

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Баско Олена Анатоліївна

**ТЕХНІКА ДЖАЗОВОЇ ВОКАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ПРОЦЕСІ
ПІДГОТОВКИ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ Н.А. Фоломєєва,
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри хорового диригування, вокалу та
методики музичного навчання

«_____» _____ 2020 року

Виконавець

_____ О.А. Баско

«_____» _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ НА ЗАНЯТТЯХ З ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛУ	7
1.1 Витоки джазової імпровізації	7
1.2 Психо-фізіологічні компоненти в діяльності педагога-музиканта ...	25
1.3 Педагогічні принципи в роботі над імпровізацією в класі вокалу ...	33
1.4 Скет і його значення в вокально-джазовому мистецтві	37
Висновки до розділу 1	47
РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВА РОБОТА ПО ФОРМУВАННЮ НАВИЧОК ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ У УЧНІВ ДПТНЗ «СЦПО» В КЛАСІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ	49
2.1 Дослідницько-пошукова робота по формуванню навичок джазової імпровізації у учнів ДПТНЗ «СЦПО» по класу естрадного вокалу.	49
2.2 Формувальний етап дослідницько-пошукової роботи по формуванню навичок джазової імпровізації у учнів училища по класу естрадного вокалу .	59
2.3 Результати дослідницько - пошукової роботи по формуванню навичок джазової імпровізації у учнів ДПТНЗ «СЦПО» по класу естрадного вокалу . .	65
Висновки до розділу 2	71
ВИСНОВКИ	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	77
ДОДАТКИ	81

ВСТУП

Актуальність теми. Естрада на сьогоднішній день характеризується величезним стильовим і жанровим розмаїттям. Загальним напрямком у розвитку сучасної естрадної, популярної та джазової музики є тенденція створювати фьюжн композиції за рахунок варіативності, заснованої на імпровізації. Естрадна вокальна музика бере свій початок з джазу, який виник як музичний напрям в США. І однією з причин невисокої якості вітчизняної естради можна назвати недостатню підготовку вокалістів внаслідок відсутності широкої різноманітності зарубіжної літератури на тему вокальна імпровізація, перекладеної на українську мову і одночасна неможливість українського джазу як платформи для створення справжньої української естрадної сучасної пісні. Але на даному етапі педагоги знаходяться в пошуку вирішення цих завдань.

Також важливою темою є лінгвістичний аспект, оскільки музична інтонація тісно пов'язана з мовною. Проблема більшості українських вокалістів – це відсутність володіння англійською мовою, що є також суттєвою перешкодою у вивченні джазу, оскільки для співаків музична мова – це спосіб спілкування з глядачем і музикантами. І вокалістам таке спілкування дається непросто у тому випадку, коли виконаний твір представляє собою завчений твір, без можливості варіацій, тобто виконується без внутрішньої свободи. Крім того, втрачається індивідуальність, особливо, якщо співак ніяк не ідентифікує себе з жодними традиційними початками або не експериментує зі стилями, не змішує їх і не шукає свою природну індивідуальність.

Важливим аспектом є відсутність знань деяких психо-фізіологічних процесів, що супроводжують творчу діяльність, та призводить до складних ситуацій, коли педагог не знає як навчити виявляти своє власне творче нутро.

У зв'язку з цим особливої актуальності набуває розгляд біологічних процесів, а також педагогічних і психологічних прийомів, що відповідають на питання, як і за допомогою яких вправ, дати учням все необхідне для здобуття імпровізаційності і варіативності у виконанні творів на заняттях з естрадно-джазового вокалу. Уміння створювати мистецтво на основі імпровізації,

варіативності і обліку тенденцій сучасного мистецтва має величезне значення для сучасної культури, тому що це підвищує не тільки рівень професійної діяльності естрадно-джазового вокаліста, але і є засобом для формування художньо-естетичного смаку публіки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема формування здібностей до варіативності і створення мистецтва у сучасних естрадних виконавців досліджувалися в роботах Stoloff, B. «Scat! Improvisation techniques», а також в роботі «Степурко, О.» «Скет імпровізація », в роботі Карягіна А.В. «Джазовий вокал». Також практичні вправи міститися в роботах Хромушина О. Питання про функціональність нейро-психологічних процесів висвітлені в роботі Деніела Дж.Амена. Питання розвитку музичної психології сформульовані в роботах Теплова, Б. і Торопова А.В., Е.Б.Абдуліна.

Не зважаючи на те, що джаз в Україні існує давно, тема висвітлена не так глибоко, щоб можна було сказати про єдиний методичний підхід до проблеми навчання імпровізації вокалістів. Існують розбіжності в питаннях того як, чому і в якій послідовності вчити.

Також є розбіжності в тому, з чого треба починати навчати імпровізації. Існують педагоги, які спочатку пропонують вчити ритмічні етюди (О.Хромушін, B.Stoloff), і є ті, які пропонують об'єднати мелодію з ритмом з самого початку (В. Ровнер, А.В. Карягіна).

Також існує ще один підхід, який спирається на одне з визначень слова імпровізація: «твір мистецтва, який створюється під час процесу виконання». Так на заняттях з естрадно-джазового вокалу у Н.Р. Лавріненко навчаються складати імпровізацію на певну послідовність акордів.

Озвучені проблеми на сучасному етапі вимагають дослідження і створення єдиної системи. Тема потребує розгляду сучасних методичних вітчизняних та зарубіжних посібників. Знаходження відповідей на ці питання надає роботі теоретичну новизну.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки прийомів вокальної імпровізації в джазі, узагальненні основних установок, принципів роботи над

імпровізацією на заняттях з естрадно-джазового вокалу на сучасному етапі, та розробці методичних рекомендацій з формування навичок джазової імпровізації в класі естрадного вокалу.

Предмет та мета дослідження зумовили необхідність реалізації таких **завдань**:

- 1) розкрити походження джазового вокалу, місце джазового вокалу в еволюції джазу та охарактеризувати специфіку джазових вокальних жанрів;
- 2) класифікувати прийоми розвитку вокальної імпровізації в джазі;
- 3) конкретизувати зміст скетової імпровізаційної манери виконання джазових творів та визначити специфіку імпровізації у жіночому джазовому вокалі;
- 4) розробити методичні рекомендації з формування навичок джазової імпровізації в класі естрадного вокалу.

Об'єктом дослідження є виникнення і розвиток вокальної імпровізації в джазі, як невід'ємної частини складової джазу і музичного напрямку.

Предметом магістерської роботи є вокальна імпровізація в джазі, як метод творчості, що передбачає створення художнього твору експромтом в процесі його виконання і розглядається в даній роботі не як ізольоване явище, а як невід'ємна частина світової та української музичної культури.

У магістерському дослідженні застосовані такі **матеріали та методи дослідження**: аналіз (аналіз психологічної, педагогічної, філософської, музикознавчої та методичної літератури з теми дослідження), узагальнення (принципів виховання навичок імпровізації на сучасному етапі).

Наукова новизна одержаних результатів: *уперше* розроблено і обґрунтовано роль техніки джазової вокальної імпровізації в процесі підготовки естрадних співаків; теоретично обґрунтовано та експериментально перевірено методичні рекомендації з опанування технікою джазової вокальної імпровізації в процесі підготовки естрадних співаків; *уточнено та поглиблено* зміст понять «вокальна імпровізація», «скет»; визначено особливості імпровізації у

жіночому джазовому вокалі; *подальшого розвитку* набули підходи до імпровізації в еволюції джазового мистецтва.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що результати і висновки даної роботи можуть бути використані у вокальній музично-педагогічній та виконавській практиці для оптимізації процесу навчання на заняттях з естрадно-джазового вокалу.

Апробація результатів та публікації. Основні положення, висновки та результати дослідження доповідались на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (6-7 травня 2020 року, м. Суми); студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (22 жовтня 2020 року, м. Суми).

Результати дослідження висвітлювалися у публікаціях автора:

1. Баско О.А. Джазова вокальна імпровізація в процесі підготовки естрадних співаків. *Мистецькі пошуки: збірник наукових праць*. Випуск 12. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 8–14.

2. Баско О.А. Педагогічні принципи в роботі над імпровізацією у класі з естрадно-джазового співу. *Дні науки – 2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 17–19.

Структура та обсяг роботи: згідно з метою та завданнями дослідження магістерська робота складається з вступу, двох розділів, висновків до розділів, висновків, списку використаних джерел (47 найменувань) та додатків (3). Робота містить 4 рисунки та 12 таблиць. Загальний обсяг роботи становить 91 сторінок, з них основний текст складає 76 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ НА ЗАНЯТТЯХ З ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛУ

1.1 Витоки джазової імпровізації

Перед тим, як висвітлювати поняття джазової імпровізації, потрібно дослідити поняття «джаз».

Джаз – це справжнє мистецтво, засноване на високому виконавському рівні, оволодіння такою формою музикування як імпровізація, дає змогу артисту (музиканту, особистості) демонструвати своє мислення.

Неможливо розглядати витоки джазової імпровізації, без висвітлення історичних шляхів розвитку джазу. Цей музичний напрямок багатожанровий і одночасно має велику кількість підстилів, тому маємо відзначити цю специфіку. Перед вокалістом, у зв'язку з цими особливостями стоїть завдання вивчити ті стилі, з яких складається джаз, а також навчитися добре орієнтуватися в сучасних напрямках, які з нього вийшли. Щоб полегшити цей шлях, необхідна деяка систематизація знань. Так, П.К.Корнев, пропонує теорію про циклічність, за його словами, у творчості видатних виконавців ми можемо спостерігати три напрямки, які неодмінно будуть повторюватися – це «традиційність», «нове» і «авангард». Розглядаючи джаз поглядом з ХХІ століття, він відзначає історичну циклічність з проміжком в 10-15 років [1, с.123].

До класичного джазу відноситься ново-орлеанський стиль, ново-орлеанський - чиказький, диксиленд, фортепіанний джаз (баррелхаус, бугі-вугі, регтайм). До виконавців ново-орлеанського стилю можна віднести: Бадді Болдена, Джо Кінг Олівера, Джеллі Ролл Мортон, Луїс Армстронга, Сідней Беше, Кід Орі, Джонні Доддс, Пол Мейрс, Нік Ларокка, Бікс Бейдербека і Джиммі МакПартланда. В архаїчному джазі була колективна імпровізація і в цей же час виникає соло, яке спирається на гармонійну схему, гармонію теми. Головною стала сольна імпровізація, наступна за колективним викладом основної теми.

Епоха «Відродження» в джазі - це перехід від ново-орлеанського стилю до чиказького. Поява саксофона вплинула на поглиблення вивчення гармонійного матеріалу в сольних імпровізаціях. Ера «свінгу» почалася в 20-і рр. XX ст. і досягла розквіту в 1938-1942 рр. А вже у 50-ті роки відбулося деяке відродження класичного свінгу. 20-ті роки XX ст. століття ознаменувалися появою біг-бендів за рахунок створення секцій з інструментів. Так замість одного інструменту-труби, яка могла бути замінена раніше на корнет, з'являється секція з 4-х труб, кларнет входить в саксофон секцію з 4-5-ти інструментів, до тромбону додаються ще 3. Майже незмінним залишається склад ритм секції. Керівником першого біг-бенду стає Флетчер Хендерсон, піаніст та аранжувальник. Поява його оркестру підштовхнула і багатьох інших музикантів на створення подібних складів.

Кінець 20-х, це музика, коли свінгували всі разом: оркестр Фл. Хендерсона і інші «кольорові» бенди: Ч. Уебб, Е. Хайнс, С. Скотт, У. МакКінні, Л. Рассел і Д. Еллінгтон.

У 1935 році до них приєдналися Б.Гудмен, бенди К. Келлоуей, Дж. Лансфорд, Т. Хілл, Д. Редмен і Бенні Моута.

З 1935р. почав формуватися новий напрям – Cool. Особистість аранжувальника вийшла на перший план. П.К.Корнев називає цей період «модерну» [2, с.105]. Так Клодтом Торнхіллом були створені незвичні аранжування і запрошені до складу інструменти які використовувалися у симфонічних складах. Наступний напрямок, можна назвати поверненням до класики. З'являються засновники бі-бопа-Чарлі Паркер і Діззі Гіллеспі. Новатори демонстрували байдужість до реакції публіки: могли виконувати соло, повернувшись спиною до глядача. Основною рисою бі-бопа є восьмі замість тридольності. Розгойдування виникає за рахунок швидкості, а не за рахунок свінгу. Незабаром цей принцип стане головним в рок та поп музиці. Цей період можна назвати класичним частково, оскільки цей напрям виявив багато новаторів своєї справи, хоча, звичайно, не можна не відзначити повернення до колишнього складу і принципам імпровізації в малому складі.

Одним з таких новаторів був піаніст Телоніус Монк. Як і всіх боперів, його сприйняли не відразу, але в подальшому намагалися бути схожими. Його новаторство полягало в способі гри на фортепіано, тобто його пальці були ніби вібрафонні палички. Бопери прославилися створенням нового на старі гармонії. Це породжувало «нові шедеври модерн-джазу» і призвело до надзвичайного розвитку музичної культури того часу. Бопери, на відміну від ново-орлеанського джазу, взяли європейську гармонію і це привело до повної свободи від гармонії і ритму у фрі джазі. Останній можна назвати поверненням до класики з позиції колективної імпровізації.

В оркестрі Чарльза Мінгуса принцип «цехового композиторства» був імпровізацією, де кожне соло було індивідуалізованим та почутим. Альбом Майлза Девіса «Kind Of Blue» виявився прологом модального джазу: «Холодний, розважливий, стриманий М. Девіс скупий на звуки, він ретельно вибирає одну-дві ноти з цілого ряду, відкидаючи інші. Експансивний, живий Колтрейн, навпаки, бризкає нотами».

Час прогресивного джазу це кінець 50-х родонаачальниками можна назвати нові величезні склади Стена Кентона. Фрі джаз ознаменувався визнанням ідейності музики, запереченням ідей ладового принципу організації імпровізації, скасував і тричастність теми та правило квадрата. Виконавці «першої хвилі» – О. Колмен, Д. Черрі, Е. Долфі. Дивовижність історії джазової музики полягає в тому, що всі стилі, які з'явилися, продовжили своє існування і нові підстили продовжували існувати нарівні з попередніми. Так, в 60-ті роки, коли вже з'явилася рок музика, виникає боперовське вокальне тріо «Ламберт, Хендрікс і Росс», які блискуче виконували скет, накладаючи свої склади на партії інструменталістів.

У зв'язку з деякою циклічністю, виділення одного з віянь прийнято називати мейнстримом. Олег Степурко в своїх інтерв'ю та статтях наголошує, що мейнстрим – це не наша музика, тому що артикуляція не наша і якщо говорити про створення джазу в Україні, потрібно йти від ритміки української мови [3,с.8]. А там, на батьківщині мейнстриму, тобто в США, мейнстримом

називають джаз і всі жанри поп музики (див. Дод. В). Слово мейнстрим походить від «middle of the road» – «середина дороги», використовується для позначення найбільш популярної на радіостанціях і комерційно прибуткової течії в популярній музиці, в рамках якої можуть змішуватися елементи найбільш популярних в даний момент стилів. Поняття виникло в США у 1940-х роках [4,с.84]. Найбільш сильний вплив на музичний мейнстрим надають США, Великобританія, Німеччина, Скандинавія.

П.К.Корнев продовжує свою думку про циклічність і мейнстріми згадкою таких музикантів як Тріо Оскара Пітерсона, що складається з феноменального піаніста – О. Пітерсона, Р. Брауна – контрабасиста та Е. Тігпена – ударника; Файнс Ньюборн (піаніст, у якого є п'єса для однієї лівої руки); Сонні Роллінза (саксофоніст); Мішеля Леграна (відомий французький композитор, багато його пісень з мюзиклів стали джазовими стандартами); Тоні Беннетт (вокаліст); вокалістки Елла Фітцджеральд, Сара Вонен, Кармен Макрей; спільну роботу блюзового вокаліста Джиммі Рашінга з сучасним тріо Дейва Брубeka; з'єднання академічної музики і джазу Жака Лусьє і вокального ансамблю «Свінгл Сінгери» з 8 співаків; інструментальний вокаліст Едді Джефферсон [5,с. 84].

З 60-х років виконання джазу англійською мовою перестає бути обов'язковим, тому виникають виконавці, які відображають в джазі свій фольклорний колорит. До таких музикантам належить шведська співачка Моніка Зеттерланд, яка записала платівку «Waltz for Debbie» з Біллом Евансом, де 4 з 10 композиції звучать на шведській мові.

