

**О некоторых особенностях  
методики преподавания  
практического курса джазовой импровизации**

Методическая разработка  
по специальности № 05.13.00 «Музыкальное искусство эстрады»

Автор - В.А. Сидоров, доцент Магнитогорской консерватории.

Магнитогорск - 1999

## Предисловие. Общие положения

Курс джазовой импровизации в музыкальном вузе призван дать знание основных её закономерностей, как в теоретическом, так и в практическом плане на основе различных стилей и течений эстрадной и джазовой музыки XX века.

Уровень общемузыкальной и специальной подготовки студента должен соответствовать определённым требованиям. Необходимыми условиями для занятий по импровизации являются:

1. *Высокая степень природной музыкальной одаренности*, /основными компонентами которой в данном случае являются память, чувство ритма, ладогармонический слух, сукцессивное мышление и эмоциональная отзывчивость, а также симультанность восприятия музыки
2. *Теоретические знания и практические навыки*: усвоенный начальный курс джазовой гармонии; владение голосоведением; основами аранжировки, умение определять форму произведения; настройку инструментов, их объёмы и регистры, аппликатуру, основные штрихи, диапазоны, а также основные технические возможности. Необходимо, кроме того, знать наиболее употребительные эстрадно-джазовые стандарты, иметь навыки чтения с листа в различных системах нотной записи.
3. *Наличие творческой фантазии*.

Курс джазовой импровизации предполагает развитие творческих навыков и знаний, полученных по данному предмету в среднем специальном учебном заведении. Как правило, каждый студент-эстрадник в той или иной степени владеет теоретической базой и практическим опытом в джазовом импровизировании. Поэтому высшее звено должно ставить задачу развить уже имеющиеся навыки и знания студента до уровня сознательного и высокопрофессионального использования искусства импровизации в своей исполнительской и творческой деятельности.

Вопрос о том, всем ли студентам необходим Практический курс импровизации, не везде окончательно решен. /Главный довод противников курса: импровизация - это творчество, а творчеству научить невозможно./

Опыт преподавания практического курса импровизации на отделении «Музыкальное искусство эстрады» в Магнитогорской консерватории говорит о том, что при особом подходе к занятиям **все студенты могут импровизировать**. И суть проблемы не в природ-

ных данных, не в приобретенном умении, а именно в особенностях музыкального мышления, психологических установках и возможностях создания условий для освобождения творческого потенциала личности.

Нельзя приступать к практическим занятиям по импровизации, не освободив сознания обучающегося от академических догм и музыкально-педагогических стереотипов. Если этого не произойдет, то высшим достижением студента станет в лучшем случае репродуктивное воспроизведение импровизаций выдающихся мастеров или компилятивный коллаж из общеизвестных оборотов и построений. Ведь музыкально-исполнительская педагогика основана на репродуктивных принципах, а объем теоретических знаний в музыкальном образовании не предполагает перехода от количества к качеству путем индивидуального переосмысления или создания принципиально новых информационных моделей, являющихся основами для творчества. Таким образом, занятия по импровизации должны начинаться с создания интеллектуально-психологической базы для творчества. Задача педагога - выявить творческий потенциал студента, пробудить желание работать в данном направлении, избавить от комплексов, вдохновить, и, в конечном счете - вызвать такую любовь к музыке и музицированию, чтобы воспринимать импровизацию, как высшую степень личностной свободы и художественного откровения. Форма, с помощью которой педагог будет решать эту задачу, имеет лишь тактическое значение /лекции по темам курса, беседы по проблемам творчества, исследования и рефераты по теоретическим и историческим аспектам этих проблем./ Особое значение имеет изучение систем программирования сознания, основ создания информационных стереотипов, особенностей творческого мышления в массовом обществе и т. д. Необходима также беседа о психофизических особенностях творческого процесса, включающего такие понятия, как интимность, откровенность, открытость и ранимость.

Лекционные занятия лучше проводить по 3 часа, из которых 1 час должен быть установочным, 2-й - информационным, 3-й - индивидуально-творческим, с привлечением в качестве методистов студентов старших курсов. В такой последовательности занятия становятся наиболее продуктивными, а переустановка со стереотипа на индивидуальное усвоение новой информации посредством инициативного избавления от конкретных ошибочных представлений наиболее успешной.

