

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ И ИССЛЕДОВАНИЙ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

**ШКОЛА ДОКТОРАТА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ**

**На правах рукописи
С.З.У.: 78.036.9:781.65**

ДАШЕВСКИЙ ВЯЧЕСЛАВ

**ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ОСНОВА
ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

**СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
(ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДОКТОРАТ)**

Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств

**Научный
руководитель:**

**Березовикова Татьяна,
доктор искусствоведения,
профессор**

Автор: _____

КИШИНЭУ, 2021

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA**

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*

**Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 78.036.9:781.65**

DAȘEVSCHII VEACESLAV

**IMPROVIZAȚIA CA FUNDAMENT AL ARTEI
INTERPRETATIVE ÎN MUZICĂ DE JAZZ**

**SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE
(DOCTORAT PROFESIONAL)**

Teza de doctor în arte

Conducător științific: _____ **Berezovicova Tatiana,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar**

Autor: _____

CHIȘINĂU, 2021

© ДАШЕВСКИЙ ВЯЧЕСЛАВ, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИИ (на русском, румынском и английском языках).....	5
ВВЕДЕНИЕ	8
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ	16
1.1. Джазовая импровизация как явление музыкального искусства.....	16
1.2. Принципы обработки джазовых стандартов.....	24
1.3. Процесс построения джазовой композиции.....	35
1.4. Выводы по 1-й главе.....	46
2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ	48
2.1. Индивидуальный подход к обучению джазовой импровизации.....	50
2.2. Методические разработки и учебные пособия по джазовой импровизации.....	56
2.3. Слушание, транскрибирование и анализ джазовых композиций.....	62
2.4. Специфика джазовой импровизации в различных исполнительских ситуациях: концертной, студийной, в условиях <i>jam session</i>	70
2.5. Выводы по 2-й главе.....	77
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ	79
БИБЛИОГРАФИЯ	83
ПРИЛОЖЕНИЯ	94
Приложение 1. Нотные примеры.....	94
Приложение 2. Список сокращений.....	96
Приложение 3. Концертные программы (творческая часть диссертации)	97
Приложение 4. Указатель иностранных имен.....	99
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ	102

АННОТАЦИЯ

Дашевский Вячеслав. Импровизация как основа джазового исполнительства. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинэу, 2021.

Структура диссертации: *Творческая часть:* три концертные программы, записанные на DVD. *Научное исследование:* введение, две главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 149 наименований, 4 приложения; 82 страницы основного текста, 8 страниц приложений. Результаты отражены в 11 публикациях.

Ключевые слова: джаз, джазовый стандарт, импровизация, концертное выступление, методическое пособие, студийная запись, фортепиано, *jam session*

Цель диссертации: разностороннее исследование импровизации как основы джазового исполнительства и важнейшей составляющей профессионального обучения в области джаза. **Задачи исследования:** рассмотрение джазовой импровизации как особой категории музыкальной деятельности, представляющей собой создание музыки в живом процессе исполнения; анализ теоретических аспектов джазовой импровизации; выявление коммуникативной специфики джазовой импровизации, практикуемой в различных исполнительских ситуациях (концертное исполнение, студийная запись, *jam session*); изучение методических аспектов джазовой импровизации, предполагающих индивидуальный подход к обучению в зависимости от типа студентов; формулирование рекомендаций по освоению джазовой импровизации (использование методических разработок и учебных пособий, слушание, транскрибирование и анализ джазовых импровизаций).

Новизна и оригинальность диссертации. *Практический аспект* джазовой импровизации выявлен в рамках сценических выступлений, отличающихся новизной концертных программ и исполнительской трактовки музыкального материала. В *теоретической части* впервые в Республике Молдова сделана попытка охарактеризовать различные музыковедческие, исполнительские и педагогические стороны импровизации в джазе.

Практическая значимость диссертации связана с тем, что она дополняет и углубляет ряд теоретических и методологических разработок в сфере джаза и джазовой импровизации с точки зрения практикующего музыканта. Работа может быть применена в учебных курсах *Инструмент, Импровизация, Ансамбль, История популярной и джазовой музыки, Стилистика популярной и джазовой музыки* для студентов специальности *Инструментальное исполнительство (Инструменты популярной и джазовой музыки)*. Результаты исследования могут быть использованы при подготовке концертных выступлений и студийных записей джазовых музыкантов, в самостоятельных занятиях студентов, а также в повседневной деятельности педагогов, преподающих джазовую импровизацию.

Апробирование результатов работы. *Практическая апробация* была осуществлена в рамках трех концертных выступлений в Большом зале Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Результаты *теоретических изысканий* отражены в 11 публикациях, в том числе в 6 научных статьях и 5 тезисных изложениях выступлений на научных конференциях. Материалы диссертации были представлены на 9 научных форумах, в том числе 7 международных научных конференциях, 1 региональной конференции с международным участием и 1 научно-методологическом семинаре.

ADNOTARE

Dașevschii Veaceslav. Improvizația ca fundament al artei interpretative de jazz. Teză de doctor în studiul artelor, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2021.

Structura tezei. Componenta artistică: trei recitaluri înregistrate pe DVD. **Cercetarea științifică:** introducere, două capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 149 de titluri, 4 anexe; 82 de pagini ale textului de bază, 8 pagini de anexe. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 11 publicații.

Cuvinte-cheie: ghid metodic, improvizație, evoluare concertistică, înregistrare de studio, jazz, *jam session*, pian, standard de jazz

Scopul tezei: cercetarea multilaterală a improvizației ca fundament al interpretării jazzistice și componentă importantă a instruirii profesionale în domeniul jazzului. **Sarcinile cercetării:** examinarea improvizației de jazz ca tip specific de activitate muzicală care presupune crearea muzicii nemijlocit în procesul de interpretare; analiza aspectelor teoretice ale improvizației de jazz; relevarea specificului comunicativ al improvizației de jazz practicate în diverse situații interpretative (evoluare în concert, înregistrare în studio, *jam session*); studierea aspectelor metodice ale improvizației de jazz, implicând o abordare individuală a predării, în funcție de tipul studentului; formularea recomandărilor metodice în vederea valorificării improvizației de jazz (utilizarea ghidurilor metodice și manualelor, audierea, transcripția și analiza improvizațiilor de jazz).

Noutatea și originalitatea tezei. Evoluările scenice care reflectă *aspectul practic al tezei*, se disting prin caracterul inedit al programelor de concert și al tratării interpretative a materialului muzical, inclusiv în cadrul improvizațiilor jazzistice. În *partea teoretică*, pentru prima dată în Republica Moldova s-a încercat caracterizarea diverselor aspecte muzicologice, interpretative și pedagogice ale improvizației de jazz.

Valoarea aplicativă a tezei rezidă în faptul că aceasta completează și aprofundează, din punctul de vedere al unui muzician-practician, cercetările teoretice și metodologice în domeniul improvizației de jazz. Materialele tezei pot fi utilizate în cursurile didactice de *Instrument, Improvizație, Istoria muzicii ușoare și jazz, Stilistica muzicii ușoare și jazz* pentru programul de studii *Interpretare instrumentală (Instrumente muzică ușoară și jazz)*. Rezultatele cercetării pot fi folosite de către muzicienii de jazz în procesul de pregătire a evoluărilor concertistice și înregistrărilor în studio, în lucrul de sine stătător al studenților, precum și în activitățile cadrelor didactice care predau improvizația de jazz.

Implementarea rezultatelor. Aprobarea practică a fost efectuată prin prezentarea a trei programe concertistice în Sala mare a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Rezultatele *cercetărilor teoretice* sunt reflectate în 11 publicații, inclusiv în 6 articole științifice și 5 rezumate ale comunicărilor la conferințele științifice. Materialele tezei au fost prezentate la 9 foruri științifice, inclusiv la 7 conferințe internaționale, 1 conferință cu participare internațională și 1 seminar metodologic.

ANNOTATION

Dașevschii Veaceslav. Improvisation as the foundation of jazz performance. Thesis for the degree of Doctor in Arts, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2021.

The structure of the thesis: *Creative part*: three concert programs recorded on DVD. *Scientific research*: introduction, two chapters, main conclusions and recommendations, completed with a bibliography comprising 149 titles, 4 appendices; 82 pages of the scientific text, 8 pages of appendices. The results were reflected in 11 publications.

Keywords: concert performance, jam session, jazz, jazz standard, improvisation, methodological guide, piano, studio recording

The purpose of the thesis: a comprehensive study of improvisation as the foundation of jazz performance and the important component of professional jazz training. **The objectives of the study:** consideration of jazz improvisation as a special type of musical activity, which is the creation of music directly in the process of performing; analysis of the theoretical aspects of jazz improvisation; identification of the communicative specifics of jazz improvisation, practiced in various performing situations (concert, studio recording, jam session); study of the methodological aspects of jazz improvisation, implying an individual approach to teaching, depending on the type of students; formulation of guidelines for mastering jazz improvisation (using of methodological guides and manuals, listening, transcribing and analyses of jazz improvisations).

The novelty and originality of the thesis. Stage performances, which constitute the *practical aspect* of the work, are distinguished by the novelty of concert programs and the performing interpretation of musical material, including jazz improvisations; in the *theoretical part*, for the first time in the Republic of Moldova, an attempt is made to characterize the various musicological, performing and teaching aspects of improvisation in jazz.

The applicative value of the dissertation lies in the fact that it complements and deepens a number of theoretical and methodological studies in the field of jazz and jazz improvisation from the point of view of a practicing musician. The materials of the work can be applied in the educational disciplines *Instrument, Improvisation, Ensemble, History of Pop and Jazz Music, Stylistics of Pop and Jazz Music* for students of the specialty *Instrumental Performance (Instruments of Pop and Jazz Music)*. The results of the research can be used in concert performances and studio recordings of jazz musicians, in independent studies for students, as well as in the activities of jazz improvisation teachers.

Implementation of work results. *Practical approbation* was implemented within the framework of three concert performances in the Great Hall of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. The results of the *theoretical research* were embodied in 11 publications including 6 scientific studies and 5 abstracts of speeches at scientific conferences. The materials of the thesis were presented at 9 scientific forums including 7 international scientific conferences, 1 regional conference with international attendance and 1 scientific methodological seminar.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и значение темы диссертации. Импровизация считается основой джазового искусства, «душой» исполнительства в джазе. Как пишет В. Конен, «в отличие от профессионального композиторского творчества европейской традиции, основа которого – зафиксированные нотацией звуки, джаз – принципиально импровизационное искусство» [41, с. 95]. За более чем столетний путь эволюции джаз не только не утратил своей имманентной импровизационности, но, напротив, укрепил и развил это качество. Попытки подменить импровизацию любой композиторской техникой превращают джаз в другой тип музыки, и понимание этого важно как для творческой деятельности джазового музыканта, так и для современной педагогической практики.

В настоящее время джазовое исполнительство во всем мире достигло высокого уровня профессионализма, чему в немалой степени способствует система образования, охватывающая учебные заведения разных уровней – от детских музыкальных школ до высших учебных заведений¹. В Республике Молдова джазовое исполнительство и педагогика находятся на одной из начальных стадий развития. При этом самый сложный компонент – обучение импровизации – является и наиболее неразвитым в области джазового образования. Следовательно, изучение импровизации как основы джазового искусства актуально с точки зрения развития исполнительства и педагогики в данной сфере.

Необходимость умения импровизировать диктуется активным развитием процесса глобализации, наблюдаемым в музыкальном творчестве и в системе образования. Участие молодых исполнителей, преподавателей и студентов разных стран в джазовых фестивалях и совместных концертах, обмен творческим опытом в рамках программ академической мобильности и других проектов предполагают соответствующий уровень образованности и исполнительской культуры, приближенный к международным стандартам. Важность

¹ Республика Молдова в этом смысле являет собой исключение: джазовое образование в Кишиневе сконцентрировано исключительно в рамках Академии музыки, театра и изобразительных искусств, в которой соответствующая специальность была открыта в 1988 г. и в настоящее время существует на всех трех циклах высшего образования – в лиценциате, мастерате и докторате. С 1991 г. образование в области джазовой музыки осуществляется также на первой и второй ступенях обучения в тираспольском Институте искусств им. А. Г. Рубинштейна. И в правобережной Молдове, и в Приднестровье обучением джазу практически не охвачено первичное звено музыкального образования – музыкальные школы и школы искусств, хотя именно школьный контингент является наиболее благодатной средой для привития интереса к джазу и первичных навыков в области джазовой стилистики с тем, чтобы впоследствии стать основой формирования грамотных исполнителей и слушателей.

художественных задач, решаемых молодыми исполнителями, а также потребность в научном осмыслении теоретических и практических проблем джазовой импровизации, обуславливают актуальность и значимость темы настоящей работы.

Предлагаемый научно-творческий проект основывается на стремлении автора обобщить свой многолетний опыт в области джазового исполнительства и педагогики с тем, чтобы сделать его доступным новым поколениям джазменов.

Творческая часть диссертации представлена публичным исполнением трех концертных программ, в которых автор выступил с импровизациями на темы известных джазовых стандартов, а также на ряд собственных тем². Дополнительным материалом к проекту можно считать изданный ранее сборник авторских композиций, включивший в себя семь джазовых пьес для фортепиано в различных стилях [14].

В теоретической части рассматривается ряд важнейших аспектов джазовой импровизации, представляющих особый интерес с точки зрения исполнительского и педагогического процесса.

Научно-творческий характер диссертации диктует ее практическую направленность: автор поставил перед собой задачу отразить в рамках работы те аспекты джазовой импровизации, которые будут полезны начинающим джазменам, желающим приобрести или развить свои навыки в данной области. Это представляется особенно важным сейчас, когда в молодежной среде наблюдается рост интереса к джазу в связи с его влиянием на смежные стили, практикуемые отдельными музыкантами и творческими коллективами (поп, рок, инди, фьюжн и др.).

Цель диссертации заключается в разностороннем исследовании импровизации как основы джазового исполнительства и важнейшей составляющей профессионального обучения в области джаза.

Задачи исследования:

1. Рассмотрение джазовой импровизации как особой категории музыкальной деятельности, представляющей собой создание музыки в процессе исполнения.

2. Анализ теоретических аспектов джазовой импровизации, связанных с такими музыкально-технологическими и композиционно-драматургическими категориями, как тема, квадрат, форма, гармония, ритм и др.

² Содержание программ приведено в приложении 3 к настоящей работе.

3. Выявление коммуникативной специфики джазовой импровизации, практикуемой в различных исполнительских ситуациях: концертного исполнения, студийной записи, неформального коллективного музицирования (*jam session*).

4. Изучение методических аспектов джазовой импровизации, предполагающих индивидуальный подход к обучению в зависимости от категории студентов, постигающих основы джазового исполнительства.

5. Формулирование методических рекомендаций по практическому освоению джазовой импровизации (использование учебников и учебных пособий, слушание, транскрибирование и анализ джазовых импровизаций).

Объект исследования – джазовая импровизация как вид музыкально-исполнительской деятельности.

Новизна и оригинальность диссертации обусловлена следующим:

– Практический аспект джазовой импровизации продемонстрирован в рамках сценических выступлений, отличающихся новизной концертных программ и исполнительской трактовки музыкального материала. В концертных программах представлены фортепианные импровизации не только на известные темы джазовых стандартов, но и на собственные темы автора. В выступлениях были задействованы разные исполнительские составы, собранные для каждого выступления в отдельности.

– В теоретической части диссертации впервые в Республике Молдова сделана попытка охарактеризовать различные музыковедческие, исполнительские и педагогические стороны импровизации в джазе. Таким образом, работа призвана восполнить пробел в отечественном музыкознании, в котором до настоящего времени не создано ни одного теоретического труда, посвященного джазовой импровизации и обучению этому важному компоненту джазового искусства.

Методологическая основа диссертации. Теоретическая часть работы объединяет в себе три основных научных ракурса: музыковедческий, исполнительский и педагогический. В ней использовались следующие методы исследования:

- изучение теоретических источников (монографий, статей, диссертаций), связанных с основными аспектами темы;
- анализ нотных текстов, аудио- и видеозаписей;
- сравнительный анализ импровизаций ведущих джазовых исполнителей;

– рассмотрение дидактических материалов (школ, методических пособий, сборников упражнений и др.), представляющих особую важность с точки зрения методической составляющей диссертации;

– обобщение собственного опыта в области джазового исполнительства и педагогики.

Теоретической базой диссертации послужили доступные нам работы ведущих исследователей джаза, джазовых исполнителей и педагогов, специально посвященные джазовой импровизации или затрагивающие ее отдельные аспекты. Авторами работ являются как западные (в основном американские) специалисты, так и представители советского и постсоветского музыкознания. Одни источники ориентированы исключительно на разработку теоретических, в том числе психологических, философских, культурологических проблем импровизации, а также вопросов проявления импровизационности в музыкальном фольклоре и академической музыке (их авторы – С. Абуев [1], С. Амирханова [2], Е. Барбан [3; 4], С. Бирюков [7], Ю. Кинус [31; 32], Д. Лившиц [48], Е. Лубяная [49], С. Мальцев [50], И. Мациевский [54], Е. Новикова [58], Л. Переверзев [65], М. Резанцева [67], М. Сапонов [69], А. Сердюков [71], О. Степурко [75], А. Сысоев [83], А. Чернышов [90], В. Шулин [95] и др.). Другие представляют собой пособия для практического освоения импровизации (учебные курсы, нотные хрестоматии и др.) или совмещают в себе теоретический и практический аспекты (И. Бриль [8], Л. Ивэнс [23; 24], Ю. Кинус [33], Э. Кунин [43; 44], Ю. Маркин [52; 53], В. Молотков [56], А. Осейчук [62], А. Рогачев [68], О. Степурко [76], Р. Столяр [79], А. Сухих [81], А. Терацуян [84], О. Хромушин [89], Ю. Чугунов [91], М. Попп [99], М. Тибериан [100; 101], Дж. Абберсолд [102; 103], Д. Бейкер [104; 105], Дж. Кокер [107; 108; 109], Х. Крук [112], Б. Доббинс [114], М. Гридли [116], М. Левайн [48; 123], Дж. Мехиган [126], Р. Молеон [125], О. Нельсон [127], Т. Ричардс [131], К. Уайетт и К. Шредер [140], М. Уильямс [141] и др.).

В связи с педагогическими аспектами отметим работы о преподавании джаза и импровизации в учебных заведениях, в основном в системе общего музыкального и педагогического образования (О. Жаркова [21], Б. Иофис [30], Е. Курильченко [45], И. Овчаров [59], О. Попова [67], Н. Сродных [73], Ю. Степняк [74], Е. Шпаковская [94]).

В русле основной проблематики исследования находятся труды по истории и эстетике джаза, очерки жизни и творчества и автобиографии выдающихся джазовых

музыкантов (А. Баташев [5], М. Дэвис [20], О. Коваленко [34], Дж. Л. Коллиер [36; 37; 38], В. Конен [39; 40], Е. Овчинников [60], Ю. Панасье [64], О. Питерсон [66], У. Сарджент [70], М. Стернс [77], В. Сыров [82]). Данный ряд дополняют справочно-энциклопедические издания [26; 27; 28; 42; 55; 86; 97; 118; 119]. Поскольку творческая часть диссертации связана с фортепианной музыкой, в поле зрения автора вошли работы, посвященные джазовому фортепиано и творчеству известных джазовых пианистов (А. Галицкий [10], С. Давыдов [12], П. Корнев [41], А. Скрыбина [72], Б. Стецюк [78], Ф. Шак [93], Д. Дюк [115], Дж. Рейли [130]).

В процессе работы над темой диссертации использовались нотные сборники, содержащие расшифровки импровизаций и оригинальные пьесы джазовых музыкантов – таких, как Н. К. Коул, Д. Брубек, О. Питерсон [17; 18; 19, 128], Ч. Паркер [106], Ч. Кория [110; 111; 134], Х. Хэнкок [117], К. Джарретт [120], М. Петруччиани [129] и др. Отдельную группу составляют аудио- и видеоматериалы, необходимые для анализа различных интерпретаций джазовых стандартов и импровизаций [142–149].

Теоретическая значимость диссертации. Работа дополняет и углубляет с точки зрения практикующего музыканта ряд теоретических и методологических разработок в сфере джаза и джазовой импровизации. Она может послужить базой для дальнейших исследований в избранной области.

Практическая значимость работы связана с возможностью ее применения в учебных курсах *Инструмент, Импровизация, Ансамбль, История популярной и джазовой музыки, Стилистика популярной и джазовой музыки* для студентов специальности *Инструментальное исполнительство (Инструменты популярной и джазовой музыки)*. Результаты исследования могут быть использованы студентами, заинтересованными в совершенствовании навыков джазовой импровизации и повышении общей джазовой культуры. Выводы и рекомендации могут быть использованы в процессе подготовки джазовых музыкантов к концертным выступлениям и студийным записям, в самостоятельной работе студентов, а также в повседневной деятельности педагогов, преподающих импровизацию. Все отмеченное выше будет способствовать оптимизации процесса обучения искусству джазовой импровизации в системе высшего музыкального образования.

Апробирование результатов работы. Диссертация была выполнена в рамках Школы доктората в области искусствоведения и культурологии Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Практическая часть диссертации была представлена в рамках трех концертных выступлений в Большом зале АМГИИ со следующей тематикой:

– *Jazz & Co. A Tribute to Thelonious Monk* (01.12.2016), в составе: Вячеслав Дашевский (фортепиано), Игорь Варикаш (контрабас), Нику Балмуш (ударные);

– *Jazz & Co. Some Jazz Standards and...* (30.03.2017), в составе: Вячеслав Дашевский (фортепиано), Игорь Варикаш (контрабас);

– *Jazz & Co. Some More Jazz Standards* (28.09.2017), в составе: Вячеслав Дашевский (фортепиано), Игорь Варикаш (контрабас), Михаела Хандука (вокал), Нику Балмуш (ударные).

Основные **результаты теоретических изысканий** отражены в 11 публикациях, в том числе в 6 научных статьях (5 из них – в специализированных изданиях, рекомендованных Национальным агентством по обеспечению качества в образовании и исследовании) и 5 тезисных изложениях выступлений на научных конференциях. Материалы диссертации были представлены на 9 научных форумах (Молдова, Украина, Великобритания), в том числе 7 международных научных конференциях, 1 региональной конференции с международным участием и 1 научно-методологическом семинаре.

Практическая и теоретическая части работы неоднократно обсуждались на заседаниях Руководящей комиссии. Диссертация рассмотрена и рекомендована к защите Руководящей комиссией и Научным советом Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Структура и содержание теоретического исследования. Работа включает в себя: 82 страницы основного текста, состоящего из введения, двух глав, основных выводов и рекомендаций, библиографию из 149 источников, а также 4 приложения. Во введении обосновывается выбор темы диссертации, определяются ее актуальность и значение, цель и задачи, объект исследования, степень новизны и оригинальности, методологическая основа и теоретическая база, теоретическая и практическая значимость, содержится информация об апробировании результатов работы.

Первая глава – **Теоретические аспекты джазовой импровизации** – содержит три раздела. В разделе 1.1 раскрываются основные черты джазовой импровизации и анализируются теоретические проблемы этого феномена музыкального искусства, нашедшие отражение в специальной литературе. Раздел 1.2 посвящен одному из наиболее распространенных явлений в области джазовой импровизации – обработке тем джазовых стандартов: способам изложения темы, ее гармонизации, мелодическому, ритмическому, фактурному варьированию. В разделе 1.3 говорится о принципах, лежащих в основе процесса построения формы джазовой композиции, содержащей импровизацию. Раздел 1.4 включает в себя выводы по 1-й главе.

Вторая глава – **Методические аспекты джазовой импровизации** – посвящена обучению искусству джазовой импровизации, развитию импровизационных умений и навыков. В разделе 2.1 формулируются методы, определяющие индивидуальный подход к обучению различных категорий студентов, изучающих джазовую импровизацию в вузе. В разделе 2.2 рассмотрены различные методические разработки и учебные пособия, которые можно рекомендовать в помощь изучающим джазовую импровизацию. В разделе 2.3 внимание сконцентрировано на методах обучения, в основе которых лежит накопление слухового и когнитивного опыта: таковыми являются слушание, транскрибирование и анализ джазовых импровизаций. Здесь же говорится о завершающем этапе работы – применении прослушанного, транскрибированного и проанализированного материала в собственной практической деятельности. В разделе 2.4 определяется специфика джазовой импровизации в различных исполнительских ситуациях: концертного выступления, студийной записи, неформальной творческой встречи музыкантов под названием *jam session*. Раздел 2.5 содержит выводы по 2-й главе. Завершают исследование основные выводы и рекомендации, обобщающие ключевые положения работы и определяющие дальнейшие пути развития темы.

Диссертация снабжена списком литературы на русском, английском, румынском и украинском языках, а также аудио- и видеоматериалов, использовавшихся в процессе работы.