У 1963 році бразильський композитор Антониу Карлос Жобин заснував такий стиль як боса нова, що представляє собою латиноамериканські мелодії та бразильські ритми і це також можна назвати мейнстрімом або джазом, хоча тут є багато особливостей у виконанні.

У цьому стилі також працювали такі музиканти як Ж. Жілберто, Луїса Бонфа, саксофоніст Коулмен Хоукінс, вібрафоністи Дейв Пайк і Кол Тьягер,

гітарист Грант Грін і тенор-саксофоніст Стен Гетц. Найбільш відомі вокалісти цього стилю: Аструд Жілберто, Сержіо Мендес.

З кінця 60-х відбувається злиття джазу і року. Особливу роль у розвитку цього напрямку зробив Майлз Девіс, який спеціально запрошував до свого оркестру тих музикантів, які перебували під впливом цієї нової музики.

Всі ці процеси виникнення нового в світі джазу, привели до появи напрямку «World Music». Тут можна виділити таких виконавців як оркестри Т. Джонса – М. Льюїса, К. Кларка – Фр. Боланда (Європа), Т. Акієші – Л. Табакін (Японія), оркестри студійного формату О. Нельсона, Г. Еванса. Особливу роль у розвитку цього напрямку зіграли джазові фестивалі 60-70-х років. У цей період розуміння традиційного джазу розширюється. Модернізм боперів перестає бути революційним і переходить в поняття класики.

«Нове» висловлюється вокальними знахідками, такими як поява вокальних секцій і а-крапельних ансамблів, змішання хору і оркестру. «Авангард» та експериментальність також продовжують розвиватися під впливом музикантів, які отримали композиторську освіту. У 80-ті і 90-ті роки крім нових ідей, в музиці змінюється якість звучання завдяки появі нових електронних, вдосконалених інструментів, залучення комп'ютерних технологій, музиканти звертають увагу на традиції інших народів, наприклад Стів Коулмен, альт-саксофоніст, композитор, представник евант-фьюжн (Avant Fusion), звертає свій погляд на музику Західної Африки. У вільному джазі (А. Ейлера, А. Шеппа) ми помічаємо змішання музичних жанрів від хот-джазу до хіп-хопу і мейнстріму. Характерною рисою джазу можна назвати вбирання в себе всього, що модно на даний момент, такий підхід відбився в загальній назві – «кросоверджаз» (представники: Девід Бенуа, Джордж Бенсон, Джеймі Каллум, Кенні Джі, Ел Джерроу). Це також багато в чому вплинуло на створення величезної кількості інших підстилів. Слово кросовер стає синонімом модерн-фанку.

Яскраві представники періоду 80-х і 90-х: Лу Табакін бенд – Тошико Акієші – піаністка, композитор, аранжувальник і Лу Табакін – флейта,

саксофони; до 300-річчя Баха в 1985 р Жак Лусьє знову звертає увагу на цю музику і крім джазу, на цей раз використовує також елементи року; провідний саксофоніст цього часу, працював в таких напрямках як «кросовер», «поп-джаз», фанк, ер-ен-бі, рок і «хіп-хоп», також торкнувся класики («Романс для саксофона», 1986) – Бренфорд Марсалис, раніше пройшов школу хард-бопа в ансамблі А. Блейка «Jazz Messengers»; Боббі МакФерріна - харизматичний скет-вокаліст, в колишньому-піаніст.

З'являється нове слово в музичній індустрії – «No Wave». Течія виникла як опозиційна по відношенню до «New wave», тобто спрямована не так на комерцію, а на демонстрацію і відображення запустіння центру Нью-Йорка, занепад суспільства в кінці 70-х [4,с.84]. Цей напрямок передбачив шумову музику, представляв собою атональні звуки, що повторюються ритмічні патерни, які були важливіші мелодійної фактури. Найбільш відомі виконавці «No Wave»: Джеймс «Блад» Алмер, Рональд Шеннон-Джексон («Decoding Society») та ін.

Логічною стає поява нового напрямку New age Music (Музика Нового покоління), музика для релаксації. Вперше цей жанр застосував у 1979 р Стіві Вандера «Таємне життя рослин».

Комерційна музика продовжує радувати виникненням Acid jazz (есід-джаз) – стиль також виникає за рахунок змішування, на цей раз до фанку, джазу і соулу додають елементи хіп-хопу і диско. Серед російських груп, які працюють в цьому жанрі, можна назвати Acid cool з Санкт-Петербурга, їх творчість можна назвати змішанням acid jazz, lounge і soulful house. Цікаво відзначити те, що група виникла значно пізніше, ніж сам стиль. Швидше за все, з вини залізної завіси. Не дивлячись на подвиги радянських джазистів, вітчизняний джаз відставав за часом у розвитку. Важливо відзначити, «acid jazz» як термін майже не вживається, частіше можна зустріти назви «groove jazz» та «club jazz». До цього напрямку у 90-ті приєднався джаз-фанк (Jamiroquai), хіп-хоп експерименти джазових музикантів (Doo Vor: M. Davis) і в

результаті на початку 90-х цей стиль досяг піку популярності, але потім на початку 00-х спостерігається спад цікавості до нього.

Нео Вор- це стиль середини 80-х, представники Уинтон Марсаліс, Майкл Брекер, які зробили істотний вплив на наступне покоління саксофоністів [4,с.147]. Під їх вплив потрапили і наші співвітчизники Михайло Костюшкін та Ігор Бутман. Сюди ж відноситься Чик Коріа, піаніст та композитор.

Авангардисти 90-х: Девід Мюррей (відомий виконанням балад на бас-кларнеті), Стів Лейсі, Стівен Скотт (використовує тексти на латині і музику соул).

На прикінці 90-х продовжується латинське віяння, а саме в 1995-му році створено колектив Caribbean Jazz Project , керівником якого став виконавець гри на вібрафоні і маримбі Д. Семюел. Гучний успіх мала їх перша платівка, випущена в тому ж році, з енергійною латино-музикою.

Також в кінці 90-х формуються ще два нових стиля. Один з них називається New Urban Jazz (Nu jazz), який поєднує звучання реальних інструментів з ритмами «хаус-музики» (4/4, зі вставками семплів), відрізняється переважанням електронних елементів. Найбільш відомі виконавці Nu jazz: У. Паркер, Meat Beat Manifesto, Sex Mob, The Herbalizer, Jaga Jazzist. Другий новий напрямок відноситься до комерційної музики і має назву Cool Jazz, що означає класний, новий, «крутий», модний. Він був створений ще в 40-их, але час змінює суть і тепер до нього відносять таких представників як саксофоністи Девід Сенборн, Кенні «Джі», піаніст Боб Джеймс, альт-саксофоніст і флейтист Антоніо Харт, композитор і педагог Марк О'Коннор, французький джазовий піаніст Джек Террассон, Кассандра Вілсон - представниця сучасного вокалу, японський джазовий піаніст Макото Озоне, віртуоз кордону XX-XXI ст.

П.Корнев згадує Юхима Барбала та його роботу «Джазові діалоги», в якій багато авангардистів вважають себе продовжувачами жанру початку 1960-х р.: О. Коулмен, Д. Черрі, А. Шепп та ін [5,с.93]. Також, багато музикантів, яких він опитував, були проти жанрових ярликів і це легко пояснюється тим, що всі вони працювали і продовжують грати різні стилі, змішують різні фольклори,

використовують все, що їх зацікавлює. Більш того, на думку Елвіна Джонса (ударник Джона Колтрейна), авангард в джазі не має власного базису, він спирається на класичні форми.

В кінці XX століття Америка перестає бути центральною ланкою в джазі в зв'язку з формуванням нового інформаційного простору. Сучасний джаз звернув свій погляд на музику Азії і Сходу. Так, багато опитаних Барбаном музикантів, посилалися на те, що черпають натхнення в японській музиці. Виникають цікаві групи, наприклад, «Sync» Н. Ротенберга з індоєвропейським фольклором, ансамбль з Німеччини з орієнтацією на арабську музику-«LebiDerya», петербурзький кросовер ансамбль «Терем-Квартет». Американські музиканти захоплюються єврейським фольклором і цей напрямок виявляється настільки поважним, що просту новорічну пісню The Christmas song, Уїтні Х'юстон, представниця соулу, закінчує словами «щасливої Хануки» (Ханука – єврейське свято). Передумови до єврейської теми в Америці простежуються досить рано. Так, фільм 1927 «Співак джазу» за участю Ел. Джонсона наповнений позитивним ставленням до єврейства. Найбільш яскравим представником єврейської теми в джазі можна назвати Джона Зорна – американський музикант і композитор, засновник лейблу Tzadik і руху єврейської авангардної музики «Радикальна єврейська культура».

Ще один цікавий напрямок виник у 1990-му році це Електро-свінг або свінг-хаус. Являє собою хаус музику та шлягери 50-х років. Як музичний напрямок - це повернення до традиційного джазу і це віяння простежується в сучасній музиці, наприклад, у творчості американської популярної соул і ер-ен-бі співачки-Бейонсе. Найбільш яскравий представник електро свінгу є Parov Stelar – австрійський музикант.

Його послідовники: Caravan Palace (Франція), Club des Belugas (Німеччина).

Таким чином, джаз грають в різних країнах по-різному і прихильність до якогось одного фольклорного напрямку не говорить нам про належність музиканта до окремого етносу. Джаз сьогодні це такий музичний напрямок,

який надає широкий вплив на світову естрадну музичну культуру, а також дозволяє академічним і фольклорним напрямками впливати на себе ззовні. Ця музика дозволяє подати публіці свої ідеї, свою любов до окремих музичних напрямків. Фьюжн і авангард, на данному етапі, займають одне із значущих ланок в ідентифікації себе в музичному світі. На сучасному етапі вокальна музика не може уявляти лише красиву мелодію, вона є синтезом різних фольклорних традицій і вокальних прийомів. Так, в Американському шоу «American Idol», дуже часто називають учасників шоу кантрі або соул співаками, але в сприйнятті їх українськими музикантами, вони не відрізняються стилістично один від одного через загальну тенденцію до створення фьюжн в мистецтві. Це специфіка мейнстріму. В Україні має місце схильність до змішування стилів і публікою такі експерименти сприймаються із захопленням.

Вокальне виконавство в джазі, протягом усього часу, є однією з найважливіших сторін цієї музики. Цікавість викликають як перші виконавці блюзів, так і багато виконавців наступних десятиліть – періоду ново-орлеанського джазу, ери свінгу, бі-бопа і сучасного джазу (див. Дод. Б). Чіткого формулювання джазового вокалу не існує, оскільки він визначається індивідуальними якостями співака. Специфіка джазового вокалу в порівнянні з академічним співом проявляється в різних вимогах до голосу, техніки та естетики виконання. З навичок, необхідних джазовому співаку, обов'язково потрібно назвати ідеальне відчуття ритму (в джазі дуже специфічне і непросте фразування), ідеальне відчуття гармонії, що дозволяє імпровізувати (бо імпровізація це і є джаз), рухливість голосу. Джазовий голос, як правило, відкритий, глибокий, з опорою на черевному і діафрагмальному диханні, але при цьому рухливий. У джазовому вокалі часто зустрічаються експерименти з використанням різних резонаторів, в тому числі носового, використанням фальцету, гліссандо, вібрації, можливе різке форсування нот. Але поділу голосів по тембрально-теситурним характеристикам немає (розрізняють високий / низький, чоловічий / жіночий) також і чіткі вимоги до діапазону теж

вісутні. Наявність широкого діапазону це завжди більше можливостей (Елла Фітцджеральд – більше двох октав), але не обов'язково (Біллі Холідей – октава). В джазі говорять про наявність у співака специфічного «джазового тембру», однак відсутність такого не є ознакою непридатності співака до джазового співу. Більш прийнятними, наприклад, вважаються низькі жіночі голоси, але співачки зі світлими високими голосами також досягають в джазі визнання (Барбара Стрейзанд, вокалістки «RealGroup»). Тембр голосу, який не підходить для академічного співу, може знайти застосування в джазі. Завдяки мікрофонному співу сила голосу для джазових вокалістів також не є неодмінним критерієм.

Джазовий вокал походить від блюзового співу, він взяв від нього багато ідей. Можна сказати, що вся джазова музика пронизана блюзовими ідіомами. У ній присутні і блюзовий лад, і екстатичне ведення мелодії, і так званий «Шаут спів», який ввів в джаз «Гоул ефекти». Ось чому саме блюзові співаки стали творцями джазового вокалу. Саме вони збагатили джазменів пластичністю фразування блюзових тонів, в яких залишилося африканське інтонування, де нота береться не статично, як в європейській манері, а в русі – флажелет. Інструменталісти теж впливали на джазовий вокал так, наприклад, з'явився такий вид джазового співу як скет, йому ми приділимо більш детальну увагу у 4 підрозділі першого розділу. Крім вимови основного музичного тексту, талановиті вокалісти-імпрровізатори використовували і продовжують використовувати скет і донині, тим самим вони вкладають свою мелодико-ритмічну лінію за допомогою цього особливого прийому.

Хоча джаз походить від такої пісенної форми як блюз, все ж це мистецтво суто інструментальне. Так сталося з кількох причин. По-перше, першопрохідці джазу грали на вуличних парадах і відкритих танцмайданчиках. В таких умовах голос не може конкурувати з гучним оркестром, а звукопідсилююча апаратура з'явилася тільки в 30-х роках. По-друге, мислення джазу відрізняється важковиконуваними для співака інтервалами і артикуляцією. Ось чому так важливо для джазового співака посилити різницю з інструментом не за

допомогою гучності і віртуозних пасажів, наповнених стрибками і хроматизмами, а за допомогою парадоксального саунду, і в цьому у голосу немає суперників.

Суть цього прийому в тому, що якщо критерій європейського вокалу – це бельканто, то в джазі затвердився парадоксальний саунд. Це спів з хрипом, підскиглюючий звук або гугнявий. Справа в тому, що в джазі дуже агресивний бек-граунд (гучні барабани, беки духових), тому чистий вокал на такому тлі загубиться, і соліст не зможе вийти на перший план. І хоча цим звуком неможливо співати в хорі, в джазі він став одним з головних вокальних прийомів. Для джазової вокальної імпровізації властива імітація інструментальних прийомів виконання. Тобто, копіювання звучання і техніки виконання на різних інструментах джаз-бенда. Звідси високі вимоги, що висуваються до майстерності джазового вокаліста. Джазовий вокал передбачає наявність рухомого голосу у співака, здатного точно повторювати (імітувати) партію інструменту і швидко інтонувати.

В академічному стилі співак кожного разу перевтілюватися в новий сценічний образ, в джазі ж навпаки – співак кожного разу повинен демонструвати власну інтерпретацію теми. Ось чому кожен джазовий співак має свій власний саунд та репертуар. І неможливо собі уявити, що б хтось заспівав не свій репертуар в сторонній інтерпретації. Це і змушує кожного джазового виконавця шукати свій неповторний саунд, який відповідає його характеру та індивідуальності. Достатньою популярністю в джазовому вокалі користується субтон (розщеплення звуку, при якому проходить дуже багато шипу та дихання, тобто спів з придихом).

Не зважаючи на те, що джазовий вокал в історії мав свої злети та падіння, він завжди відроджувався зусиллями великих музикантів. І зараз на сцену виходить нове покоління співаків і співачок, які стирають межі між вокальним та інструментальним мисленням. Це пов'язано з тим, що крім вокальних даних ці музиканти ще й приголомшливі інструменталісти.

Так, Боббі Мак-Ферріні, крім джазових концертів, виступав як диригент симфонічного оркестру або Даяна Кроол, яка крім видатних вокальних даних демонструвала феноменальне володіння фортепіано. Цей список може продовжити Стінг, професійний бас-гітарист, Стіві Уандер – клавішник, Джонні Мітчелл – гітаристка. Відомі джазові вокальні імпровізатори – Ел Джерро, Луї Армстронг, Діззі Гіллеспі, Елла Фіцджеральд, Гледіс Бентлі, Кеб Келлоуей, Аніта О'Дей, Лео Уотсон, Скетмен Джон.

Ось чому кожен джазовий вокаліст має опанувати хоча б один музичний інструмент для того, щоб краще висловити свої музичні ідеї.