## Индивидуальный подход

Главное внимание следует уделять развитию *творческой индивидуальности студента-импровизатора*. Возможна корректировка учебных планов в зависимости от уровня подготовки, степени одарённости и развитости каждого студента. Решающее значение для успешного результата имеет личность педагога-импровизатора, его практический опыт и педагогический такт.

Наряду с практическим курсом импровизации необходимо параллельное изучение курсов истории эстрады и джаза и джазовой гармонии, опыт освоения которых в значительной мере формирует индивидуальность исполнителя-импровизатора.

Практический курс импровизации предполагает проведение индивидуальных занятий как на «родном» инструменте студента, так и на фортепиано, а также включает в себя вокальную импровизацию.

Практический курс импровизации является одним из основополагающих в профессиональном образовании молодого музыканта эстрадно-джазового направления. Именно способность к импровизации отличает эстрадно-джазового исполнителя от музыкантов других специальностей.

Импровизация, как наиболее творческое проявление исполнительских способностей, является одновременно и началом, и необходимым атрибутом композиции. Тем самым, музыкант-импровизатор овладевает той стадией творческого процесса, в которой композитор ищет, экспериментирует, но не фиксирует результат своей работы в виде законченного сочинения. Таким образом, основой для приобретения навыков импровизации является, прежде всего, индивидуальная предрасположенность студента к творчеству.

В зависимости от большей или меньшей предрасположенности, педагог определяет направления и объем конкретной работы с каждым студентом, либо с преобладанием репродуктивных навыков и знаний, либо с развитием творческой фантазии и проявления индивидуальных способностей. Но в любом случае преподаватель должен стремиться к всестороннему развитию профессиональных данных студента, где главным средством для достижения целей курса является глубокое изучение творческого наследия классиков и импровизаций выдающихся музыкантов современности. Необходимо укрепить в сознании молодого импровизатора мысль о том, что его творческие усилия всегда должны быть направлены на продолжение и плодотворное развитие сложившихся традиций, на постоянный поиск, эксперимент и совершенствование своего мастерства.

Одна из задач педагога класса импровизации - своевременно выявлять своеобразие и новизну, заложенные в природе дарования, в характере творческого мышления студента, оказывать помощь в поисках и утверждении собственного исполнительского почерка.

### Практические упражнения

В основе курса - *практические занятия* с решением специально подобранных тем и задач. Такие задачи, как правило, посвящаются какой-либо одной проблеме, и работа над ними кратчайшим путём ведёт к достижению поставленных целей. Учебный материал должен соответствовать индивидуальным особенностям студента, уровню его общемзыкального развития и возникающим на каждой ступени этого развития новым педагогическим задачам. Но на всех этапах обучения необходимо в первую очередь развивать и совершенствовать чувство формы, ритмический и гармонический слух, и обращать внимание на соответствие реально звучащей импровизации музыкальным идеям и мыслеобразам. Одновременное исполнение придумываемых в процессе импровизации мелодико-ритмических оборотов на инструменте и голосом вырабатывает у студента привычку синхронизировать мысль с исполнительским движением, и позволит избежать типовых ошибок и перекосов в обучении. Типичными из них являются:

а/ отсутствие фантазии при хорошей технике и выученных стандартах

б/ невозможность реализовать свои идеи из-за слабой исполнительской подготовки.

Занятия по импровизации проводятся, как правило, в индивидуальном порядке. Но в тех случаях, когда имеется возможность организовывать студентов в небольшие (2-5 человек) ансамбли, целесообразно чередовать индивидуальные занятия с практическими групповыми. Умение создать в классе импровизации подлинно творческую атмосферу, строить занятия при активном, заинтересованном участии студентов - одна из основ успешной работы.

Необходимо также подчеркнуть особую роль постоянных контактов класса импровизации с классом ансамбля, в котором, естественно, в наибольшей степени стимулируются и реализуются основные творческие устремления молодого импровизатора. *Музицирование в ансамбле* всегда вызывает живой интерес у студентов и помогает преподавателям практически проверить результаты своей педагогической работы, и в первую очередь, всё то новое, что постоянно вносится в педагогический процесс. Следует учитывать особенности коллективной импровизации в ансамбле как коллективного

творческого процесса, психофизическое состояние и эмоциональную совместимость в коллективном творчестве. В ансамблевой импровизации гораздо важнее, чем в сольной, четко обозначить эскиз и общий рисунок композиции. Также важно компоновать состав из студентов примерно одного уровня, чтобы не нарушать так необходимого в коллективном творчестве равенства. В этом смысле каждого студента нужно сразу ориентировать не только на яркое соло, но и на яркий аккомпанемент, интересные подголоски и другие не лидерские функции, то есть на взаимопомощь и взаимоподдержку.