Приложение 1 содержит нотные примеры, иллюстрирующие ряд положений теоретической части диссертации. Приложение 2 представляет собой список принятых в работе сокращений. В приложении 3 приведены программы трех концертных выступлений

автора, составляющих творческую часть диссертации. Приложение 4 включает в себя список встречающихся в работе иностранных имен, данных в русской транскрипции и оригинале.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

1.1. Джазовая импровизация как явление музыкального искусства

Понятие «импровизация» относится к различным областям человеческой деятельности, но более всего это явление характерно для художественного творчества. Согласно определениям, имеющимся в различных источниках, импровизация (франц. *improvisation*, итал. *improvvisazione*, от лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) это:

– «создание художественного произведения непосредственно в процессе его исполнения» [26];

– «произведение искусства, которое создается во время процесса исполнения, либо собственно процесс его создания» [25];

– «встречающийся в ряде искусств (поэзия, драма, музыка, хореография) особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе его исполнения» [97];

– «такой вид художественного творчества, в котором носителем художественного содержания является сам процесс деятельности» [68, с. 314];

– «создание текста фольклорного произведения или его отдельных частей в процессе исполнения» [22, с. 11];

– «сочинение стихов, музыки и т. п. в момент исполнения; выступление с чем-либо, не подготовленным заранее; произведение, созданное таким образом» [28];

– «такой вид творчества, при котором и «замысел» произведения и «претворение» его в литературную форму совершаются одновременно, внезапно и быстро» [27].

– «исторически наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит непосредственно во время ее исполнения» [25];

– «искусство исполнять музыку спонтанно, без помощи рукописи, набросков или памяти. Также, в более узком смысле, искусство введения импровизированных деталей в письменные композиции» [119, с. 404]^з.

– «1. искусство или акт импровизирования, сочинения, произнесения, исполнения или аранжировки чего-либо без предварительной подготовки: *Музыкальная импровизация*

^з Здесь и далее перевод цитируемых иностранных источников на русский язык осуществлен автором диссертации.

включает воображение и творчество; 2. что-либо импровизированное: *Импровизация актера во втором акте была неожиданной и удивительной*» [117].

Считается, что импровизация используется в поэзии, театре, хореографии, живописи. При этом некоторым видам искусства (музыка, театр, хореография) присуща такая связанная с импровизацией черта, как **импровизационность**, чаще всего связанная с привнесением в произведение новых, неожиданных деталей в процессе исполнения⁴. Импровизационность свойственна музыкальному фольклору и традиционным культурам самых разных народов. Импровизационный тип музыкально-поэтического творчества характерен для казахских и киргизских акынов, армянских и азербайджанских ашугов, румынских и молдавских лэутаров, украинских кобзарей, русских сказителей; импровизационность является неотъемлемым качеством таких традиционных жанров искусства Ближнего и Среднего Востока, как макал (мугам, мукам, маком, дестгях), индийская рага, индонезийский патет, испанское фламенко и др. Импровизационность свойственна молдавской и румынской дойне.

Импровизация и импровизационность издавна существовали в музыке академической традиции: беря начало в средневековых церковных песнопениях, в искусстве менестрелей, жонглеров и шпильманов, этот феномен нашел свое продолжение в творчестве импровизаторов Возрождения, в инструментальных импровизациях барокко, в каденциях концертов периода классицизма, в импровизационной практике исполнителей-виртуозов эпохи романтизма. С развитием письменной культуры, как отмечает М. Сапонов, «импровизаторские привычки неуклонно изживались» [69, с. 4], и к концу XIX в. это явление в европейской музыке утратило былое значение. Вместе с тем, в XX в. возник новый виток интереса к импровизации, приведший к тому, что композиторы стали целенаправленно использовать ее как одну из техник при создании произведений. Произошли перемены и в творческой практике исполнителей академической традиции, которые, по наблюдению А. Сердюкова, «демонстрируют свободу и фантазию в отношении к скриптуальному источнику, исполняя импровизационные вариации-стилизации» [71, с. 54]. Но нигде, пожалуй, импровизация не имеет такого существенного значения, как в

⁴ Обстоятельный анализ соотношения понятий «импровизация» и «импровизационность» содержится в диссертации Кима Хичжуна о феномене импровизации в драматическом театре [88, с. 17–19].

джазовой музыке, где между понятиями «джаз» и «импровизация» порой ставится знак равенства⁵.

Анализ определений импровизации в джазе («создание музыки в процессе музицирования» [48, с. 11], «метод творчества, предполагающий создание художественного произведения экспромтом, без предварительной подготовки», «спонтанное музыкальное высказывание» [32, с. 8], «вид музыкального творчества, при котором произведение создается спонтанно, непосредственно в процессе исполнения» [42, с. 58] и др.) показывает их принципиальное сходство с определениям импровизации в академической музыке. Наряду с этим, некоторые авторы не ограничиваются констатацией очевидных «родовых» свойств джазовой импровизации, дополняя ее характеристики рядом «видовых», специфических качеств: «фундаментальная основа джаза, специфика которой проявляется в процессе игры со свингом» (Д. Лившиц [48, с. 12]); реализуется благодаря «*офф-биту*, основанному на постоянном отклонении от метрической пульсации» (Ю. Кинус [32, с. 9]) и т. д.

«Родовые» определения импровизации свидетельствуют о том, что этим термином обозначаются два различных, хотя и взаимосвязанных, явления: с одной стороны художественное произведение, которое создается непосредственно во время процесса исполнения, а с другой – сам процесс его создания. Таким образом, джазовая импровизация – это особый вид творческой деятельности, в котором композитор и исполнитель совмещены в одном лице⁶ (Фигура 1.1).

Если в академической музыке функция исполнителя состоит в том, чтобы адекватно воспроизвести зафиксированный в нотном тексте замысел композитора (внеся в него определенную долю творческой интерпретации), то в джазовой импровизации сам музыкальный текст рождается в процессе музицирования. Его характер зависит, прежде всего, от личностных качеств исполнителя: его музыкальности, интеллекта, темперамента,

⁵ Некоторые авторы предостерегают от переоценки роли импровизационности в джазе – к ним относится Ю. Кинус, который считает, что «джазовая музыка не обязательно должна быть импровизированной (Д. Эллингтон). Принадлежность к джазу определяется, прежде всего, характером музыкально-исполнительского языка, его интонационно-ритмическими особенностями и целым рядом других факторов. В их числе находится и импровизация, которая является не самоцелью, а лишь одним из средств формирования музыкального целого» [32, с. 8]. См. также характеристику джаза в предисловии В. Ерохина к книге У. Сарджента «Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика» [70, с. 15].

⁶ Особый статус этих участников коммуникативного процесса в системе джазово-импровизационного творчества побудил С. Давыдова к введению в обиход двух гибридных понятий: *импровизатор-автор* и *импровизатор-исполнитель*. [12, с. 69]), хотя в реальности они не отличаются друг от друга.

знаний, навыков, опыта, фантазии, психологического состояния и т. д. Кроме этого, на характер импровизации влияют и другие факторы: степень творческой совместимости, взаимопонимания и сыгранности исполнителя с партнерами по игре, особая атмосфера зала, контакт исполнителей с публикой, уровень подготовленности слушателей и др. Само «произведение» в джазовой импровизации, по сути, эфемерно, сиюминутно: оно существует только в момент создания, *hic et nunc* (лат.: «здесь и теперь»). Будучи повторенным, оно уже не является импровизацией, а будучи симпровизированным заново, является уже другим произведением.



Фигура 1.1. Взаимодействие импровизатора, композитора и исполнителя в джазовой импровизации

Вместе с тем, творческий замысел джазового произведения – это не «царство необузданной стихии», он представляет собой диалектическое единство мобильного и стабильного, сиюминутного и подготовленного, изменяемого и неизменного. Несмотря на то, что сущность импровизации состоит в «спонтанности и принципиальной неповторяемости» (М. Резанцева), в большинстве джазовых стилей спонтанность импровизации не беспредельна, она лимитируется рядом стабилизирующих факторов, и прежде всего, таким явлением, как композиция. В этом смысле показательно мнение В. Конен: «Импровизационный джаз возникает на основе предварительно созданного музыкального ”сценария”. (...) Импровизационное начало непрерывно стимулирует фантазию и порождает множество новых оттенков и в форме, и в инструментальном звучании, и в исполнительских приемах. Но все эти свободные творческие находки укладываются в рамки определенной формы (многообразное преломление вариационных и рондообразных приемов)» [39, с. 315]. С этим мнением перекликается мысль У. Сарджента: «В настоящее время джаз импровизируется лишь в незначительной своей части. И даже в этой его малой части импровизация затрагивает лишь некоторые стороны ритма и мелодии. Гармония и форма (два наиболее интеллектуализированных аспекта музыкальной организации) не импровизируются даже в так называемом ”импровизационном джазе”. Их основой в большинстве случаев являются одни и те же модели» [70, с. 215].

По мнению теоретиков джаза, между импровизацией и композицией, при явном различии этих явлений, есть больше общих черт, чем это может показаться на первый взгляд. Как утверждает Л. Переверзев, «блюз и джаз, возрождая базовые архетипы музицирования, могли нести импровизационное обновление лишь постольку, поскольку они утверждали и композиционное начало порядка, предусмотренности и постоянства» [64, ч. 4].

Идею соотношения «импровизаторского» и «композиторского» искусства развивает Ю. Кинус, считающий, что одним из важных звеньев во взаимодействии импровизации и композиции в джазе является аранжировка, которая «активно вторгается в музыкальный язык, предусматривает значительное развитие оригинального материала» [32, с. 17]. Важную роль в создании джазовой композиции играет форма: она направляет фантазию исполнителя в строго predeterminedные традицией рамки (если речь не идет о так называемой «свободной импровизации»), не дает ей расплыться во времени, организует музыкальное мышление импровизатора и его партнеров и обеспечивает слушателю возможность, с определенной долей предвидения, следить за музыкальными «событиями».

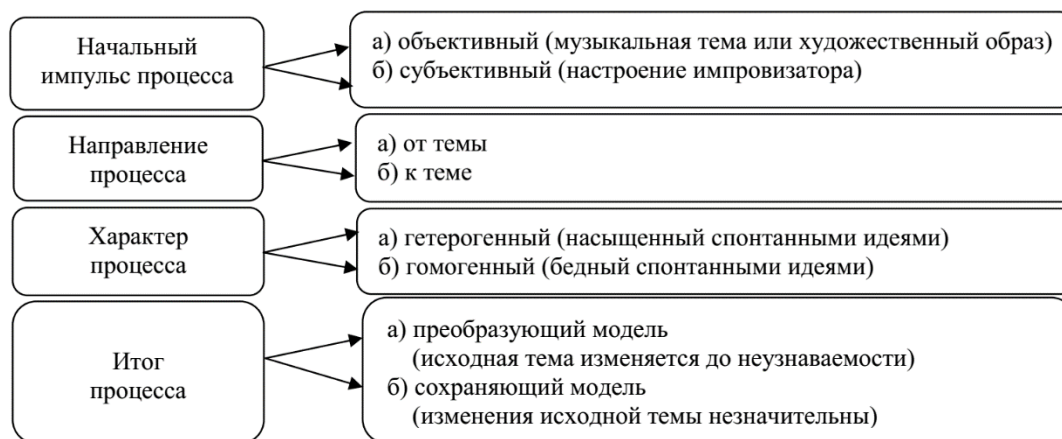
Но не только форма-структура выполняет роль организующего начала в джазовой импровизации, важна также и форма в широком смысле этого слова, как вся совокупность средств музыкальной выразительности. Творчество импровизатора основывается на многочисленных музыкально-языковых моделях, приемах, клише, сложившихся за более чем столетнюю историю джазового искусства и использующихся многими поколениями музыкантов. В процессе импровизирования творец-исполнитель отбирает определенные элементы музыкального языка – так называемые паттерны (англ. *pattern* – модель, шаблон) и комбинирует их между собой, создавая на этой основе музыкальную ткань композиции. Как это ни парадоксально, но эффект новизны при этом зависит от того, насколько прочно усвоены музыкантом первичные элементы. «Только при полнейшем автоматизме в их репродуцировании, – пишет О. Королев, – происходит действительно произвольное – т. е. без участия сознания (на субсенсорном уровне), как бы само собою – объединение любого элемента с любым. Поскольку количество возможных сочетаний практически бесконечно, неудивительно, что многие подсознательно рождающиеся комбинации оказываются неожиданными и для самого импровизатора. Так возникает новое» [42, с. 59–60].

Джазовой импровизации в высшей степени присуща такая черта, как диалогичность, состязательность. Используя ту или иную тему, элементы того иного стиля, импровизатор, осознанно или неосознанно, участвует в виртуальном диалоге с личностью того, кто создал эту тему или представляет соответствующий стиль, кто является для него образцом в творчестве (Д. Лившиц называет это «условным диалогом»). Выступая в ансамбле, он находится в состоянии состязательного взаимодействия с коллегами, а играя сольно, ведет своеобразный диалог с самим собой⁷. Наконец, в процессе публичных выступлений возникает особого рода диалог со слушателем. И если до сих пор речь шла о соотношении в акте импровизации функций композитора и исполнителя, затрагивающем первые два звена известной триады «композитор – исполнитель – слушатель», то и третьему звену коммуникативной ситуации – слушательской аудитории – в джазовой импровизации отведена немаловажная и по-своему уникальная роль.

Как замечает С. Амирханова, публика в джазе становится своего рода партнером исполнителя: «Захваченная процессом создания музыки на ее глазах, она активизирует у музыканта чувство азарта, полета фантазии, восторга от ощущения своего профессионализма, таланта, а главное, возможности все это продемонстрировать и подарить людям» [2, с. 85]. Специфическим выражением диалога исполнителя с публикой, аналога которому нет в академической музыке, является разнообразная реакция (аплодисменты, выкрики, свист) публики, выражающей свое отношение к происходящему на сцене: при узнавании темы или ловко вплетенной в импровизацию цитаты, после завершения удачного импровизационного соло, при элементах хэппенинга – театрального взаимодействия музыкантов на сцене и т. д. Этот диалог с залом, создающий особую атмосферу непосредственного общения, необходим джазовому исполнителю для того, чтобы импровизация была не только «технологичной», но и вдохновенной. При этом, по мнению А. Козлова, главное в психологии общения импровизатора с аудиторией – «внутренняя убежденность музыканта, что все, что он играет, – это прекрасно. И еще важнее, чтобы ему самому нравилось то, что он делает» [35].

⁷ Е. Новикова считает, что именно «соревнование с самим собой является высшим проявлением состязательности в искусстве. Так, в хороших джазовых коллективах уходит дух соперничества, а возникает общее стремление лучше и лучше играть музыку» [58, с. 128]. В качестве примера исследователь приводит творчество квартета Дэйва Брубэка.

Импровизация в джазе находит свое проявление в самых разнообразных формах. Одной из задач, решаемых в специальной литературе, является типология джазовой импровизации. Так, Д. Лившиц кладет в основу типологии процессуальную сторону импровизации (начальный импульс процесса, его направление, характер и итог) [48, с. 12–13] (Фигура 1.2). С его точки зрения, общие принципы импровизации подразделяются на следующие типы:



Фигура 1.2. Типология джазовой импровизации по Д. Лившицу

Помимо этого, исследователь выделяет несколько исторически сложившихся типов импровизации: 1) на тему, 2) на квадрат, 3) на лад, 4) свободную импровизацию, 5) импровизацию на стиль [48, с. 13].

Различные классификации джазовой импровизации принадлежат Ю. Кинусу. В основу одной из них положено соотношение импровизационного и композиционного начал в джазовом произведении: в этом смысле различаются 1) импровизация, 2) импровизация-композиция, 3) композиция-импровизация и 4) композиция. Эта классификация, таким образом, отражает «движение от ”чистой” импровизации (полное отсутствие письменной фиксации) к ”чистой” композиции (полное отсутствие устной основы)» [32, с. 24–25]. В другом случае исследователь выстраивает типологию джазовой импровизации, исходя из следующих четырех факторов: «степени подготовленности импровизации, количества ее исполнителей, ее технологической основы и степени свободы действия музыканта-импровизатора» [32, с. 10] (Фигура 1.3).



Фигура 1.3. Типология джазовой импровизации по Ю. Кинусу

О. Королев делит импровизационные соло на четыре типа, выдвигая в качестве критерия степень свободы и подготовленности: 1) сочиненная рациональным способом, выученная наизусть и исполняемая в дальнейшем без отклонений от оригинального текста (квазиимпровизация); 2) сочиненная рациональным способом, выученная наизусть и исполняемая с небольшими отклонениями от текста; 3) имеющая подготовленные фрагменты, которые по ходу исполнения могут быть заменены новыми; 4) спонтанная от начала до конца, не использующая ни одного подготовленного фрагмента [42, с. 59].

Говоря о различных формах воплощения импровизации, нельзя не затронуть вопрос ее характеристик в зависимости от стиля композиции (диксиленд, свинг, хард-боп, ритм-энд-блюз, фри-джаз, фанки-фьюжн и др.). Кроме этого, на характер импровизации влияет индивидуальный исполнительский стиль музыканта, зависящий от типа его личности, культуры, образования, особенностей музыкального мышления, мировоззрения, художественных пристрастий и др.⁸

⁸ Отметим в связи с этим, что в джазовом искусстве понятие стиля порой трактуется достаточно широко, тесно переплетаясь с другими явлениями – исторически сложившимися направлениями, манерой исполнения, средствами музыкального языка и прежде всего жанром. Последнее побудило исследователей говорить о «дуализме» в этой области, «качании между жанром и стилем». Как отмечает Т. Будницкая, «в джазе наблюдаются процессы не только взаимосвязи, но и взаимодействия жанра и стиля: жанр “блюз”, попав в джаз, стал “стилем”, при этом сохранив конструктивные жанровые элементы» [9, с. 40]. Неоднозначность в трактовку понятия стиля в джазе порой вносят и авторы исследований и учебных пособий. Так, под названием стиля в них могут фигурировать и собственно стили (*bebop*, *hard-bop*, *cool*), и направления (*traditional*), и жанры (*ragtime*, *boogie-woogie*, *rock'n'roll*, *bossa-nova*), и склад изложения, построенный на определенных средствах выразительности (*stride*), и авторское указание на способ исполнения (*ad libitum*) [8, с. 52–53; 38, с. 104; 91, с. 73, 82, 88].

Оригинальная классификация джазовых импровизаторов в связи с их отношением к стилю проведена А. Козловым. Всех музыкантов он делит на три типа: 1) те, кто создает стили, т. е. свою систему мышления, язык, на котором никто ранее не говорил (достаточно редкий тип); 2) их последователи, освоившие тот или иной язык и говорящие на нем, либо повторяя первоисточник, либо воспроизводя его в своей манере (наиболее распространенный тип); 3) импровизаторы в чистом виде, которые «создают музыку на ходу», не устанавливая новых языковых правил и не основывая того, что можно назвать школой (наиболее редко встречающийся тип) [35].

Основываясь на стилевых предпочтениях музыкантов, М. Уильямс [141], цитируемый В. Сыровым [82, с. 5], выделяет в джазе два типа исполнителей: 1) «синтезирующих композиторов», близких к европейской художественной традиции (Д. Эллингтон и Т. Монк), и 2) «интуитивных импровизаторов», олицетворяющих афроамериканские корни и ориентирующихся в большей степени на блюзовую лексику (Л. Армстронг и Ч. Паркер). К первому типу В. Сыров добавляет Дж. Р. Мортону, Дж. Льюиса, Ч. Мингуса, Ч. Кория, ко второму – Дж. Колтрейна, М. Дэвиса, Х. Хэнкока.

Все сказанное выше свидетельствует о том, что импровизация в джазе – явление многоликое, разнообразное по эстетическим и техническим формам своего воплощения. Развиваясь на протяжении десятилетий, она впитывала в себя характерные особенности различных этнических культур и исторических периодов, сохраняя при этом то, что составляет ее сущность.

1.2. Принципы обработки джазовых стандартов

Репертуар джазовых музыкантов, как правило, складывается из двух частей: собственных, оригинальных композиций и джазовых стандартов. Джазовые стандарты, получившие название *evergreens* («вечнозеленые» мелодии), – важная и неотъемлемая часть репертуара любого джазового исполнителя. Они являются источником вдохновения для джазменов в любой стране мира, причем знание джазовых стандартов и умение импровизировать на них обязательны вне зависимости от наличия собственных авторских композиций.

В основе джазовых стандартов лежат преимущественно вокальные пьесы: полюбившиеся мелодии песен, от эстрадных до детских (среди последних, например, *Ву*,

By, Blackbird Р. Хендерсона и М. Диксона), отдельные номера из популярных мюзиклов (*My Funny Valentine* из мюзикла *Babes in Arms* Р. Роджерса и Л. Харта; *My Favorite Things* из мюзикла *The Sound of Music* Р. Роджерса и О. Хаммерстайна), оперные арии (*Summertime – Clara’s Lullaby* из оперы *Porgy and Bess* Дж. Гершвина). Меньшую часть стандартов составляют инструментальные темы, сочиненные джазовыми музыкантами (на них нередко впоследствии пишутся слова, что расширяет сферу их применения, превращая в материал для вокалистов).

Причина появления и широкого распространения джазовых стандартов кроется в том, что их знание позволяет джазменам общаться между собой в процессе совместного музицирования: на концертной сцене, в студии, а также в рамках *jam sessions*, где нередко встречаются музыканты, не знакомые друг с другом. Важная задача при формировании репертуара – выбор тем джазовых стандартов, намеченных к разработке. Музыканты должны постоянно расширять свой репертуар, пополняя его новыми темами. Как пишет Дж. Кокер в книге *How To Practice Jazz*, обращаясь к молодым музыкантам: «Сколько бы тем вы ни знали, их не может быть слишком много» [107, с. 28].

В настоящее время насчитывается около полутысячи тем джазовых стандартов, и их количество продолжает постоянно расти. В помощь тем, кто интересуется импровизацией на джазовые стандарты, музыкальные издательства выпускают сборники, в которых популярные мелодии снабжены гармонической цифровкой, а также иногда и некоторыми другими атрибутами, необходимыми для их обработки (*Intro, Coda* и др.). Темы представлены в оригинальных тональностях либо в тех тональностях, в которых они исполнялись знаменитыми джазовыми музыкантами. Одним из наиболее распространенных источников джазовых стандартов является серия в трех выпусках *The New Real Book*, где собраны наиболее востребованные темы, классифицированные по исполнителям и стилям [136; 137; 138]. Широко известны также сборники *The Latin Real Book, The World’s Greatest Fake Book* [135; 139] и др.

Вслед за выбором джазового стандарта начинается работа над ним, в процессе которой происходит создание своей собственной исполнительской версии. Здесь на переднем плане оказывается умение творчески подойти к стандарту и придать ему форму законченной композиции, обладающей качеством индивидуальности. Обработка темы

джазового стандарта представляет собой ее адаптацию с учетом конкретных нужд, эстетических представлений и исполнительских возможностей музыкантов.

Немаловажным фактором в создании композиции на основе темы джазового стандарта является творческая индивидуальность исполнителя или коллектива. Если речь идет об ансамбле, то, как правило, движущей силой проекта является его лидер, хотя в создании композиции в той или иной мере задействованы все участники. Часто, начиная работу над стандартом, музыканты бывают уже знакомы с некоторыми вариантами его трактовки выдающимися джазовыми исполнителями и могут позаимствовать некоторые идеи в качестве отправной точки для собственных решений. Однако главным критерием отбора, решающим фактором в определении путей работы над темой является художественный опыт и вкус музыкантов, которым приходится решать вопросы, связанные с формой, гармонией, ритмом, тембром, фактурой изложения темы и др. Все это требует профессионального подхода и базовых знаний в области теории музыки, композиции, инструментоведения и аранжировки, и чем прочнее и обширнее будут эти знания, тем качественнее будет конечный результат.

Подход к обработке материала во многом зависит от инструмента, на котором играет исполнитель. Существует мнение о том, что «джаз, в принципе, исполним на любом инструменте. Все зависит лишь от того, *кто играет и как играет*» [32, с. 21]. Вместе с тем, характер импровизации технологически во многом зависит от конструкции инструмента и особенностей игры на нем. Так, на мелодическом инструменте (флейте, саксофоне, трубе, тромбоне) работа над темой стандарта будет вестись по пути развития мелодии. Если же речь идет о гармоническом инструменте (фортепиано, клавишном синтезаторе, аккордеоне, гитаре), то направление действий исполнителя значительно расширяется, так как в импровизационный процесс включается фактура изложения, связанная с гармонизацией.

Процесс обработки джазового стандарта можно разделить на два этапа: первый – это **изложение темы**, второй – ее **последующие изменения** в процессе выстраивания джазовой композиции.

Изложение темы. Прежде всего коснемся самого понятия «тема»: то, что в джазе обозначается этим термином, не совсем соответствует значению темы в академической музыке. «Тема в джазе – утверждает А. Лившиц, – не столько идейное «зерно» всего произведения, сколько повод к импровизации» [48, с. 16]. По мнению У. Сарджента,

«джазовая тема, как и всякая народная мелодия, в отличие от типичной ”классической” темы, представляет собой скорее самостоятельный, законченный ”напев”, чем ”тему” как первичный элемент более крупного и сложного целого. Такие ”напевы” просты и замкнуты в себе. Они могут повторяться, иногда с украшениями, но не способны развиваться в более сложный музыкальный организм» [70, с. 214]. Тем не менее, в практике джазового исполнительства термин «тема» широко используется, понимаясь «в широком смысле как семантически и синтаксически узловое построение, которое рано или поздно появляется в любой, даже самой безотчетно-спонтанной импровизации» [48, с. 13].

Существует широкий спектр подходов к изложению темы – от строгого следования авторскому варианту до внесения в него кардинальных мелодических, гармонических, ритмических, фактурных изменений. Порой оригинальная тема стандарта используется лишь как отправная точка для собственной версии, в таких случаях степень изменения может быть весьма значительной, вплоть до использования лишь отдельных узнаваемых деталей (интонаций, аккордов, мелизмов), воспроизведения стиля или общей эмоциональной атмосферы (как это происходит в исполнении Чиком Кория джазового стандарта *Someday My Prince Will Come* в альбоме *Acoustic Band*, 1989) [147].