Не зважаючи на те, що в Україні багато є професійних вокалістів український вокальний джаз все ж не став подією світового масштабу. Головну роль тут відіграє синтаксис мови, коли на джазові фрази намагалися накласти український або будь який текст іншою мовою, джаз переставав бути схожим на джаз, бо кожен раз слово розривалося синкопою, і зв'язано це з тим, що англійські слова набагато коротші, а ніж українські. На своїх заняттях з джазового вокалу в училищі намагаюся використовувати джазові твори лише мовою оригіналу, таким чином, діти ознайомлюються з різними виконавцями, їх імпровізаціями, а також підтягують свої знання з англійської мови. І хоча вокалістам складніше ніж інструменталістам, бо вони пов'язані зі словом, але той факт, що відкриваються професійні музиканти, які спеціалізуються на музичному мистецтві естради, і поглиблено вивчають основи джазової імпровізації, джазову гармонію, джазовий спів, а біля витоків стоять чудові теоретики джазу, які першими в нашій країні торкнулися проблем методики викладання джазової імпровізації для вокалістів.

Підводячи підсумки, необхідно нагадати, що символом ХХ ст. став «Американський джаз» та вже у ХХІ ст. він дав поштовх розвитку іншій вільній музики. І тут важелем зміни стилів є пошук нових рішень. На думку П. Корнева, стрижень джазу на сучасному етапі його розвитку - це система джазової освіти і відбувається вона завдяки різноманітності музичної мови, яка у нас є [5,с.82]. З одного боку, це свобода, з іншого музикант не може творити

поза рамками, як сказав один з музикантів Е. Барбан, коли не задана форма, то і скласти щось неможливо, тому що потрібні деякі рамки, всередині яких можлива імпровізація.

Як відомо, імпровізація – це метод творчості, що передбачає створення художнього твору експромтом в процесі його виконання [4,с.508]. Для більшості людей імпровізація це обов'язковий елемент джазу, і музиканти іноді говорять «джаз», при цьому маючи на увазі імпровізацію. Імпровізація є спонтанним музичним висловом, має миттєву реалізацію музичної думки і відрізняється різноманіттям форм прояву. Переважна більшість джазових творів створено спонтанно. На ці твори ми не зможемо знайти нот і їх не можливо вивчити зазалегідь.

Імпровізація (Improvisation – від лат. Improvisus - непередбачений, несподіваний, раптовий). В джазі імпровізація має ключове значення. Свідомість виконавця – імпровізатора міцно пов'язана зі структурою «тема – імпровізація», спорідненої європейської форми «тема – варіація». Тому навіть в найпростіших своїх проявах вміння імпровізувати не є тільки «вільним фантазуванням».

Імпровізація – це процес виключно індивідуальний, вільний, в якому вирішальні моменти, належать почуттям пристрасті, інтуїції, волі, вірі, мрії, але при відчутті гармонії. Раціональна сторона імпровізації у кожного джазмена складається своєрідно, відповідаючи особливостям його індивідуальності, ніж якоїсь загальної логіки.

Імпровізація – це стимул для творчої діяльності. Імпровізація народжує живу уяву, відкриває таємну сутність людини, де ховаються непізнані таємниці. Цим має займатися людина, якій є що сказати решті світу. Інакше кажучи, імпровізація і творчий початок в людині – це завжди прагнення вперед, до кращого, до прогресу, до досконалості і, звичайно, до прекрасного.

Імпровізація як вид творчої діяльності бере свій початок з давніх часів та об'єднує у собі два невід'ємних елемента: виконавську та творчу діяльність. До середини XIX століття музикантом була людина, яка писала музику і одночасно

виконувала її. І ці дві діяльності були нерозривні в свідомості людини. Цієї точки зору дотримуються багато вчених (О.І. Беспалов, Дж.Кретьюс), в тому числі і Б.Р.Іофіс: «Зазвичай імпровізація протиставляється твору музики, але насправді вони мають загальну природу і являють собою процеси усвідомлення і конкретного інтонаційного втілення в музичному тексті композиційної моделі» [6,с. 8]. Від композиторської діяльності процес імпровізації відрізняється часом виконання. Тобто музикант – імпровізатор – це та людина, яка складає музику миттєво на очах у публіки. Такий музикант потребує високого рівня композиторської та виконавської майстерності. На думку Б.Р. Іофіса, часовий показник – це не єдине, що відокремлює творчість від імпровізації. Імпровізація вимагає існування деяких моделей, заготовок [7,с.42]. Про це у своїх статтях згадують Б.Столофф, О. Степурко та багато інших [8,с.37], [9,с.189].

Тут можна навести визначення, дані в навчальному посібнику Бориса Романовича: «Написання музики – це форма музично-композиційної діяльності, детермінована необхідністю довільної організації в часі процесу роботи над художнім текстом незалежно від його квазічасової структури, а також можливістю вибору конкретного виду надання результату» [7,с.44]. Тобто написана музика має тимчасову довільність і тому в ній можливо внести зміни виходячи з бажаного результату, і як наслідок, можна відтворити її скільки завгодно разів в будь-який момент після завершення її створення. У цьому джерелі можна знайти і ще одне визначення музичної імпровізації: «Музична імпровізація – форма музично-композиційної діяльності, детермінована необхідністю синхронізації в реальному часі процесів створення художнього тексту, включає його квазічасову структуру, і надає результат у безпосередньому сприйманому вигляді» [7,с.45].

Тобто різниця між твором і імпровізацією полягає в тимчасовій залежності, виходячи з цього ми бачимо, що музикант-імпровізатор обмежений квазічасовою структурою, а процеси музичного мислення імпровізатора мають бути прискорені в порівнянні з тими ж процесами композитора.

Тому в навчанні імпровізації виникає потреба в створенні деяких основних правил, на які музикант може взяти за основу і відштовхнутися в своїх імпровізаціях від них в разі якщо не виходить знайти швидке рішення, яке було присутнє в блюзі. І тут грає роль сама музична форма, яку заздалегідь обговорюють, це дозволяє внести деякі обмеження в імпровізацію, яка виступає в ролі дисципліни та підтримки музиканта-імпровізатора.

На думку О.І. Беспалова та інших вчених, такий поділ відбувся через ускладнення музичної мови [10, с.326]. Також він є прихильником думки про те, що імпровізація-це те, що народжується тут і зараз, «присвячена глядачам і зникає з останнім акордом».

Е.Б. Новикова розглядала питання імпровізації з філософської точки зору: «...імпровізація, яка створюється тут і зараз, є найбільш адекватним варіантом буття творіння, найбільш наближеним до істини ...» [11,с. 93]. Як аргумент на користь цього твердження є праця Мартіна Хадеггера, німецького філософа. З його точки зору, імпровізація це основний двигун творчого процесу і сила, яка змінює світ [12,с.135].

Цією думкою ми можемо пояснити причину такої величезної кількості напрямків в сучасній естрадній музиці: світ змінюється в умовах імпровізації, коли творці дозволяють собі висловлюватися по-новому. Саме справжня імпровізація, яка народжується миттєво, створює такі умови, при яких немає часу обмірковувати та прикрашати те, що уже звучить. З іншого боку, ця істина не може завжди містити в собі ланки естетичної краси, насолоди слуху. Тому одним з найважливіших аспектів є вивчення основних моделей (патернів), які дозволяють продемонструвати гармонійне і перевірене часом поєднання нот і на їх основі – свої справжні, «непорядковані» музичні думки. Простеживши музику, від якої все починалося і до наших днів, можна зробити висновок, що авангард найбільш наближений до істини, до сучасності, але він не завжди зрозумілий і прийнятий слухачами. Можна припустити,що в цьому жанрі занадто багато істини і сприйняти її може тільки найбільш піднесена і

усвідомлена публіка. З іншого боку, певну характерну модель може створити будь-яка імпровізація.

Так Е.Б. Новикова стверджує, що істина як розширення людської свідомості, дарує свободу [13, с.83]. Відповідь, швидше за все, полягає саме в ключовому слові «свобода». Тобто, публіка, не може сприймати нове мистецтво, і на це є кілька причин, більш явні – це відсутність знайомства з новим мистецтвом, тобто в процесі освіти ми отримуємо необхідні знання, які засновані в першу чергу на класиці. І це призводить до певної форми обмеженої свідомості. Інший фактор-це певний страх вийти за ті рамки, які вже існують. Справжнього мистецтва в ньому публіка може не бачити, це відбувається через те, що не сприймає це за істину, оскільки немає більш вдалих прикладів. Тому в сучасних умовах найважливішу роль відіграє освіта.

О.І. Беспалов пише про своє дослідження і згадує деякі способи діагностування здібностей до імпровізації, наприклад, ігри-тести на виявлення рівня розвитку здібностей до імпровізації, такі як «Справжній музикант», «Дощик», діагностичний тест «Повтори (симпровізуй) мелодію» [14,с.329]. Тобто педагог може продіагностувати здатності до імпровізації учня до початку занять і повторити через деякий час після навчання, що може дозволити судити про ефективність створеної і використаної в роботі програми навчання імпровізації. Такий методичний підхід дозволяє зробити приблизний аналіз виконаної роботи. Але проблема ускладнюється неможливістю по-справжньому виміряти ступінь розвиненості здібностей до імпровізації, оскільки це процес суто творчий. Хоча, для оптимізації педагогічної діяльності подібні тести можуть бути використані.

П.К. Корнєв розглядає імпровізацію як процес створення нового, де звертає увагу на творчість, яка і є, за своєю суттю – створення нового [5,с. 88]. Таким чином, при навчанні імпровізації педагог повинен засновувати свою методику не тільки на розвиток творчих задатків учнів, але і на освоєнні певних формул.

На думку Н.Б. Александріної музична імпровізація має в своїй основі музичне мислення, яке реалізується через музичну мову за допомогою його форм мислення: інтонаційного, ладового, ритмічного, гармонійного [13, с. 80]. При цьому, вона називає миттєву імпровізацію спонтанною і каже про процеси, які призводять до створення істини, про які згадувала Е.Н. Новикова.

Та вислів Н.Б. Александріної привів до важливості вивчення тих процесів, які відбуваються на нейронно – психологічному рівні під час імпровізації: «вимикається аналітичне мислення, і процес творчості переходить на підсвідомий рівень, музикант-виконавець виступає як «контактер»» [15, с.111].

А.С. Зайцева пропонує поділити імпровізацію на два види: «варіаційні, характерні для традиційного джазу, створені на основі заданої теми та розроблювальні - створення абсолютно нового матеріалу - для сучасного джазу відповідно» [16, с.170].

Запропонований Зайцевою А.С. педагогічний шлях в навчанні вокаліста імпровізації, це шлях поділу поняття на творення і власне виконання. На початковому етапі вона пропонує займатися лише творенням, тобто цей підхід заснований на композиторській майстерності та не передбачає миттєвого виконання. Цей підхід неможна випустити, оскільки перш ніж вільно імпровізувати, учень проходить через деяку відсутність свободи в імпровізації. Можливо припустити, що перш ніж розпочинати вчити імпровізувати можна і потрібно, починаючи з найголовнішого – радості та задоволення від імпровізації. Наприклад, на своїх заняттях з вокалу учні імпровізують, спираючись в першу чергу не на гармонію в своїх мелодійних імпровізаціях, а на внутрішні відчуття прекрасного. Цей спосіб існує давно, багато педагогів його використовують, та ті хто не розділяє подібні думки, рано чи пізно до нього все ж таки звертаються.

Імпровізацію можна розділити на види, О. Хромушин їх поділив за кількістю учасників на сольну, ансамблевий, вокальну, за способом: вільну і обмежену [17, с. 10]. Якщо імпровізація написана заздалегідь, то, на думку

Д. Еллінгтона, сама імпровізація повинна бути присутньою в майстерності соліста (техніці, звуці, фразуванні, нюансах). На думку О. Хромушина, основним завданням в джазовій імпровізації є її відмінність від мелодії, побудова через аккордово-гармонійну структуру [17, с.10]. Тому при роботі над твором необхідно вивчити основну мелодію, а потім пробувати відходити від цієї мелодії по звуках акордів. Така імпровізація називається варіативною і за своєю природою вона близька до імпровізації в фольклорі.

Ю.Г. Кінус також ділить імпровізацію за видами:

- 1) непередбачена (в момент виконання) і передбачена (створюється до втілення, може бути записана в нотах);
- 2) колективна і сольна;
- 3) обмежена і вільна (фрі джаз).

Види вокальної імпровізації (О. Степурко) за змістом:

- 1) стилістичні відмінності (боп, свінг, боса, соул, біт бокс і реп, і ін.);
- 2) вокалізація як наслідування інструменту (солирующий інструмент, барабани) [18,с.3].

Також Олег Степурко поділяє імпровізацію за типом мислення: вокальна (діатонічна) та інструментальну (використання широких інтервалів, гармонійне мислення). Прикладом він наводить соло Елли Фітцджеральд та соло Сари Вон на джаз стандарт «Lullaby of birdland», де Елла демонструє свінгове вокальне мислення, а Сара- бопівську артикуляцію та інструментальне мислення. Коли один з музикантів-інструменталістів спробував зняти вокальну імпровізацію Елли і зіграти її інструментально, стало очевидно, що такий тип викладу не може звучати краще, ніж у вокальній інтерпретації [3,с. 51]. Е.Фітцджеральд в своїй імпровізації оспівує прості акорди на основі кантрі-пентатоники, використовує вступні тони. Інструментальне мислення можна розглянути на прикладі тієї ж пісні у виконанні Сари Вон, в своїй імпровізації вона спирається у мелодійній лінії на гармонію з альтерованих ступенів, тритоновими замінами, використовує широкі інтервали, які також вказують на інструментальний тип мислення.

В естрадно-джазовій музиці призначення імпровізації полягає у тому, щоб зробити потужну кульмінацію. Витоки цього феномену приховані в народній музиці, що вводить в трансний стан як виконавців, так і слухачів, особливо яскраво це можна простежити у фольклорі Африки. В джазі, році та поп музиці в створенні цього певного стану грає також ритм.

Таким чином, яскраво можна простежити різницю в підходах до імпровізації в залежності від часу виконання на публіці, за смисловим підходом до неї. Особливу роль в імпровізації має освіта, креативність, музичне мислення і розуміння смислової функціональності предмета.

1.2 Психо-фізіологічні компоненти в діяльності педагога-музиканта

Наша нервова система призначена не тільки для передачі інформації і команд організму людини. Та основною функцією нервової системи людини є сприйняття змін всередині тіла і навколишнього простору, інтерпретація цих змін і відповідь на них у вигляді певної форми. Нервова система – безліч різних нервових структур, які взаємодіють між собою, що забезпечує поряд з ендокринною системою координоване регулювання роботи здебільшого систем організму, а також відгук на зміну умов зовнішнього і внутрішнього середовища. Дана система об'єднує в собі сенсibiliзацію, рухову активність і коректне функціонування таких систем, як ендокринна, імунна тощо.

Наші органи центральної нервової системи, складаються з безлічі взаємозалежних між собою нервових клітин та їх відростків і називається головним мозком, який займає майже всю порожнину мозкового відділу черепа, кістки якого захищають його від зовнішніх механічних пошкоджень. В процесі росту і розвитку головний мозок набуває форми черепа (див. Дод. А).

Середньостатистичний мозок будь-якого музиканта в своїй роботі має величезну кількість відмінностей від мозку людини, яка не займається музикою [19,с.41]. І, що б не говорили оточуючі, які іноді не задоволені тим, чим ми займаємося, відмінності ці мають позитивний характер. Виконання і навіть

прослуховування музики дуже добре впливає на усі частини нашого мозку, які ми використовуємо щодня для різних цілей: моторні навички, візуальна і слухова обробка інформації, емоційні ресурси.

Музика стимулює і «загартовує» мозок. Сучасна неврологія змогла проконтролювати процеси, що відбуваються в голові людини в той час, як вона грає на інструменті або співає, і з'ясувала, наскільки багато активностей виникає одночасно. Ці активності створюють додаткові зв'язки між нейротрансмітерами (передавачами імпульсів між клітинами), які так необхідні для роботи всіх наших функцій. Хоча подібні активності корисні для людини в будь-якому віці, вчені відзначають, що чим раніше дитина починає займатися музикою, тим краще для неї. У свідомості маленької дитини відбувається величезна кількість речей. Людина, розум якої стимулюється музикою, буде краще володіти мовою, точніше формулювати свої ідеї, реалізовувати задуми і взагалі мати більший потенціал для успішного майбутнього. Існують різні думки, але деякі дослідження прагнуть розвінчати міф про те, що просте прослуховування музики має якийсь вплив на розвиток дитини. Вони стверджують, що якщо дитина сидить в класі і слухає музику, то нічого в її голові особливо не змінюється. А для того, щоб отримати якісь відчутні результати, необхідно навчити дитину читати ноти, грати, співати і розуміти музику. Інші дослідження показують, що все-таки слухати музику набагато корисніше, ніж не слухати її зовсім [20, с.6] – і в цьому досить легко переконатися, навіть не знайомлячись з жодними особливими дослідженнями. Так чи інакше, розбіжності ці можна зрозуміти, тому що поки не існує приладів і графіків, що дозволяють побачити, наскільки інтенсивно і глибоко проникає в музику людина, яка її слухає. І, звичайно ж, за змінами, що відбуваються під час гри, простежити набагато легше.