Следует также использовать *фонограммы-минус*, семплерные секвенсоры, синтезаторы и Drum-машины, которые во многих случаях заменяют аккомпанирующую группу и могут без усталости работать, повторяя одни и те же задания, что на начальном этапе обучения решает многие психологические проблемы. При использовании аудиозаписей следует помнить, что импровизации выдающихся мастеров можно не только прослушивать и анализировать, но и использовать их в качестве фонограмм для музицирования.

Преимущественно практический характер занятий по курсу импровизации нужно совмещать с теоретическим обоснованием изучаемого материала, включая работу студентов по слуховому и гармоническому анализу музыкальных произведений /как по нотам, так и по аудиозаписи/, письменные задания и упражнения. Значение письменных упражнений, как правило, преуменьшается. Нельзя забывать, что на начальном этапе обучения, а также у студентов, мыслящих, по-преимуществу, инерционно, *письменные упражнения* /вариации на тему, заготовленные импровизационные фрагменты,/ вызывают рост творческих способностей, пробуждают фантазию, позволяют конкретно и детально поработать над каждым тактом, каждой фразой или ладо-гармонической проблемой. Не следует пренебрегать и такой простой формой музицирования, как *подбор на слух* популярных тем и мелодий. Причем, педагог должен приучать студента к максимально точному и выразительному исполнению музыки, независимо от того, играет она по нотам, подбирается на слух или импровизируется.

Безусловная специфика курса в неизбежной дифференциации требований к студентам и оценки результатов их труда, в зависимости от степени одаренности. Уровень минимальных требований, предъявляемый ко всем студентам по завершении курса, можно ограничить следующими задачами:

1. Анализ разделов музыкальной формы, мелодических структур (фразы, мотивы), ритмической основы, функций опорных (центральных) тонов.

2. Практическое усвоение принципов джазовой фразировки в различных стилях /а также различия фразировки в быстрых и медленных темпах/, взаимосвязи между аккордами и ладами, мелодического обыгрывания одного или нескольких аккордов.
3. Исполнение блюзового квадрата или иной стандартной джазовой схемы с использованием фактурных особенностей жанра, а также гармонического и мелодического варьирования.
4. Гармонизация и свободное исполнение цифрованных мелодий эстрадно-джазового направления.

В требования к более одаренным студентам можно добавить - освоение и исполнение блюзовых гармонических сеток /в любой тональности/ и игру последовательностей секвенционно-модулирующего плана с определенным жанрово-стилистическим характером.

К студентам-пианистам предъявляются, кроме перечисленных, требования практической реализации упражнений и задач по всем теоретическим темам курса.

Самые одаренные и творчески мыслящие студенты должны уметь применять элементы импровизации в своей исполнительской практике. Это могут быть импровизационные фрагменты в исполняемых сочинениях по классам специальности и ансамбля, импровизационные соло в сопровождении оркестра и пр.

## **Содержательная часть курса**

Круг теоретических вопросов, входящих в образовательный минимум данного курса может быть обозначен следующими темами:

1. Стиль, жанр и форма в импровизации
2. Стабильность и мобильность музыкальных построений
3. Фактура, элементы фактурного изложения, фактурное варьирование, фактурная стилистика.
4. Гармоническая основа импровизации. Каденционно-гармонические обороты.
5. Метроритм и метроритмическая конструкция в импровизации
6. Тематизм и экспозиционность. Мелодическая интонация и форма.
7. Тональность и модальность. Политональность. Стиль и импровизационная техника.

Учитывая творческий характер данного курса, следует рассматривать примерный тематический план курса лишь как рекомендуемый круг тем, в определенной последовательности затрагиваемых в процессе обучения, а не как обязательную программу. Подробность и углубленность изучения каждой темы зависит от конкретных методических задач.