Великие джазмены всегда используют стандарты как повод для создания оригинального конечного продукта. Эта особенность ясно выявляется при анализе трактовки одной и той же темы разными музыкантами, композиции которых могут кардинально отличаться друг от друга по стилю, тональности, темпу и даже форме. Так, например, известная тема Телониуса Монка *Round Midnight*, вдохновляющая самых разных исполнителей, в каждой интерпретации звучит по-другому, порой существенно отличаясь по характеру от оригинала (см. тему в оригинале: Пример 1.2.1). Для сравнения можно предложить сольный вариант исполнения этой темы самим Т. Монком (например, в записи 1969 г.), Ч. Кория (в концерте *Solo Piano*, 1983) и К. Джарреттом (*The 100th Performance In Japan*, 1987) [149; 143; 142]. Наиболее приближенным к оригиналу вариантом является тема в версии К. Джарретта, который проводит мелодию фактически без изменения, лишь «обволакивая» ее кружевными пассажами и поддерживая изысканными аккордами. Т. Монк излагает тему с многочисленными звуковысотными, ритмическими и гармоническими отклонениями, делая порой мелодию двухголосной за счет добавления «лишних» нот в более высоком регистре. Свободнее всего обращается с темой Ч. Кория, в исполнении

которого мелодия оригинала едва прослушивается за многочисленными виртуозными пассажами, трелями, аккордовыми и басовыми вставками.

Нередко в среде солистов практикуется такой подход к изложению темы, при котором она импровизируется по ходу выступления, и варианты ее мелодической линии меняются от исполнения к исполнению. В качестве образца можно привести исполнение одного и того же джазового стандарта *My Funny Valentine* (Пример 1.2.2) трубачом Майлсом Дэвисом в его альбомах разных лет: *Cookin' with The Miles Davis Quintet* (1956), *Miles Davis & John Coltrane* (1961) и *My Funny Valentine* (1964) [144; 145; 146].

Одна из важных задач в работе над джазовым стандартом – выбор ритмической структуры темы, предоставляющей исполнителям достаточную свободу. В качестве примера различной ритмической трактовки темы можно привести мелодию трубы соло в пьесе *Night in Tunisia*: оригинал Диззи Гиллеспи, обычно исполняющийся в стиле *beguin* или *tambo* (Пример 1.2.3) и вариант в стиле *medium funk*, представленный в аранжировке Чоя Чжун Су (Пример 1.2.4).

Развитие темы. Выстраивание композиции на основе джазового стандарта, как правило, представляет собой процесс варьирования на заданную тему: за ее изложением следует ряд квадратов-хорусов, в рамках которых тема определенным образом видоизменяется. Поскольку джазовая композиция на базе стандарта построена, по терминологии академической теории музыки, в форме темы с вариациями, то одной из важнейших проблем является сочетание в композиции изменяемого и неизменного. В этом смысле особая роль принадлежит мелодии и гармонии.

Мелодия является наиболее изменяемой стороной музыкального целого. В процессе мелодического развития исполнитель имеет возможность использовать богатый арсенал приемов, которые основаны на общих принципах варьирования мелодии, нашедших специфическое применение в джазе. В методической литературе выделяются следующие группы наиболее важных средств обработки мелодии:

- лады;
- аккордовые звуки (в том числе арпеджио);
- неаккордовые звуки (проходящие и вспомогательные; диатонические и хроматические);

– ритмические построения (синкопы, свинговые фигуры, триоли и другие особые виды ритмического деления);

– фактура изложения (монодическая, гетерофонная, аккордовая).

В построении мелодии широко применяются так называемые паттерны (*patterns*) – устойчивые мелодические обороты-шаблоны, которые могут повторяться с возможными видоизменениями (метрическим смещением, переакцентировкой, секвенцированием и др.). «Паттерны, – пишет М. Тибериан, – представляют собой неотъемлемую часть *импровизиционного словаря*, приобретая таким образом четко определенную роль в музыкальной речи, их присутствие может быть легко выявлено любым подготовленным музыкантом» [101, с. 88]. Остинатный повтор паттернов используется для создания динамических кульминаций в джазовых композициях. Владение паттернами существенно помогает исполнителю в работе над мелодией стандарта, поэтому их выучивание составляет одну из важных составляющих обучения импровизации.

Способы джазового мелодического варьирования подробно описаны в различных методических пособиях, здесь акцентируем лишь несколько аспектов.

Во-первых, применение указанных приемов обусловлено стилевыми особенностями композиции, поэтому исполнитель должен вначале определиться с тем, в каком стилевом ключе (свинг, би-боп, джаз-рок, *latin jazz* и т. д.) будет осуществляться его творческий проект, чтобы отобрать соответствующие способы изложения и мелодической обработки темы.

Во-вторых, следует иметь в виду два основных принципа мелодического варьирования. Один используется для косметического «раскрашивания» мелодии, при сохранении в неприкосновенности ее основных контурных точек. Такой способ сродни классическим орнаментальным вариациям и более всего характерен для традиционного джаза – в качестве примера можно привести стиль Бена Уэбстера. Другой связан с более существенными изменениями, вплоть до построения новой мелодии на базе константной гармонической схемы – подобный подход свойственен современным стилям, начиная с бибопа, и в этом смысле ярким примером являются импровизации Джона Колтрейна.

В-третьих, качество мелодического варьирования зависит от инструмента, на котором играет импровизатор. Например, сравнивая стиль тромбониста Дж. Дж. Джонсона со стилем других духовиков, Дж. Л. Коллиер пишет: «он играет гораздо меньше цепочек

восьмых, отчасти из-за того, что их трудно исполнить на тромбоне. Его мелодическая линия изобилует скачками и неожиданными паузами» [38, с. 190]. Иначе, с точки зрения исследователя, представлена мелодическая линия в импровизациях трубача Фэтса Наварро: «Его сильной стороной были отточенные, длинные, нисходящие фразы, состоящие главным образом из восьмых. Его мелодическая линия то поднимается вверх, то ниспадает легко и свободно, при этом она всегда отмечена тонкими акцентами» [38, с. 188].

Анализ импровизаций великих джазовых музыкантов дает возможность составить представление о самых разных подходах к импровизационной обработке мелодий джазовых стандартов. К примеру, главной особенностью творчества пианиста Билла Эванса называют стремление к рациональному построению мелодии. «Он не просто ведет мелодию, как Паркер или Пауэлл, расцвечивая ее неожиданными поворотами и мелизмами, – пишет Дж. Л. Коллиер, – но пытается органично связать друг с другом отдельные фрагменты. В целом его мелодическая линия состоит из коротких – в один-два такта – фраз, которые он стремится соединить в единое целое» [38, с. 185–186]. Сам Билл Эванс говорил: «Чтобы научиться обрабатывать мелодию, постигнуть науку ее сложения – если только это можно назвать наукой, – музыканту необходимо иметь несколько жизней» [цит. по: 38, с. 186].

Одним из важнейших средств обработки тем джазовых стандартов является **метроритм**. С точки зрения ритма, джазовые стили можно разделить на две большие группы: те, где присутствует свинг, и те, которые его не содержат (джаз-рок, фьюжн, латинские ритмы). Приступая к работе над темой, музыкант должен представить себе ее примерное ритмическое оформление, которое находится в прямой связи со стилем будущей композиции. Ритмический стиль может меняться и внутри самой композиции, переводя ее, например, из свинговой пульсации в стиль *Latino* и наоборот. В качестве примера приведем тему *My Funny Valentine* из одноименного альбома Майлса Дэвиса, где ритм-секция экспериментирует с метроритмом, постоянно фланируя между *latin feel*, *jazz double-time* и *the original ballad tempo* [146].

Любопытные примеры особой трактовки метроритмической стороны исполнения можно найти в творчестве Телониуса Монка. Несмотря на присутствие четкого метрического пульса, его игра часто производила впечатление отклонения от метра: этому служили и мелодические пассажи, которые звучали свободно, как бы *ad libitum*, и манера выдерживать длительные паузы между звуками, и специфическое построение фраз. Как

композитор, Т. Монк почти не использовал нечетные размеры, большинство его тем написаны в размере четыре четверти. При этом в его темах проявляется интерес к необычному метроритмическому строению – достаточно вспомнить тему *Straight, No Chaser*, в которой затушевывающее сильные доли смещение фраз «по горизонтали» производит впечатление неквадратного метра (Пример 1.2.5).

Базовый ритм, который характерен для темы джазового стандарта, является отправной точкой для исполнителя, но в своем стремлении к созданию новых версий он волен пробовать иные типы ритмической пульсации или их комбинации. В качестве критерия выступает конечный результат, который оценивается с точки зрения художественной ценности обработки темы. Главное при этом понимать важность ритмической стороны джазового языка, лежащего в основе импровизации. В этом плане ценна мысль И. Стравинского: «Импровизация имеет свое собственное представление о времени, неизбежно свободное и просторное, поскольку действительная импровизация возможна лишь в свободных временных границах; отрезок надлежит определить, и на этом отрезке должно быть жарко» [80, с. 266–267].

При том, что в ходе импровизирования на тему джазового стандарта наиболее изменяемой стороной музыкального целого оказывается мелодия, ее метаморфозы носят ограниченный характер, поскольку они происходят, как правило, в рамках неизменной или незначительно модифицированной гармонической основы. Следовательно, мелодия и гармония должны рассматриваться в импровизации как два неотделимых друг от друга компонента музыкальной ткани.

Гармония относится к числу относительно константных сторон джазового стандарта. Гармоническое решение темы зачастую остается неизменным на протяжении всей композиции, но и оно может стать полем для поисков и экспериментов, для проявления интеллектуальных возможностей и профессиональных знаний исполнителя. Широкие возможности для поиска индивидуального звучания джазового стандарта открывает собственная гармонизация темы. В джазе могут быть использованы разные виды аккордов – терцовые, квартовые, а также созвучия менее стандартного строения, например, кластеры, – этот арсенал позволяет музыканту использовать самые разнообразные краски для реализации своих художественных идей. Работа над собственной гармонизацией джазовой темы открывает широкие возможности для поиска индивидуального звучания стандарта.

Такой подход особенно характерен для пианистов, которые обычно гибко комбинируют различные способы обогащения гармонии для достижения свободы самовыражения. Данный процесс связан с уровнем владения инструментом, но помимо пианистической техники необходимым условием являются знание гармонии и навыки ее изложения на фортепиано, что подразумевает добротное классическое образование, а также наличие представлений о джазовой гармонии.

В процессе развития темы, используются различные приемы ее регармонизации, которые, не нарушая гармонической основы, образуют «обогащенную гармоническую сетку», по терминологии И. Бриля [8, с. 16]. В процессе регармонизации темы можно идти по линии усложнения базовой аккордики: этому способствуют как альтерация аккордов, так и их усложнение с помощью надстроек в виде нон, ундецим, терцдецим. Еще одним способом регармонизации является дополнение базовой гармонии за счет введения новых – вспомогательных и проходящих – аккордов. Помимо этого, на звучание аккордов влияет их расположение, которое позволяет добиваться оригинального звучания даже при использовании достаточно традиционных вариантов гармонизации.

Распространенным средством гармонического развития является так называемый «метод гармонических замен»: использование вместо отдельных базовых аккордов иных, изначально не предусмотренных автором. Выбор созвучия для замены основывается на наличии общих тонов в базовом и заменяющем его аккордах. Наиболее широко употребляемой в исполнительской практике является тритоновая замена, когда вместо одного аккорда (чаще всего доминантовой группы) используется другой, находящийся на расстоянии тритона от него. Существуют и другие виды замены⁹, их выбор во многом продиктован художественным замыслом и вкусом музыканта. В частности, своим умением находить интересные гармонические замены славился Билл Эванс – примеры тому можно найти в исследовании Дж. Рейли о гармонии Б. Эванса [130], где анализируются, в частности, образцы гармонизации пианистом некоторых тем джазовых стандартов. Показательно и то, как поступал с гармонией пианист Арт Тейтум: ему, как пишет Дж. Коллиер, «нравилось подменять стандартные аккорды, к которым привыкли исполнители на духовых инструментах, аккордами новыми, непривычными. (...)». В целом

⁹ Об этом подробно пишет М. Левайн [47, с. 245–366]. Также см. работы В. Манилова и В. Молоткова [51, с. 65–75], И. Горвата и И. Вассербергера [11, с. 82–85] и др.

Тейтум не просто импровизировал на определенной гармонической основе, как это было принято в джазовой практике. Он перекраивал всю гармоническую структуру мелодии. Способность Тейтума обрамлять мелодию последовательностями нестандартных аккордов без искажения мелодической линии изумляла его коллег» [38, с. 178]. Порой в качестве неожиданной детали в ход идет даже кратковременное изменение тональности стандарта: так, Биллу Эвансу «особенно нравится несколько раз повторять фигуру чуть выше или ниже основной тональности» [38, с. 185-186].

Все вышеперечисленные способы – применение надстроек и альтераций, использование различных расположений базовых аккордов, их усложнение добавочными тонами, регармонизация, аккордовые замены, включение новых аккордов, изменение тональности – позволяют освежить изначальную гармоническую основу новыми нюансами.

Для гармонических инструментов, в особенности фортепиано, большое значение имеет **фактура**. Склад изложения (моноподический, аккордовый) является важным средством изложения и развития мелодии, но более всего он затрагивает область аккомпанемента. Фактура как способ изложения музыкального материала является связующим звеном между импровизацией и стилем. Стилиевые особенности интерпретации обычно выражаются в пианистических техниках: достаточно перечислить такие техники, как страйд, «*locked hands*» (стиль «связанных рук», игра блок-аккордами), аккордовые «пунктиры» бибоба, формулы различных жанров *Latin jazz* и т. д.

Фактура сопровождения мелодической импровизации зависит от того, играет пианист соло или в ансамбле. В формате сольного исполнения ему, как правило, приходится обеспечивать все три пласта фактуры: мелодию, гармонию и бас. В ансамблевой игре басовая линия обеспечивается контрабасом или бас-гитарой, поэтому воспроизведение гармонии левой рукой, при изложении мелодии в партии правой руки, приобретает специфический «аранжированный» вид. И совсем другой тип фактуры используется в аккомпанементе, когда мелодическая импровизация исполняется другим инструментом.

В качестве примера свободной трактовки фортепианной фактуры можно привести игру Телониуса Монка в малых составах. В аккомпанементах он славился оригинальным применением диссонирующих интервалов и сложных аккордов в разных обращениях. В сольных пьесах Т. Монк часто практиковал технику левой руки, характерную для стиля страйд (*Harlem Stride Piano*) – его кумиром в свое время был пионер стиля Джеймс Пит

Джонсон. При этом в правой руке Монк использовал особые, ставшие характерными для бибоба, угловатые фигуры, акцентируя альтерированные тона в аккордах – такая смесь бибоба и страйда стала типичной приметой его фортепианного стиля.

Как отмечает Е. Лубяная, в настоящее время фактура становится все более разнообразной стороной исполнения: «Следуя главному вектору своего развития, фактура фортепианного джаза расширяет набор формул, рисунков, приемов, подпитываясь элементами классики, фольклора разных стран и популярной музыки» [49, с. 88–89].

Менее явной, но также важной является область **тембра**. Если говорить об акустических инструментах, то они не могут кардинально менять свой тембр, но тембровая составляющая все же играет определенную роль при обработке джазовых стандартов. Так, в процессе исполнения могут применяться специальные технические приспособления (например, сурдины для духовых и струнных), а также различные приемы звукоизвлечения: пиццикато или игра смычком, флажолеты на струнных инструментах, вибрато на духовых и струнных, тремоло мехом при игре на аккордеоне, типы туше на фортепиано и акустической гитаре и др. Например, Т. Монк, который известен как создатель новаторского стиля джазового фортепианного исполнительства, использовал особые способы игры на фортепиано: эффект эха с применением педали, создание иллюзии повышения и понижения тона (так называемый *pitch bending*), кластеры и др. [114, кн. 4, с. 68].

Если же говорить об электрогитаре, бас-гитаре и особенно о клавишных синтезаторах, то при игре на них существуют широчайшие возможности изменения тембра. Помимо специфических приемов звукоизвлечения (таких как *two-handed tapping* на электрогитаре, *slap* на бас-гитаре), в современной джазовой музыке используются электронно-технические устройства (процессоры обработки звука, MIDI-конверторы, MIDI-контроллеры и др.), которые помогают освежить и разнообразить подачу материала. Надо отметить, что применение приборов обработки звука больше относится к области студийной работы, но встречается и в игре *live*, в зависимости от стилевых предпочтений музыкантов.

Все упомянутые способы работы над джазовыми стандартами можно свободно комбинировать с целью достижения необходимого результата. Для создания определенного эффекта возможно доминирование одного из подходов. Этот процесс схож с поиском художником своей палитры, и критерий в каждом конкретном случае один – создание на

основе джазового стандарта оригинальной композиции, обладающей качеством художественной ценности.

1.3. Процесс построения джазовой композиции

Как любой вид музыкальной деятельности, джазовое исполнение развивается во времени. Развертываясь «по горизонтали», джазовая композиция укладывается в рамки определенной музыкальной формы. При рассмотрении вопросов, связанных с формой в джазовой музыке, возникает необходимость разграничить значение двух ключевых понятий: формы и композиции. В классической теории музыки эти два понятия часто выступают как синонимы, хотя у них есть и отличительные черты. В настоящей работе под *композицией* понимается то, что в академической музыке называется *произведением* (сочинением, пьесой, опусом и т. д.), а в импровизационном джазе представляет собой конечный результат исполнительского акта, прозвучавший/зафиксированный в аудио-, видео- или нотной записи. Что касается *формы*, то под этим понятием в настоящей работе подразумевается *структура* композиции в целом или ее отдельных частей (разделов).

Стандартная джазовая композиция достаточно стереотипна с точки зрения формы. «Структурной моделью джазовой аранжировки является уходящая корнями в фольклор *вариантно-строфическая (куплетно-вариационная) форма*, или *”тема с вариациями”*» [32, с. 19]. Как правило, она включает в себя тему и ряд импровизаций, называемых хорусами (в некоторых источниках – «квадратами»), к которым могут быть добавлены вступление, кода, а иногда и отыгрыши-связки между разделами. В основе джазовой композиции лежит сочиненная композитором тема, которая зачастую строится в характерной для стандартов простой 32-тактовой песенной форме (двухчастной репризной *AABA*) или имеет 12-тактовую блюзовую структуру.

Между стандартной квадратностью формы и импровизационностью возникает определенное противоречие. В академической музыке, например, нарушение квадратности нередко используется с целью подчеркнуть, усилить качество импровизационности музыкального высказывания. Что касается джазовой композиции, то импровизационность обеспечивается в ней другими средствами, тогда как «сдерживающее» начало, заключающееся в квадратности, играет важную организующую роль, особенно если речь идет об ансамблевом исполнении. «Структура хоруса, основанная на квадратности, – пишет

С. Амирханова, – охватывается целостно, чувственно, что позволяет организовать импровизационное высказывание без дополнительных komponующих усилий со стороны исполнителя» [2, с. 18].

Следующие за темой хорусы представляют собой импровизационное развитие темы – таким образом, джазовая композиция в целом приобретает черты формы темы с вариациями. Подобно тому, как в академической музыке протяженность и внутреннее строение темы сохраняются в дальнейшем процессе варьирования, в джазовой композиции форма темы, как правило, не меняется в хорусах импровизации.

Впрочем, «классическая» джазовая форма – не догма для исполнителей, она допускает расширения и вставки – брейки (*breaks*). В конце композиции (а иногда и в середине) практикуется повторение темы – в первоначальном виде или, чаще всего, с некоторыми изменениями. За исключением отдельных стилей, где форма бывает весьма расплывчатой (например, фри-джаз, экспериментальные течения), вышеупомянутая структура композиции является универсальной для джазового репертуара, ее в большинстве случаев придерживаются как в процессе концертных выступлений, так и в студийных записях.

Одна из задач исполнителя – драматургически выстроить композицию, используя для этого имеющиеся средства импровизационного развития темы. Роль основного «двигателя» развития принимает на себя мелодическая линия, рождающаяся в процессе импровизирования. В случае, если мы имеем дело с гармоническим инструментом, в этом процессе принимает участие и фактура изложения, а также, в меньшей степени, – гармония.

Наиболее оптимальный вариант выстраивания формы целого – постепенное развитие от простого к сложному на протяжении вариаций: усложнение мелодии, ритмическое ускорение и замедление (от более крупных к более мелким длительностям и наоборот), наращивание фактуры (например, от одноголосной фактуры к изложению мелодии блок-аккордами), движение от орнаментального варьирования мелодической линии темы к созданию новой мелодии, от точного повторения гармонии к внесению изменений в виде аккордовых усложнений, замен и др. Все это позволяет создать единую линию развития и постепенно прийти к кульминации, которая обычно располагается перед финальным возвращением темы или же захватывает ее начало. Такое драматургическое решение оказывает положительное воздействие на восприятие, поддерживая внимание слушателя.

Подобный подход свойственен многим крупным джазовым музыкантам. Дж. Л. Коллиер пишет о Л. Армстронге: «Он более остро, чем любой другой исполнитель в истории джаза, чувствовал форму. Родись он в иной культурной среде, из него мог бы выйти прекрасный архитектор или драматург. Его сольные номера – это не набор мелодических фрагментов, связанных только настроением, а нерасторжимое целое, в котором органично объединены начало, середина и конец» [38, с. 61].

Следует отметить, что форма джазовой композиции для малых составов (дуэтов, трио, квартетов) может отличаться от формы, практикуемой в больших составах. Так, в композициях для биг-бэндов порой появляются дополнительные построения: различные связующие разделы и другой добавочный материал, который аранжировщик вводит по своему усмотрению, стремясь к максимальному раскрытию потенциала большого коллектива. Кроме того, чем меньше состав, тем больше возможностей для импровизации, что оказывает соответствующее влияние на процесс формирования целого. В малом составе решения в том, что касается формы, принимает, как правило, лидер, который должен учитывать самые различные параметры: художественный образ предполагаемой композиции, творческий багаж и способность участников ансамбля к импровизированию, опыт совместного музицирования членов группы, вплоть до протяженности композиции, включаемой в программу.

Впрочем, в тех случаях, когда в игре участвуют выдающиеся музыканты, процесс выстраивания композиции часто зависит от других, субъективных, факторов. Так, Майлс Дэвис вспоминал о «невероятном исполнении» своего секстета 1957 г., в который входили Кэннонбол Эддерли, Джон Колтрейн, Ред Гарланд, Пол Чамберс и Филли Джо: «Из-за особой "химии" в нашем оркестре и благодаря тому, что музыканты как бы подстегивали друг друга, все почти сразу играли гораздо выше своего обычного уровня. Трейн начинал что-то странное и необыкновенно красивое, а Кэннонбол уводил оркестр в другом направлении, а я звучал где-то посередине или парил над ними – как когда... А потом я мог заиграть очень быстро или "загудеть", как Фредди Уэбстер. Тогда Трейн со своей мелодией уходил еще дальше, а возвращался, совершенно преобразив ее, Кэннонбол так же играл. А Пол как бы заземлял все это творческое напряжение духовиков, Ред играл легко и изящно, а Филли Джо подгонял нас (...). Все друг друга подзадоривали своими гениальными выдумками» [20, с. 291].

Замечательное чувство формы было присуще Т. Монку. Структурное совершенство его композиций позволило Джону Колтрейну назвать Монка «архитектором музыки высочайшего порядка» [38, с. 343]. Анализ записей с участием Т. Монка показывает композиторское чутье мастера, умение разнообразно и драматургически точно выстроить композицию. Показательна с этой точки зрения композиция *Well, You Needn't*, записанная с выступления квартета Телониуса Монка в лос-анджелесском *It Club* в 1964 г. [148]. После изложения темы, которая представляет собой 32-тактную форму *AABA*, следуют пять хорусов импровизации саксофона. При этом в первом хорусе образуется активный диалог саксофона и фортепиано, в котором Монк доминирует, исполняя в своей диссонантно-угловатой манере фрагменты темы. Фортепиано и саксофон вступают в разнообразные, самые неожиданные контрапунктические взаимодействия, что придает исполнению свежесть и новизну. Во втором хорусе инициатива переходит к саксофону, пианист же выступает то с аккордовым аккомпанементом, то с хроматическим мелодическим движением параллельными интервалами. Фортепианные аккорды звучат по-оркестровому мощно, создавая значительный контраст с предыдущим квадратом. Третий хорус начинается с неординарного решения: в партии фортепиано звучит обыкновенная нисходящая мажорная гамма, исполняемая двумя руками в октаву. Посреди третьего хоруса Монк совершенно неожиданно замолкает, выдерживая паузу вплоть до вступления со своими хорусами импровизации. Далее, как это ни удивительно, пианист оставляет без традиционной аккордовой поддержки импровизационное соло контрабаса, вступая уже в самом конце после соло ударных, в так называемой «теме на коду». Таким образом, *Well, You Needn't* представляет собой пример творческого, поистине импровизационного подхода к выстраиванию композиции.

Изучение искусства Т. Монка может многое дать современному джазовому музыканту. Музыкальное мышление Т. Монка намного опередило свое время и, как пишет Ф. Шак, нуждается в новом прочтении: «Созданная Монком модель джазового пианизма чрезвычайно податлива для внесения последующих изменений, новых акцентов и дополнений (...). Среди прочих наработанных боперами стилевых решений импровизационный почерк Монка, пожалуй, единственный, который можно пересмотреть в эволюционном ракурсе. Монк создал нечто удивительное, своего рода конструктор для импровизатора» [93, с.22].