Гра одночасно задіює практично всі мозкові ресурси людини. Яскравий приклад, який підкреслює силу впливу виконання музики – це те, що в цей час ліва і права півкулі працюють в повній гармонії. Ефективність мозку збільшується в багато разів, тому що одночасно підключаються його аналітичні

та відповідальні за творчість ресурси. Однак це ще не все. У той час як ми глибоко аналізуємо, оцінюємо художні якості твору, його емоційний зміст, мозок працює ще старанніше. Музикант розвиває здатність одночасно задіювати цілий комплекс функцій: соціальну, виконавчу і аналітичну. Нарешті, музиканти демонструють феноменальну здатність зберігати спогади. Розучування пісень, творів і здатність вловлювати безліч деталей з навколишнього світу (як вухами, так і очима) дуже добре тренують пам'ять. Існує безліч історій про диригентів, які, не розмовляють мовою театрів, які їх запрошують, після пари місяців репетицій могли з легкістю спілкуватися з оточуючими на їх мові. Граючи музику, ми «будуємо мости» у власному мозку – вся справа в зв'язках. Так само як і в музичній індустрії – чим більше зв'язків ми встановлюємо, тим більше речей з нами відбувається.

У музичних дослідженнях до проблеми функціонування головного мозку вчені звертали свою увагу в зв'язку з питаннями про музичність. В.В. Медушевський пише про домінування в процесі музичної діяльності правої півкулі над лівою. Але він не забуває і про ліву, виявляється воно відповідає більше за сприйняття ритму [21, с.150]. Ознайомившись з його статтею на цю тему можна зробити висновок, про необхідність дбайливого ставлення до здоров'я головного мозку, оскільки для вокаліста, який співає естрадно-джазову імпровізацію, необхідна участь як правої, так і лівої півкулі. Але час змінюється і за рахунок нових інновацій у нас з'являються нові відомості про функціонування головного мозку, які ми як педагоги вокалу і виконавці повинні враховувати.

Доктор медицини, нейропсихіатрії, нейробіолог, керівник відомих Клінік Амена Деніел Дж.Амен, одним з перших почав використовувати комп'ютерну томографію мозку в психіатрії, в своїх дослідженнях виявив функціональну систему частин мозку. У своїй книзі «Мозок і душа» він описує функції наступних частин мозку: кора лобових часток; передня частина поясної звивини і базальні ганглії; скроневі частки і лімбічна система [22, с.304].

Як лікар, він вказує на відхилення, які виникають в роботі мозку через недостатню його активність та гіперактивність. Метод його лікування заснований на ліках, які змінюють стан мозку на фізичному рівні.

Природно, що у своїй роботі, назви цих ліків з метою безпеки він не називає та і педагогам цікава інша сторона, яку можна контролювати без сильнодіючих речовин. Загальна та найважливіша думка його роботи полягає в одній фразі: «здоровий характер та моральність залежать від здоров'я функцій мозку» [22, с.304]. На здоров'я мозку впливають думки, які можуть призвести до хвороби або зцілення мозку. Амен використовує багато історій та наводить приклади з своєї лікувальної практики і якщо їх проаналізувати, то виявляється, що всіх цих людей до хвороби призвела відсутність усвідомленого ставлення до життя. Всі вони легко піддавалися сторонньому впливу, замикалися у собі та концентрували увагу на своїх образах. Та як зверталися до лікаря дуже пізно, це були вже надто запущені випадки. Зокрема, лікар багато працював з тими, хто потрапляв у злочинний світ.

Єдиний спосіб залишатися здоровим – це стежити за своїм емоційним станом та вміти усвідомлювати різницю між емоціями і подіями, що реально відбуваються . Жоден з людей не зможе успішно імпровізувати, якщо дозволяє собі більшу частину свого життя перебувати в стані гніву та під впливом сильних негативних емоцій. Також на успішність імпровізації негативно можуть впливати травми тих чи інших частин, навіть незначний струс мозку, тому що всі ці фактори впливають негативно на ті відділи мозку, які відповідають за креативність, музикальність, рухові моменти. Вокалісти, які виконують імпровізацію, потребують особливо успішної роботи кори лобових часток, тому що саме ця частина мозку відповідає за дисципліну, самоконтроль і вміння висловити свої почуття.

Завдяки успішній роботі передньої частини поясної звивини і базальних ганглій вокаліст може здійснювати спонтанну, миттєву імпровізацію. В педагогіці виправданий метод навчання імпровізації з відомих творів, тобто з позиції підготовленої імпровізації. Скроневі частки і лімбічна система дають

нам музичну чуйність, що, на думку Б. Теплова, є основним показником, яким ми можемо керуватися в музичній педагогіці [23, с.334]. На заняттях з вокалу, можна виявити, що емоційний відгук у учня на музику знижений, тому потрібно з'ясувати що можливо призвело до цього або які були порушення саме цієї частини мозку. Необхідно запитати у учня чи були травми черепа, тому що навіть легкий струс може погано впливати на загальний емоційний стан. Також Амен в своїй книзі пропонує пройти тест, який дозволяє показати загальний стан справ, але в особливих випадках найкращий вихід-це дати рекомендації учневі або його батькам пройти комп'ютерну томографію мозку і звернутися до фахівця [22, с.304].

Для попередження не тільки хвороб мозку, але і підтримки його функціоналу вокалісту необхідна профілактика. Наприклад, необхідно висипатися, оскільки нестача сну впливає на творчість також як і наркотики, тобто людина перестає бути соціально активною, в важких випадках, можливо навіть роздвоєння особистості. З однієї сторони, нестача сну впливає таким засобом, що стимулює лімбічну систему, тобто творчість отримує додаткову активність, але веде це до руйнування особистості, в результаті буде зникати індивідуальність, яка є одним з основних умов успішної імпровізації. Щоб відновити сон і заспокоїти емоційний стан, необхідно навчитися розслабляти мозок за допомогою медитацій або молитов та ін. [22, с.304]. З огляду на те, що музиканти стимулюють свої скроневі частки безпосередньо своєю ж діяльністю, їм необхідно для збереження свіжих музичних ідей вміти бути якийсь час в тиші з самими собою. І оскільки за музичну чуйність, медитацію, молитву, зв'язок з Богом і творчість відповідає одна і та ж частина мозку, єдиний спосіб залишитися наодинці з самим собою для музиканта – це сон.

У той же час, за здатність розслабитися, а також за прийняття нового, відповідає передня частина поясної звивини і базальні ганглії. І якщо є проблеми в цьому відділі, складати щось нове буде неможливо, в той час як імпровізація має під собою саме створення нового. Крім того, проблеми з цим відділом будуть заважати співпрацювати з іншими музикантами, тому що буде

відмова в прийнятті інших думок, крім своїх. І це також можна використовувати в педагогіці в якості швидкого аналізу стану учня. Наприклад, учень постійно не вдосконалює новий матеріал, нові ідеї, то немає сенсу сперечатися, можливо, у нього проблеми більш серйозніші, а ніж здається на перший погляд. З педагогічної точки зору вчитель може допомогти в даному випадку емоційною підтримкою, бесідою, прищеплюючи позитивний погляд на життя. Запорука успішної роботи над імпровізацією – це навчити позитивному мисленню.

Для вокаліста-імпровізатора необхідно стежити за якістю своїх думок. Особливо, з огляду на професійну підвищену активність деяких частин мозку, які схильні при такій активності до найбільш швидких змін, ніж у людей інших професій.

Робота Амена може істотно полегшити роботу педагога вокалу, оскільки вона пояснює причини деяких невдач, яких можна уникнути. Розуміння того як функціонує мозок дозволяє педагогу усвідомити марність свого гніву, який мимоволі виникає в практичній роботі, коли учень не в змозі, слідувати чітким інструкціям, отримати результат. Такий підхід дозволяє наблизити до більш усвідомленої педагогічної діяльності. Також маємо відмітити той факт, що дослідження вченого і доктора Д. Амена підтверджують визначення Б. Теплова музикальності як синтезу з емоційної чуйності і тонкого диференційованого слухового сприйняття музики [23,с.334]. Говорячи словами Амена, можна сказати, що за музикальність відповідають ті частини мозку, які також відповідають і за емоційну збудливість. Саме цю рису слід враховувати в роботі з вокалістами над імпровізацією. І саме цей стан речей дозволяє нам стверджувати, що навчитися імпровізувати може будь-хто, у кого необхідні частини мозку готові до специфічної роботи.

Метою педагога є не тільки залучення учня до художньої культури, не тільки в розширенні його репертуарного світогляду, але і в тому, щоб допомогти молодому виконавцю знайти свій індивідуально-особистісний підхід до музичного матеріалу, його самотутнє трактування; вивести виконавця на

той рівень, коли слухач починає відчувати індивідуально-неповторне «Я» музиканта-інтерпретатора. Музика яка звучить, говорив Б.Вальтер, є провідником індивідуальності артиста, на зразок того, як метал є провідником тепла [42,с.71]. Ці слова в такій же мірі можуть бути застосовані до естрадно-джазового мистецтва, як і до мистецтва класики. Саме розмитість артистичної індивідуальності, стандартизація виконавської «продукції» і свідчать про якісно невисокий рівень сучасної музичної естради, виступають однією з очевидних прикмет її художньої недостатності [43, с.11].

Специфічна якість художньої уяви співака-виконавця складається з вмінням чітко вловлювати зміну фарб гармонії, нюанси музичного звучання, чуйно прислухатися до підкресленого композитором смислового або музичного акцента вокальної фрази, вникати в її зміст, яскраво уявляти собі характери, відносини, переживання вигаданих персонажів відповідно до конкретних обставин їх життя, малювати собі картину дій персонажа, його зовнішній вигляд, його взаємини з навколишнім світом, обстановку, в якій відбуваються події, - словом, він повинен створити в своїй уяві живий дієвий спосіб, що вимагає матеріалу для творчості. Матеріалом для творчості служать знання, особистий досвід, враження. Знайомство з епохою до якої відноситься втілюється образ, з життям композитора, автора твору, лібретист, на текст якого написано твір – все це збагачує виконавця образами і власним баченням [44,с.32].

У педагогічній діяльності важливе розуміння процесів створення нового. Причини творчості в давнину, Т.А. Дмитрієва згадує у своїй дисертації, – це «божественна» та «демонічна» [24,с.214]. У цій концепції зачіпається трансцендентальна імпровізація, оскільки роль людини як творця тут зменшена на користь потойбічного втручання. Тут же вона призводить опис творчого процесу 1926 року Уоллесом:

1. Підготовка. Формулювання завдання та початкові спроби її вирішення.

2. Інкубація. Відволікання від завдання і переключення на інший предмет.

3. Просвітнення. Інтуїтивне проникнення в суть завдання.

4. Перевірка. Випробування і / або реалізація рішення [25, с.252].

В імпровізації можемо використовувати дивергентний метод, направлений на активізацію механізмів творчого пошуку, на розвиток здатності виходити за рамки сформованих стереотипів, який полягає в пошуку безлічі рішень однієї і тієї ж проблеми. Уява і пошук – основа творчості.

Стражникова Т.І. також в своїй статті, присвяченій підготовці естрадних співаків до концертної діяльності, вважає однією з важливих складових у підготовці естрадного вокаліста вивчення джазової стилістики. Стражникова Т.І. приділяє особливе значення в розвитку естрадного вокаліста роботі з музично-вербальної пам'яттю, куди входять два компоненти: образно-слуховий і моторний, тобто руховий. Другий компонент проявляється в емоційному, зоровому і словесно-логічному русі [26, с. 3]. Також як і Орлова С.М. і Портнягина А.М., вважає уяву ключовим моментом, але розглядає його як механізм тренування музичної пам'яті. Інший допоміжний механізм в тренуванні музичної пам'яті – це аналітико-синтетична діяльність музиканта, в яку входить «раціональне усвідомлення всіх особливостей матеріалу, що запам'ятовується, його порівняльно-порівняльний аналіз» [27, с.339]. Виходячи зі статті Стражникова Т.І. ми виділили поетапний план роботи над творчою уявою в вокальному творі:

1. Виявлення враження від твору і первинної семантики.

2. Використання синестезичних механізмів, творчу інтерпретацію і аналіз авторського задуму музичного твору, визначення драматургії твору.

3. Пошук і використання різноманітних вокально-виконавських засобів, необхідних для розкриття музичного образу [26, с.6].

Для активізації уяви у учнів Орлова С.М. і Портнягина А.М. виділили методичні прийоми, які можуть бути використані як окремо, так і у взаємному поєднанні:

- 1) вербально-комунікативний (емоційне спілкування методом бесіди, діалогу, дискусії);
- 2) музично-перцептивний (активізація музичних асоціацій методом показу і вокально-інструментального виконання);
- 3) зображально-ілюстративний (активізація зорових асоціацій методом зорового сприйняття) [27,с.4].

Поняття музикальність увібрало в себе здатність до внутрішньослухового уявлення, яке є за своєю суттю не вродженим, а скоріше набутим. Спираючись на працю Торопової, можна сказати, що на розвиток музикальності можна впливати не тільки через емоційну чуйність, про яку пише Б. Теплов, але і за допомогою впливу уяви на м'язові, відчутні уявлення музичної інтонаційної [28, с.7].

Таким чином на розвиток музикальності, здатності до творчості, музичної спонтанності можна впливати за допомогою думки, уяви, емоцій, навідь музично-пластичних практик, як це пропонував Еміль Жак-Далькроз, який був у захваті від «вільного» танцю талановитої Айсідори Дункан, та розробив цілу систему танцю, в основі якої лежало ствердження, що тіло людини – це інструмент мудрості та краси [29,с.10].

І всі ці процеси не можуть відбуватися поза нейро-психологічних особливостей. Тому педагогу естрадно-джазового вокалу необхідно знати причинно-наслідкові зв'язки. Тут же ми маємо відзначити ситуативну індивідуальність, притаманну кожному випадку. Якщо не працює один метод, значить потрібно або використовувати інший, або з'ясувати глибинні причини і усувати їх.

1.3 Педагогічні принципи в роботі над імпровізацією в класі вокалу

При створенні педагогічних методів і розробок програм необхідно керуватися педагогічними принципами. Існують загальноприйнятий педагогічні

принципи, але в вокальній педагогіці існують свої нюанси. Кліпп О.Я. пропонує спиратися на такі принципи на уроці естрадно-джазового вокалу як:

- 1) принцип єдності художнього і технічного розвитку;
- 2) принцип обліку індивідуальних особливостей учня;
- 3) принцип поступовості і послідовності (від простого до складного);
- 4) принцип систематичності;
- 5) принцип зв'язку з практикою [30,с.32]

А.Г. Менабені виділяє наступні загально педагогічні принципи:

- 1) принцип виховує навчання (всебічний розвиток особистості);
- 2) принцип науковості (необхідність засвоювати перевірені наукою ЗУН);
- 3) принцип свідомості (розуміння причин утворення різних якостей звуку), зв'язку з практикою;
- 4) принцип посильних труднощів або принцип доступності, принцип єдності художніх і технічних сторін навчання [30,с.75].

Також А.Г. Менабені виділяє методи навчання: пояснювально-ілюстративний (усно, показ), дослідницький (пошук студента), фонетичний (опора на мовний досвід), «концентричний» (М.И.Глінка) [30,с.77].

В результаті проведеного дослідження Орлової С.Н. і Портнягіна А.М., розвиток уяви – це той компонент педагогічного процесу, який дозволяє сформувати творчу особистість [27,с.344]. Уява – це здатність мислити про вигадані об'єкти. Тобто це той важіль, який дозволяє вокалісту складати під час гри, тобто імпровізувати. Імпровізатору необхідно уявляти те, що він буде співати зараз, заздалегідь. Імпровізація вимагає особливого рівня усвідомленості і досить швидкої реакції мозку і в той же час, ця робота повинна бути синхронізована: ще звучить попередня фраза, а музикант-імпровізатор вже має знати, що буде звучати далі. Тому педагог, який навчає імпровізації, має знати як функціонально працює мозок під час створення імпровізацій і використовувати ті педагогічні методи і принципи, які можуть сприяти гармонійному розвитку студентів.