Содержательную часть курса следует предварить кратким историческим обзором, в котором следует проследить пути развития искусства импровизации и импровизационных форм музицирования в истории музыкальной культуры. В обзор могут быть включены импровизационные виды музыкального творчества античности, средних веков и Возрождения, восточных культур. Особое внимание следует уделить импровизационному началу в фольклоре, связи устной традиции с импровизационностью. Студент должен иметь представление об искусстве импровизации в различных направлениях и жанрах музыкального искусства, включая многообразие стилей музыки 20 века.

Темами вступительных бесед могут быть:

- а/ творческая суть искусства импровизации,**
- б/ отличия импровизационного музыкального мышления от академического,**
- в/ импровизация как необходимый этап композиторской работы,**
- г/ творческий процесс и творческий результат.**

Следует также изучить импровизационную основу джазовой музыки, прогнозы и перспективы развития импровизационных форм в музыке, современные тенденции и эксперименты в исполнительской практике джазовых музыкантов.

### **Гармония в джазовой импровизации**

Традиционно гармонии в джазовой импровизации уделяется большое значение. Следует провести сравнительный анализ джазовой аккордики с классической, уделив внимание органичному слиянию минорной пентатоники и европейской мажоро-минорной системы на начальных стадиях развития джаза, подчеркивая роль септаккорда в гармоническом джазовом мышлении эпохи свинга и остановиться на способах освоения и расширения гармонического языка в современном джазе. Джазовая импровизация немыслима без четкой гармонической схемы, поэтому постоянно в процессе обучения нужно обращаться к типовым схемам, вырабатывая у студента тем самым опыт стандартных построений на основе любых музы-

кально-тематических конструкций. Гармонические стандарты довольно широко представлены в учебных пособиях, и их следует использовать на всех стадиях учебного процесса.

Стандартная гармоническая схема рано или поздно приводит исполнителя-импровизатора к гармоническому варьированию, обогащению сетки путем структурного усложнения аккордов, использования побочных и альтерированных тонов, проходящих и вспомогательных септаккордов и необходимости ритмического оформления аккомпанемента. Задача педагога - научить разумному обоснованию введения и использования гармонических средств, как способов создания того или иного образа. На одном из начальных этапов обучения можно совместить изучение способов гармонической расшифровки цифровых обозначений с принципами арпеджио в импровизационной технике. Практика прелюдирования по схеме обычно дает хороший учебный и художественный эффект. Следует ориентировать студента на специфически джазовый подход к проблеме выбора и использования, а также пропуска тонов в том или ином сложном аккорде. Подход этот заключается в конкретной и непосредственной передаче структурного и функционального смысла аккорда путем использования четырех самых необходимых для реализации данного аккордового звучания тонов - основного /бас/ и характерных /септимы, ноны, альтерированные тоны и т.д./, в их иерархической соподчиненности /расположение голосов/. Традиционный терцовый принцип построения аккорда с последующими размышлениями о расположении и пропуске тонов тормозит развитие гармонического мышления студента и вызывает страх перед сложными аккордами.

Параллельно с освоением джазовой аккордики необходимо развивать функциональное мышление и увязывать структуру каждого аккорда с его функцией. Влияние функции на структуру создает новые возможности для маневрирования в аккордовой среде и расширения вертикальной палитры. Главными из этих возможностей являются замены аккордов основных функций как традиционным классическим способом /параллельные/, так и специфически джазовым / тритоновая замена./

В любом случае для джазового импровизатора существует, как минимум, две гармонические реальности:

1. Жесткая функциональная схема / чаще подразумевается, чем звучит/
2. Реальное звучание аккордов и их последовательность /логика которых необъяснима без подразумеваемой схемы/

В классической гармонии присутствуют элементы домысливания, но чаще музыкант имеет дело с идентичностью гармонической мысли и ее воплощения. В джазовой гармонии, а тем более в

джазовой импровизации, звучащая и не звучащая реальности практически равнозначны. Без внутреннего слышания функциональной схемы музыкант-импровизатор не существует, без домысливания слушатель джазовой импровизационной музыки ничего в ней не поймет.