Многие джазовые музыканты в поисках новых путей для самовыражения пробуют экспериментировать с формой. Постоянным стремлением к необычности структурных решений отличается творчество Дюка Эллингтона, который, как пишет Дж. Л. Коллиер, «постоянно пытался выйти за рамки структурных стереотипов, лежащих в основе джаза и популярной музыки, для которых типичны лишь восьми-, двенадцати-, шестнадцати- и тридцатидвухтактовые тематические структуры. Эллингтон смело нарушал его. Пьеса *Baby, When You Ain't There* (1932) представляет собой блюз, но он начинается и заканчивается двадцатитактовыми сегментами, образованными удлинением блюзовой структуры на несколько тактов. Композиция *East St. Louis Toodle-oo* включает (наряду с восьми- и шестнадцатитактовыми) восемнадцатитактовый сегмент. В основе пьесы *Birmingham Breakdown* – двадцатитактовая тема. И таких примеров множество. Причем Эллингтон так искусно соединял части композиции, что лишь немногие музыканты могли уловить отступление от традиционной формы» [38, с. 125].

Иногда структура темы является лишь отправной точкой для работы над джазовой композицией, подвергаясь по ходу развития существенной переработке. Подобных эксперименты, например, характерны для ранних джаз-роковых записей Майлса Дэвиса. Многие джазовые критики считали, что, создавая альбом *Bitches Brew*, М. Дэвис записывал не музыку, а процесс создания музыки, не всегда заранее предвидя конечный результат. Сам музыкант говорил об этом так: «я знал, что нужная мне музыка обретет форму в процессе исполнения, а не будет результатом заранее спланированной тяготины. На этой сессии во главе угла была импровизация, именно она и принесла славу джазу. (...) Настроение музыканта и есть та музыка, которую он играет» [20, с. 391].

Встречаются и другие отклонения от «нормы». Например, в начале композиции может отсутствовать тема – так происходит в композициях американского пианиста Ленни Тристано *Love Lines* и *Line Up*, которые начинаются прямо с импровизации и выстраиваются по принципу монолита, без каких-либо признаков внутреннего структурного деления. Не имеет темы и сольная композиция Л. Тристано *Requiem*, посвященная памяти Чарли Паркера: она состоит из вступления, напоминающего по характеру похоронный марш, и нескольких хорусов импровизации на мажорный блюз. В середине XX века это воспринималось как эксперимент, но в наши дни принципы, по которым строятся композиции Л. Тристано, получили должное признание.

Разнообразные поиски в области формы наблюдаются у музыкантов, играющих авангардный джаз. Такие музыканты, как Сесил Тейлор, Орнетт Коулмен, Арчи Шепп и другие пытались уйти в своих работах от традиционной джазовой формы в поиске новизны и оригинальности. Одной из важнейших работ в области авангарда является альбом Орнетта Коулмена под названием *Free Jazz: A Collective Improvisation*. Именно по названию альбома и включенной в него одноименной композиции новый стиль был назван «свободным джазом», а автор альбома — «отцом фри-джаза». Композиция *Free Jazz* длительностью 37:10 лишена внутреннего структурного деления, метроритмической регулярности, тональности, порой даже не будучи привязанной к темперированному строю. Местами за длинными и интонационно сложными атональными фразами в пьесе не прослушивается сколько-нибудь связная мелодическая линия. С точки зрения формы, в композиции выделяется лишь вступительный раздел. Подобные работы не получили широкого распространения в среде джазменов, но способствовали расширению круга музыкальных выразительных средств, используемых в джазе. Многие музыканты более молодых поколений используют в своем творчестве открытые О. Коулменом принципы построения формы.

В качестве примера воплощения идеи максимальной импровизационности можно привести творчество американского джазового пианиста Кита Джарретта. В частности, речь идет о его сольных импровизационных альбомах – таких, как *Facing You*, *The Köln Concert* и др., представляющих собой блестящие образцы неподготовленной, спонтанной импровизации. Начав с сольных проектов, К. Джарретт продолжил развитие найденной идеи вместе с басистом Гэри Пикоком и ударником Джеком ДеДжонеттом, вошедшими в состав *Keith Jarrett Trio*. В их проекте *Standards* реализован новый подход к джазовой классике: музыканты не практикуют совместные репетиции перед концертными выступлениями, они лишь выбирают стандарты, договариваются о тональностях и, в самых общих чертах, о предполагаемой форме. Каждый музыкант играет стандарт так, как он его слышит и понимает, и весь процесс создания композиции, включая коррекцию намеченной формы, разворачивается прямо во время концертов.

На процесс организации формы огромное влияние оказывает уровень профессионализма музыкантов, степень владения ими техникой импровизации, позволяющей оперативно и гибко решать вопросы формы в конкретной игровой ситуации.

Так, максимальной импровизационностью отличалось творчество Майлса Дэвиса, который, работая с сильнейшими музыкантами своего времени, на репетициях лишь намечал программу будущего концерта и позволял самому интересному случаться непосредственно на сцене. Иногда М. Дэвис предпочитал выступать без репетиций – так он поступал, играя в 1964 г. с Уэйном Шортером, Хэрби Хэнкоком, Роном Картером и Тони Уильямсом, о чем упоминает в своей *Автобиографии*: «Каждый вечер Херби, Тони и Рон собирались в гостиничном номере и до утра обсуждали свою игру. И каждый вечер на следующий день они выходили на сцену и играли по-новому. И каждый вечер моей задачей было угнаться за ними. Музыка, которую мы вместе создавали, менялась от концерта к концерту» [20, с. 362].

Помимо композиций, типичных для джазовых стандартов, джазмены всегда испытывали интерес к более крупным формам. Многие из них, получившие академическое музыкальное образование и изучавшие европейскую классическую музыку и композицию, стремятся применять полученные знания на практике. Кроме того, чернокожие музыканты всегда старались доказать, что они не хуже белых, что им подвластна и более сложная музыка. Отсюда интерес к крупным формам, который проявился уже на раннем этапе становления джаза – об этом свидетельствуют, например, регтайм-оперы Скотта Джоплина (*Treemonisha, A Guest of Honor*), которые некоторые музыкальные критики считали вполне профессиональными произведениями [38, с. 55].

Интересы джазменов к крупным формам проявились в области как оркестровой, так и камерно-инструментальной музыки. Как пишет Дж. Л. Коллиер, «Чуть ли не с момента зарождения джаза в нем, в той или иной степени, проявлялась тяга к европейскому симфонизму и к его младшему брату – камерному стилю» [38, с. 290].

В результате интереса к джазовым произведениям крупной формы возникло новое стилевое направление в современной музыке, так называемое «третье течение» (*Third Stream*). Попытка соединения джаза с классической симфонической музыкой практиковалась многими известными джазовыми композиторами – такими, как Джеймс Пит Джонсон, Пол Уайтмен, Бенни Гудман, Раймонд Скотт и др. Для многих джазовых музыкантов примером для подражания стало соединение джаза и академической музыки в такой композиции, как *Rhapsody in blue* Джорджа Гершвина: для показа пестрого, бурно развивающегося мира композитор использовал слитно-сюитную форму, в которой несколько разнохарактерных частей объединяются в единое целое. По аналогии, некоторые

композиции Дюка Эллингтона, среди которых *Creole Rhapsody*, *Reminiscing in Tempo* и *Black, Brown and Beige*, *New World a-Comin'*, *The Harlem Suite* и др., написаны по принципу контрастно-составной формы, части которой часто связаны повторяющимися темами.

Д. Эллингтона привлекало также создание циклических композиций для оркестра в жанре сюиты. Как отмечают исследователи, он одним из первых «нарушил трехминутный стандарт звукозаписи, начав записывать свои сюиты, ставшие убедительными образцами диалога между джазовой и академической музыкой» [61, с. 150]. Среди сюитных циклов Д. Эллингтона можно назвать такие, как *Liberian suite*, *The Shakespearean Suite* (известная также под названием *Such Sweet Thunder*), *New Orleans suite*, *Togo Brava Suite*, *The Perfume Suite*, *The Deep South Suite*, *The Far East Suite*, *The Queen's Suite*, *The Girls Suite* и др. Перу композитора принадлежит также оркестровый концерт – *Concerto grosso для оркестра и джаза*.

В циклической форме написаны известные фортепианные сюиты канадского пианиста Оскара Питерсона *Canadian Suite* и *Easter Suite*. Сюитной формой охотно пользовались и музыканты, исполняющие более поздние разновидности джаза – джаз-рок или фьюжн, в этом смысле можно упомянуть оркестр *Махавишну* Джона Маклафлина, пианиста Чика Кория с его проектом *Return To Forever*, группу *Арсенал* Алексея Козлова, группу *Аллегро* Николая Левиновского и др.

Еще одной формой, популярной у джазовых музыкантов и часто используемой в концертных выступлениях, является попури – довольно протяженная пьеса, в которой свободно чередуются ряд мелодий, заимствованных из известных опер, оперетт, популярных песен. Существуют и другие примеры использования данной формы: например, многие концертные выступления Майлса Дэвиса были составлены из ряда стандартов, плавно переходивших один в другой без остановок, создавая ощущение одной большой композиции. Этим способом пользовались для своих концертных выступлений и другие джазовые музыканты – например, американский пианист и композитор, основатель и лидер группы *Weather Report*, Джо Завинул. Оригинальная мотивация для соединения ряда исполняемых стандартов в единое звуковое полотно была у французского джазового пианиста Мишеля Петруччани: не желая слышать аплодисменты после каждого исполняемого стандарта, он начал плавно переходить от одного к другому, соединяя их короткими гармоническими связками.

В качестве примера построения формы джазового стандарта приведем процесс работы автора настоящей диссертации над популярной темой баллады *Round Midnight* Телониуса Монка. Композиция, в основу которой легла эта тема, вошла в программу одного из докторантских концертов, полностью составленную из стандартов Т. Монка. Подобный выбор не был случайным: в нем сфокусировались как личные предпочтения автора этих строк, так и объективное значение творчества Т. Монка и истории джазового искусства. По мнению многих известных джазовых музыкантов и критиков, Телониус Монк является выдающимся представителем джаза XX века, стоявшим у истоков стиля бибоп и обладавшим оригинальным художественным мышлением и неоднозначно воспринимаемой, но безусловно ярко индивидуальной исполнительской манерой. Творческое наследие музыканта включает большое количество тем, которые по праву стали джазовыми стандартами.

Баллада *Round Midnight* Т. Монка занимает особое место в джазовом репертуаре. Это одна из самых красивых джазовых баллад, и практически ни один джазовый музыкант не проходит мимо этой прекрасной пьесы. Существует огромное количество вариантов исполнения баллады, начиная с сольных версий и заканчивая композициями в исполнении больших оркестров. Из наиболее известных отметим версии Майлса Дэвиса (включая первый трек его альбома *'Round About Midnight*), Джона Колтрейна, Уинтона Марсалиса, Мишеля Петруччиани и др.

В концертном выступлении, о котором говорилось выше, баллада *Round Midnight* была исполнена в трио, в состав которого вошли фортепиано, контрабас и барабаны. Поскольку предполагалось, что автор-пианист должен максимально показать себя как солист, план композиции разрабатывался именно с учетом данного обстоятельства. Прежде всего, было решено, что композиции будет предшествовать сольное фортепианное вступление для подготовки темы и создания определенного настроения.

Вступления к стандартам чаще всего опциональны, они не являются обязательной частью композиции, но довольно часто практикуется исполнителями джазовых стандартов, особенно баллад. По своему материалу вступления к балладам бывают двух типов. Первый тип – вступление, построенное на материале темы: в этом случае разрабатываются отдельные ее мотивы, что обеспечивает плавный переход к основному разделу. Второй тип основан на контрастном материале для создания эффекта неожиданности в момент

появления темы. Кроме того, вступления различаются по степени импровизационности: они могут представлять собой чистую импровизацию, могут быть предварительно сочиненными, а могут быть комбинированными, соединяя в себе композицию и импровизацию. В случае с исполнением баллады *Round Midnight* было принято решение создать импровизационное вступление, созвучное теме по музыкальному материалу. Следует отметить, что во многих трактовках баллады исполнителями, включая самого Т. Монка, присутствует фортепианное вступление импровизационного характера (некоторые варианты зафиксированы и в нотных публикациях темы). Автор данной работы также отдал предпочтение импровизации, максимально отвечающей истинному духу джазового искусства – исходя из этого, вступление было поручено фортепиано без сопровождения, что позволило солисту проявить себя вне каких-либо рамок взаимодействия с партнерами.

Тема представляет собой 32-тактовый квадрат в стандартной форме $AABA$ (вернее, если учитывать некоторые тематические изменения, AA^1BA^1), состоящей из четырех разделов по восемь тактов. Первую часть темы (два начальных раздела, AA^1) решено было представить в сольном исполнении. Ритм-секция вступает в разделе B и продолжает свой аккомпанемент в последнем разделе темы (A^1). Подобное решение логически вытекает из желания, с одной стороны, связать тему со вступлением, а с другой – придать теме некоторое динамическое развитие за счет подключения ритм-секции во второй части.

Далее автором было принято решение присоединить к теме два хоруса импровизации. По личному ощущению, этого времени должно было хватить для того, чтобы успеть выразить свое отношение к теме и динамически выстроить форму целого, не утомив при этом слушателя. После двух хорусов импровизации фортепиано были возможны несколько вариантов дальнейшего развития композиции. Один из вариантов, часто используемый в стандартах, – это возвращение к теме, однако автор посчитал целесообразным расширить композицию на один хорус, введя 16-тактовую импровизацию контрабаса (AA^1) и вступив затем с изложением темы в части BA^1 . Как и предполагалось, импровизация контрабаса послужила хорошим контрастом для возвращения темы в партии фортепиано. В конце третьего хоруса импровизации ритм-секция плавно ушла на нет, предоставив солисту возможность снова проявить себя в короткой сольной

импровизационной коде, которая симметрично замкнула композицию, поставив точку в ее развитии.

С точки зрения описания исполнительских средств, можно упомянуть разработку гармонии темы. Несмотря на то, что авторский вариант сам по себе предполагает довольно интенсивную гармонизацию, все же удалось найти место некоторым гармоническим заменам для придания этой выразительной балладе еще большей напряженности. В качестве отправной точки для подобной работы послужила версия данного стандарта на альбоме Херби Хэнкока *Quartet*. Из исполнительских средств также можно упомянуть фортепианную фактуру, которая на протяжении всей композиции значительно менялась, помогая созданию напряжения и его последующему разрешению. Общая продолжительность композиции на основе стандарта *Round Midnight* составила около восьми минут, что более чем достаточно для джазовой баллады. Разумеется, описанный процесс выстраивания композиции не является единственно возможным: скорее всего, в дальнейших выступлениях, в других условиях и с другим исполнительским составом композиция приобретет иную форму.

Каждая импровизация солиста – это его монолог, посредством которого он обращается к слушателю. Если музыканту есть что сказать, если он ставит перед собой задачу грамотно построить форму и, к тому же, владеет драматургическим чутьем, его высказывание найдет соответствующий отклик. В качестве примера можно привести импровизацию Джона Колтрейна на собственную тему *Impressions*, выпущенную в 1963 г. на одноименной пластинке. Это была запись живого выступления Дж. Колтрейна в *Village Vanguard* в ноябре 1961 года. Его импровизация длится почти 14 минут, что достаточно много – далеко не каждый профессиональный джазовый музыкант способен импровизировать столько времени, не повторяясь и поддерживая внимание публики к своей игре. Импровизация длится буквально на одном дыхании, не давая слушателям возможности задуматься о времени. Композиция Дж. Колтрейна представляет собой прекрасный пример слияния воедино таких факторов, как яркое музыкальное мышление, блестящее владение инструментом, непревзойденное мастерство импровизации и, не в последнюю очередь, точное чувство формы.

1.4. Выводы по 1-й главе

1. Импровизация и импровизационность присущи различным областям человеческой деятельности, но более всего эти явления характерны для художественного творчества, особенно для таких видов искусства как музыка, театр, хореография. С давних времен существовавшая как в фольклоре и традиционных культурах самых разных народов, так и в музыке академической традиции, импровизация приобрела наиболее существенное значение в джазовой музыке, где между понятиями «джаз» и «импровизация» порой ставится знак равенства.

2. Возникнув на стыке европейской и афроамериканской художественных культур, джазовая импровизация переплავила в себе, с одной стороны, стандартную нормативность, идущую от многовековых установок профессиональной европейской музыки, а с другой – свободную непредсказуемость, характерную для специфических форм традиционного африканского искусства.

3. В джазовой импровизации сам музыкальный текст рождается спонтанно, в процессе музицирования, завися от многих факторов объективного и субъективного характера. Вместе с тем, в большинстве джазовых стилей спонтанность импровизации имеет предел, будучи лимитирована рядом стабилизирующих факторов, и прежде всего таким явлением, как композиция. Основным фактором композиции в джазе является форма, организующая музыкальное мышление импровизатора и направляющая его в строго predetermined рамки.

4. В репертуаре джазменов важное место занимают темы джазовых стандартов – широко распространенные мелодии, знание которых позволяет исполнителям общаться между собой в процессе совместного музицирования. Процесс обработки джазового стандарта представляет собой изложение темы и ее последующие изменения в процессе выстраивания джазовой композиции. Наиболее важную роль в этом процессе играет мелодия, хотя исполнителю приходится решать также вопросы, связанные с гармонией, формой, ритмом, тембром, фактурой изложения и др.

5. Наиболее константными элементами в процессе развития темы являются форма и гармония, хотя и они допускают поиски и эксперименты. Гармоническая основа темы, которая зачастую остается неизменной на протяжении всей композиции, может быть обогащена за счет регармонизации: альтерации аккордов, смены их расположения,

надстроек в виде нон, ундецим, терцдецим, введения новых аккордов и др. Распространенным средством гармонического развития является метод «гармонических замен».

6. Стандартная джазовая композиция достаточно стереотипна с точки зрения формы. Тема зачастую строится в простой 32-тактовой песенной (*АВА*) или 12-тактовой блюзовой форме. Следующие за ней хорусы импровизации представляют собой развитие темы: усложнение мелодической линии, ритмическое развитие, движение от орнаментального варьирования к созданию новой мелодии, наращивание фактуры, от точного повторения гармонии к внесению изменений в виде аккордовых усложнений, замен и др. Таким образом создается единая линия развития, как правило, приводящая к генеральной кульминации. Одна и та же тема может стать основой большого числа разнообразных по форме композиций.

2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Импровизация в джазе – это фундамент, на котором возникли и существуют все основные джазовые стили. Отсюда вытекает огромная важность обучения искусству джазовой импровизации, привития навыков и развития умения импровизировать.

В среде джазовых музыкантов имеет определенное хождение мысль о том, что научить джазу нельзя: речь в данном случае идет не об усвоении какого-то набора приемов игры, ибо при наличии времени и упорства это может сделать любой музыкант, а об умении импровизировать. Данная мысль передает суть явления в несколько утрированной форме. Конечно, есть музыканты, которым свойственно врожденное чувство джазовой импровизации, не зависящее от наличия образования и нуждающееся лишь в целенаправленном развитии, однако большинство практикующих джаз пришло к определенной степени мастерства именно через обучение. В этой области, как и в других, связанных с музыкой, существуют конкретные методики, которые помогают способному музыканту овладеть основными приемами, позволяющими стать хорошим джазовым исполнителем.

Обучение джазовой импровизации, независимо от того, где это происходит – в музыкальной школе, в училище или в консерватории, всегда было нелегкой задачей, причем как для учащегося, так и для педагога.

Профессиональное преподавание импровизации студентам джазового отделения высшего музыкального учебного заведения имеет свои особенности. И студент, и педагог должны отвечать ряду требований. Что касается педагога, то он должен не только досконально разбираться в специфике импровизации, но и уметь показать за инструментом то, чего хочет добиться. Когда речь идет о джазе (исполнительских приемах, артикуляции, свинге), одних только словесных объяснений, слуховых навыков или наличия нотного текста недостаточно, поэтому преподающий импровизацию прежде всего должен быть джазовым музыкантом и, разумеется, уметь импровизировать на профессиональном уровне. В истории развития джаза обучение путем личного примера всегда было важнейшим способом познания многих деталей музыкального языка, поэтому практический показ на инструменте в этой области абсолютно необходим.

Определенные требования предъявляются и к студентам. Прежде всего, подразумевается, что поступающие в вуз должны профессионально владеть своим

инструментом, имея за плечами соответствующее музыкальное образование в объеме средней специальной музыкальной школы (лицея) или музыкального училища (колледжа). Вместе с тем, владение инструментом само по себе еще не дает никаких гарантий в области джаза: даже виртуозно играющий музыкант может не владеть умением импровизировать, что становится порой источником психологических проблем.

В данном контексте подчеркнем, что педагог должен, во-первых, четко понимать стоящие перед ним задачи, а во-вторых, обладать такими качествами, как чуткость и умение убеждать. Надо постараться объяснить студенту, что играть на инструменте и импровизировать на нем – это два разных навыка. Если играть на инструменте молодой музыкант учился в течение достаточного количества лет, то искусство импровизации он только начинает постигать, и процесс этот требует много времени и усилий. От студента же требуется прежде всего настоящее желание научиться играть джаз, и в первую очередь импровизировать.

Желание может быть внешним (обусловленным, например, мотивом преуспеть в профессии или видеть себя на сцене перед восхищенной публикой) или внутренним, выражающим непреодолимую потребность поделиться чем-то, высказать на инструменте то, что накопилось в душе. Когда такая внутренняя потребность существует, музыкант испытывает ощущение радости, удовольствия от импровизирования. Без этого его всегда будет преследовать боязнь спонтанной игры, он будет ощущать необходимость опереться на какие-то стандартные музыкальные фразы, выученные на память собственные или сочиненные кем-то тексты. Поэтому буквально с первых дней работы со студентом наставник должен выяснить, является ли желание подопечного изучать джазовую импровизацию его внутренней потребностью. Только зная истинную природу желания студента, педагог сможет выстроить правильную систему работы с ним. Не случайно многие известные джазовые педагоги рекомендуют на самом раннем этапе выявить истинные мотивы, движущие желающими изучать джаз. «Ваши мотивации, повлиявшие на принятие решения изучать джаз, чрезвычайно важны для вашего потенциального успеха», – пишет Дж. Кокер, обращаясь к начинающим импровизаторам [107, с. 1].

Выбор конкретного пути к конечной цели зависит от способностей студента, его профессионального и духовного багажа, а также от системы занятий, выстроенной

индивидуально или с помощью педагога. Перечислим те основные методы работы, которые считаем наиболее эффективными в процессе обучения джазовой импровизации:

1. Теоретическое постижение принципов, методов и приемов импровизирования;
2. Слушание и слуховой анализ джазовых композиций;
3. Транскрибирование или «снятие» на слух джазовых импровизаций;
4. Анализ джазовых композиции с импровизациями выдающихся музыкантов;
5. Практическое усвоение на инструменте полученной теоретической и приобретенной опытным путем информации.

Выбор методов и их приоритетность в каждом конкретном случае диктуется разными факторами, в том числе особенностями контингента студентов, обучающегося джазовому исполнительству.

2.1. Индивидуальный подход к обучению джазовой импровизации

Всех студентов, обучающихся джазовой импровизации в вузе, можно разделить на три основные категории. Первую группу составляют те, кто до поступления никогда не сталкивался с джазом и, естественно, не пытался импровизировать; во вторую входят музыканты, которые уже пробовали себя в джазовой музыке, но не имеют опыта в области импровизации; третья группа – это играющие джазовые музыканты, обладающие определенным опытом в импровизировании. Названные группы требуют от педагога разного подхода, и результат работы с ними, как правило, тоже бывает разным.

1. *Музыканты, которые ранее не сталкивались с джазом.* Такой тип студентов является самым сложным и «неблагодарным» с точки зрения конечного результата. Причиной этого (при наличии у студентов способностей) чаще всего является недостаточное осознание целей. Получив традиционное музыкальное образование, они делают попытки проявить себя в какой-либо другой области музыки (в народной, электронной, фолк-, рок-музыке, джазе). На их решение заняться джазом влияют самые разные причины: мнение друзей, желание выделиться из круга сверстников, попытки обрести финансовую независимость и др. При поступлении в вуз такими студентами движут любопытство и желание попробовать что-то новое, чего явно недостаточно для получения результата. Поэтому, столкнувшись с большим объемом работы и осознав, сколько времени

и сил надо вложить в изучение интересующей их музыки, они зачастую через какое-то время охлаждаются к занятиям.

Конечно, не все студенты расстаются с вузом, некоторые доходят до получения диплома, но до импровизирования как такового с ними за годы учебы обычно дело не доходит, процесс обучения ограничивается теоретическим ознакомлением с принципами построения джазовой импровизации, аналитическим разбором композиций выдающихся исполнителей и выучиванием учебных программ по нотам. Впрочем, даже в этом есть несомненная польза: несмотря на то, что такие студенты вряд ли будут по-настоящему импровизировать, из них могут получиться неплохие исполнители «нотной» музыки (и, например, востребованные концертмейстеры), а также «качественные» слушатели, которые будут в состоянии понять, что происходит в процессе спонтанного джазового выступления, и по достоинству оценить чью-либо игру. Они будут способствовать популяризации и распространению джазовой музыки, что, несомненно, принесет большую пользу этому виду искусства.