За словами Яснева А.А. в педагогіці втрачена «установка на підготовку музиканта з універсальним підбором творчих навичок (виконавських, композиторських, теоретичних)» і в умовах занять вокалом перед педагогом встають такі проблеми як об'єднання кількох предметів на занятті [с.31, с.272]. Імпровізація як засіб музичного виховання (в цьому контексті також використовували Е.Жак Далькроз і К.Орф) потребує міжпредметних зв'язків. Також як і Орлова С.М. з Портнягіною А.М., Яснев А.А. велике значення приділяє розвитку уяві, але розширює цей список: «В імпровізації, як і в творчості в цілому, не обійтися без інтуїції, розвиненої уяви та емоційної збудливості» [31, с.272].

На думку вчених, навчання студентів у форматі джазової імпровізації підвищує можливості педагога розкрити і розвинути творчий потенціал молодих музикантів, сформувати у них здатність генерувати оригінальні художньо-інтерпретаційні рішення та виховати відчуття свободи виконавського вибору. О. Хижко стверджує: «естраднo-джазове музикування є потужним засобом удосконалення особистості» [33,с.8].

Виконавська інтерпретація сучасних вокальних творів є важливою складовою під час формування навичок імпровізації, важливе значення набуває також методика аналізу кавер-версій відомих творів та її місце в роботі з майбутніми артистами-вокалістами.

Кавер-версія це авторська музична композиція у виконанні іншого музиканта чи колективу, яка є переосмисленням оригінального музичного матеріалу. Саме у виконанні каверів естрадний виконавець не обмежений нотним текстом і вказівками композитора, тому у певному сенсі сам співак є автором. Оскільки в процесі виконання задум і його втілення здійснюються одноразово, очевидно, що він визначається безпосередньо самим творчим процесом. Нерідко саме кавер версія стає більш популярною, ніж оригінал, тобто виконавець інтерпретує твір по своєму, особливо це стосується джазових творів, у яких завжди є місце для творчості – це інструментальне соло, яке

можна з легкістю замінити на вокальне, навіть у техніці «скет», про який мова йде у 4 підрозділі 1-го розділу.

На сьогоднішній день перед педагогом з вокалу стоїть надзвичайно важливе завдання – навчити співака-початківця, майбутнього артиста-вокаліста ефективно використовувати «пізнавальні можливості» співочого апарату, розуміти, як відбувається «перетворення елементів зовнішньої фізичної дії у план внутрішньої дії мислення і роботу уявлення». Саме тому, на заняттях з вокалу та вокальної імпровізації, бажано використовувати блоки знань з дисциплін «Історія та теорія вокального виконавства», «Вікова психологія», «Охорона голосу», «Сценічна майстерність», галузей наук про фізіологію та загальну психологію людини, а також базові знання з фоніатрії.

В процесі занять з естрадного вокалу разом з учнями створюємо сценічні образи вокальних номерів, працюємо над виразним й точним трактуванням та донесенням тексту, радимося як рухатися на сцені тощо. І тут на допомогу потрібні такі дисципліни як «Сценічна майстерність», «Сценічний рух», «Сценічна мова», «Майстерність актора» і це надзвичайно важливо в процесі фахової підготовки майбутніх артистів-вокалістів. Вокальні концерти, конкурси та фестивалі на учнівській сцені за участю учнів є невід’ємною практичною складовою фахової підготовки майбутніх артистів-вокалістів.

Важливо уявити собі величезну роль практичного навчання, за допомогою якого ми можемо успішно розвивати потенційні можливості музичного мислення учнів у наданих їм природою межах. Це буде мислення у процесі пошуку необхідних звуковорухових почуттів для створення музичного образу вокальними засобами. Цей особливий вокальний засіб мислення проявляється у тільки йому властивому засобі координації рухів та співочого апарату згідно з переживанням змісту музичного твору. Саме на заняттях з «Постановки концертного номеру», «Сценічного руху» бажано використовувати міждисциплінарну інтеграції між дисциплінами «Вокал» та «Хореографія». Формування практичних рухових та вокальних навичок відіграє велику, якщо не провідну роль у процесі навчання учнів, адже артист-вокаліст

має не тільки досконало володіти власним голосом, але й і ритмічно рухатися на сцені, створюючи цілісний художній образ вокального твору та передаючи не тільки голосом, а й пластикою тіла характер виконуваного твору [32, с.34].

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що до принципів, які були озвучені Кліппом О.Я. і Менабені А.Г., можна також віднести принцип міждисциплінарних зв'язків, зокрема на уроках естрадно-джазового вокалу нас цікавлять такі предмети як історія джазового мистецтва і прийомів, використовуваних в них. Також вивчення інших інструментів, яким співак може, і в деяких випадках навіть повинен, наслідувати.

1.4 Скет і його значення в вокально-джазовому мистецтві

Скет за своєю суттю є музичною манерою джазового співу, це проспівування нерозбірливих складів, є складовим співу, вокалізмом, який має пряме відношення до мовних штампів, тісно пов'язаними з фонетикою мови, якою ми говоримо, а також скет можна розглядати як імітацію інструментів. Цей стиль подібний до джазових вокалізацій, де голос співає мелодію, яку зазвичай грають на інструментах, але з додаванням слів.

Виникнення скету приписують Л.Армстронгу, який під час звукозапису нової пісні у 1924р, ніби не втримав листок з текстом та щоб не зупиняти запис вирішив доспівати музичний фрагмент складами, які спали на думку, замість покладеного тексту. Саме слово «скет» з'явилося пізніше, коли складова імпровізація стала стандартним прийомом у вокалістів [35, с.75]. Зараз багато не тільки джазових виконавців використовують скет у своїх творах. Цей прийом можна чітко прослідкувати у сучасній естрадній музиці, завдяки декільком парам складів пісня навіть набуває більш стильного звучання. На заняттях з естрадного вокалу, доволі часто використовують прийоми скету, особливо у розспівках, а також під супровід інструменту, коли завдання виглядає, як «вгадай мелодію для труби або саксофону». Для учнів це не

тільки дуже цікаво, але і корисно – завдяки таким нескладним вправам вони навчаються складати нові мелодії та гарно маневрувати в тональності.

На думку С.А. Амірханової, джазове інтонування – це «діалект нового часу», «сленгові», мовні інтонації, в своєму дослідженні вона спирається на зв'язок мовної та музичної інтонацій [36, с.599]. Важливо, що джаз став художнім виразом творчої і соціальної свободи за допомогою розмовних фраз, інтонацій – наслідування інструментам, природі, іншим співакам. І це все є атрибутикою жанру. Музиканти-дослідники, такі як М. Фуксман, О. Степурко, А.В. Карягина вважають важливою складовою належністю джазу до фонетики англійської мови в скет імпровізації [38,с.32]. У статті «Дитина вчиться говорити: простота або таємниця?» представлені деякі дослідження з лінгвістичної області, які ми можемо використовувати в своїй роботі над вокальною імпровізацією, оскільки музика - це універсальна мова, а зв'язок між вокалом і промовою очевидний для багатьох музикантів і педагогів, роботи яких представлені тут [37,с. 29]. І дійсно, дуже багато схожого між проблемами в галузі вивчення іноземних мов і музики. І педагоги-вокалісти, і фахівці в галузі лінгвістики сперечаються про те, з чого починати вивчати, і всі знаходяться у пошуку методу, який би допоміг заощадити час, що витрачається на вивчення. І ці спроби обумовлені прагненням відповідати запитам соціальних замовників, які визначені специфікою сучасного часу, коли життя вимагає швидких і ефективних результатів в будь-якій області. На думку лінгвістів, в сучасних методиках, які продають зараз бажаним навчитися швидко говорити іноземною мовою, лежать кілька помилкових тез:

- 1) дорослій є тим самим, що і дитина;
- 2) оволодіння іноземною мовою йде тим самим шляхом, що оволодіння рідною;
- 3) дитина легко навчається рідної мови;
- 4) дитина оминає вивчення граматичних правил [37, с.29].

В сучасних умовах вузької спрямованості професій, коли музична культура на високому рівні розвитку, а освіта не встигає за розвитком цього

мистецтва, музична мова стає такою ж іноземною, як і будь-яка іноземна. Різниця між іноземною мовою і музичною полягає в тому, що при вивченні іноземної можна взяти за основу рідну мову, а при вивченні музичної мови ми не можемо використати інші знання, крім тих, які можна пізнати через мову. Тому комунікативна сторона музики дуже важлива і її поява у вокальній музиці природна.

Спілкування дитини починається з крику, плачу. У музичній педагогіці часто порівнюють деякі вокальні звуки з таким плачем і використовують цю схожість у своїй практиці. Один з таких педагогів – А. В. Карягина [38,с.34]. Перше що дитина навчається відтворювати – це голосні, тобто основа вокалізації. Саме голосні звуки психологи називають «підготовкою» до мови, тобто гуленням, яке починається у 2-3 місяці. Далі дитина вчить слова, додає приголосні. Є теорія про те, що дитина робить це через свої слухові аналізаторські здібності, які є вродженими, про що також вважає, наприклад, Медушевский В.В. [21, с.160]. Дитина чує, повторює, знову відтворює і коли чує помилки, то знову повторює, виправляючи їх. Музика не є рідною мовою ні для одного з жителів планети, оскільки музична мова – це та мова, яка використовується тільки в рамках музики і не використовується в побутовому житті, тобто не є життєво необхідною як мова, але мова входить в музику як невід'ємний її компонент. Виходячи з цього, ми можемо припустити, що музичні здібності будуть більш високо розвинені в родині, де частіше співають, слухають і грають музику. І одним з найцікавіших аспектів в самоосвіті – є той факт, що дитина конструює речення самостійно, оперуючи тими засобами і дотримуючись тих законів, які їй на даний момент пропонує її мова. Посередником між дорослою мовою і дитячою виступає так звана «мова нянь», наприклад, «ава» (собачка), «баї» (спати), «тю-тю» (щось зникло), «му-му» (корівка) . У скет імпровізації ми можемо взяти на озброєння цю дитячу мову і використовувати її, тому що ці мовні моменти зрозумілі всім і несуть якийсь сенс. У скет імпровізації подібні склади можуть носити жартівливий характер.

У стародавні часи, у фольклорній традиції дитина пізнавала музичну культуру спочатку пасивним чином, беручи участь у весіллях, спостерігаючи як все відбувається. Умови сучасної людини змінилися в бік вузької спеціалізації і наукового прогресу. Діти не мають можливості вбирати в себе музичні фольклорні традиції старим способом. Їх ведуть у спеціальні навчальні заклади. Де «слухання» музики є одним з основних необхідних гармонійних умов розвитку носія музичної мови. Необхідно слухати ту музику, яка може допомогти освоїти той музичний діалект, на якому ми хочемо розмовляти. У той час як на уроці музичної літератури в ДМШ слухають тільки класику, яку нині вважають основоположною.

Для вивчення іноземної мови недостатньо одного слухання, також недостатньо слухати певну музику, щоб почати її відтворювати. Проте, виникає питання, яку ж саме музику мають слухати естрадно-джазові вокалісти. Ми висуваємо припущення про те, що найкраще починати вивчати естрадно-джазову музику з освоєння блюзу. І також як дитина вчиться говорити, необхідно слухати, потім намагатися повторити, в сучасних умовах можна записувати себе навіть на диктофон і виправляти свої помилки з боку. Але лінгвісти вважають, що таким засобом, неможливо вчити нову, іноземну мову [37, с. 29]. Спираючись на ці дослідження можемо говорити про необхідність в галузі вивчення музичної імпровізації, вивчення і інших паралельних аспектів - граматики музичної мови, тобто гармонії, музичної форми, теорії музики, патернів та ін.

Зазвичай, дитина прагне освоїти мову, тому що це життєво необхідно. І вона робить це, вивчаючи, досліджуючи закони мови самостійно, більш того, в цьому пізнавальному процесі її ніхто не критикує і вона не сприймає виправлення з боку дорослих як настанови. Тобто її процес пізнання безболісний і проходить з радістю, він ґрунтується на творчій основі. Її пошук – це завжди захоплююче і цікаво. Також як і в імпровізації, дитина проходить шлях пошуку, який виконує роль основного важеля творчого процесу. Необхідно пам'ятати, що мова стає своєю тоді, коли знаходить своє власне, комфортне

звучання. За рахунок цього виникає індивідуальність, тому що незважаючи на те, що ця мова має усталені формули, в процесі освоєння виникають свої власні штампи, які дозволяють здійснюватися процеси ідентифікації. Музична мова, хоч і універсальна, все одно є іноземною.

Таким чином, ті принципи, які використовують лінгвісти в процесі пізнання іноземної мови, ми могли б використовувати в вокальній педагогіці, а також нам необхідно додати в свою роботу над імпровізацією зв'язок музичного з мовним. І тут кожному педагогу необхідно усвідомлювати свою власну позицію щодо тієї мови, яка стане основою імпровізації в педагогічній практиці: англійська, українська або ж російська, тобто рідна мова. Якщо це англійська, то педагогу доведеться наполягати на вивченні учнем паралельно цієї мови. У випадку з використанням рідної, необхідно брати на себе відповідальність за сам жанр, оскільки на думку багатьох джазових музикантів, джаз не англійською – це не джаз. Проте, обравши позицію, педагогу в будь-якому випадку необхідно здійснювати і дотримуватися тієї версії в роботі, яку обрав.

Джазовий вокал визначається такими індивідуальними якостями співака, як вокальний тембр, тональні якості, джазова манера виконання і, що дуже важливо, джазова «атака» і фразування. Специфіка джазового вокалу виходить з його зв'язком з фольклором північноамериканських афроамериканців, і точніше, з блюзом. Тому в порівнянні з традиційною європейською технікою вокалу, в джазовому вокалі розширюються виразні засоби, з'являється використання гліссандо, вібрації, носових гортанних звуків, фальцета, шепоту або різкого форсування нот та ін. [45,с.20]

Якщо не брати до уваги виконавців блюзу, то можна помітити, що виконавців джазу досить мало, що досить дивно, оскільки спів є основою африканської музики, європейського музичного духовного спрямування та сучасної багатогранної музики. Вокальне виконавство в джазі є однією з найважливіших сторін цієї музики, про яку би час ми не говорили. Ера свінгу – розквіт джазового вокалу. Майже кожен біг-бенд виступав з вокалістом. Серед

найбільш знаменитих – Луї Армстронг і ФетсУоллер, одночасно грали на інструменті та співали, вокалістки Біллі Холідей, Елла Фіцджеральд. Вони виконували популярні естрадні пісні того часу, а пізніше – композиції, написані вже джазовими композиторами. Вокалісти використовували напрацювання додазової епохи (блюзове інтонування, особливості мелодики, народну негритянську манеру співу), а також знахідки джазового інструментарію епохи традиційного джазу. Останнє проявилось в унікальному винаході джазового вокалу – техніці скет (scat). Поява скету дозволила вокалістам виконувати сольні імпровізації поряд з інструментами оркестру, використовувати інструментальні прийоми музикування в тій мірі, наскільки це було можливо для конкретного співака. Подальший розвиток вокальної техніки скет зіграло вирішальну роль в участі джазових вокалістів в подальшому розвитку джазової музики. Характерний для джазового вокалу прийом, запозичений з африканського фольку, – скет. У період зародження даного стилю його також іноді позначали такими неологізмами як Vim, Vom і dweedodaya. За допомогою скету джаз-вокалісти наслідують звучання музичних інструментів. Скетова імпровізаційна манера може бути названа однією з неортодоксальних технік, що сформувалася в світі естрадного вокалу. Історично її розвиток кореспондує з появою значного джазового стилю бібоп. Бібоп – перший напрямок епохи сучасного джазу. На межі 30-40-х років XX ст. відбувається деградація свінгу як джазового стилю, оскільки творчий початок, а саме – імпровізаційність, головний пріоритет джазового мистецтва, – зводилося нанівець через усталення на той час штампів. Чарлі Паркер, Бадд Пауелл, Діззі Гіллеспі і інші новатори бібопа музики внесли вклад в ускладнення гармонійних прогресій, ритміки і загальної імпровізаційної фразеології джазової музики. Сукупність ідей, розроблених в інструментальному виконавстві, з плином часу почала проникати і в вокальні техніки. У 1940-х роках скет значно ускладнив Кеб Келлоуей, надавши йому нового значення – стилю бібоп. Іншою відомою виконавицею скету в 1940-і роки стала Елла Фіцджеральд, яка була відома своїм умінням імітувати джазові інструменти.