В учебно-методическом плане проблема гармонического домысливания должна решаться путем внедрения в систему обучения импровизатора упражнений, связанных с развитием внутреннего гармонического слуха, «молчащих» импровизаций на мысленные же ритмо-гармонические стандарты и т.д. Особо хотелось бы подчеркнуть значение внутреннего чувства метра - базовой способности современного импровизатора. Именно хорошее чувство метра вместе с гармонической схемой создают глубину импровизационной мысли и пространство для творческой фантазии. Самое страшное для импровизатора - «вылететь» из квадрата. А самое большое удовлетворение связано с расширением названного пространства и творческим процессом внутри него.

Большое значение для понимания сути метро-гармонической схемы имеют типовые каденционные обороты. Техника каденционных оборотов может быть доведена у молодого импровизатора до автоматизма.

Студент должен в совершенстве овладеть и модуляционной техникой, как традиционными классическими способами, так и специфически-джазовыми, главным из которых является эллипсис. Упражнения с эллиптическими оборотами входят в каждодневный тренировочный репертуар импровизатора.

## **Метро-ритм**

Если чувство метра, как правило, является врожденным, то чувство ритма можно развить и воспитать в процессе обучения. Наиболее очевидным способом такого воспитания в начальной стадии является ритмическое оформление аккомпанемента в зависимости от жанра. Следующим этапом может быть освоение синкопирования как универсального ритмического средства, которое молодой импровизатор может использовать и в гармоническом аккомпанементе, и в мелодическом соло, и в басовой линии.

Развивая метро-ритмический слух студента необходимо избегать одной распространенной ошибки. Ни в коем случае нельзя оттаиваться, сбиваться с метро-ритмической основы. Лучше пропустить «испорченное» место и далее играть «с подхвата», а ошибку исправить при повторном проведении квадрата. Для этих целей эф-

фективно использовать метроном, drum-машину, фонограмму-минус, музицирование с педагогом или в ансамбле. Внутреннее ощущение непрерывности музыки, независимо от реального звучания, отличительный признак настоящего импровизатора.

Если студента привлекают хитроумные ритмические построения, которые он услышал в аудиозаписи в исполнении мастеров, то для большей пользы он может не только правильно повторить их на инструменте, но и записать в ноты. Тем самым, студент обогатит свой арсенал выразительных средств.

Занимаясь синкопированием, следует обращать внимание на атаку звука, артикуляцию и акцентирование. Синкопирование ведет к ритмическому варьированию и постепенному отстранению ритма от метрической основы. На этом этапе молодой импровизатор самостоятельно подходит к ощущению свинга как специфического метро-ритмического мышления и способа музицирования джазового музыканта. Методически более важным и точным является освоение свинга через ритмический аккомпанемент. Затем свингование используется на этапе изучения басовой линии. И лишь после этого следует правильное понимание и использование этого приема в мелодических построениях.

### **Линия баса**

Умение быстро, правильно и со вкусом строить басовую линию - ключевой момент в искусстве джазовой импровизации. «Блуждающий» бас, а также импровизационное соло в басу подчинены иерархической системе использования основных и характерных тонов на единицу метрического разделения квадрата. Иначе говоря, студент должен освоить несколько простых правил построения басовой линии и в своих импровизациях стараться их придерживаться:

1. Основные тоны преобладают на сильных, а характерные тоны - на слабых долях такта.
2. Направление поступенного или арпеджированного «обыгрывание» функции внутри такта с использованием блюзовых, альтерированных, проходящих и вспомогательных диатонических и хроматических тонов определяется стремлением к основной доле следующего такта.
3. Ритмический рисунок баса соответствует метрическим долям, и иногда чередуется сбивками в виде синкоп или ритмического дробления.

Наиболее важным правилом для импровизатора, имеющего конкретный слуховой и практический опыт обыгрывания гармонических функций, становится второе правило, придающее басовой

линии осмысленность и логичность. Работая над басовой линией, можно познакомить студента с приемом, вносящим разнообразие в цепочку однородных построений, а именно - с мелодико-ритмической ротацией. Особенно актуальны правила ротации в чередовании четвертей и использовании восьмых долей между ними. При соединении басовой линии с аккомпанементом вводится понятие полиритмии.

Импровизация басовой линии развивает сукцессивное мышление, придающее сиюминутному творческому процессу композиционную осмысленность. Для достижения яркого соло в басу большую пользу приносят письменные упражнения в построении линии, соответствующей правилам голосоведения и общепризнанным стандартам.