Работая с такой категорией студентов, надо сделать так, чтобы они как можно более основательно ознакомились с джазовой музыкой. История джаза, джазовые стили, крупнейшие фигуры джазовых исполнителей, их творческое наследие – все это должно стать темами постоянных творческих изысканий. Очень важно способствовать углублению интереса студентов к джазу посредством посещения концертов, экзаменов, *jam-sessions*, мастер-классов, где они будут иметь возможность окунуться в джазовый мир во всем его многообразии.

Необходимо внимательно выбирать материал для работы, имея в виду предел возможностей студента. Джаз многолик, его язык очень разнообразен, и не вся музыка одинаково понятна тем, кто ее изучает. Одни джазовые стили и жанры (*swing, cool, latino*, баллада) более доступны, другие (начиная с *bebop*) более сложны для освоения. Игра таких музыкантов, как, например, Бен Уэбстер, Лестер Янг, Коулмен Хокинс, Каунт Бейси очень мелодична и доступна самому неискушенному музыканту, а творчество Чарли Паркера, Телониуса Монка, Бада Пауэлла, Ленни Тристиано требует особой подготовки. Что же касается таких стилей как авангард или *free-jazz* Сесила Тейлора и Орнетта Коулмена, то они доступны даже не каждому опытному джазмену. При выборе материала для работы

педагог обязательно должен соотносить пожелания студента с его интеллектуальными и музыкальными возможностями.

Наконец, в ходе приобретения общих и специальных теоретических знаний можно пробовать поработать и над самой импровизацией, дать студенту почувствовать «вкус» настоящего джаза. Делать это надо начале на очень простых примерах (блюзовая форма, последовательность II–V–I и др.), на которых можно показать типичные джазовые структуры, способы работы над ними и возможный конечный результат. На помощь могут прийти фонограммы, различные компьютерные программы (такие как, например, *iRealPro*), а также, по возможности, живая игра с музыкантами в любом составе. Как показывает практика, большого результата ожидать не стоит, но ввести студента в атмосферу реального импровизирования бывает очень полезно. Впрочем, не исключено, что индивидуальная одаренность музыканта, ясное осознание им целей, трудолюбие и настойчивость будут способствовать развитию творческого потенциала, результатом чего станет открытие яркого джазового таланта.

2. Джазовые музыканты, не имеющие предварительной подготовки в области импровизации. Студенты этой группы, несомненно, находятся ближе к истинному джазу. Они уже обладают некоторым пониманием процесса, а собственные попытки импровизировать привели их к осознанию необходимости получения определенных знаний и навыков. Такие студенты часто хорошо владеют инструментом, будучи в состоянии выучить и вынести на сцену довольно сложные композиции.

Студенты данной категории, как правило, предпочитают писать и заучивать на память свои «импровизации», что позволяет им участвовать в концертных выступлениях, создавая видимость джазовой игры. При этом они уверены в том, что если могут исполнить выученную по нотам или транскрибированную джазовую композицию, то это автоматически означает, что они играют джаз. Они испытывают настоящий стресс, когда осознают, что то, что они играют, не является джазом, что в настоящем джазе каждое новое исполнение определенной темы должно сопровождаться «другой» импровизацией, и эта новая импровизация рождается спонтанно, как реакция на текущий момент.

Музыкантов, практически знакомых с джазом и желающих играть его на хорошем профессиональном уровне, но не имеющих подготовки в области джазовой импровизации, больше всего. Это, возможно, самая интересная для педагога группа студентов с точки

зрения возможности привить качественные профессиональные навыки, помочь раскрыться в данной сфере и дать возможность получать удовольствие от процесса игры. С ними намного легче работать, и есть реальная возможность приблизиться к настоящей джазовой импровизации. Однако студенты подобного типа часто сталкиваются с серьезной проблемой, связанной со страхом перед импровизированием на публике, и это чувство может быть непреодолимой преградой, не позволяя им пересечь ту границу, которая отделяет обычное исполнение от джазовой импровизации.

Для педагога немалую сложность представляет задача вовремя помочь избавиться от недостатков, сложившихся на предыдущем этапе, таким студентам: они крайне чувствительны и очень болезненно и неохотно расстаются с укоренившимися представлениями и навыками. Это можно сравнить с ситуацией, когда музыкант вынужден менять постановку на своем инструменте, что требует терпения и доверия к педагогу.

Принципы работы со студентами названной категории имеют много общего с принципами работы с первой группой: в процессе занятий они знакомятся с теорией и историей джаза, постепенно изучая основные принципы и приемы работы над джазовой импровизацией. Но есть и существенные отличия. Так, если для первой группы умение импровизировать является опциональным, то для второй оно обязательно. Однако в силу ряда причин этот результат иногда трудно достижим, основная причина чего – боязнь спонтанной игры. Названный недостаток порождает у музыканта желание опереться на хорошо знакомые шаблоны, выученное по нотам соло, сочиненную «импровизацию». Такой музыкант похож на человека, который учится плавать со спасательным кругом: он знает, что его навыков пока не хватает для свободного плавания, отсюда страх и желание иметь под рукой подручное средство.

В работе со студентами, которые сталкиваются с боязнью продемонстрировать свои способности в процессе публичных выступлений, педагог должен проявить качества психолога, стараясь подобрать индивидуальные методы снятия психологических блокировок. В процессе практических занятий необходимо всячески поощрять желание и попытки студента импровизировать, создавая при этом максимально комфортные условия для спонтанной игры. Если порой приходится побуждать воспитанника выполнять какие-то задания помимо его воли, это надо делать очень тактично, всегда чувствуя тот предел, за который не стоит заходить во избежание нервного срыва.

Следует всячески способствовать тому, чтобы студент пытался импровизировать в процессе живой исполнительской практики. Для преодоления психологических барьеров можно, например, предложить ему помощь в осмыслении собственных соло, играемых на уроках по инструменту, ансамблю или оркестру. Помимо этого, в индивидуальном плане студента должна быть увеличена доля публичных выступлений: в концертах, мастер-классах, *jam sessions* и др. Нужно всемерно поощрять как учебное, так и неформальное музыкальное общение с коллегами по цеху, постепенно наращивая вовлеченность подопечного в процесс импровизационного творчества.

Как сказал Д. Голощекин, «джаз – это очень тонкое и очень сложное искусство, которое дано далеко не всем, даже закончившим пять консерваторий. Человек может быть грамотным, но играть джаз уметь не будет. Если есть дар, любовь к этому жанру у человека внутри, способности к импровизации и самобытному изложению материала, тогда можно помочь ему развиваться» [29].

3. *Джазовые музыканты, имеющие опыт в области импровизации.* С точки зрения конечной цели обучения импровизации это самая перспективная группа музыкантов. Они начинают свое обучение не с «чистого листа», а приходят в вуз, уже познав радость спонтанной импровизации и имея опыт реальных джазовых выступлений. Студенты данного типа обладают некоторым репертуаром, они знакомы с рядом стандартов и относительно регулярно выходят на сцену. Они не боятся импровизировать, даже если материал им не очень знаком. Как правило, они достаточно самостоятельны, их не надо заставлять заниматься, они в состоянии сами контролировать свое участие в учебном процессе. От педагога требуется лишь направлять и корректировать их развитие.

Для студентов данной категории игра без нот является естественной, их исполнение является не механическим повторением чьей-то заранее заученной импровизации, а попыткой выразить себя, свои эмоции и мысли. При этом в системе занятий должно присутствовать сочинение и запись своих импровизаций, хотя этот прием используется не как конечная цель, а только в контексте выработки отдельных приемов и совершенствования навыков импровизирования.

Тот факт, что студенты третьего типа наиболее близки к истинному джазу, который и является целью обучения, вовсе не означает, что их игра профессионально безупречна и в ней ничего нельзя улучшить. Правда, в связи с этим могут возникать некоторые сложности.

Во-первых, они приходят в вуз уже сформировавшимися музыкантами, со своими представлениями о джазе и практическим игровым опытом. Корректировать взгляды и навыки, которые уже устоялись и подкреплены практикой, непросто, поскольку наличие опыта позволяет музыкантам более упорно отстаивать свою точку зрения. Лучшим способом убеждения в таких случаях являются примеры из творчества признанных музыкантов и личного опыта преподавателя, рекомендации авторитетных джазовых педагогов.

Вторая проблема связана с тем, что музыканты третьего типа, как правило, не очень любят работать с нотным текстом, хотя на определенном этапе обучения анализ и исполнение нотного материала, в котором кроется немало полезной информации, абсолютно необходимы. Выучивание записанных импровизаций особенно важно в процессе освоения джазовых стилей, погружения в творческую лабораторию известных джазовых музыкантов. Глубокий анализ «фирменных» импровизаций с последующим применением понравившихся приемов игры убедительно показывает эффективность подобного вида работы.

Между педагогом и студентом третьей группы, как правило, возникают взаимоотношения коллег, тем более что им часто приходится вместе выходить на сцену. В таких случаях особенно необходимо создание педагогом максимально комфортной атмосферы общения, что поможет избежать возможных конфликтов, которые порой возникают, когда мнения педагога и студента по поводу тех или иных вопросов не совпадают. В критических ситуациях можно прибегнуть к авторитетному мнению других джазменов, а иногда и просто дать таким студентам возможность какое-то время позаниматься самостоятельно, продемонстрировав впоследствии достигнутые результаты.

Завершая данный раздел, приведем слова знаменитого российского джазового пианиста, профессора Российской академии музыки имени Гнесиных Игоря Бриля, который на вопрос, можно ли научить джазу каждого желающего, способного студента, ответил: «Всегда повторяю одну фразу: научить джазу нельзя, а вот научиться можно. Поэтому талант, инициатива самих студентов помогают постичь этот жанр» [85].

2.2. Методические разработки и учебные пособия по джазовой импровизации

Изучение джазовой импровизации является непростым процессом, в котором значительную роль играет опора на слух. Но помимо слуха как важнейшего способа эмпирического познания джаза, огромное значение в обучении этому виду искусства имеют различные теоретические, методические, нотные и другие пособия. Такой материал отражает важнейшие аспекты джазового исполнительства и, как правило, оказывает неоценимую помощь тем, кто стремится к познанию его законов.

В разных странах мира издано и издается огромное множество нотных сборников, теоретических работ и методических пособий в области джазовой импровизации, причем темпы их появления увеличиваются с каждым годом. Начинаящий музыкант, решивший посвятить себя джазу, не всегда может разобраться в подобном обилии информации. Проведем краткий обзор наиболее доступных теоретико-методологических пособий в области джазовой импровизации, которые могут принести практическую пользу начинающему джазмену.

Учитывая тот факт, что джазовая учебная литература имеет различную направленность, будучи призванной обеспечить самые разнообразные задачи, стоящие перед исполнителем, она нуждается в классификации с точки зрения выполняемых ею функций. Для удобства ориентирования, материал можно разделить на несколько групп. Предлагаемая классификация музыкальных пособий выстроена по принципу: от теории – к практике.

К *первой группе* изданий относятся теоретико-методические работы, которые содержат сведения по различным вопросам джазовой теории, но при этом имеют практическую направленность. Как правило, их авторы представляют собственные разработки, а также анализ импровизаций выдающихся джазовых музыкантов. Здесь можно найти материал для любого уровня подготовки: от начальных сведений о ладах, аккордах, элементарных ритмических структурах – до довольно сложной информации, касающейся хроматики, полиладовости, полиритмии и др. Современный джаз с его непростым мелодическим, гармоническим и ритмическим языком дает большой простор для теоретических изысканий в этой области, и материал такого рода особенно актуален для практикующих исполнителей, перед которыми остро стоит вопрос развития собственного исполнительского стиля, расширения и обогащения средств музыкального языка.

К теоретико-практическим исследованиям, заслуживающим особого внимания, отнесем прежде всего капитальные труды Марка Левайна *The Jazz Theory Book* (изданный в России под названием *Теория джаза*) и *The Jazz Piano Book* [47; 123]. Первую из этих книг, посвященную джазовой теории, можно сравнить с учебником теории музыки, ее можно рекомендовать абсолютно всем изучающим джаз. Вторая – курс джазового фортепиано – является превосходным пособием для пианистов, а также для музыкантов других специальностей, которые в той или иной степени владеют данным инструментом.

Следует отметить, что тем, кто просто интересуется джазом или находится на начальном этапе его изучения, следует быть очень осторожными при выборе такого рода литературы, так как можно легко запутаться в обилии материала или потерять к нему интерес из-за его чрезмерной (или кажущейся таковой) сложности. Подобные работы лучше использовать по рекомендации более опытных музыкантов или педагогов и для достижения конкретной цели.

Вторая группа включает в себя различные методические сборники, где достаточно подробно объясняется сам процесс обучения джазовой музыке и, в частности, импровизации. Работы в данной области помогают организовать занятия, выстроить их последовательность, определить цели, задачи и приемы их достижения. На что обращать внимание при работе, как быстрее добиться желаемого результата, какие трудности могут встретиться на пути – ответы на эти и многие другие вопросы могут ускорить обучение и быстрее привести к конечной цели.

Из методических пособий выделим прежде всего всеобъемлющий курс Джейми Аберсольда [102; 103; 121]. Пытливый музыкант найдет в серии его работ все, что необходимо для развития своих практических навыков в области импровизации. Среди авторов методических пособий привлекает внимание Джерри Кокер, многолетний педагогический опыт которого воплотился в ряде ценных методических изданий: *How to Practice Jazz*, *The Complete Method for Improvisation* [107; 108] и др. Дж. Кокер также является одним из авторов сборника упражнений *Patterns for Jazz* [109], который охватывает широчайшую гамму элементов, лежащих в основе импровизационной техники джазового музыканта.

Определенную пользу тем, кто хочет научиться импровизации, может принести пособие Хэла Крука *How to Improvise* [112] – учебник, включающий в себя подробное

описание учебного процесса, вплоть до указаний, сколько времени следует потратить на то или иное упражнение. Данное пособие предлагает учащемуся не только текстовой, но и звуковой материал в виде CD, иллюстрирующий различные теоретические положения.

Разнообразные упражнения, облегчающие процесс постижения принципов импровизации, содержатся в книгах Дэвида Бейкера *How to play bebop, Jazz Improvisation* [104; 105] и др. Тщательно разработанная методическая серия раскрывает основные законы построения импровизации в различных стилях. Говоря о джазовых стилях, нельзя обойти вниманием пособие Ребеки Молеон [125], в котором подробно изложены исторические аспекты возникновения латиноамериканской сальсы, а также даны подробные практические рекомендации по ее освоению.

Ко второй группе материалов можно отнести также различные видеошколы. Подобные материалы, рассчитанные, как правило, на начинающих музыкантов, построены по принципу «делай, как я», благодаря чему обладают повышенной степенью доходчивости.

Третья группа материалов представляет собой методические пособия в виде нотных сборников, предоставляющие музыканту возможность самостоятельно выработать представление о том, что такое джазовая импровизация, на основе анализа конкретных примеров. Поскольку специфика джаза предполагает рождение импровизации в процессе непосредственного музицирования, приоритетное значение имеют сборники нотных транскрипций (расшифровок) реальных выступлений джазовых музыкантов.

Общеизвестно, что транскрибирование («снятие» на слух с фонограммы) джазовых композиций используется как основной прием в процессе познания учащимися джазового ремесла. Однако следует признать, что далеко не каждый музыкант обладает развитым слухом, необходимым для подобной работы. Наличие транскрипций, выполненных специалистами, позволяет обойти эту проблему, а также использовать опубликованный материал в качестве образца при проверке собственных попыток транскрибирования.

В наши дни имеется огромное количество опубликованных джазовых транскрипций абсолютно для любого инструмента. Они выполнены либо самим исполнителем, либо другими музыкантами, специализирующимися в этой области. Подобные материалы являются своеобразным путеводителем во внутренний мир художника, позволяющим найти ответы практически на любые вопросы, какие могут возникнуть в процессе занятий.

Изучающим джаз можно порекомендовать сборники, содержащие транскрипции импровизаций великих джазменов Чарли Паркера, Чика Кория, Херби Хэнкока, Кита Джарретта, Оскара Питерсона, Мишеля Петруччани и других, выполненные как самими авторами, так и другими музыкантами – среди них Билл Доббинс, Кайо Мацунобу, Питер Спрэг, Фрэнк Метис и др. [106; 110; 111; 134; 117; 120; 128; 129; 17].

Существуют также транскрипции ансамблевой игры известных музыкантов в трио, квартете и других составах: в связи с этим назовем такие публикации, как, например, *Jazz Improvisation. Bill Evans Trio, The Chick Corea Elektric Band* [122; 133], в которых представлены партитуры расшифрованных композиций. Анализ партий не только сольного, но и аккомпанирующих инструментов позволяет глубже проникнуть в искусство ансамблевой игры, сделать выводы о корреляции импровизаций пианиста с действиями партнеров по ансамблю. В данном контексте надо упомянуть также партитуры для самых разнообразных оркестровых составов, в первую очередь, для биг-бэндов, в которых «импровизация» иногда целиком выписывается в нотах.

Помимо транскрипций реальных джазовых импровизаций, созданных в процессе музицирования, в учебной работе можно использовать и сочиненные авторские композиции. Таких работ немного, ибо специфика джазовой музыки предполагает сначала исполнение пьесы *live*, а затем уже возможное появление ее в нотной записи. Но бывает и наоборот – примером могут служить многие пьесы Билла Эванса, Кита Джарретта и Дэйва Брубeka, которые являются продуктом композиторского труда. Композиторские работы публикуются и в российских сборниках – среди авторов Николай Левиновский, Леонид Чижик, Юрий Маркин, Юрий Чугунов, Игорь Якушенко и др. [18; 19; 53; 92; 96].

Как правило, к подобным работам тяготеют музыканты, получившие хорошее европейское академическое музыкальное образование и владеющие не только исполнительским, но и композиторским мастерством. Для них сочинение джазовой композиции является своеобразной творческой лабораторией, в которой разрабатываются различные импровизационные идеи, впоследствии применяемые на практике. Подобные сочинения представляют интерес с точки зрения композиторского письма и позволяют достаточно глубоко познакомиться с музыкой конкретного исполнителя-композитора. Уникален в этом смысле сборник Билла Доббинса *The Contemporary Jazz Pianist*, который включает в себя тему *All Of You* (основанную на гармонии темы джазового стандарта *All Of*

Me) и 24 импровизации, выполненные автором в стилях известных джазовых пианистов, таких как Скотт Джоупин, Дюк Эллингтон, Телониус Монк, Оскар Питерсон, Эрролл Гарнер, Чик Кория, Кит Джарретт и др. [114, кн. 4]. Эта своеобразная и единственная в своем роде антология джазовых стилей может принести огромную пользу обучающимся джазовой импровизации.

Помимо основного массива теоретико-методологических изданий, о которых шла речь выше, джазовыми музыкантами используется и ряд других материалов, являющихся неотъемлемой частью процесса обучения искусству импровизации. К ним можно отнести прежде всего сборники тем джазовых стандартов [135–139 и др.], которые можно увидеть в ежедневной работе практически у любого практикующего джазмена. В последнее время они стали доступны и в электронном формате, что позволяет воспроизводить их на любом мобильном устройстве и повышает таким образом популярность среди музыкантов.

В данной группе упомянем и такие специфические аудиопособия, как фонограммы «минус один», предназначенные для индивидуальных занятий. Подобные фонограммы, выполненные, как правило, на высоком техническом уровне, предоставляют исполнителю неограниченную возможность в любых условиях располагать качественным аккомпанементом для самостоятельных упражнений.

Интересующийся музыкант найдет для себя много полезного также в художественной и мемуарной литературе, которая не относится собственно к теоретической или методической, но содержит ценную информацию о художниках и артистах, представителях различных видов искусства. Биографии и автобиографии выдающихся музыкантов, в том числе и джазовых, поучительные факты из их жизни могут послужить хорошим примером для молодых джазменов, которые стремятся к успешной музыкальной самореализации. Каждая творческая личность уникальна по-своему, и в этом огромном многообразии всегда можно найти художника, чьи духовные устремления наиболее близки читателю. Это является огромным стимулом для роста и помогает преодолевать сложные периоды, которые случаются в жизни любого музыканта.

Помимо книг и статей, бесценным источником вдохновения для многих поколений любителей джаза является многообразный аудио- и видеоматериал с записями выступлений великих джазовых музыкантов. Как концертные, так и студийные записи являются хронологией истории развития джаза, бесценным наследием, на котором учится не одно

поколение джазменов. В последние годы стало доступным огромное количество исторических, архивных видео- и аудиозаписей, опубликованных на видеохостинге YouTube. К ним примыкают документальные и художественные фильмы, посвященные истории джаза и отдельным музыкантам. Здесь могут быть интересны не только исторические и биографические факты, но и ракурс режиссерского освещения этих фактов, возможность взглянуть на них глазами другого человека. Очень часто в подобных работах присутствует большое количество документальных съемок джазовых выступлений, что уже само по себе является ценнейшим материалом, показывающим как историю джаза, реальную жизнь джазовых музыкантов, так и сам процесс рождения музыки. В качестве примеров можно привести 12-серийный фильм Кена Бернса *Jazz*, фильмы о жизни и творчестве Телониуса Монка, Чарли Паркера, Билла Эванса и других.

Современный музыкант, стремящийся познать законы джазовой импровизации, имеет практически неограниченный доступ к информации. Появление Интернета произвело настоящую революцию в этой области: любые записи, книги, статьи и партитуры можно найти в Сети, что значительно облегчает и обогащает учебный процесс. Впрочем, у обилия информации есть и обратная сторона: богатство и разнообразие материала создает немалую сложность при выборе «школы» или учебника для занятий. Практика показывает, что оптимального учебника по джазовой импровизации не существует, и задачу необходимо решать путем критического отбора, проанализировав многие из имеющихся методических пособий. Проблема усугубляется тем, что один и тот же вопрос может быть по-разному освещен разными авторами. На чем остановить свой выбор – непростая задача для учащегося, и здесь большое значение играет совет более опытного коллеги или педагога.

Начинающий джазмен должен быть готовым к поиску нужной информации, которая может находиться в самых разных источниках. Знание этих источников, умение в них ориентироваться могут стать решающим фактором в успешном овладении искусством джазовой импровизации.

2.3. Слушание, транскрибирование и анализ джазовых композиций

При обучении джазовой импровизации значительную роль играет опора на слух, поэтому одним из основополагающих методов обучения является *слушание музыки*, обеспечивающее накопление слухового опыта. Прослушивание джазовой музыки должно

стать для музыканта образом жизни, джаз должна окружать его повсюду, стать для него «средой обитания». Слушая игру выдающихся исполнителей, музыкант впитывает многочисленные тонкости музыкального языка, связанные с мелодикой, ритмом, штрихами, построением фраз и т. д. В этом смысле уместно сравнение с изучением иностранного языка, когда помимо учебников для учащегося важна возможность слышать сам язык и иметь возможность общаться с его носителями.

Подобный способ работы неразрывно связан с исполнительством и ведет свое начало с первых дней появления джаза. Долгое время он был единственным, так как чернокожие музыканты были в основном самоучками, многие из них не владели нотной грамотой, и единственным способом постижения джазового искусства была игра на слух, дающая прекрасную возможность овладения тонкостям джазовой артикуляции и свинга.

На необходимость регулярного прослушивания джазового наследия указывают практически все музыканты, имеющие отношение к джазу. В частности, Дж. Аберсолд считает, что из времени, отведенного для занятий, не менее пятидесяти процентов должно быть отдано изучению записей выдающихся джазменов. «Необходимо *вслушиваться, вслушиваться и еще раз вслушиваться* в музыку, будь то джаз или импровизация, – утверждает он в своем пособии *Jazz Handbook*. – Научиться многому можно не только из записей, но и из концертных выступлений. Начните с прослушивания того, что было записано в течение прошедших 85 лет. Вы будете поражены!» [102, с. 2].

«Для джаза как бесписьменной музыки, – пишет румынский композитор, исполнитель и педагог Мариус Попп, – постоянное воспитание музыкально-мелодического слуха имеет огромное значение, оно не заканчивается вместе с обучением и продолжается в дальнейшем по собственной инициативе, иногда всю жизнь. Для будущего джазмена воспитание слуха означает не только специальные упражнения и диктанты на школьных занятиях, но и постоянные и непрерывные индивидуальные усилия "after hours" (после уроков), направленные на слуховое освоение любимых тем и соло, записанных на дисках» [99, с. 10].

Несмотря на наличие большого количества печатных изданий, охватывающих практически любой аспект джазовой игры, аудио- и видеозаписи джазовой музыки являются непревзойденным источником информации для любого музыканта, изучающего искусство импровизации. В процессе занятий следует знать, как правильно слушать, на что при этом

обращать внимание. Прежде всего, надо уяснить разницу между активным и пассивным слушанием. Пассивное позволяет во время звучания музыки заниматься чем-то другим – в этом случае музыка является фоном, не анализируется сознанием и редко остается в памяти. Активное же слушание подразумевает полное погружение в музыку, которое, как правило, требует предварительной подготовки (сбора и усвоения теоретической информации) и сопровождается определенной аналитической работой во время и после прослушивания.