Крім вимови основного музичного тексту, талановиті вокалісти-імпровізатори використовували і продовжують використовувати скет і до цього дня. Вокальне наслідування інструменту, його артикуляції і тембри, який винайшов Луї Армстронг. «Скет-спів» – цей термін з'явився в той час, коли на сцені працював Луї Армстронг, який співав так само, як і грав: звуки, що видаються його голосом, були дуже схожі на звуки, які видавала його труба. Він став першим джазовим скет-вокалістом. У ті роки скет був сприйнятий, як новаторство, в деякому сенсі цьому сприяв хрипкий голос співака. Джазовий вокал почне змінюватися і ускладнюватися трохи пізніше, коли прийде в моду стиль «боп». Приходить час «боп –скета», а зіркою стає «перша леді джазу» – Елла Фітцджеральд. На першому етапі дозрівання вокальної імпровізації поруч з чорношкірою вокалісткою знаходилися прекрасні підказники-інструменталісти. Звичайно, мова йде про блюзових виконавців, яких супроводжували ансамблі – труба, кларнет, тромбон і ритм-секція. Це була прекрасна початкова школа для вокаліста. З іншого боку, величезна кількість білих співаків на естрадних підмостках, в численних постановках, шоу, номерах вар'єте сміливо починало використовувати найпростіший складовий спів, позбавлений поки свінгу і ритмічної складності. Як стався цей значний зсув від загальноприйнятого «рівного» пісенного виконавства до сплесків пристрасних ритмічних складових вставок вокаліста?

Звичайно ж, ці прийоми були запозичені у інструменталістів. І міг це зробити лише вокаліст, занурений в звучання ансамблю, оркестру, прекрасно усвідомлює і відчуває подих, і інструментальне мислення зсередини. Вокальний виконавець, перебуваючи на рівних з солістом (трубачем, саксофоністом), повинен володіти особливим оркестровим чуттям, коли свідомість і творчий градус вокаліста зливалися з навколишнім звучанням, це підкидало і виштовхувало бурю емоцій, тому вокал брав свою чергу у звучанні композиції від чергового сольного інструменталіста, та починав свій вільний незабутній скет. Продовжити цю лінію було просто – потрібен був тільки природний талант імпровізатора, вроджене почуття свінгу і відмінне знання

манери, стилю, тобто – смак. І першою це демонструє молода Елла Фітцджеральд в біг-бенді барабанщика Чіка Вебба в 1935р. Народженню скету допомагають і різні стимуляції, і умови його «народження».

У 1960-х роках свінговий співак Ворд Свінгл використовував скет для аранжувань музики Йоганна Себастьяна Баха, а згодом і інших композиторів минулого. Очолювана ним група Swingle Singers після випуску альбому «Jazz Sebastian Bach» отримала світову популярність. Серед співаків – чоловіків, що стояли, як у витоків джазового вокалу, так і популярної музики Америки в цілому, в першу чергу слід назвати великого з «крунерів» Бінга Кросбі (1904-1977) – очевидно, найбільш відомого вокаліста країни з кінця 20-х і до кінця 70-х р.р. Але вже на початку 40-х, його помітно потіснив тоді ще молодий Френк Сінатра (1915-1998) на прізвисько «Голос», епоха якого тривала аж до його 80-річного ювілею. Це був дійсно видатний співак, який встановив нові стандарти сучасного вокалу. Ще однією унікальною особистістю як в джазі, так і в популярній музиці був негритянський піаніст і вокаліст Нет «Кінг» Коул (1917-1965), дочка якого Наталі Коул тепер стала також відомою співачкою зі своїми власними здобутками. У 1990-ті роки в манері скет співав Джон Ларкін, якого знають під псевдонімом Скетмен Джон. Всьому світу знайомий і Рей Чарльз (1932-2004) як виконавець ритм-енд-блюзу, госпел, кантрі, соул-музики, джазу та популярних пісень, піаніст, органіст і вокаліст, влітку 1994 р побував на гастролях в Москві. І настільки ж незрівнянним вокалістом довгі роки залишався Джо Вільямс (1918-1999), виконавець сучасного блюзу і джазових стандартів, в основному з оркестром Каунта Бейсі.

В історії джазового вокалу ХХ століття існували також численні вокальні ансамблі та бенди (тріо, квартети тощо, однорідні або змішані), які з самого початку не були безпосередньо частиною джазу. Тоді це були звичай бенди, що виконували сучасні популярні пісні. Але в наступні роки тенденція таких бендів, додавати в свій склад професійних джазменів значно підвищила рівень гармонійної сутності їх виконань. Ці бенди поступово повністю змінили голосове фразування прийомів в манері сучасного джазу і були прийняті на

рівних правах в джазових колах, тоді як їхні попередники були більше пов'язані з популярною музикою.

Серед ранніх чоловічих ансамблів найбільш видатними були брати Міллс (негритянський вокальний квартет з гітарою) в 30-х і 40-х, на початку 50-х - квартет «Фоур Фрешмен» і з середини 50-х – квартет «Хай-Лос». Величезну цікавість викликала поява в 1958 р нового, безсумніву, джазового бенду - змішаного вокального тріо Лемберт – Хендрікс – Росс, вперше випустили платівку з використанням накладення запису технічним засобом. Вірні послідовники бі-бопа, ці вокалісти виявилися першопрохідцями в ряді до цього нерозкритих сфер джазового вокалу. Це – і запис багаторазового звуконакладання голосів, і імітація інструментальних груп цілого оркестру, і блискуча будова складних технічно і мелодійно скетових фраз. Феноменальним досягненням цього тріо стало виконання негритянським учасником ансамблю Джоном Хендріксом, який мав літературний поетичний дар і проспівував скетову імпровізацію на ритмічних, але безглузких складах. А на звивисту мелодійну лінію вокальної імпровізації укладався літературний текст, найчастіше, заримований. Складність такого виконання багаторазово збільшувалася, тому відповідали і захоплені відгуки критиків та шанувальників. При високій підготовленості літературно-вокальних фрагментів всі троє вокалістів залишали право за собою на абсолютно спонтанну складову імпровізацію і робили це також блискуче. Виконання цих завдань було філігранним. Внесок цих виконавців в мистецтво імпровізаційного вокалу справді неоціненне.

Спонтанно-імпровізаційний скет наближений до мелодійної лінії п'єси, але наступний за гармонійною послідовністю, по надбудовних сходах. Скет, побудований на особливих прийомах: на інтервальних стрибках, схожими прийомами користувалися ще в тірольському співі (наприклад, в творчості негритянського вокаліста Леона Томаса). Творець надзвичайного стилю скету – джазовий вокаліст Леон Томас (Leon Thomas) (1937-1999). Співав у складах: барабанщика Арта Блейка, піаністки і аранжувальниці Мері Лу Вільямс.

Замінив великого блюзового співака Джо Вільямса в оркестрі Каунта Бейсі (1960-1962), працював з саксофоністом авангардного спрямування Фаро Сандерсом (1969-1972), виступав в колективі Карлоса Сантани (1973). У творчій манері цього виконавця скету відбувалися зміни. Якщо Л. Томас до початку 60-х рр. співав в традиційній манері, коли працював з оркестром К. Бейсі, то до кінця 60-х рр. він змінює свою манеру під впливом музики пігмейських племен Центральної Африки, з характерними інтервальними стрибками в скеті. Скет-наслідування іншому вокалісту виконавцю, наприклад, Е. Фітцджеральд, Д. Керролл та ін. наслідують Луїса Армстронга. Віртуозний скет – це найвищий виконавський рівень, якого досягає мало хто з вокалістів – імпровізаторів. Наприклад, у творчості сучасного артиста Боббі Мак Ферріна є усі перераховані вище можливості вокальної техніки і ще багато чого, що є його особистим внеском в цей вид джазового мистецтва. Сюди ж можна віднести ім'я експериментатора і розробника сучасних і нових прийомів і підходів до скету білого вокаліста J. D. Walter (Дж. Ді. Уолтера), що працює з додатковими електронними приставками, комп'ютерними програмами, надзвичайно розширюють вокальні можливості виконавця.

Скет-підголосок, протилежний з основним провідним мелодійно-текстовим голосом. Такий різновид скету несе роль створення мелодико-ритмічної противаги виконавцю першого голосу, грає роль підголоску, побічної партії, завдяки імпровізаційної побудові надає велику свободу для виконавця. Одним із прикладів такого скету-супроводу можуть служити спільні вокальні партії Е. Фітцджеральд і Л. Армстронга на спільних пластинках «EllaandLouis» і «Ella & LouisAgain» випущених на фірмі «Verve» в 1956-1957 рр.

Скет, придуманий для виконання класичної музики у джазовій артикуляції. Багатоголоса партитура класичного твору дає можливість лише для ансамблевого виконання. Таку складну задачу поставив перед собою французький вокальний колектив, зібраний в 1963 р аранжувальником Уордом Ламар Свінглom. Ансамбль завдяки блискучому втіленню цього завдання був названий «TheSwingleSingers», в честь засновника. Ця вокальна група швидко

завоювала світове визнання як серед шанувальників класичної музики, так і серед джазменів. У вишуканій стилістично бездоганній обробці звучать твори Моцарта, Баха, Генделя, Вівальді. Цікавим було об'єднання для запису цього вокального ансамблю з «Модерн джаз квінтетом». 60-е рр. XX ст. поповнилися ще одним колективом, що об'єднав голос і звучання оркестру. Тромбоніст і аранжувальник Рей Коніффі і його вокально-інструментальний оркестр – ще один приклад складового і інструментально-інтерпретаційного співу. Чоловіча та жіноча частини хору імітували звучання труб і тромбонів в аранжуваннях, розписаних Р. Коніффі. «Він першим змусив хор і оркестр звучати в унісон. Він майстерно змішав і звів в одному акорді голоси людей і музичні інструменти: жіночі голоси – з трубами, кларнетами і саксофонами високого регістру, чоловічі – з тромбонами і саксофонами низького регістра. Завдяки глибокому, соковитій звуку старий репертуар свінгових бендів почав звучати багато, яскраво, потужно ... » [37, с.416].

Таким чином, скет імпровізація як прийом прийшов з джазу і блюзу, посівши важливе місце в світі сучасної естрадно-джазової музики. Цей прийом має важливу комунікативну функцію, тому що скет застосовується не тільки для демонстрації особливої музичності, підбадьорювання інших музикантів, підтримки ритмічної організації, але і створює умови, які дозволяють зробити глядача активним учасником за допомогою ігрових прийомів. Таким методом користується Боббі МакФеррін, у якого на концертах скет – це ще й особливий метод анімаційного шоу. Таке застосування скету є не тільки у джазових виконавців, а й у виконавців популярної пісні, наприклад, Адріано Челентано в композиції «Uh ... uh ...», Наталя Орейро в «Que Si, Que Si» і багато інших.

Висновки до розділу 1

В історичному аспекті джаз – це вид музичного мистецтва, сформований в кінці XIX століття під впливом африканських ритмів, європейської гармонії із залученням елементів афроамериканського фольклору. Столітня історія джазу дозволяє зробити висновок про те, що його екстраординарність полягає, в

першу чергу, в поєднанні імпровізаційності та свінгу. Джаз у величезній мірі вплинув на всю популярну і комерційну музику та вніс в неї значущі зміни. Джаз фактично перетворився не тільки в основу всієї популярної музики, але також став складним художнім музичним мистецтвом, яке можна порівняти з традиційною академічною музикою західного світу. Унікальність джазової музики полягає в тому, що її стилі і підстили – від класики до авангарду – існують одночасно і роблять взаємний вплив один на одного. На першому місці стоїть імпровізаційність, що робить джазову музику такою привабливою для слухача і виконавця. Музична імпровізація в сучасній музикознавчій і педагогічній літературі належить до числа найбільш вивчених видів імпровізацій і є історично найдавнішим типом музикування. Поняття скетової імпровізації в естрадно-джазовому вокалі розкривається через поняття музичної імпровізації, джазової імпровізації і через поняття скету. Це імпровізація естрадно-джазового вокаліста з використанням різних скетових складів і їх поєднань під час виконання джазового стандарту і відповідно до вибраного стилю. Серед педагогів музикантів і вокалістів існують різні методичні підходи до формування досвіду скетової імпровізації на уроках естрадно-джазового вокалу, але найбільш прийнятними і корисними для вокалістів стануть скетова імпровізація по ладовому методу, ритмічному методу та імпровізація на основі мелодії. При роботі над скетовою імпровізацією слід звертати увагу на вибір і відпрацювання скетових складів і застосування при цьому англійської фонетики, а також фразування. Імпровізація – це одночасне виконання музики без попередньої підготовки, спонтанний музичний вислів, безпосередня, миттєва реалізація музичної думки. Також в першому розділі були розглянуті педагогічні умови формування досвіду імпровізації. Необхідно, щоб в основі даного процесу лежали принципи послідовності і поступовості. Необхідно застосовувати метод спостереження за музикою, метод музично стильового аналізу враховувати рівень музичного розвитку учнів та рівень володіння ними вокальними навичками, застосовувати комплекс вокальних вправ, що сприяє формуванню даних навичок.

РОЗДІЛ 2

ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВА РОБОТА ПО ФОРМУВАННЮ НАВИЧОК ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ У УЧНІВ ДПТНЗ «СЦПО» В КЛАСІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ.

2.1. Дослідницько-пошукова робота по формуванню навичок джазової імпровізації у учнів ДПТНЗ «СЦПО» по класу естрадного вокалу.

Відповідно до поставлених цілей і завдань кваліфікаційної роботи нами була проведена дослідницько-пошукова робота, метою якої є аналіз і узагальнення результатів динаміки процесу формування навичок джазової імпровізації у учнів ДПТНЗ «СЦПО» по класу естрадного вокалу.

Дослідницько-пошукова робота включала в себе три етапи: констатувальний, формувальний та контролюючий. Констатувальний етап дослідницько-пошукової роботи здійснювався на невеликій групі учнів, які навчаються за різними спеціальностями, але були спочатку відібрані для вивідування класу з естрадного вокалу у автора даного дослідження в Сумському центрі професійно технічної освіти м.Суми.

Всього в констатувальному обстеженні взяли участь 8 учнів. Обстеження проводилося в період з 5.02.2019 р. по 26.02.2020 р.

До завдань констатувального етапу дослідницько-пошукової роботи входило:

- 1) визначення критеріїв і показників сформованості початкових навичок джазової імпровізації у учнів училища по класу естрадного вокалу;
- 2) розробка діагностичного інструментарію для визначення рівня сформованості початкових навичок джазової імпровізації у учнів училища по класу естрадного вокалу;
- 3) визначення вихідного рівня сформованості початкових навичок джазової імпровізації у учнів училища по класу естрадного вокалу.

Формувальний етап дослідницько-пошукової роботи проводився в період з 26.03.2019 р. по 30.04.2020 р. У ньому взяли участь 8 учнів училища. Віковий склад учнів варіювався від 15 до 19 років. В його завдання входило:

впровадження в навчальний процес педагогічних умов і комплексу вправ, що сприяє формуванню навичок джазової імпровізації у учнів училища по класу естрадного вокалу.

Контрольний етап дослідно-пошукової роботи проходив в період з 7.05.2019 по 28.05.2020. У його завдання входило:

- 1) виявити якісні і кількісні зміни, які відбулися у учнів в процесі занять;
- 2) виявити ефективність і результативність пропонованих педагогічних умов.

В ході дослідження використовувалися такі методи: теоретичні (вивчення й аналіз психолого-педагогічної та науково- методичної літератури з проблеми дослідження); емпіричні (педагогічне спостереження, дослідницько-пошукова робота).

Для оцінки сформованості навичок джазової імпровізації у учнів училища по класу естрадного вокалу, спираючись на роботи А.С. Зайцевої, О.М. Степурко, Б. Столов, розглянутих в теоретичному розділі дослідження, були визначені критерії та показники, викладені у таблиці 2.1.

Таблиця 2.1

Критерії та показники сформованості навичок джазової імпровізації

Критерії	Показники
Володіння технікою «Скет»	<ul style="list-style-type: none"> - володіння англійською фонетикою; - вміння використовувати різні «Скетові» склади; - вміння відтворювати складами інструментальні мелодії.
Рівень загальної музичної та теоретичної підготовки	<ul style="list-style-type: none"> - знання нотної грамоти та елементарної теорії музики; - навик читання з листа та записи нотного тексту; - вміння аналізувати і «зняти» соло видатних майстрів джазу.

Продовження таблиці 2.1

Знання форми джазового стандарту та гармонійної сітки теми	<ul style="list-style-type: none"> - знання основних акордів, які використовуються в джазовій музиці та їх цифрове позначення; - знання форми джазового стандарту, визначення по слуху частини теми (А або В), знання гам, відповідних акорду; - визначення тональності теми, відхилень і модуляцій.
Володіння джазовою ритмікою	<ul style="list-style-type: none"> - вміння прораховувати різні 40 ритмічних комбінацій в межах такту, квадрата, композиції; - вміння ділити такт на рівні відрізки часу однакової кратності, а також дроблення великих тривалостей на більш дрібні; - вміння свінгувати; - використання тріольної пульсації.