Практически освоив и с легкостью импровизируя басовую линию по любой гармонической сетке, можно соединять бас с аккордовым аккомпанементом.

При соединении басовой линии с аккомпанементом вводится понятие полиритмии.

### Тема. Мелодия

Обращаясь к тематическому началу в импровизации, следует объяснить взаимосвязь тематизма и экспозиционности. Затем вырабатывается навык **свободного проведения темы**. Данный способ изложения экспозиционного тематизма предусматривает несколько более вольную исполнительскую трактовку темы, чем в академически-нотном варианте, как в фактурном, так и в интонационно-ритмическом смысле. Свободное изложение темы не просто допускает, но и предполагает как некоторые излишества, так и упрощения. Главное, чтобы тема была узнаваема.

Способ орнаментального варьирования - основа тематической импровизации. Молодому импровизатору следует уяснить многообразие вариационных принципов развития, прежде всего, на примерах из классической музыки.

Занимаясь тематической импровизацией, полезно сначала внедрить в практику вокальную импровизацию, поскольку добавление мелодического голоса к привычной фактуре /бас- аккорд/ связано с некоторыми понятными трудностями. Прежде, чем студент научится различным смешанным видам фактуры, он должен уделить внимание каждой из фактурных линий в отдельности, а затем поработать с ними попарно /бас-аккорд; бас-мелодия; аккордовый аккомпанемент-мелодия/.

Занимаясь верхним голосом, исполнитель-импровизатор выделяет тематическое зерно, опорные тоны мелодии и наиболее характерные интонационные обороты как стабильный фактор для дальнейшего музицирования. Расчленив тему на мотивы, можно приступить к мотивному развитию посредством повторов и секвенций.

На этом этапе обучения можно вводить понятие ОФЗ /общих форм звучания/, и объяснить студенту логику развития тематической импровизации. Набор общеизвестных мелодических оборотов, пассажей и украшений /ОФЗ/, постепенно внедряемый в тему, и с каждым новым проведением делающий ее все менее узнаваемой, в определенном разделе формы выходит на первый план и часто разрушает форму, приводя импровизатора в тупик. В это время педагог должен объяснить ему композиционные правила и закономерности, без которых импровизация превращается в неуправляемый поток сознания.

### **План импровизации**

Педагог знакомит студента с понятием формы второго плана, с принципами сбережения и постепенного усложнения средств музыкальной выразительности и постепенного перехода от тематического начала к общим формам звучания; объясняет логику движения к смысловой цели и драматургической кульминации. Исполнитель должен совершенно четко представлять композиционный смысл своей импровизации, знать, с чего начнет, к чему придет и как закончит. Случайным и мобильным факторам в импровизации отводится конкретная, заранее отведенная роль. Она заключается в наполнении жесткой схемы моментальными многовариантными построениями, художественная результативность которых зависит от степени творческой продуктивности и вдохновения импровизатора. И, конечно же, все это проецируется на образно-содержательную сферу импровизируемой музыки.

### **Лад**

Проблема лада и ладового мышления в джазовой импровизации довольно хорошо и подробно освещается в учебной литературе, особенно зарубежной /в России наиболее распространена «Лидийская хроматическая концепция» Дж. Рассела./ Для свободной ориентировки в любом ладу студенту стоит напомнить об иерархии тонов и предпочтительных для мелодической импровизации звукосочета-

ниях, построенных, как правило, на блюзовых или характерных тонах лада. Особо следует обратить внимание на типичные для молодых виртуозов ошибки, связанные с употреблением квартового тона на сильной доле и частое использование и обыгрывание примы и квинты. Нужно сразу вырабатывать отношение к названным тонам, как к проходящим в мелодических построениях. На этапе изучения различных ладов /локрийский, уменьшенный, целотонный и т.д./ не стоит пренебрегать открытиями академических музыкантов /в частности, познакомить студента с модальной концепцией О. Мессиана./ Давая студенту задание - играть гаммообразные пассажи в том или ином ладу или упражнения с тетра хордами - нужно обязательно разъяснить необходимость этих упражнений, использовать в упражнениях различные жанровые и фактурные принципы, свинговать и пр.