В связи со слушанием музыки, отметим методику, предлагаемую М. Гридли в книге *Jazz styles: history & analysis* [116]. Как пишет автор, «можно получать удовольствие, слушая джаз. Но некоторые люди испытывают страх, из-за чего лишают себя этого удовольствия. Они полагают, что для того, чтобы получить от прослушивания джаза больше, они должны быть вовлечены в сложный познавательный процесс. Они считают, что джазом могут наслаждаться только те, кто имеют глубокие знания» [116, с. 11]. Таким любителям джаза М. Гридли рекомендует объединить изучение его методического пособия с прослушиванием музыки: он советует тем, кто знакомится с конкретным аспектом джазовой композиции (формой, ладами, гармонией, фактурой, партиями отдельных инструментов и их взаимодействием, способами создания вступлений и окончаний и др.), сразу находить подтверждение прочитанному в аудиозаписях на CD, приложенных к книге. В качестве одного из рекомендуемых аудиоисточников фигурирует также коллекция джазовых записей *The Smithsonian Collection of Classic Jazz*, собранная М. Уильямсом [150].

Цель активного слушания можно определить как проникновение в суть музыки, которое принесет музыканту как эстетическое наслаждение, так и практическую пользу. В процессе прослушивания воспитывается вкус, расширяется кругозор, закладываются в память образцы звучания музыки, которые впоследствии можно использовать в собственном творчестве. Когда наступает время импровизировать, музыкант во многом интуитивно полагается на то, что уже слышал, и это помогает ему в выборе своего стиля. Не следует опасаться того, что глубокое погружение в творческую лабораторию конкретного джазмена может привести к копированию. Со временем схожесть растворится в собственной индивидуальности, и чем эта индивидуальность ярче, тем быстрее это произойдет.

В процессе обучения джазовой импровизации трудно переоценить значение *транскрибирования* – практически все джазовые исполнители и педагоги отмечают

важность этого действенного способа овладения тонкостями джазового ремесла и, в частности, импровизации. «Транскрипции – утверждает М. Левайн, – это то, что составляет суть обучения каждого великого джазового музыканта. Учитесь делать их мастерски с самых первых дней» [47, с. ix].

Транскрибирование, или на музыкальном сленге «снятие», представляет собой такой процесс работы над музыкальным материалом, когда музыкант вслушивается в аудио- или видеозапись, стараясь запомнить или записать материал, чтобы затем повторить его на своем инструменте. Транскрибирование может быть устным и письменным – для обучения импровизации они одинаково полезны, хотя устное встречается чаще. Устное транскрибирование иногда становится единственным способом овладения искусством импровизации: например, когда музыканты не владеют нотной грамотой (Уэс Монгомери) или лишены зрения и вынуждены полагаться на свой слух и интуицию (Джордж Ширинг, Маркус Робертс, Ленни Тристано).

В настоящее время существует огромное количество профессионально выполненных транскрипций для разных инструментов. В нотных изданиях можно найти практически любое соло для любого инструмента, что особенно удобно для тех, кто никогда не пробовал, боится или не может самостоятельно «снять» на слух и записать нотами звучащую музыку. Тем не менее, на вопрос, надо ли заниматься транскрибированием самому, если интересующий материал уже существует в печатном виде, ответ может быть только утвердительным. Прежде всего, пробуя себя в этом виде деятельности, музыкант развивает свои способности, активизируя слух, ритмическое чувство, память. Кроме того, он не просто пишет «музыкальный диктант», а следует за самим процессом музицирования, который проходит через его сознание в замедленном темпе, откладываясь в памяти в виде свернутого образа композиции, отдельных мелодико-ритмических сегментов, гармонических и фактурных оборотов и т. д. Все это формирует палитру приемов, которые впоследствии могут пригодиться при создании собственных импровизаций.

Наличие абсолютного слуха для «снятия» мелодии не является обязательным, для этого достаточно владеть хорошо развитым относительным музыкальным слухом. На помощь могут прийти и соответствующие компьютерные программы – в частности, такая программа, как *Transcriber* позволяет удобно и оперативно решать многие технические вопросы.

Приступая к транскрибированию, надо четко понимать, с какой целью делается эта работа и на что надо обратить внимание. Иногда есть необходимость записать все соло целиком, в других случаях достаточно расшифровки отдельных фраз, оборотов или мотивов (*licks*). Подобные элементы перенимаются при транскрибировании в первую очередь, так как они являются самым запоминающимся материалом. По ним часто можно определить, кто играет на записи в данный момент – так, например, игру Телониуса Монка можно узнать по специфическим угловатым фразам с обилием диссонансов, частым использованием целотонавого лада и др.

Запись гармонических функций (так называемой «цифровки») можно производить, опираясь на гармонические аккордовые связи. Ускорить работу помогут теоретические знания и опыт в данной области. Правда, если «снятие» относительно простой, предсказуемой гармонии обычно не требует особых усилий, то при расшифровке сложных аккордов желательны наличие абсолютного или очень развитого гармонического слуха. На расшифровку гармонии влияют и особенности фактуры, степень ее плотности или разреженности, а также предназначенность для конкретного инструмента (фортепиано, гитары, вибратона, аккордеона) или состава ансамбля. М. Гридли, например, предлагает, прослушивая записи, выделять для себя партию отдельного инструмента – например, баса. Так же можно поступать и в случае транскрибирования.

В процессе письменной расшифровки аудиозаписи перед музыкантом стоит задача записать не только сами ноты, но и артикуляционные приемы, без которых музыка утратит свои стилевые черты, делающие ее джазовой. Если существует печатная версия транскрибированной импровизации, она может быть использована для проверки правильности самостоятельно выполненной работы, для уточнения фрагментов текста, которые сложно поддаются расшифровке. Но полностью полагаться на опубликованную транскрипцию не стоит: она может неточно передавать оригинал. В сборниках далеко не всегда публикуются данные о том, какая именно аудиозапись была взята за основу, хотя известно, что музыканты исполняют музыку по-разному в различных версиях, и это может касаться не только импровизаций на тему, но и самой темы (что характерно, например, для Т. Монка, Б. Эванса, Д. Брубэка). К тому же добавим, что издатели часто адаптируют материал к определенному уровню подготовки исполнителей, что приводит к расхождению печатного текста с оригинальными версиями исполнения.

После того, как, необходимый звуковой материал записан на бумаге, музыкант должен определить для себя, что с ним делать дальше. Наличие нотной расшифровки – это только начало серьезной работы, необходимой для того, чтобы получить от процесса транскрибирования максимальную пользу, закрепив те знания и навыки, которые будут использованы музыкантом в собственном творчестве. Иными словами, «снятая» на слух музыка со всеми ее текстовыми и исполнительскими деталями должна быть как можно скорее освоена на инструменте, и этот вид работы должен занять не меньше времени, чем собственно процесс транскрибирования. Дэвид Либман говорит по этому поводу: «я сторонник абсолютно точного копирования импровизации» [124, с. 179]. С его точки зрения, это единственный способ научиться джазовой манере игры. При этом копирование оригинального материала должно быть настолько точным, что, записав себя, было бы невозможно отличить свою игру от оригинала. На необходимости полного слияния с оригиналом, достижения с ним единого звучания, настаивает и Джерри Кокер: «попытайтесь настолько смешаться с солистом, чтобы вы звучали как один инструмент» [107, с. 28].

Один из важнейших аспектов освоения джазовой импровизации, тесно связанный с накоплением слухового опыта, – когнитивный, базирующийся на *анализе композиций*. Анализ джазовых композиций незаменим при поиске ответа на вопрос о том, как строится импровизация. По мнению выдающегося джазового саксофониста и бэнд-лидера Алексея Козлова, «человек, решивший посвятить себя импровизации, должен обладать аналитическим умом для того, чтобы не просто копировать чужие фразы, а понять закон, вывести формулы, по которым они строятся. И тогда уже подставлять в них свои ноты. А потом уже и пойти дальше – попытаться придумать свои законы, свои формулы» [35].

Для анализа можно использовать как аудиозаписи (слуховой анализ), так и нотный материал: это могут быть собственные транскрипции, опубликованные импровизации выдающихся мастеров джаза или композиторские работы отдельных джазовых музыкантов – таких, как Билл Эванс, Дейв Брубек, Кит Джарретт и другие.

Для того, чтобы логическое познание было целенаправленным, следует определить те аспекты, которые должны войти в поле зрения обучающегося. Их можно объединить в блоки. Первый, информационный, блок может содержать сведения о жизни и творчестве музыканта, о тех стилях, в которых он себя проявляет, о партнерах по ансамблю, о конкретном альбоме (времени и месте записи, периоде творчества, к которому он относится,

стилистике, художественной ценности, о вошедших в него сочиненных исполнителем композициях, о стандартах и их авторах и т. д.).

Вопросы, включенные в информационный блок, могут варьироваться, в зависимости от характера альбома и целей того, кто его анализирует. Например, рассматривая сольный альбом пианиста Херби Хэнкока *The Piano* и знакомясь с биографией музыканта, мы узнаем, что его творческая индивидуальность сложилась под воздействием таких джазменов, как Оскар Питерсон, Билл Эванс, Майлс Дэвис. Работая над альбомами М. Дэвиса, Х. Хэнкок участвовал в рождении нового стиля, получившего название «фьюжн» (*fusion*). Его также называют одним из первых «архитекторов» стиля «пост-бибоп» (*post-bebop*). Записанный Хэнкоком в 1979 году в Японии альбом *The Piano* является его единственным сольным альбомом, записанным *a cappella*, поэтому его анализ может стать прекрасным поводом для определения индивидуальной творческой манеры пианиста, свободной от влияния партнеров по ансамблевой игре.

Анализируя альбомы Майлса Дэвиса, следует принять во внимание, что одни из них записаны в студии, другие же представляют собой записи реальных выступлений, строясь по принципу попури и полностью отличаясь от студийных (для того, чтобы почувствовать разницу, достаточно сравнить между собой альбом *My Funny Valentine*, как пример записи выступления *live*, и альбом *E.S.P.*, как студийную работу).

В процессе анализа альбомов какого-то исполнителя или группы целесообразно обратить внимание на то, как они построены: определить количество и время звучания композиций, стилистику и характер пьес, принцип их расположения и др. Цель подобной работы – получить как можно полную картину об альбоме и его драматургии.

Следующий блок вопросов связан с анализом отдельных композиций. Здесь могут быть рассмотрены такие специфические аспекты, как форма и характер темы, использование ладов, строение мелодической линии и отдельных мелодико-гармонических сегментов, особенности гармонизации, соотношение мелодии и гармонии, фактура, структура фраз, исполнительские средства (звукоизвлечение, фразировка, штрихи, педализация и др.), приемы варьирования (ритмические, гармонические и другие особенности хорусов импровизации), взаимодействие солиста с ритм-секцией и т. д.

Например, пианиста интересует вопрос исполнения на рояле «блуждающего» баса (*walking bass*). В этом случае необходимую информацию, помимо изучения теоретических

источников, даст внимательный анализ контрабасовых партий соответствующих композиций, а адаптация к роялю полученных сведений приведет к отработке необходимых навыков. Знакомство же с записями Ленни Тристано покажет, как это делается на практике пианистом, по праву считающимся лучшим в исполнении «блуждающего» баса. Анализ исполнения направляет сознание, слух и исполнительскую фантазию на те технологические приемы, которые помогут в дальнейшем выработать свои подходы к импровизации.

Изучая принципы построения джазовой композиции, целесообразно провести сравнение между собой импровизаций разных исполнителей на одну и ту же тему. Это позволит охарактеризовать как общие черты, так и различия в методах обработки темы, что, в свою очередь, дает основания для формулировки специфических черт музыкального мышления и исполнительской манеры музыкантов.

Можно обратить внимание на разницу в исполнении музыкантами джазовых стандартов, с одной стороны, и их собственных, оригинальных пьес – с другой. Так, альбом Херби Хэнкока *The Piano* содержит как джазовые стандарты (*My Funny Valentine, One Green Dolphin Street, Some Day My Prince Will Come*), так и оригинальные авторские композиции (*Harvest Time, Sonrisa, Manhattan Island, Blue Otani*) – следовательно, есть возможность сделать выводы не только о трактовке музыкантом известных тем, но и об особенностях его собственного композиторского мышления.

Такой углубленный анализ, дающий богатую пищу для ума, поможет проникнуть в творческую лабораторию мастера, а также использовать полученную информацию в собственном творчестве. Анализ композиций может производиться как в устной форме, так и в виде небольшого реферата, что способствует приобретению навыков письменного изложения своих мыслей. Также полезен способ прослушивания музыки в небольших группах с последующим обсуждением, в процессе которого каждый участник сможет больше узнать об изучаемой музыке.

Анализируя звучащий материал и проникая в его технологическую суть, нельзя забывать и о другой стороне слушания музыки – получении эстетического наслаждения. Наряду с грамотным анализом, помогающем понять, «как это сделано», можно просто познавать хорошую музыку, развивая и улучшая себя как музыканта и личность. В этом случае у любого исполнителя всегда под рукой должны быть любимые записи, которые служат источником эстетического удовольствия. Обращаясь к музыкантам, Дэвид Либман

однажды задал вопрос: «каким бы был ваш выбор, если бы вы были вынуждены выбрать только десять из ваших самых любимых записей?» [124, с. 189]. Об этом полезно задуматься любому музыканту, интересующегося джазом.

Завершающим этапом работы с прослушанным, транскрибированным и проанализированным материалом является его применение в собственной практической деятельности. На этой стадии происходит соединение слуховых ощущений и аналитических представлений с работой исполнительского аппарата. В ходе упражнений музыкант постепенно вживается в «снятый» музыкальный текст, делая его своим. Со временем влияние оригинала, с которого берется пример, ослабевает, но приобретенные технические и слуховые навыки остаются, что впоследствии непременно скажется на построении собственных импровизаций.

Описанный выше процесс работы над конкретной импровизацией (слушание, транскрибирование, анализ, освоение на инструменте) может занять в два или три раза больше времени, чем выучивание произведения по нотам. Тем не менее, для тех, кого интересует качество и настоящий результат, такой подход будет единственно правильным способом постичь тайны джазового ремесла. Конечный результат – это дальнейшее обогащение и развитие «словарного» джазового запаса, расширение круга исполнительских приемов, выработка навыков игры и, в конечном итоге, улучшение качества импровизации.

По окончании работы над произведением музыкант должен сделать для себя вывод, что она дала ему для развития собственных импровизационных возможностей, какие знания и приемы игры он приобрел, слушая, транскрибируя, анализируя, разучивая конкретную композицию. Если у него есть ответы на эти вопросы, можно считать, что работа с материалом действительно была полезна.

Слушание, транскрибирование, анализ и индивидуальная работа со «снятым» материалом способствуют развитию слуха, технических возможностей и художественных способностей исполнителя, воспитанию вкуса и расширению кругозора – тому, без чего немыслима творческая деятельность джазового музыканта. Умение слушать, транскрибировать и анализировать музыкальный материал с тем, чтобы использовать его в исполнительской деятельности, необходимо каждому джазмену, который заинтересован в развитии собственного профессионального мастерства.

2.4. Специфика джазовой импровизации в различных исполнительских ситуациях: концертной, студийной, в условиях *jam session*

Любой джазовый музыкант-импровизатор должен всегда быть готов к демонстрации своего искусства в реальных игровых ситуациях, будь то публичное выступление в концерте, запись в студии или участие в неформальных творческих встречах джазовых музыкантов, так называемых *jam sessions*. С точки зрения профессиональных требований, предъявляемых к джазовому исполнителю, выступления в различных коммуникативных условиях ничем не отличаются друг от друга: все они предполагают умение импровизировать. Но все же каждая ситуация имеет свою специфику, свои законы и правила. Рассмотрим основные игровые ситуации, обратив особое внимание на то, какое значение они имеют для джазового музыканта, практикующего импровизацию.

Концертные выступления. Говоря о типологическом в джазе, С. Амирханова в качестве художественной доминанты джаза называет такое его коммуникативно-сценическое качество как «принцип артистического самовыражения творческой личности» [2, с. 4]. Именно в силу важности артистической, сценически-игровой функции исполнителя-импровизатора, игра в концертных условиях всегда была приоритетной, излюбленной формой музицирования в джазе. Более того, нередко именно на концертах делаются высококлассные записи, о чем свидетельствуют джазовые альбомы Джона Колтрейна (*Impressions*), Майлса Дэвиса (*My Funny Valentine*), Телониуса Монка (концерт Монка и Колтрейна в Карнеги Холл) и многие другие. Возможно, они уступают студийным по техническим параметрам, но зато передают непосредственность момента, фиксируя как психоэмоциональное состояние исполнителей, так и «дыхание» и реакцию зала. По словам Дэйва Либмана, «джазовое выступление концентрируется на творческом процессе. Его цель не только конечный продукт, но и то, как он достигается» [23, с.134-135].

В процессе концертных выступлений музыкант-импровизатор имеет значительную степень свободы для самовыражения. Это сказывается как на протяженности отдельных композиций, ограниченной лишь общей продолжительностью всей концертной программы, так и на количестве импровизаций, приходящихся на долю участников. Общее время импровизаций в концерте, как правило, намного больше, чем при студийной записи на компакт-диск, когда значительный объем наработанного материала остается «за кадром». В качестве примера можно привести альбом Херби Хэнкока *The New Standards*: студийная

версия этого альбома занимает на компакт-диске примерно 50 минут, в то время как одна из видеоверсий концертного выступления в Японии с тем же набором композиций разворачивается в течение более полутора часов.

На развитие импровизации, применение тех или иных исполнительских приемов большое влияние оказывает реакция зала. Е. Шпаковская пишет, что «джазовые музыканты всегда ориентировались в своем творчестве на диалог с публикой, создание неформальной атмосферы дружеского общения тем или иным образом, с помощью музыки или с помощью музыки и слова, мимики. Исполнение джазовой импровизации безынтересно, если нет эффекта ”обратной связи”» [94]. При наличии живого контакта, высокого уровня взаимопонимания между музыкантами и аудиторией в зале возникает особая атмосфера, когда музыканты и публика ощущают себя неким единым организмом, что в свою очередь влияет на игру. В качестве примера можно привести концерт Майлса Дэвиса, изданный на диске *My Funny Valentine*. Это высококачественная запись одного из концертных выступлений музыканта, где мы можем не только услышать прекрасные импровизации, в первую очередь самого Дэвиса, но и уловить слушательскую оценку. Судя по реакции зала, по аплодисментам после каждого соло, можно с уверенностью говорить об абсолютном единении исполнителей и аудитории.

Следует отметить, что концертные выступления бывают разными – соответственно, разной бывает возникающая на них атмосфера. Не всегда на долю музыкантов приходится горячий прием, какой обычно бывает в клубах или на джазовых фестивалях. Иногда музыканты на сцене не ощущают отклик аудитории, особенно если концерт проходит в строгом академическом зале или при неподготовленной публике. Умение собраться и заставить себя показать свои возможности в любой концертной ситуации – важная психологическая задача, стоящая перед исполнителем. От этого зависит стабильность его выступлений, являющаяся одним из показателей профессионализма.

Студийная запись. Этот вид исполнительской деятельности является, пожалуй, наиболее ответственным, будучи сродни киносъемкам или фотосессии, которые делаются «на века», оставляя свой след в истории.

При планировании студийной записи принимаются в расчет два важнейших фактора. Первый из них – технические условия, дающие возможность зафиксировать подготовленный материал. Далекое не в любом помещении (студии или концертном зале)

есть возможность качественно записать выступление, для этого нужны соответствующая акустика, наличие высококлассной аппаратуры и опытный звукорежиссер. Помимо прочего, студийная запись позволяет использовать специфические приемы: наложение треков (*overdubbing*), специальную обработку звука, звуковые эффекты – все это зависит от джазового стиля композиции, от того, в какой степени в ней могут быть задействованы электронные инструменты, особые приборы обработки звука и др.

Второй фактор – необходимый для проекта объем материала, который ограничивается объемом виниловой пластинки или компакт-диска. Со времени появления звукозаписи музыканты сталкивались с постоянно менявшимися условиями (количеством и протяженностью композиций), которые диктовались объемом звукового носителя. Ситуация существенно изменилась с введением в оборот долгоиграющих виниловых пластинок. «Раньше – пишет Дж. Л. Коллиер, – все джазовые записи подгонялись под трехминутное звучание пластинки диаметром 10 дюймов со скоростью вращения 78 об/мин или, реже, под пластинки диаметром 12 дюймов с продолжительностью звучания чуть более четырех минут. Теперь исполнители получили возможность при записи импровизировать на протяжении 25-ти минут. Некоторые воспользовались этим в полной мере, и соло стали более продолжительными. (...) Таким образом, благодаря появлению долгоиграющей грампластинки, у музыкантов во время записи появилась возможность невиданного прежде самовыражения» [38, с. 187]. Еще больше возможностей предоставляют компакт-диски – оптические информационные носители высокой плотности (в особенности DVD-Audio), существенно расширившие объем записываемого материала.

Работа в студии предполагает заранее оговоренную форму каждой композиции, что, в свою очередь, обуславливает количество импровизаций солиста. При этом, выстраивая свои импровизации, желательно учитывать не только технические рамки, которые ставит перед солистом студийная запись, но и разумное ограничение длительности импровизационных соло. «С одной стороны, – замечает Дж. Л. Коллиер, – долгоиграющая пластинка расширила возможности солиста. С другой стороны, некоторые музыканты стали злоупотреблять солированием. На мой взгляд, лишь редкие исполнители способны «держать» внимание слушателя к своему соло более одной-двух минут. (...) В конце концов, в основе джаза лежит искусство импровизации, которое сильнее воздействует в небольших дозах. Да и можно ли требовать от исполнителей интенсивной работы воображения в

течение продолжительного отрезка времени? Конечно, существуют исключения. Но их немного» [38, с. 187].

Преимуществом записи на студии является возможность сделать несколько дублей, попробовать разные подходы к построению своего соло. Хотя надо признать, что для выдающихся джазовых музыкантов-импровизаторов данный факт никогда не имел большого значения: например, Телониус Монк записывал обычно один или два дубля, крайне редко три, и при этом очень часто лучшим оказывался самый первый вариант.

Работа в студии имеет и отрицательные стороны. Не все музыканты приемлют джаз в записи, считая истинной только ту музыку, которая играет *live* («вживую», «в режиме реального времени») и, в отличие от той, что прошла этап студийной обработки, несет в себе непосредственность концертных выступлений. Например, почти все сольные проекты Кита Джарретта, а также альбомы его трио записаны не в студии, а на концертах [57].

Также существует проблема, связанная с отсутствием публики. Некоторые исполнители не испытывают в связи с этим психологического дискомфорта¹⁰, но есть и такие, для которых контакт с залом играет большую эмоциональную роль, являясь важным вдохновляющим стимулом. Например, лидер и основатель группы *Weather Report* Джо Завинул старался стереть границу между студийной и сценической деятельностью, приглашая на студию слушателей и создавая таким образом атмосферу концерта.

Участие в jam sessions – издавна практикуемая джазовыми музыкантами традиция периодически встречаться друг с другом для совместного музицирования. Такие встречи происходят в удобное для всех, часто вечернее или ночное время, как правило, в клубной обстановке. *Jam session* – вероятно, самая непринужденная игровая ситуация, в принципе ни к чему не обязывающая музыкантов, которые не ограничены в выборе программы и способов ее воплощения. Вместе с тем, в таких неформальных встречах существуют неписанные правила, которые должен знать каждый музыкант, желающий подтвердить свою классность участием в подобном музицировании.

Прежде всего, отметим, что готовиться к импровизации в рамках *jam session* практически не имеет смысла, так как программа встреч не формируется изначально, и исполнительские задачи носят спонтанный характер. Здесь могут возникнуть различные

¹⁰ Как утверждал И. Стравинский, «исполнители могут вдохновляться даже в студиях звукозаписи и быть там не менее сосредоточенными, чем на концертах» [80, с. 294–295].

неожиданные игровые ситуации, в том числе и некомфортные, в которых музыкант должен показать все, на что он способен. Следовательно, речь может идти лишь о степени общей подготовки: чем больше джазовых стандартов знает музыкант, чем солиднее его опыт импровизирования (сольного и в ансамбле), тем лучше он будет готов к процессу музицирования. Но следует понимать, что его не спасет никакое заранее заученное соло. Нужно уметь использовать давние, прочные навыки, на которые в любой момент можно положиться, необходимо знать стилистику и быть морально готовым к необходимости выйти из сложной ситуации. В принципе, участвующий в *jam session* музыкант должен обладать одним важным качеством: он должен импровизировать. Для исполнителей на гармонических инструментах при этом обязательно умение аккомпанировать, причем навыки в этом плане не менее востребованы, чем навыки мелодического импровизирования.

Подчеркнем еще один очень важный момент: при совместном музицировании в рамках *jam session* нужно уметь слышать и понимать партнеров по игре. Поскольку речь идет о коллективной импровизации, помимо общих требований, предъявляемых к участникам ансамбля (стилевое соответствие, разделение функций, метроритмическая слаженность и т. д.), необходима обостренная интуиция, помогающая предвидеть направление развертывания композиции, улавливать какие-то внезапные отклонения от нормы, случающиеся во время исполнения. Говоря о трудностях ансамблевой импровизации, С. Мальцев отмечает два случая: первый – когда неопытный участник ансамбля неверно истолковывает смысл поданной ему реплики и «предлагает, соответственно своему пониманию, совершенно неожиданное для партнера и не вытекающее из воспринятой реплики продолжение. Во втором случае ансамблист (на этот раз мастер) хорошо понимает подразумеваемый и тривиальный смысл поданной ему реплики и предлагает неожиданное остроумное и нетривиальное продолжение» [50, с. 36]. В любом случае, выйти из затруднения исполнителю поможет опыт, приобретенный в ансамблевом общении с разными музыкантами: на уроках, в студии, в процессе репетиций, на концертной сцене.