1. Володіння технікою «скет» виявлялося за допомогою таких показників як:

- 1) володіння англійською фонетикою;
- 2) вміння використовувати різні «скетові» склади;
- 3) вміння відтворювати складами інструментальні мелодії.

Цей критерій оцінювався з урахуванням трьох рівнів – високий, середній, низький.

Високий рівень. Учень у вимові «скетових» складів спирається на фонетичну базу англійської мови, не виникає проблем з вимовою. Використовує передньо-язичні та губні приголосні, чергує їх та намагається не повторювати використані склади. Учень використовує закриті і відкриті склади,

чергуючи їх. Чергує голосні у відкритих складах. Учень безперешкодно і на ходу придумує різноманітні скетовіе склади на задану мелодію.

Середній рівень. Учень у вимові «скетових» складів спирається на фонетичну базу англійської мови, але виникають проблеми з вимовою. Використовує передньо-язичні та губні приголосні, але не чергує їх, має багато повторюваних складів. Учень використовує тільки закриті або тільки відкриті склади. Учень під час перекладання інструментальної мелодії на скет використовує обмежений запас складів і час від часу повторює одні й ті ж склади.

Низький рівень. Учень у вимові «скетових» складів не спирається на фонетичну базу англійської мови. Використовує тільки передньо-язичні або тільки губні приголосні. Учень використовує тільки закриті або тільки відкриті склади. Учень під час співу інструментальної мелодії не може відразу заспівати скетовіе склади, затинається і використовує доволі обмежений запас скету.

2. Рівень загальної музичної та теоретичної підготовки визначався за допомогою таких показників, як:

- 1) знання нотної грамоти і елементарної теорії музики;
- 2) навички читання з листа і записи нотного тексту;
- 3) вміння аналізувати і «знімати» соло видатних майстрів джазу.

Цей критерій оцінювався з урахуванням трьох рівнів - високий, середній, низький.

Високий рівень. Учень володіє нотною грамотою та елементарною теорією музики, знає інтервали, акорди. Учень відразу читає з аркуша і безпомилково записує нотний текст. Учень вміє аналізувати вокальні та інструментальні соло різного рівня складності і записувати прослуханий в нотної транскрипції, використовуючи свій внутрішній слух.

Середній рівень. Учень володіє нотною грамотою та елементарною теорією музики, але не завжди може апелювати тими чи іншими визначеннями і термінами, знає інтервали і акорди, але не завжди визначає їх точно. Учень читає з аркуша в досить повільному темпі і допускає невелику кількість

помилки. Учень вміє аналізувати не надто складні імпровізації майстрів джазу та записує їх тільки з використанням інструменту, не використовуючи навик внутрішнього слухання і вибудовування інтервалів внутрішнім слухом.

Низький рівень. Учень не володіє нотною грамотою та елементарною теорією музики належним чином, знає назви інтервалів і акордів, але не може точно визначити їх на слух та назвати ступені, з яких складаються ці інтервали та акорди. Учень не читає з аркуша, не може визначити внутрішнім слухом інтервали нотного тексту та відтворити їх точно. Учень не вміє аналізувати соло джазових музикантів та записувати їх нотним текстом.

3. Знання форми джазового стандарту і гармонійної сітки теми визначалося за допомогою таких показників, як:

- 1) знання основних акордів, що використовуються в джазовій музиці та їх цифрове позначення;
- 2) знання форми джазового стандарту, визначення по слуху частини теми (А чи В), знання гам, відповідних акорду;
- 3) визначення тональності теми, відхилень і модуляцій.

Цей критерій оцінювався з урахуванням трьох рівнів – високий, середній, низький.

Високий рівень. Учень знає всі акорди, що використовуються в джазовій музиці, а також їх цифрове позначення, може зіграти з листа акорди теми з цифрового позначення з використанням звернень і лінією баса. Учень знає форму джазового стандарту (ААВА), визначає по слуху частину теми, її початок і закінчення, а також початок нового квадрата. Учень може відтворити гаму, відповідну акорду, визначаючи при цьому лад, в якому звучить ця гамма. Учень визначає тональність теми, чує, в яку тональність йде модуляція і відхилення.

Середній рівень. Учень знає акорди, використовувані в джазі, їх цифрове позначення, але може зіграти їх без використання звернень. Учень знає форму джазового стандарту, але не завжди може визначити початок нового квадрата або частини квадрата. Учень може відтворити гаму, відповідну акорду, але не

може назвати лад. Учень визначає тональність теми, але не може визначити, в яку тональність йде модуляція і відхилення.

Низький рівень. Учень знає не всі акорди, може зіграти їх тільки у вигляді тризвуків. Учень знає форму джазового стандарту, але не може визначити ні початок нового квадрата, ні частини теми. Учень не може відтворити гаму, відповідну акорду. Учень не завжди може точно визначити тональність теми і не чує модуляцій та відхилень.

4. Володіння джазовою ритмікою визначалося за допомогою таких показників, як:

- 1) вміння ділити такт на рівні відрізки часу однакової кратності, а також дроблення великих тривалостей на більш дрібні;
- 2) вміння свінгувати;
- 3) використання тріольної пульсації.

Цей критерій оцінювався з урахуванням трьох рівнів - високий, середній, низький.

Високий рівень. Учень вміє ділити такт на рівні відрізки часу рівній кратності, а також дробити великі тривалості на більш дрібні. У учня не виникає проблем з відчуттям свінгу. Учень вміє використовувати тріольну пульсацію під час співу.

Середній рівень. Учень вміє ділити такт на рівні відрізки часу рівній кратності, але може дробити не всі великі тривалості на більш дрібні. Учень не завжди справляється з тріольною пульсацією та не може утримувати весь твір у відчутті свінгу.

Низький рівень. Учень помиляється при розподілі такту на рівні відрізки часу однакової кратності, а також не справляється з таким завданням, як дроблення великих тривалостей на більш дрібні. Учень не відчуває тріольної пульсації та не може свінгувати.

Для виявлення сформованості навичок джазової імпровізації у учнів училища по класу естрадного вокалу використовувалися такі методи:

спостереження за учнями, завдання, спрямовані на виявлення рівня сформованості навичок джазової імпровізації, метод аналізу музичних творів.

Діагностичне дослідження у студентів проводилося в індивідуальній формі.

За виконання кожного завдання студенти отримували певні бали. За виконання завдання на високому рівні – 3 бали, на середньому рівні – 2 бали та на низькому рівні – 1 бал.

За час виконання завдань викладач вокалу був уважний до кожного учня. Після встановлення довірливого контакту з підлітками він пропонував виконати ряд завдань. Відповіді та результати фіксувалися в спеціально відведеному для цього зошиті.

Розглянемо завдання, які застосовувалися не тільки в контрольних зрізах, а й використовувалися в процесі навчання.

Для виявлення рівня володіння технікою «скет» передбачалося таке діагностичне завдання.

Завдання №1.

Учням пропонується заспівати вокалізи Франца Абта за допомогою скетових складів [40, с.7].

Дане завдання дозволяє виявити рівень володіння технікою «скет». Результати викладено у таблиці 2.2.

Таблиця 2.2

Результати діагностики володіння скетовою технікою

Рівні	Критерії	
	Володіння технікою «скет»	
	Кількість учнів	%
низький	4	50
середній	3	37,5
високий	1	12,5
всього	8	100

Аналіз отриманих результатів показав, що більшість учнів не впоралися із завданням, це було зумовлене тим, що учні в вимові «скетових» складів не спиралися на фонетичну базу англійської мови та використовували невеликий запас скетових складів, але були декілька учнів, які доволі непогано впоралися з цим завданням.

Для виявлення рівня загальної музичної та теоретичної підготовки передбачалися такі завдання.

Завдання № 2.

Учням пропонувалося заспівати з листа баладу «In a sentimental mood», а також записати нотами джазовий стандарт «Bye bye Blackbird».

Дане завдання дозволяє виявити рівень загальної музичної та теоретичної підготовки учнів училища.

Результати діагностики за критерієм рівня загальної музичної та теоретичної підготовки учнів висвітлено у таблиці 2.3.

Таблиця 2.3

Результати діагностики рівня загальної музичної та теоретичної підготовки

Рівні	Критерії	
	Рівень загальної музичної та теоретичної підготовки	
	Кількість учнів	%
низький	6	75
середній	1	12,5
високий	1	12,5
всього	8	100

Аналіз отриманих результатів показав, що більша частина учнів не впоралася із завданням.

Для виявлення наступного критерію – знання форми джазового стандарту і гармонійної сітки теми – нами було запропоновано дане завдання:

Завдання №3.

Учням пропонувалося на слух визначити початок кожного квадрата в джазовому стандарті Cotton Tail Дюка Еллінгтона і зіграти на фортепіано акорди теми по цифровим позначенням. Також потрібно було визначити тональність запропонованої композиції.

Дане завдання дозволяє нам виявити, наскільки студенти знають тему джазового стандарту і гармонійну сітку теми.

Результати за критерієм рівня загальної музичної та теоретичної підготовки студентів викладено таблиці 2.4.

Таблиця 2.4

Результати діагностики знання форм джазового стандарту та гармонійної сітки теми

Рівні	Критерії	
	Знання форм джазового стандарту та гармонійної сітки теми	
	Кількість учнів	%
низький	4	50
середній	2	25
високий	2	25
Всього	8	100

Аналіз отриманих результатів показав, що половина учнів не впоралися з даним завданням, тому що не змогли точно визначити початок квадрата та зіграти акорди даного твору, інші ж представили протилежні їм результати.

Для виявлення володіння джазової ритмікою було дано таке завдання:

Завдання №4.

Учням необхідно було проплескати чвертями, восьмими та шістнадцятими джазовий стандарт «In a mellow tone» Дюка Еллінгтона, а також «проклацати» пальцями другу і четверту частки, намагаючись відтворити ритмічний малюнок свінгу.

Дане завдання дозволяє нам зрозуміти, наскільки учні володіють джазової ритмікою.

Результати за критерієм рівня загальної музичної та теоретичної підготовки учнів висвітлено у таблиці 2.5.

Таблиця 2.5

Результати діагностики володіння джазовою ритмікою

Рівні	Критерії	
	Володіння джазовою ритмікою	
	Кількість учнів	%
низький	3	37,5
середній	3	37,5
високий	2	25
всього	8	100

Аналіз отриманих результатів показав, що велика частина учнів впоралася із завданням, так як змогли прорахувати потрібні частки і тривалості.

Результати констатувального етапу дослідницько – пошукової роботи за рівнями викладено у зведеній таблиці 2.6.

Таблиця 2.6

Результати констатувального етапу дослідницької роботи за рівнями

Рівні	Критерії			
	Рівень володіння технікою «скет» (%)	Рівень загальної музичної та теоретичної підготовки (%)	Рівень знання форми джазового стандарту та гармонійної сітки теми (%)	Володіння джазовою ритмікою (%)
низький	50	70	50	37,5
середній	37,5	12,5	25	37,5
високий	12,5	12,5	25	25

Результати констатувального етапу дослідницько-пошукової роботи дозволили почати роботу формуючого характеру.

2.2. Формувальний етап дослідницько-пошукової роботи по формуванню навичок джазової імпровізації у учнів училища по класу естрадного вокалу.

Метою формувального етапу дослідницько-пошукової роботи по формуванню навичок джазової імпровізації у учнів училища по класу естрадного вокалу стала апробація педагогічних умов, спрямованих на формування чотирьох основних складових: володіння технікою «скет», рівень загальної музичної та теоретичної підготовки; знання форми джазового стандарту і гармонійної сітки теми, володіння джазовою ритмікою.

При роботі над технікою скету в нашому розпорядженні знаходиться безліч складів та їх комбінацій, але починати роботу слід з відпрацюванням конкретних артикуляційно-складових формул. Дотримуючись принципу послідовності, відпрацьовуємо одну та переходимо до іншої. Поступово учні починають їх варіювати та вносити до них зміни, змінюють один з одним.

Для оволодіння студентами техніки «скет» були представлені наступні вправи:

Вправа 1. Учням пропонувалося відпрацювати дані артикуляційно-складові формули, запропоновані Бобом Столоф, який є професором вокального відділу в коледжі Берклі в Бостоні, а також автором двох підручників з скет-імпровізації «Blues Scatitudes» і «Scat drums» [8,с.42]:

- а) dwee-doo-dee-doo-dee-doo-dup-dwee-doo-dee-dn-dee-dn-dup
- б) dee-dlyu-dup-dee-dlya-dup
- в) dwee-doo-dee-dn-dee-dlya-dup

Дані артикуляційно-складові формули пропонувалося вимовляти, спираючись на фонетику англійської мови. Для цього учням пропонувалося всі приголосні літери вимовляти, відштовхуючись язиком від піднебіння.

Вправа 2. Учням пропонувалося проговорити складами з вправи 1 ритмічні малюнки.

Вправа 3. Учням пропонується підставити наявні в розпорядженні складові поєднання до фраз.

Після виконання відповідних вправ учням пропонувалося виконати «скетом» джазовий стандарт зі своєї програми.

В процесі проведення завдання ми використовували такі методи: метод порівняння та частково-пошуковий метод.

Для оволодіння учнями рівня загальної музичної та теоретичної підготовки були представлені наступні завдання:

Вправа 1: Учням пропонувалося прослухати лади і септакорди, що використовуються в джазовій імпровізації. Учням пояснювалися закономірності використання даних септакордов і ладів при побудові імпровізації.

Вправа 2. Учням пропонувалося зіграти з листа мелодію джазового стандарту, а потім відтворити її по пам'яті і записати в нотах.

Вправа 3. Учням пропонувалося записати нотами фрагменти з соло видатних майстрів джазу і проаналізувати їх скетовий запас складів.

Для оволодіння знанням форми джазового стандарту і гармонійної сітки теми студентам були представлені наступні завдання:

Вправа 1. Учням пропонувалося зіграти акорди джазового стандарту зі зверненнями.

Вправа 2. Учням пропонувалося відзначати переходи на іншу частину або на наступний квадрат при прослуховуванні джазового стандарту.

Також учням були представлені різні варіанти форми джазового стандарту (AABA, ABA, A1A2 і тд) та їх особливості.

Вправа 3. Учням пропонувалося визначити тональності в джазових стандартах, наявність відхилень і модуляцій.

Вправа 4. Далі ми використовуємо вправу, запропоноване Дж.Мітчелл і описане в книзі О. Степурко «СКЕТ-імпровізація» [3,с.39].

Учням пропонувалося проспівати акорд, повторюючи за педагогом, а потім лад, який відповідає цьому акорду. Потім педагог проспівує однотактні фрази, а студент повторює за ним. Тут педагог використовує пентатонику та фрази, побудовані на оспівуванні основних ступенів акорду.

Для оволодіння учнями джазовою ритмікою були представлені наступні завдання:

Робота над свінгом починалася з роботи над розвитком відчуттів музичного пульсу і метра. Для ритмічного тренінгу був використаний метроном.

Вправа 1. У композиціях з розміром 4/4, знаходячись на концерті або прослуховуючи музику вдома, необхідно було знаходити та відзначати 2-у і 4-у частки. Для людини з європейською ритмічною культурою спочатку така система рахунку була незвична і частково незручна, але вона є основою для джазової музики.

Вправа 2. Поставити метроном на темп 40-46. Потім разом з ударами метронома плескати пульс. Завдання – потрапити в удар метронома. Коли оплески з метрономом будуть синхронні, удар метронома буде не чути. Дана вправа направлена на розвиток абсолютного відчуття ритму. А, в свою чергу, абсолютне відчуття ритму є однією з головних критеріїв джазової музики.

Вправа 3. У цьому ж темпі встановлюється розмір 4/4 і відзначається ударами 2 і 4 частки.

Вправа 4. Метроном відзначає 1-у і 3-ю частки, учень ударами – 2-у і 4-у.

Вправа 5. Метроном зазначає чверті, учні ударами восьмі частки. Необхідно контролювати, щоб оплески були динамічно рівноцінними і однаковими по гучності.

Вправа 6. У навчанні виконанні «тріольних» малюнків, пропонується промовляти артикуляційно-складово-ритмічну формулу:

«Та-ка-ту» на кожну чверть в розмірі 4/4. Де «та» – перша частка, «ка» – друга частина, «ту» – третя частина в тріолі. Потім в цьому ж завданні

пропонується придумати свій ритмічний малюнок, замінюючи частки в тріолі на паузи, наприклад:

«Та 1 - ка 2 --__ 3 --__ 1 - ка 2 - ту 3 --__ 1 - ка 2 --__ 3 --__ 1 --__ 2-ту 3», і пропонується повторювати таку формулу по колу

Вправа 7. Дана вправа будується за методикою Е.Н. Захарової, викладача естрадно-джазового вокалу і ансамблю Уральського державного педагогічного університету.