На определенном этапе постижения сольной мелодической импровизации обучающийся приходит к четкому пониманию значения каждого тона в любой функциональной последовательности. Вслед за этим приходит простота и естественность в использовании каждого из 12 тонов в любых мелодико-гармонических построениях. Именно на этом этапе импровизатор открывает для себя важную практическую истину: при ладовой корректировке любой тон и любой оборот подходят под любую гармоническую функцию. Познавший эту истину студент выходит на новый творческий уровень в искусстве импровизации. Впереди его ждет серьезная работа по полимодальным, политональным, атональным и иным принципам, введенным в музыкальную практику композиторами 20 века.

### **Импровизация в блюзе**

Блюз для джазового импровизатора такая же школа, как для академического пианиста этюды Черни. С архаическим блюзом на трех аккордах молодой музыкант входит в мир импровизации. В блюзе он ищет новые выразительные средства и осваивает опыт предшественников. Задача педагога - акцентировать внимание студента на стабильных факторах блюзовой импровизации классического и современного периодов. Структура блюза, формообразующие средства в блюзе, блюзовый квадрат, гармоническая сетка блюза, особенности блюзовой пентатоники и специфика применения блюзовых нот, отличия вокального блюза от инструментального, - все это требует постоянного разъяснения и внимания особенно на старших курсах, когда музыкальный язык импровизатора становится сложным и фантазии нет предела. Высшим достижением студента

может стать атональный блюз, в котором второстепенные признаки традиционного блюза выходят на первый план, цементируют форму и придают импровизации жанровую узнаваемость. При успешном решении данной задачи импровизатора можно считать состоявшимся. Для него любой джазовый стандарт превращается в повод для яркого по языку и предельно индивидуализированного по образному содержанию творческого процесса. И не будет удивительно, если в импровизацию станут входить элементы полифонической техники /имитации, каноны, фугато и пр./

## **Заключение**

При успешном завершении работы по курсу джазовой импровизации можно говорить о готовности студента к концертной деятельности. Помимо сольной и ансамблевой практики, это может быть и работа с оркестром. Необходимо разъяснить особенности импровизации в джазовом оркестре, где существует четкое разделение творческих и исполнительских функций. Ведущая роль солиста оттеняется в оркестровой практике подробной аранжировкой для остальных музыкантов. Импровизационное соло в аранжированной композиции должно быть ярким, виртуозным и индивидуальным.

Тенденция к взаимопроникновению различных джазовых стилей, а также джаза с иными стилями, направлениями и течениями современной музыки выглядит сегодня неоспоримой. Она позволяет говорить о том, что джазовая музыка развивается в русле общей музыкальной культуры, эволюция которой на рубеже веков привела к новым открытиям и перспективам. Нет таких стилей и направлений в современной музыке, которые не использовали бы джазовые музыканты. Такие общеупотребительные в академических жанрах приемы как коллаж или стилистическое варьирование стали достоянием импровизаторов. Вместе с тем, джазовый стандарт, блюзовый лад, характерные гармонические обороты, да и сама импровизация вошли в практику композиторов иных школ и направлений.

Курс импровизации завершается темами, связанными с основами музыкальной драматургии, проблемами художественного замысла и его реализации, многовариантностью путей развития музыкальной ткани в импровизационном построении, значением предварительных заготовок и смысловым обоснованием использования тех или иных приемов и выразительных средств.

### Список использованной литературы:

---

1. Браславский Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. М.,1968.
2. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации. М.,1982.
3. Гараян Г. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. М.,1978.
4. Есаков М. Основы джазовой импровизации. М.,1989.
5. Киселев В. 150 американских джазовых тем. Вып. 1, 2. М., 1994.
6. Коллиер Д. Л. Становление джаза. М.,1984.
7. Маркин Ю.И. Джазовая импровизация. М.,1994.
8. Овчинников Е. История джаза. Вып.1. М.,1994
9. Овчинников Е. Традиционный джаз. М.,1986
10. Панасье Ю. История подлинного джаза. Л.,1978.
11. Сапонов М. Искусство импровизации. М., 1982.
12. Сарджент У. Джаз. М.,1987.
13. Симоненко В. Лексикон джаза. К.,1981.
14. Симоненко В. Мелодии джаза. К.,1972.
15. Чугунов Ю.Н. Гармония в джазе. М.,1980.
16. Чугунов Ю.Н. Эволюция гармонического языка. М.,1997.
17. Шнеерсон Г. Американская песня. М.,1977.