Несмотря на вроде бы ни к чему не обязывающую атмосферу *jam sessions*, участие в подобных мероприятиях, в которых музыкант предстает перед коллегами и слушателями таким, какой он есть, без прикрас, несет в себе некоторую опасность, ведь именно неформальное профессиональное общение формирует негласный рейтинг джазменов.

Кроме этого, выступления могут быть записаны и опубликованы, например, в Интернете. Музыкант, принимающий участие в *jam sessions*, должен осознавать ответственность при выходе на сцену, так как своей игрой он создает о себе определенное мнение, от которого может зависеть его дальнейшая исполнительская карьера.

И все же нельзя не отметить огромную практическую пользу *jam sessions* для импровизирующих музыкантов. Это великолепная возможность отточить свое мастерство в ситуации, максимально приближенной к концертной или студийной. Такие выступления дают импровизатору шанс собрать воедино информацию и навыки, которые он получает в процессе занятий, и практически заставить их работать – ведь все те умения, которые приобретаются в процессе индивидуальной подготовки, не имеют смысла до тех пор, пока не будут «запущены» в реальный исполнительский процесс. Кроме того, неформальное музицирование позволяет музыканту послушать коллег, пополнить свои знания, получить ответы на интересующие его практические вопросы. Пытливый музыкант всегда обнаружит импровизатора более опытного, чем он сам, у которого можно чему-то научиться. Поэтому *jam session*, при условии правильного отношения к этой форме деятельности, может стать хорошей школой роста, совершенствования импровизационных навыков. Результатом этого будут уверенность в себе, абсолютно необходимая для качественного индивидуального проявления в любой игровой ситуации.

Завершая главу о профессиональном обучении джазовой импровизации, хочется еще раз подчеркнуть, что успех в этой области во многом зависит от желания, целеустремленности и работоспособности музыканта. Как писал теоретик джаза С. Финкельстайн, «Импровизация, конечно, может быть признана основной характеристикой джаза, но джазмен – это не появившийся вдруг новый тип музыкального гения, извлекающего мелодии по любому поводу, как Моисей воду из скалы. (...) Импровизация многих крупных джазменов – этих великих музыкальных мыслителей – в конечном итоге, результат огромного труда, в процессе которого происходит зарождение и созревание музыкальных идей» [87].

Продюсер в области медицины и писательница Сэнди Ламотт отмечает: «В искусстве успешная творческая импровизация связана еще и с опытом, мастерством, для достижения которого приходится долго и усердно работать. Исследования показывают, что чаще всего бывают ”в ударе” те музыканты, которые провели за инструментом сотни, а может быть, и

тысячи часов» [46]. В связи с этим С. Ламотт цитирует американского нейрохирурга Р. Юнга, изучающего вопросы импровизации, в том числе, джазовой: «Творческими способностями обладают все, вопрос лишь в том, в какой степени. (...) Опытные мастера своего дела, которые демонстрируют такие творческие способности, неизменно признаются в том, что развить это творческое начало и проявить его в большей степени им удалось не в силу особой одаренности, таланта или способностей, с которыми они родились, а благодаря практике — на это было затрачено много сил и труда. (...) Чем больше у вас исходного материала, тем больше времени вы уделяете развитию набора навыков, и тем легче импровизировать. Чтобы иметь достаточно материала, необходимого для творчества, требуется опыт. Так что найдите область, которая вам интересна, углубляйте знания в этой области, приобретайте опыт и мастерство, а затем начинайте творить и создавать что-то необычное, особенное» [цит. по: 46].

Представляется, что истина находится посередине, ее можно сформулировать так: результаты вполне достижимы, но для этого необходимы способности и упорное приложение сил. Именно это, как утверждает Дж. Аберсольд, поможет музыканту войти в «удивительный мир джаза – мир импровизации, гармонии, ритма, мелодии, творчества, воображения и жизни» [121, с. 6].

2.4. Выводы по 2-й главе

Подводя итоги проведенного исследования методических основ обучения джазовой импровизации, отметим следующее.

1. Преподавание джазовой импровизации студентам высшего музыкального учебного заведения имеет свои особенности. И педагог, и студент должны отвечать ряду требований, которые позволяют добиться конечной цели процесса обучения: умения импровизировать. Выбор конкретного пути к конечной цели зависит от способностей студента, наличия профессионального опыта, а также системы занятий.

2. Студенты, изучающие джазовую импровизацию в вузе искусства, подразделяются на три основные категории: 1) те, кто до вуза не был связан с джазом и не импровизирует, 2) те, кто до вуза занимался джазовым исполнительством и пробует импровизировать, но ощущает пробелы в этой области и 3) те, кто уже обладает опытом джазовой игры и навыками импровизирования. Обучение студентов каждой из этих категорий требует

дифференцированного подхода и избрания индивидуального набора методических приемов и дидактических стратегий.

3. В процессе преподавания импровизации важны как общие методы работы (знакомство с теоретическими источниками, слушание, транскрибирование, анализ и последующее исполнение импровизаций выдающихся джазменов, общение с джазовыми музыкантами, просмотр видеозаписей, чтение и обсуждение литературы), так и специфические индивидуальные подходы, которые во многом зависят от того, к какой категории относится студент.

4. Большое значение в обучении импровизации имеют различные теоретические, методические, нотные и другие пособия. Одни из них – теоретико-методологические работы, в которых содержатся сведения об элементах джазовой теории (ладах, аккордах, ритмических структурах) и предлагаются практические способы их освоения. Другие – методические пособия для развития практических навыков импровизации: школы, сборники упражнений, видеуроки и др. Третьи – нотные издания, в том числе сборники расшифровок импровизаций известных джазовых музыкантов: Ч. Паркера, О. Питерсона, Ч. Кория, Х. Хэнкока, К. Джарретта, Б. Эванса, М. Петруччиани и других. Четвертые – нотные сборники тем джазовых стандартов, фонограммы «минус один» и другие вспомогательные материалы, помогающие практическому освоению джазовой импровизации.

5. В процессе овладения искусством импровизации большую роль играет самостоятельная работа музыканта, в том числе слушание, транскрибирование и анализ джазовых композиций. Несмотря на большое количество печатных изданий, охватывающих практически любой аспект джазовой игры, записи джазовой музыки являются непревзойденным источником информации для любого джазмена. При этом наличие опубликованных нот, в которых зафиксированы импровизации мастеров джаза, не исключает необходимость для каждого музыканта самому заниматься расшифровкой звукозаписей – транскрибированием, постигая на практике технологию и художественный смысл лучших джазовых творений.

6. Анализ джазовых композиций позволяет проникнуть в творческую лабораторию великих мастеров, осознать законы, по которым строится импровизация – начиная с отдельных сторон музыкального языка и заканчивая построением композиции в целом.

Слушание, транскрибирование и анализ импровизаций принесет пользу лишь в том случае, если конечной целью этих видов работы станет освоение музыкального материала на инструменте, применение полученных навыков на практике.

7. Практическая деятельность джазового музыканта протекает в различных исполнительских ситуациях: концертных, студийных, в условиях *jam sessions*. Каждая из них обладает своей коммуникативной спецификой и каждая по-своему важна для профессионального становления, способствуя развитию необходимых игровых и коммуникативных навыков.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Осуществленный научно-творческий проект отразил стремление автора обобщить свой многолетний опыт в джазовом исполнительстве и педагогике. Творческая часть диссертации представлена тремя концертными программами, в которых автор исполнил импровизации на известные темы джазовых стандартов, а также на собственные темы. Дополнительным материалом к проекту стал изданный авторский сборник, в который вошли семь джазовых композиций, написанных для фортепиано в различных стилях. В теоретической части рассмотрен ряд важнейших аспектов джазовой импровизации, представляющих особый интерес с точки зрения исполнительского и педагогического процесса. Таким образом, достигнута цель диссертации, заключающаяся в разностороннем исследовании импровизации как основы джазового исполнительства и важнейшей составляющей профессионального обучения в области джаза.

1. Джазовая импровизация как особая категория музыкальной деятельности представляет собой создание музыки в процессе исполнения на инструменте, а также конечный результат этой деятельности. Импровизация в джазе – явление многоликое, разнообразное по художественным и техническим формам своего воплощения. Развиваясь на протяжении десятилетий, она впитала в себя характерные особенности различных этнических культур и исторических периодов, сохраняя при этом то, что составляет ее сущность.

2. Возникнув в результате этнокультурного синтеза, джазовая импровизация заимствовала, с одной стороны, стандартную нормативность, идущую от профессиональной европейской музыки, а с другой – свободную непредсказуемость, характерную для традиционного африканского искусства. Возникая спонтанно в процессе музицирования, джазовая импровизация, в то же время, лимитирована рядом факторов, и прежде всего таким явлением, как композиция. Главным фактором композиции в джазе является форма, организующая музыкальное мышление импровизатора и направляющая его в определенные традиции рамки.

3. Основными музыкально-технологическими и композиционно-драматургическими компонентами импровизации являются тема, хорус (квадрат), форма, гармония, ритм, фактура. Их анализ произведен в диссертации в связи с работой над джазовыми стандартами – важным видом исполнительской деятельности в джазе [6; 13]. Обработка джазового

стандарта представляет собой изложение темы и ее последующие изменения в хорусах импровизации. В процессе развития темы могут происходить усложнение мелодической линии, ритмическое «ускорение» или «замедление», движение от орнаментального варьирования к созданию новой мелодии и другие изменения. Наряду с ключевой ролью мелодического развития, важное значение в этом процессе имеют фактура, тембр и др. Наиболее константными элементами в импровизации являются форма и гармония, хотя и они становятся объектом трансформации. Так, гармоническая основа обогащается за счет альтерации аккордов, их расположения, тоновых надстроек, введения новых созвучий, «гармонических замен» и др. На протяжении композиции создается единая линия развития, как правило, приводящая к генеральной кульминации. Одна и та же тема может стать основой большого числа разнообразных по форме композиций.

4. В связи с процессом преподавания джазовой импровизации в вузе выявлены три категории студентов: те, кто не импровизирует, те, кто пробует импровизировать, и те, кто уже обладает опытом импровизирования [113]. Методы работы во всех случаях различны, хотя в выборе подходов существуют и общие точки соприкосновения. К ним относится, в частности, использование теоретических работ, методических пособий и нотных изданий, издающихся в огромном количестве в разных странах мира [98]. Такой материал отражает важнейшие аспекты джазового исполнительства и, как правило, оказывает неоценимую помощь тем, кто стремится к познанию его законов. Однако начинающий музыкант, решивший посвятить себя джазу, не всегда может разобраться в обилии информации, поэтому преподаватель должен рекомендовать ему то, что будет отвечать принципу индивидуального подхода к обучению. Важны и такие формы работы, как общение с джазовыми музыкантами, просмотр видеозаписей, чтение и обсуждение литературы и др.

5. В процессе освоения искусства импровизации выделяются такие методы, как слушание, транскрибирование, анализ и последующая игра импровизаций выдающихся джазовых музыкантов [15]. Несмотря на большое количество печатных изданий, связанных с различными аспектами исполнительства, слушание записей джазовой музыки является непревзойденным источником информации. Другой метод – транскрибирование (расшифровка фонограммы) музыкальной импровизации: при том, что в нотных изданиях можно найти практически любое соло для любого инструмента, этот вид деятельности

полезен для джазмена, способствуя развитию слуха, ритмического чувства, памяти, а также формируя арсенал приемов, необходимых для создания собственных импровизаций.

Слушание и транскрибирование приносят особую пользу, если дополняются анализом джазовых импровизаций, помогающим музыканту проникнуть в творческую лабораторию мастера и использовать полученную информацию в своем творчестве. Завершающий этап работы с прослушанным, транскрибированным и проанализированным материалом – его применение в исполнительской деятельности.

6. Коммуникативные особенности джазовой импровизации зависят от различных исполнительских ситуаций: концертного исполнения, студийной записи, свободного коллективного музицирования – *jam session* [16]. В процессе концертных выступлений музыкант-импровизатор обладает достаточной свободой самовыражения, на что влияет особая атмосфера зала и своеобразный диалог исполнителя с публикой. Студийная работа по-своему выигрышна благодаря наличию качественных технических условий, необходимых для создания конечного продукта, возможности записи нескольких дублей и т. д. Вместе с тем, в студии некоторые джазмены испытывают психологический дискомфорт в связи с отсутствием публики и живого общения с залом. Кроме того, есть музыканты, которые признают только ту импровизацию, которая была сыграна *live*, «в режиме реального времени», в отличие от той, что прошла этап студийной обработки. В процессе неформального творческого общения музыкантов под названием *jam session* возникает наиболее непринужденная игровая ситуация, которая, впрочем, предъявляет к музыкантам свои требования: навыки импровизирования, знание стандартов, умение сориентироваться в неожиданно возникшей исполнительской ситуации и др.

7. Научиться джазовой импровизации – очень непростая творческая задача. Путь к этому у каждого студента индивидуален: для примера можно привести сравнение с подъемом на вершину горы, до которой можно добраться разными тропами. Успех в этой области во многом зависит от желания, целеустремленности и работоспособности музыканта. Он должен уметь ставить перед собой определенные цели и методично их добиваться, только так можно достичь необходимой для импровизации внутренней свободы – той свободы, в которой кроется огромная притягательность джазовой музыки для миллионов любителей во всем мире.

Рекомендации

1. Осуществить дальнейшее исследование теоретических аспектов джазовой импровизации, расширив круг рассматриваемых явлений.
2. Продолжить изучение практических аспектов джазовой импровизации, используя результаты исследования в аналитических очерках об особенностях импровизации в творчестве выдающихся джазовых музыкантов.
3. Развивать искусство импровизации в концертно-исполнительской деятельности.
4. Обобщить опыт джазовой импровизации на различных музыкальных инструментах.
5. Создавать и публиковать авторские композиции с включением джазовых импровизаций.
6. Расширить область изучения методических аспектов джазовой импровизации.
7. Использовать результаты теоретических и практических исследований джазовой импровизации в учебных курсах *Инструмент, Импровизация, Ансамбль, Методика преподавания специальной дисциплины* для студентов специальности *Инструментальное исполнительство (Эстрадно-джазовые инструменты)*.
8. Актуализировать содержание учебных программ по импровизации.
9. Разработать методические пособия, необходимые для обучения студентов искусству джазовой импровизации.
10. Распространить опыт исследования теоретических, практических и методических вопросов джазовой импровизации на область вокального исполнительства.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском и украинском языках

1. Абуев С. Фольклорные основы в генезисе джаза. В: Вестник МГУКИ, № 1 (45), январь-февраль 2012, с. 251–254.
2. Амирханова С. Джаз как искусство самовыражения: Исследование. Уфа: РИС УГАИ им. З. Исмагилова, 2014. 193 с. <https://cutt.ly/gjQ4fjC> (дата обращения 05.01.2021)
3. Барбан Е. Черная музыка, белая свобода. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 330 с. <https://www.litmir.me/br/?b=160512> (дата обращения 05.01.2021).
4. Барбан Е. Джазовая импровизация: к проблеме построения теории. В: Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. Москва: Советский композитор, 1987, с. 162–183.
5. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре. В: Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. Москва: Советский композитор, 1987, с. 80–95.
6. Березовикова Т., Дашевский В. **Принципы и методы работы с джазовыми стандартами в процессе импровизации.** В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 1 (36), 2020. Chișinău: Notograf Prim, 2019, с. 38-42. ISSN 2345-1408 (Print). eISSN 2345-1831.
7. Бирюков С. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы. Автореф. дис... канд. искусствоведения. Москва: Московская гос. консерватория, 1981. 24 с.
8. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации : для фортепиано. Учебное пособие. Редакция Ю. Холопова. Москва: Советский композитор, 1985. 112 с.
9. Будницкая Т. Проблема стиля в джазовом музыковедении. В: Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. II, с. 39-41. ISSN 1997-292X. <https://www.gramota.net/materials/3/2015/10-2/9.html> (дата обращения 08.01.2021).
10. Галицкий А. Музыкальный язык джазового творчества Дейва Брубeka. Автореф. дис... канд. искусствоведения. Москва: 1998. 24 с.
11. Горват І., Вассенбергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ: Музична Україна, 1980. 120 с.

12. Давыдов С. Пианистические фактурные комплексы как источник и средство художественной интерпретации в джазе. В: Южно-российский музыкальный альманах. 2014, с. 69–77.
13. Дашевский В. **Вклад Телониуса Монка в развитие джазового фортепианного искусства.** In: *Scientific Collection «InterConf» № 3 (39): Proceedings of the 8th International Scientific and Practical Conference Science and practice: Implementation to modern society.* Manchester, Great Britain, 26-28.12.2020. Manchester: Peal Press, 2020, p. 1107–1115. ISBN 978-0-216-01072-7. <https://cutt.ly/zjUIHG1> (дата обращения 05.01.2021).
14. Дашевский В. *Джазовые композиции.* Кишинев: Notograf Prim, 2012. 56 с. ISMN 979-0-3480-0150-0. ISBN 978-9975-4343-2-4.
15. Дашевский В. **Слушание, анализ и транскрибирование джазовых композиций в процессе формирования навыков импровизации.** In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică.* Nr. 1 (36), 2020. Chișinău: Notograf Prim, 2019, p. 38-42. ISSN 2345-1408. eISSN 2345-1831.
16. Дашевский В. **Специфика джазовой импровизации в различных исполнительских ситуациях: концертных, студийных, в условиях *jam-session*.** In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică.* Nr. 2 (35), 2019. Chișinău: Notograf Prim, 2019, p. 40-44. ISSN 2345-1408. eISSN 2345-1831.
17. *Джазовые и эстрадные композиции для фортепиано.* Вып. 7. Сост. В. Ерохин. Москва: Музыка, 1988. 64 с.
18. *Джазовые произведения для фортепиано.* Вып. 1. Москва: Сов. композитор, 1982. 60 с.
19. *Джазовые произведения для фортепиано.* Вып. 2. Москва: Сов. композитор, 1986. 72 с.
20. Дэвис М. *Автобиография : при участии Куинси Труупа.* Москва: София; Екатеринбург: Ультра.Культура, 2005. 544 с. ISBN 5-550-08-45-4 (София). ISBN 5-9681-0063-X (Ультра.Культура).
21. Жаркова О. *Проблема универсальной (многопрофильной) подготовки учителя музыки на современном этапе : Джазовое музицирование как компонент учебной работы в музыкально-исполнительских классах.* Автореф. дисс... канд. педагогических наук. Москва: 1998.

22. Зуева Т., Кирдан Б. Русский фольклор. Учебник для высших учебных заведений. Москва: Флинта – Наука, 1998. 400 с. ISBN 5-89349-115-7 (Флинта), ISBN 5-02-011697-1 (Наука).
23. Ивэнс Л. Ритмы джаза в игре на фортепиано. Основы синкопирования и полиритмии. Киев: Музична Україна, 1986. 40 с.
24. Ивэнс Л. Техника игры джазового пианиста. Гаммы и упражнения. Киев: Музична Україна, 1985. 28 с.
25. Импровизация. В: Wikipedia. <https://cutt.ly/1jE9mx5> (дата обращения 16.01.2021).
26. Импровизация. В: Большая советская энциклопедия. Москва: БСЭ, 2012. <https://slovar.cc/enc/bse/1999163.html> (дата обращения 15.01.2021).
27. Импровизация. В: Литературная энциклопедия. <https://cutt.ly/GjE95Va> (дата обращения 15.01.2021).
28. Импровизация. В: Советский энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1982. 1600 с.
29. Интервью с Давидом Голощекиным: «Джаз будет жить всегда, но массовым явлением не станет». <http://muzkarta.info/statya/intervyu-s-davidom-goloshchekinym-dzhaz> (дата обращения 05.01.2021).
30. Иофис Б. Формирование умений импровизации и сочинения музыки у будущих учителей в процессе профессиональной вузовской подготовки. Автореф. дисс... канд. педагогических наук. Москва, 2006.
31. Кинус Ю. Аранжировка как фактор композиции в джазе. В: Южно-российский музыкальный альманах, 2004. Ростов-на-Дону, РГК им. С. В. Рахманинова, 2005, с. 193–201. ISBN 5-7509-0284-6. [online]: <https://cyberleninka.ru/article/v/aranzhirovka-kak-faktor-kompozitsii-v-dzhaze> (дата обращения 16.01.2021).
32. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2006. 31 с.
33. Кинус Ю. Фортепиано в джазе: учебное пособие. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. 60 с. <https://cloud.mail.ru/public/6XTU/BogrQP61q> (дата обращения 05.01.2021).
34. Коваленко О. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Москва: 1997. 24 с.

35. Козлов А. Некоторые соображения относительно искусства импровизации. <https://cutt.ly/FjmPHzu> (дата обращения 05.01.2021).
36. Коллиер Дж. Л. Дюк Эллингтон. Москва: Радуга, 1991. 351 с. ISBN 0-7181-2821-4. ISBN 5-05-002580-X.
37. Коллиер Дж. Л. Луи Армстронг. Американский гений. Москва: Радуга, 1987. 424 с.
38. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. Москва: Радуга, 1984. 411 с.
39. Конен В. Пути американской музыки. Москва: Советский композитор, 1977. 447 с.
40. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с. ISBN 5-7140-0407-8.
41. Корнев П. Джазовое фортепианное исполнительство 30–40-х годов XX века. В: Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008, с. 149–158. <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhazovoe-fortepiannoe-ispolnitelstvo-30-40-h-godov-xx-veka> (дата обращения 16.01.2021).
42. Королев О. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: Термины и понятия. Москва: Музыка, 2006. 168 с. ISBN 5-7140-0982-7.
43. Кунин Э. Секреты ритмики в джазе, рок и поп-музыке. Москва: Синкопа, 2001. 56 с. ISBN 5-88739-046-8.
44. Кунин Э. Скрипач в джазе. Методическое пособие. Москва: Советский композитор, 1988. 79 с.
45. Курильченко Е. Джазовое искусство как средство развития творческой деятельности студентов музыкальных факультетов педагогических вузов. Автореф. дисс... канд. педагогических наук. Москва: 2005.
46. Ламотт С. Джазовая импровизация и мозг: ключ к творчеству? <https://inosmi.ru/social/20180506/242150691.html> (дата обращения 16.01.2021).
47. Левайн М. Теория джаза. Москва–Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. 568 с. ISBN 978-5-4344-0202-6.
48. Лившиц Д. Феномен импровизации в джазе. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Нижний Новгород: 2003. 25 с.
49. Лубяная Е. Фортепиано в джазе на рубеже XX-XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности. Дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону: 2014. 171 с.
50. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва: Музыка, 1991. 88 с.

51. Манилов В., Молотков В. Техника джазового аккомпанемента на шестиструнной гитаре. Киев: Музична Україна, 1984. 124 с.
52. Маркин Ю. Школа джазовой импровизации. Ч. 1. Теоретический курс. Москва: Издатель Михаил Диков, 2008. 140 с. ISBN 5-9021176-01-8.
53. Маркин Ю. Школа джазовой импровизации. Ч. 2. Хрестоматия. Сборник разностилевых, разножанровых и разнохарактерных пьес. Москва: Издатель Михаил Диков, 2008. 150 с. ISBN 5-9021176-01-8.
54. Мацневский И. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народно-инструментальной музыки). В: Славянский музыкальный фольклор. Москва: Музыка, 1972, с. 299–339.
55. Минх Н. Джаз. В: Музыкальная энциклопедия. Том 2. Москва: Изд-во «Советская энциклопедия», 1974, с. 211–219.
56. Молотков В. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре. Киев: Музична Україна, 1989. 151 с.
57. Музыка – Keith Jarrett. Музыкант, который не развлекает. [gene_d]. <https://hi-fidelity-forum.com/publish/music/282> (дата обращения 16.01.2021).
58. Новикова Е. Пространственно-временной модус бытия джазовой импровизации. В: Омский научный вестник, № 5 (101), 2011, с. 125–128. <https://cutt.ly/mjmLTAH> (дата обращения 16.01.2021).
59. Овчаров И. Импровизация в музыке: сущность, структура, методы формирования и профессионального совершенствования в процессе музыкальных занятий (на материале учебной работы в классах эстрадно-джазового искусства). Автореф. дисс... канд. педагогических наук. Белгород: 2011. 35 с.
60. Овчинников Е. История джаза. Вып. 1. Москва: Музыка, 1994. 240 с. <https://ale07.ru/music/notes/song/jazz/ovchinnikov.htm> (дата обращения 16.01.2021).
61. Огородова А., Биляр Ю., Шебанова Е., Киселев А. Творчество как основа джаза. В: Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 1 (63). Тамбов: Грамота, 2016, с. 118-122.
62. Осейчук А. Школа джазовой импровизации на саксофоне: Учебное пособие. Москва: Кифара, 1997. 216 с.

63. Панасье Ю. История подлинного джаза. Ленинград: Музыка, 1978. 120 с.
64. Переверзев Л. Импровизация versus композиция. Вокально-инструментальные архетипы и черно-белый дуализм джаза. В: Музыкальная академия. №1. 1998. с. 125–133.
65. Питерсон О. Джазовая Одиссея. Автобиография. Санкт-Петербург: Издательско-торговый Дом Скифия, 2010. 544 с. ISBN 978-5-903463-36-7.
66. Попова О. Джазовый компонент в системе музыкально-теоретического обучения (На материале учебной работы в ДМШ). Автореф. дисс... канд. педагогических наук. Москва: 2003. 17 с. <https://static.freereferats.ru/avtoreferats/01002619209.pdf>
67. Резанцева М. Импровизация в джазе: эстетическая семантика и опыт коммуникации. В: Аспирантский сборник : Сборник статей по материалам Международного Форума молодых исследователей искусства «НАУЧНАЯ ВЕСНА–2018», 9–18 апреля 2018 года. Москва: Государственный институт искусствознания, 2019, с. 308–315. ISBN 978-5-98287-144-2. <https://cutt.ly/hjUUaYV>
68. Рогачев А. Системный курс гармонии джаза. Теория и практика. Москва: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2000. 128 с. ISBN 5-691-00419-0.
69. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва: Музыка, 1982. 77 с.
70. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва: Музыка, 1987. 296 с.
71. Сердюков А. Традиции импровизации в современной академической музыкальной культуре. Автореф. дисс... канд. педагогических наук. Ростов-на-Дону: 2017. 34 с.
72. Скрябина А. К вопросу индивидуального джазового стиля (на примере творчества американских джазовых пианистов 40–50-х годов XX века). В: Проблемы музыкальной науки. Уфа: Уфимский гос. институт искусств им. Загира Исмагилова. 2015, № 1, с. 59–63.
73. Сродных Н. Основы джазовой импровизации в структуре профессиональной подготовки педагога-музыканта. Монография. Екатеринбург: Изд. дом «Ажур», 2015. 240 с.
74. Степняк Ю. Эстрадно-джазовый компонент в профессиональной подготовке учителя музыки : На материале учебной работы музыкальных факультетов педагогических ВУЗов. Автореф. дисс... канд. педагогических наук. Москва: 2000. 22 с.

75. Степурко О. Психология в джазе. URL: <https://cutt.ly/ljm0NJI> (дата обращения 16.01.2021).
76. Степурко О. Трубач в джазе. Самоучитель. Москва: Советский композитор, 1989. 208 с.
77. Стернс М. История джаза. Оксфорд: Oxford University Press, 1956 / 1958 / 1963 / 1970. 174 с. Перевод Ю. Верменича. <http://www.twirpx.com/file/1331807/> (дата обращения 16.01.2021).
78. Стецюк Б. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации. В: Южно-российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону: Ростовская консерватория, 2018, с. 87–90.
79. Столяр Р. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано : Учебное пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки; Лань, 2009. 160 с. ISBN 978-5-8114-1077-4.
80. Стравинский И. Диалоги. Москва: Музыка, 1971. 416 с.
81. Сухих А. Тромбон в джазе. Москва: Советский композитор, 1989. 88 с.
82. Сыров В. Европейский контекст в джазе. В: «Свое» и «чужое» в европейской культурной традиции : Литература. Язык. Музыка : Сборник докладов участников науч. конф. Нижний Новгород: Деком, 2000, с. 340–346.
83. Сысоев А. Феномен свободной импровизации в музыке XX века. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017. 33 с.
84. Терацуян А. Джазовая импровизация. Курс для начинающих : Учебное пособие. Москва: Планета музыки, 2017. 56 с.
85. Унанова Т. Укушенный джазом Игорь Бриль. <https://cutt.ly/3jUUiE6> (дата обращения 16.01.2021).
86. Фейертаг В. Джаз. XX век : Энциклопедический справочник. Санкт-Петербург: Скифия, 2001. 564 с. ISBN 5-94063-018-9.
87. Финкельстайн С. Импровизация в джазе. В: Финкельстайн С. Джаз – народная музыка. (Finkelstein S. Jazz: A People's Music. New York: International Publishers, 1988. 180 p.). Перевод О. Баршая. URL: <http://tubastas.ru/book-201> (дата обращения 11.01.2021).
88. Хичжун К. Феномен импровизации в процессе обучения актера в театральной школе Южной Кореи. Дисс... канд. искусствоведения. Москва: 2017. 31 с. <https://cutt.ly/yjYI3dh> (дата обращения 11.01.2021).

89. Хромушин О. Учебник джазовой импровизации для ДМШ. Санкт-Петербург: Северный олень, 1998. 56 с.
90. Чернышов А. Джаз и музыка европейской академической традиции. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Москва: 2009. 32 с.
91. Чугунов Ю. Гармония в джазе. Учебно-метод. пособие. Москва: Советский композитор, 1988. 152 с.
92. Чугунов Ю. Джазовые произведения для фортепиано. Москва: Советский композитор, 1990. 72 с.
93. Шак Ф. Стилиевые и исполнительские аспекты развития современного джаза. В: Культурная жизнь Юга России, № 4 (42), 2011, с. 21–24.
94. Шпаковская Е. Джазовая импровизация как способ воспитания творческой индивидуальности исполнителя и слушателя. Автореф. дисс... канд. педагогических наук. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2002. 21 с.
95. Шулин В. Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: к проблеме звукоидеала. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург: 2007. 24 с.
96. Якушенко И. Джазовый альбом. Москва: Музыка, 1984. 64 с.
97. Ямпольский И. Импровизация. В: Музыкальная энциклопедия. Том 2. Москва: Советская энциклопедия, 1974, с. 508–510.

На румынском языке

98. **Daşevschi V. Improvizația de jazz: scurtă trecere în revistă a ghidurilor teoretico-metodologice de bază.** In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2 (31), 2017. Chișinău: AMTAP, 2017 (Notograf Prim), p. 244-248. ISSN 2345-1408. Categoria C.
99. Popp M. Armonia aplicativă în improvizația de jazz, pop & rock. București: Nemira, 1998. 110 p. ISBN 973-569-228-7.
100. Tiberian M. Tehnica improvizației. Vol. I. București: Editura UNMB, 2005. 68 p. ISBN 978-973-984-180-0.
101. Tiberian M. Tehnica improvizației. Vol. II. București: Tracus Arte, 2010. 126 p. ISBN 978-606-8126-11-1.

На английском языке

102. Aebersold J. Jazz Handbook. USA, New Albany, Ind.: J. Aebersold, 1982. 45 p. ASIN: B00072VEN8.
103. Aebersold J. Play a Long. Jazz improvisation. Volume 1-95. New Albany, 1970-2000.
104. Baker D. How to Play Bebop. Vol. 1–3. Van Nuys, CA: Alfred Music Co., 1988. 47 p.
105. Baker D. Jazz Improvisation. A Comprehensive Method of Study for All Players. Chicago, 1969. Maher Publications (1977) ASIN: B0007F06UW Alfred Music, 1988. 132 p.
106. Charlie Parker Omnibook. Atlantic Music Corp., 1978. 142 p.
107. Coker J. How to Practice Jazz. Series: Jamey Aebersold Jazz-Play Along. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz Inc., 2010. 86 p. ISBN 978-1-56224-001-3.
108. Coker J. The Complete Method for Improvisation. Lebanon: Studio P/R Inc., 1980. 115 p.
109. Coker J., Casale J., Campbell G., Green J. Patterns for jazz. Miami, FL: Studio Publications Recordings, 1970. 172 p. ASIN: B001K23OIW.
110. Corea Ch. Now He Sings, Now He Sobs – Piano Arr.: Bill Dobbins. Alfred Music, 1988. ISBN 10: 3-892210-14-4. ISBN 13: 978-3-892210-14-6.
111. Corea Ch. Piano Improvisations. Transcribed by Bill Dobbins. Rottenburg: Advance Music, 1990.
112. Crook H. How to Improvise. Book & CD. Alfred Music: 2015. 189 p.
113. **Dașevschi V. Specific features of teaching jazz in the system of higher education.** In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2 (31), 2017. Chișinău: AMTAP, 2017 (Notograf Prim), p. 262-264. ISSN 2345-1408. Categoria C.
114. Dobbins B. The Contemporary Jazz Pianist: A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation. Vol. 1-4. New York, NY: Charles Colin Music, 1978, 1984, 1985, 1989.
115. Duke D. A. The Piano Improvisations of Chick Corea: An Analytical Study. Louisiana State University, Historical Dissertations and Theses. Louisiana: LSU, 1996. 128 p. <https://cutt.ly/HjmnFXR>
116. Gridley M. Jazz styles: history & analysis. N. J.: Prentice Hall, 2006. 418 p. ISBN 0131931156.
117. Hancock H. Classic Jazz Compositions and Piano Solos. Transcribed by Bill Dobbins. Burlington: Advance Music, 1992. 69 p.

118. Improvisation. In: Collins English Dictionary. Complete & Unabridged 2012. Digital Edition: William Collins Sons & Co. Ltd. 1979, 1986. <https://cutt.ly/zjUUIhM>
119. Improvisation. In: Harvard Dictionary of Music. <https://cutt.ly/djmvVB4>
120. Jarrett K. The Koln Concert. Transcription authorized by Keith Jarrett. BMI/AMRA. Mainz: Cavelight Music, 1991. 87 p.
121. Jazz Handbook : 50 Years of Jazz Education. Copyright 2000, 2010, 2013, 2017 by Jamey Aebersold Jazz. New Albany: Jamey Aebersold Jazz. 54 p.
122. Jazz Improvisation. Bill Evans Trio. ATN Inc.: 1985. 127 p.
123. Levine M. The Jazz Piano Book. Petaluma: Sher Music Co., 1989. 306 p.
124. Liebman D. Self Portrait of a Jazz Artist: Musical thoughts and realities. Rottenburg: Advance Music, 1988. 96 p.
125. Mauleon R. Salsa Guidebook for Piano & Ensemble. Petaluma: Sher Music Co., 1993. 260 p.
126. Mehegan J. Jazz Improvisation. Vol. 1-4. Tonal and Rhythmic Principles. NY/London/Sydney: 2018. 223 p.
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewiE1MnatbLmAhXrQUEAHR5VBokQFjACegQIAhAB&url=https%3A%2F%2Fwww.prestomusic.com%2Fsheet-music%2Fproducts%2F7030187--john-mehegan-jazz-improvisation-volume-1&usg=AOvVaw0YTQMGeAjQWb2y8_YeZ_oy
127. Nelson O. Patterns for Improvisations. Jamey Aebersold Jazz, 2010. 64 p.
128. Oscar Peterson Jazz Piano Solos : Jazz Improvisation. Transcriptions & Adaptations from the Original Recordings. Transcribed & Adapted by Kayo Matsunobu. Tokyo: Nichion Publications Inc., 1981. 94 p.
129. Petrucciani M. Original Piano Transcriptions. Paris : Hal Leonard Corporation, 1992. 76 p. ISBN-10: 0793515122. ISBN-13: 978-0793515127.
130. Reilly J. The Harmony of Bill Evans. Brooklyn: Unichrom LTD, 1992. 60 p.
131. Richards T. Improvising Blues Piano. London: Schott Ltd, 1997. 262 p.+CD.
132. Solis G. Thelonious Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall. Oxford: University Press, 2013. 183 p. ISBN: 978-0199744367
133. The Chick Corea Electric Band. [Place of publication not identified]: Third Earth Publishing. Milwaukee, WI : H. Leonard [distributor], ©1986. 104 p.

134. The Jazz Solos of Chick Corea. Transcribed by Peter Sprague. Petaluma: Sher Music Co., 1992. 172 p.
135. The Latin Real Book. Petaluma: Sher Music Co., 1997. 591 p.
136. The New Real Book. Vol. 1. Petaluma: Sher Music Co., 1988. 510 p.
137. The New Real Book. Vol. 2. Petaluma: Sher Music Co., 1991. 414 p.
138. The New Real Book. Vol. 3. Petaluma: Sher Music Co., 1995. 360 p.
139. The World's Greatest Fake Book. Petaluma: Sher Music Co., 1983. 483 p.
140. Wayatt K., Schroeder C. Harmony & Theory. A comprehensive source for all musicians. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1999. 158 p. ISBN 0-7935-7991-0.
141. Williams M. The Jazz Tradition : Second Revised Edition. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. 321 p. ISBN 0-19-507816-0.

Аудио- и видеоматериалы

142. Chick Corea: Thelonius Monk - Round Midnight (Solo Piano 1983. <https://cutt.ly/QjUUHJY> (дата обращения 24.12.2020).
143. Keith Jarrett - Round About Midnight. <https://cutt.ly/QjUULPJ> (дата обращения 24.12.2020).
144. Miles Davis - My Funny Valentine. <https://cutt.ly/qjUUZ6I> (дата обращения 11.01.2021).
145. Miles Davis & John Coltrane -- My Funny Valentine. <https://cutt.ly/cjUUXS2> (дата обращения 12.01.2021).
146. Miles Davis In Concert - My Funny Valentine. (1964) <https://cutt.ly/cjUUCns> (дата обращения 15.01.2021).
147. Someday My Prince Will Come - Chick Corea Acoustic Band. <https://cutt.ly/qjUUVwb> (дата обращения 10.01.2021).
148. Thelonius Monk-Well, You Needn't. <https://cutt.ly/jjUUVJR> (дата обращения 24.12.2020).
149. Thelonius Monk Piano Solo - 'Round Midnight. <https://cutt.ly/jjUUBm2> (дата обращения 25.12.2020).

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1.2.1. Cootie Williams & Thelonious Monk. *'Round Midnight*

'ROUND MIDNIGHT

© 1944 (Renewed) WARNER BROS. INC. and THELONIAN MUSIC Words by Bernie Hanighen
Music by Cootie Williams and
Thelonious Monk

Slowly

Chords: Eb m, Eb m/D, Eb m/Db, Cm7b5, Fm7b5, Bb 7, Eb m7, Ab 7, Bm7, E7, Bb m7, Eb 7, Ab m7, Db 7, Eb m7, As 7, To Coda, 1. B7, Bb 7, 2. B7, Eb m7, Cm7b5, F7, Bb 7, Cm7b5, F7, Bb 7, As m7, Db 7, Gb M7, B7, Bb 7, Eb 7, Db 7, F#m7, B7, Bb 7, D.C. al Coda, CODA, B7, Bb 7, Eb m

Пример 1.2.2. Richard Rodgers & Lorenz Hart. *My Funny Valentine*

MY FUNNY VALENTINE

Copyright © 1937 by Chappell & Co., Inc. Copyright Renewed. Words by Lorenz Hart
Music by Richard Rodgers

Slowly

Chords: Cm, G7/B, Cm7/Bb, Am7b5, Ab M7, Fm9, Dm7b5, G7b9, Cm, G7/B, Cm7/Bb, F/A, Ab M7, Am7b5, D7b9, Gm7, C7b9, Fm7b5, Bb7b9, Eb M7, Fm7, Gm7, Fm7, Eb M7, G7#5, G7, Cm7, Bb m7, A7b9, Ab M7, Dm7b5, G7b9, Eb, Fm7, Gm7, Fm7, Eb M7, G7#5, G7, Cm7, Bb m7, A7b9, Ab M7, Dm7b5, G7b9, Cm, G7/B, Cm7/Bb, F/A, Ab M7, Dm7b5, G7b9, Cm7, B9, Bb m9, A7b9, Ab M7, Fm7, Bb 7, Eb

My Fun - ny Val - en - tine, sweet com - ic val - en - tine, you make me smile with my heart. —
Your looks are laugh - a - ble, un - pho - to - graph - a - ble, yet, you're my
fav - 'rite work of art. — Is your fig - ure less than Greek; is your
mouth a lit - tle weak when you o - pen it to speak, are you smart? — But
don't change a hair for me, not if you care for me, stay lit - tle val - en - tine, stay! —
Each day is Val - en - tine's day. —

Пример 1.2.3. Thelonious Monk. *Straight, No Chaser*

STRAIGHT, NO CHASER

THELONIOUS MONK

Musical score for 'Straight, No Chaser' by Thelonious Monk. The score is written in 4/4 time and consists of four staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. Chord symbols are placed above the notes: F7, Bb7, F7, F7, Bb7, Bb7, F7, F7, G-7, C7, F7, C7.

Пример 1.2.4. Dizzy Gillespie. *Night in Tunisia*, tema în original

Musical score for 'Night in Tunisia' by Dizzy Gillespie. The score is written in 4/4 time and consists of four staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. Chord symbols are placed above the notes: Eb7, Dm6, Eb7, Dm6, Eb7, Dm6, Eb7, A7-5, Dm6, A9, D7, Gm7, G9, C7, F, Eb9, A7.

Пример 1.2.5. Dizzy Gillespie. *Night in Tunisia*, arr.: Choi Jungsu

Musical score for 'Night in Tunisia' by Dizzy Gillespie, arranged by Choi Jungsu. The score is written in 4/4 time and consists of two staves of music. The key signature has one sharp (F-sharp). The tempo is marked 'Medium Funk' with a quarter note equal to 100. The first staff is labeled 'TROMBA IN Bb 1' and starts with a dynamic marking of *mf*. The second staff ends with a dynamic marking of *ff*.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Автореф. – автореферат
 БСЭ – Большая Советская Энциклопедия
 ВУЗ – высшее учебное заведение
 Вып. – выпуск
 г. – год
 гос. – государственная/ый
 дис... докт. – диссертация на соискание ученой степени доктора
 дис... канд. – диссертация на соискание ученой степени кандидата
 др. – другие
 и т. д. – и так далее
 изд. – издательский
 им. – имени
 кн. – книга
 МГУКИ – Московский государственный институт культуры и искусств
 метод. – методическое
 науч. конф. – научная конференция
 РГК – Ростовская государственная консерватория
 РГПУ – Российский государственный педагогический университет
 РИС УГАИ – редакционно-издательский совет Уфимской государственной академии искусств
 с. – страница
 Сов. – советская/ий
 Сост. – составитель
 СПбГУКИ – Санкт-Петербургский государственный институт культуры и искусств
 т. – том
 т. е. – то есть
 УГИИ – Уфимский государственный институт искусств
 цит. – цитируется
 ч. – часть
 Arr. – Arrangement
 ASIN – Amazon Standard Identification Number
 ATN Inc. – Atlantic Tele-Network, Inc.
 CA – California
 Co. – Company
 Corp. – Corporation
 FL – Florida
 GmbH – Gesellschaft mit beschränkter Haftung
 IN, Ind. – Indiana
 ISBN – International Standard Book Number
 LSU – Louisiana State University
 Ltd. – Limited
 N. J. – New Jersey
 NY – New York
 p. – pagină, pagini; page, pages
 Studio P/R – Studio Publications Recordings
 Vol. – volum; volume, volumes
 WI – Wiskonsin

**КОНЦЕРТНЫЕ ПРОГРАММЫ
(ТВОРЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ДИССЕРТАЦИИ)**

**Концертная программа № 1
*Jazz & Co. A Tribute to Thelonious Monk***

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Большой зал, корпус 2

01.12.2016

Импровизации на темы Телониуса Монка:

1. *Blue Monk*
2. *Well, You Needn't*
3. *Bye-Ya*
4. *'Round About Midnight*
5. *Bemsha Swing*
6. *Rhythm-a-Ning*
7. *Misterioso*
8. *Ruby, My Dear*
9. *We See*
10. *Straight, No Chaser*

В составе:

Вячеслав Дашевский (фортепиано)

Игорь Варикаш (контрабас)

Нику Балмуш (ударные)

**Концертная программа № 2
*Jazz & Co. Some Jazz Standards and...***

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Большой зал, корпус 2

30.03.2017

Импровизации на собственные темы и темы джазовых стандартов:

1. *Doctorate Blues* (V. Dashevsky)
2. *Someday My Prince Will Come* (F. Churchill)
3. *Have You Met Miss Jones* (L. Hart)
4. *Blue in Green* (B. Evans, M. Davis)
5. *On Green Dolphin Street* (B. Kaper)

6. *Stella by Starlight* (V. Young)
7. *Missing the Blues* (V. Dashevsky)
8. *My Funny Valentine* (R. Rodgers)
9. *Windows* (Ch. Corea)
10. *Tips Blues* (V. Dashevsky)

В составе:

Вячеслав Дашевский (фортепиано)
Игорь Варикаш (контрабас)

Концертная программа № 3
Jazz & Co. Some More Jazz Standards

Академия музыки, театра и изобразительных искусств
Большой зал, корпус 2
28.09.2017

Импровизации на темы джазовых стандартов:

1. *In a Sentimental Mood* (D. Ellington)
2. *Things Are Not What They Used to Be* (M. Ellington)
3. *Solitude* (D. Ellington)
4. *Satin Doll* (D. Ellington)
5. *Doodlin'* (H. Silver)
6. *Fool What I Am* (F. Hunt)
7. *I Mean You* (Th. Monk)
8. *You Don't Know What Love Is* (D. Raye – G. De Paul)
9. *Love for Sale* (C. Porter)
10. *Doctorate Blues* (V. Dashevsky)

В составе:

Вячеслав Дашевский (фортепиано)
Игорь Варикаш (контрабас)
Нику Балмуш (ударные)
Михаела Хандука (вокал)

Указатель иностранных имен

Аберсольд, Джейми	Jamey Aebersold
Армстронг, Луи	Louis Armstrong
Бейкер, Дэвид	David Baker
Бейси, Каунт	William James "Count" Basie
Брубек, Дэйв	Dave (David Warren) Brubeck
Вассербергер, Игорь	Igor Wasserberger
Гарланд, Ред	William McKinley "Red" Garland
Гарнер, Эрролл	Erroll Louis Garner
Гершвин, Джордж	George Gershwin
Горват, Иван	Ivan Horváth
Гудман, Бенни	Benny (Benjamin David) Goodman
ДеДжонетт, Джек	Jack DeJohnette
Джарретт, Кит	Keith Jarrett
Джо, Филли	Joseph Rudolph "Philly Joe" Jones
Джонсон, Джей Джей	James Louis ("J. J.") Johnson
Джонсон, Джеймс Пит	James Pete Johnson
Джоплин, Скотт	Scott Joplin
Диксон, Морт	Mort Dixon
Доббинс, Билл	Bill Dobbins
Дэвис, Майлс	Miles Davis
Дюк, Дэниел Алэн	Daniel Alan Duke
Завинул, Джо	Joe (Josef Erich) Zawinul
Ивэнс, Ли	Lee Evans
Картер, Рон	Ron Carter
Кокер, Джерри	Jerry Coker
Коллиер, Джеймс Линкольн	James Lincoln Collier
Колтрейн, Джон	John William Coltrane
Кориа, Чик	Armando Anthony "Chick" Corea
Коул, Нэт «Кинг»	Nat King Cole
Коулмен, Орнетт	Ornette Coleman
Крук, Хэл	Hal Crook
Ламотт, Сэнди	Sandee LaMotte
Левайн, Марк	Mark Levine
Либман, Дэвид	David (Dave) Liebman
Льюис, Джон	John Aaron Lewis
Маклафлин, Джон (Махавишну)	John McLaughlin (Mahavishnu)
Марсалис, Уинтон	Wynton Learson Marsalis

Мацунобу, Кайо	Kayo Matsunobu
Метис, Фрэнк	Frank Metis
Мехиган, Джон	John Mehegan
Мингус, Чарли	Charles Mingus
Молеон, Ребека	Rebeca Mauleon
Монк, Телониус	Thelonious Monk
Монтгомери, Уэс	John Leslie Montgomery
Мортон, Джелли Ролл	Jelly Roll Morton
Наварро, Фэтс	Theodore "Fats" Navarro
Нельсон, Оливер	Oliver Nelson
Панасье, Юг	Hugues Panassie
Паркер, Чарли	Charles (Charlie) "Bird" Parker
Пауэлл, Бад	Bud Powell
Петруччиани, Мишель	Michel Petrucciani
Пикок, Гэри	Gary Peacock
Питерсон, Оскар	Oscar Emmanuel Peterson
Попп, Мариус	Marius Popp
Рат-Вег, Иштван	István Ráth-Végh
Рейли, Джек	Jack Reilly
Ричардс, Тим	Tim Richards
Робертс, Маркус	Nathaniel "Marcus" Roberts
Роджерс, Ричард	Richard Charles Rodgers
Сарджент, Уинтроп	Winthrop Sargeant
Скотт, Раймонд (Рэймонд)	Raymond Scott
Спрэг, Питер	Peter Sprague
Стернс, Маршалл	Marshall Winslow Stearns
Ститт, Сонни (Эдвард Ботнер)	Sonny Stitt (Edward Boatner)
Тейлор, Сесил	Cecil Percival Taylor
Тейтум, Арт	Arthur "Art" Tatum
Тибериан, Мирча	Mircea Tiberian
Тристано, Ленни	Lennie (Leonard Joseph) Tristano
Уайетт, Кейт	Keith Wyatt
Уайтмен, Пол	Paul Samuel Whiteman
Уильямс, Мартин	Martin Williams
Уильямс, Тони	Anthony Tillmon Williams
Уэбстер, Бен	Ben Webster
Уэбстер, Фредди	Freddie Webster
Финкельштейн, Сидни	Sydney Finkelstein
Хаммерстейн, Оскар	Oscar Hammerstein
Харт, Лоренц	Lorenz Hart

Хендерсон, Рэй
Хенкок, Херби
Хокинс, Коулмен
Чамберс, Пол
Чжун Су, Чой
Шепп, Арчи
Ширинг, Джордж
Шортер, Уэйн
Шредер, Карл
Эванс, Билл
Эддерли, Кэннонболл
Эллингтон, Дюк
Юнг, Рекс
Янг, Лестер

Ray Henderson
Herbie Hancock
Coleman "Hawk" Hawkins
Paul Laurence Dunbar Chambers
Choi Jungsu
Archie Vernon Shepp
George Albert Shearing
Wayne Shorter
Carl Schroeder
Bill Evans
Julian Edwin "Cannonball" Adderley
Duke (Edward Kennedy) Ellington
Rex Eugene Jung
Lester Willis Young

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшийся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя

Дашевский Вячеслав

Подпись



Число

28.05.2021

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

Dașevschii Veaceslav

Semnătura



Data

28.05.2021