Рис. 2.1. Вправа за методикою Е.Н. Захарової.

У цій вправі дуже важливо відчувати тріольну пульсацію, оскільки фраза починається за такт, тому необхідно щоб вона виконувалася вже в тріолі. Склади потрібно промовляти якомога активніше. Також важливо стежити, щоб зняття та вступ були одночасними, причому зняття повинно бути дуже активним, як би скидаючи повітря. Після того як ритмічний ансамбль налагоджений, група ділиться на 3 партії і цю ж вправу виконують вже на ГОЛОСИ.



Рис. 2.2. Вправа за методикою Е.Н. Захарової за голосами.

Згодом, коли вправа добре успівана, можна виконувати її вже без підтримки інструменту а capella. Також цю вправу можна співати каноном. Група ділиться на 2 частини, і в тій, і в іншій присутні всі 3 голоси. Це також сприяє розвитку гармонійного слуху в усіх учасників колективу.

Вправа 8. Вправа на свінг. Свінг має на увазі під собою наявність всередині фрази тріольної або секстольної пульсації, якщо її немає, то немає і свінгу. Спочатку ланка вправи виконується на одній звуковисотності, кожна наступна ланка зсувається на півтон, утворюючи хроматичну гаму (від «до» першої октави до ноти «до» другої).

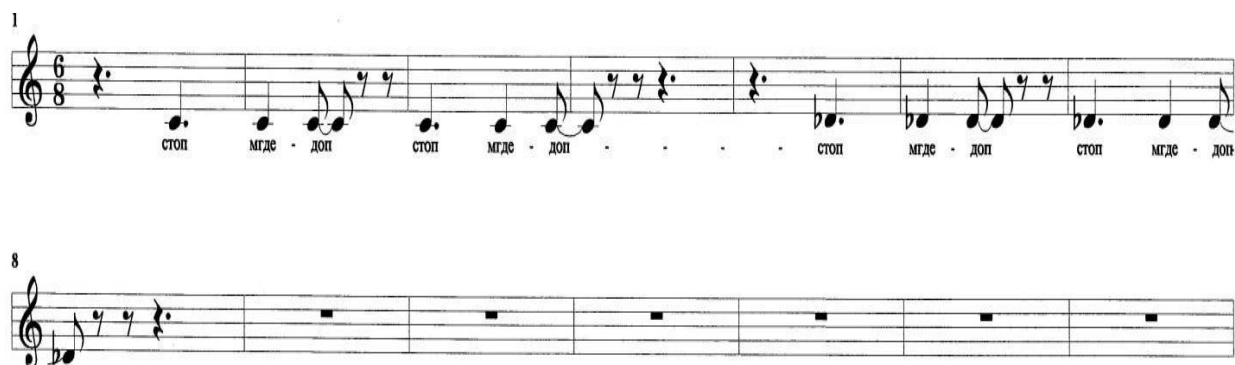


Рис. 2.3. Вправа на свінг.

Потім вона ускладнюється за рахунок появи всередині ланки різної інтерваліки: можна задавати різні інтервали для виконання, а можна

організувати вправу таким чином, що нижній голос буде залишатися на місці, а верхній буде спускатися по півтонах, утворюючи при цьому хроматичну гаму.

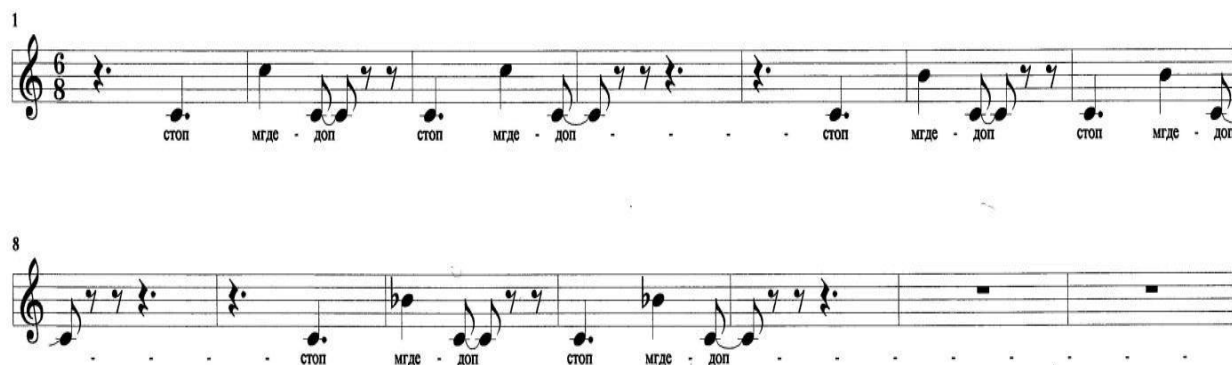


Рис. 2.4. Укладнена вправа на свінг.

Використання різних видів завдань і методів сприяє формуванню навичок джазової імпровізації у учнів училища в класі естрадного вокалу, розвиває уміння використати скет і застосовувати ці прийоми в джазовій імпровізації. Учні вчаться імпровізувати, застосовуючи різні ритмічні формули і гармонійні засоби. Вивчення різних джазових стандартів допомагає учням пізнати їх форму, гармонійну сітку та будову. Учні вчаться застосовувати на творах техніку скета.

В процесі вивчення були використані наступні методи: метод аналізу музичних творів, асоціативний метод, метод імпровізації, частково-пошуковий метод, ігровий метод.

Також в процесі формувального етапу дослідницько-пошукової роботи використовувалися наступні методи:

Метод аналізу музичних творів полягав в зіставленні різних аранжувань, порівнянні їх імпровізаційних частин, аналізу соло видатних майстрів джазу, аналізу форм музичного твору і гармонійної сітки. Усе це призводить до формування у учнів початкових навичок в джазовій імпровізації.

Асоціативний метод був пов'язаний з розумовим процесом. Асоціація розглядається як самостійний психічний процес, тісно пов'язаний з іншими або що є їх механізмом. Саме у цьому виді цей процес усвідомлюється в практиці музичної освіти.

Емоційно-смісловий аналіз був спрямований на розвиток у учнів вміння вдумливо, глибоко проникати в суть явищ, що вивчаються, порівнювати, зіставляти, давати оцінку, аналізувати музичний твір. При цьому паралельно у учнів розвивається слухова увага, їх фантазія, уміння оперувати музичними знаннями та увлєннями. Застосування в завданнях емоціонально - змістовного аналізу позитивно впливає на процес формування музичних смаків підлітків, оскільки вчить відчувати процес виведення науково-обґрунтованого положення.

Частково-пошуковий метод вплинув на розвиток творчого та емоційного відгуку студентів на музику. Учні вчилися розуміти проблему, шукати шляхи її вирішення. Завдяки ігровому методу було легше організувати пісенну творчість, інсценування, драматизацію. Гра допомагала зберегти інтерес до заняття, зосередиться, зробити емоційну розрядку і попередити перевтому.

2.3. Результати дослідницько - пошукової роботи по формуванню навичок джазової імпровізації у учнів ДПТНЗ «СЦПО» по класу естрадного вокалу.

Для виявлення ефективності проведеної роботи формувального характеру, спрямованого на формування навичок джазової імпровізації у учнів ДПТНЗ «СЦПО» по класу естрадного вокалу, нами було проведено діагностичне дослідження за допомогою підсумкового зрізу.

Зміст та принципи проведення підсумкового етапу дослідницько – пошукової роботи були тими ж, що і на констатувальному етапі, але використовувані музичні твори були іншими, з якими учні були ознайомлені в процесі дослідницько – пошукової роботи.

Завдання підсумкового етапу:

1) виявити підсумковий рівень сформованості навичок джазової імпровізації у учнів ДПТНЗ «СЦПО» в класі естрадного вокалу за допомогою діагностики;

2) зіставити результати первинного і підсумкового діагностичних досліджень для виявлення ефективності виокремлених педагогічних умов, спрямованих на формування навичок джазової імпровізації у учнів по класу естрадного вокалу.

Для виконання всіх завдань на підсумковому етапі дослідницько – пошукової роботи використовувалися ті ж критерії, що й на констатуючому етапі.

Діагностичне дослідження проводилося в індивідуальній формі. За виконання кожного завдання учні отримували певні бали, на високому рівні – 3 бали, на середньому – 2 бали і на низькому – 1 бал.

За час виконання завдань викладач вокалу уважно ставився до кожного учня. Після встановлення довірливого контакту зі студентами він пропонував виконати ряд завдань, а відповіді та результати фіксувалися в спеціально відведеному для цього зошиті.

Надалі доцільно розглянути завдання, які застосовувалися не тільки в контрольних діагностичних зрізах, а й використовувалися в процесі навчання.

Для виявлення рівня володіння технікою «скет» передбачалося наступне діагностичне завдання.

Завдання № 1.

Учням пропонується заспівати транскрипції інструментальних імпровізацій за допомогою скетових складів. Дане завдання дозволяє виявити рівень володіння технікою «скет».

Результати за критерієм рівня володіння технікою «скету» учнів наведені в таблиці 2.7.

Таблиця 2.7

Результати діагностики за критерієм володіння скетовою технікою

Рівні	Критерії	
	Володіння технікою «скет»	
	Кількість осіб	%

Продовження таблиці 2.7

Низький	2	25
Середній	2	25
Високий	4	50
Всього	8	100

Аналіз отриманих результатів показав, що половина студентів впоралися із завданням на низькому і середньому рівні, причиною цього було те, що учні в вимові «скетових» складів не спиралися на фонетичну базу англійської мови, і використовували невеликий арсенал скетових складів, а друга половина учнів справилися з цим завданням на високому рівні.

Для виявлення рівня загальної музичної та теоретичної підготовки передбачалися такі завдання.

Завдання № 2.

Учням пропонувалося заспівати з листа баладу «Misty», а також записати нотами джазовий стандарт «Joy spring». Дане завдання дозволяє виявити рівень загальної музичної та теоретичної підготовки учнів училища.

Результати за критерієм рівня загальної музичної та теоретичної підготовки учнів в таблиці 2.8.

Таблиця 2.8

Результати діагностики за критерієм рівня загальної музичної та теоретичної підготовки

Рівні	Критерії	
	Рівень загальної музичної та теоретичної підготовки	
	Кількість учнів	%
Низький	2	25
Середній	4	50
Високий	2	25
Всього	8	100

Аналіз отриманих результатів показав, що велика частина студентів не впоралася із завданням.

Для виявлення наступного критерію – знання форми джазового стандарту і гармонійної сітки теми – нами було запропоновано наступне завдання:

Завдання №3.

Учням пропонувалося на слух визначити початок кожного квадрата і початок частини А і В у джазовому стандарті Чарлі Паркера «Scrapple from the apple» і зіграти на фортепіано акорди теми по цифровим позначенням. Також потрібно було визначити тональність запропонованої композиції.

Дане завдання дозволяє виявити, наскільки добре учні знають тему джазового стандарту і гармонійну сітку теми.

Результати за критерієм знання форми джазового стандарту та гармонійної сітки теми учнів в таблиці 2.9.

Таблиця 2.9

Результати діагностики за критерієм знання форми джазового стандарту та гармонійної сітки теми

Рівні	Критерії	
	Знання форми джазового стандарту та гармонійної сітки теми	
	Кількість учнів	%
Низький	0	0
Середній	2	25
Високий	6	75
Всього	8	100

Аналіз отриманих результатів показав, що майже всі учні впоралися з даним завданням, змогли точно визначити початок квадрата і частини форми, а також змогли зіграти акорди даного твору.

Для виявлення володіння джазової ритмікою було дано таке завдання:

Завдання №4.

Учням необхідно було проплескати чвертями, восьмими і шістнадцятими джазовий стандарт «It don't mean a thing» Дюка Еллінгтона, а також «проклацати» пальцями другу і четверту частки, намагаючись відчутти відчуття свінгу.

Дане завдання дозволяє виявити, володіння джазовою ритмікою.

Результати за критерієм володіння джазовою ритмікою представлені в таблиці 2.10.

Таблиця 2.10

Результати діагностики за критерієм володіння джазовою ритмікою

Рівні	Критерії	
	Володіння джазовою ритмікою	
	Кількість учнів	%
Низький	1	12,5
Середній	3	37,5
Високий	4	50
Всього	8	100

Аналіз отриманих результатів показав, що велика частина учнів впоралася із завданням, так як змогли прорахувати потрібні частки і тривалості.

Зведені результати формувального етапу дослідницько – пошукової роботи за рівнями наведені в таблиці 2.11.

Таблиця 2.11

Зведені результати формувального етапу дослідницької роботи

Рівні	Критерії			
	Рівень володіння технікою «скет» (%)	Рівень загальної музичної та теоретичної підготовки (%)	Рівень знання форми джазового стандарту та гармонічної сітки теми (%)	Володіння джазовою ритмікою (%)

Продовження таблиці 2.11

Низький	25	25	0	12,5
Середній	25	50	25	37,5
Високий	50	25	75	50

Після проведення підсумкового етапу було зроблено зіставлення його результатів з результатами констатувального етапу дослідницько-пошукової роботи. Ці результати відображені в таблиці 2.12.

Таблиця 2.12

**Результати констатувального та підсумкового етапів дослідницько -
пошукової роботи**

Критерії	Рівні	Констатуючий етап, %	підсумковий етап
Рівень володіння технікою «скет»	Низький	50	25
	Середній	37,5	25
	Високий	12,5	50
Рівень загальної музичної та теоретичної підготовки	Низький	75	25
	Середній	12,5	50
	Високий	12,5	25
Знання форми джазового стандарту та гармонічної сітки теми	Низький	50	0
	Середній	25	25
	Високий	25	75
Рівень володіння джазовою ритмікою	Низький	37,5	12,5
	Середній	37,5	37,5
	Високий	25	50

Порівняльний аналіз результатів діяльності показав, що в процесі проведення дослідницько – пошукової роботи високий рівень володіння

технікою скету за першим критерієм збільшився на 37,5%, середній став менше на 12,5% і низький на 25%.

За другим критерієм високий рівень підвищився на 12,5%, середній збільшився також на 37,5%, а низький став менше на 50%.

По третьому критерію високий рівень збільшився на 50%, середній рівень в процентному співвідношенні зрівнявся, а низький став менше на 50%.

Результат за четвертим критерієм показав, що високий рівень володіння джазовою ритмікою підвищився на 25%, середній рівень зрівнявся в процентному співвідношенні, а низький знизився на 25%.

Загальна картина результатів, відображених у таблиці, говорить про те, що рівень імпровізаційних навичок у учнів училища значно зріс, особливо це помітно за першим і третім критеріями. Незважаючи на те, що завдання, запропоновані педагогом, не завжди були легкими, учні з великим задоволенням та ентузіазмом виконували їх, справлялися з поставленими завданнями і проявляли активний інтерес до вивчення основ джазової імпровізації.

Висновки до розділу 2

Результати констатувального етапу дослідницько – пошукової роботи показали, що учнів ДПТНЗ «СЦПТО» рівень сформованості навичок джазової імпровізації був низьким. Подібні результати підтвердили необхідність перевірки висунутої у вступі гіпотези дослідження.

Формуювальний етап дослідницько-пошукової роботи включав чотири етапи. На кожному етапі акцентувалася увага на певних вправах, спрямованих на формування певної навички, необхідної для того, щоб учень міг вільно імпровізувати при виконанні джазових композицій. Вони були спрямовані на формування і розвиток навичок скету, формування правильної вимови «скетових» складів, джазової ритміки і гармонії, вміння розрізняти різні септакорди і лади, а також чисто інтонувати їх. Учні також вчилися прораховувати тріоль, свінгу вати, вчилися аналізувати і відтворювати соло

майстрів джазу. Також під час виконання завдань учні піднімали рівень загальної музичної та теоретичної підготовки. Активно використовувалися методи музичної освіти – метод аналізу музичних творів, асоціативний метод, метод імпровізації, метод порівняння.

У процесі формувального етапу дослідницько-пошукової роботи до всіх завдань учні підходили з великою зацікавленістю, опановували навички джазової імпровізації. У учнів зароджувався інтерес до джазового мистецтва, його особливостей, зокрема імпровізації. Саме тому показники рівня сформованості навичок джазової імпровізації у учнів училища на підсумковому етапі підвищилися.

Порівняння результатів, отриманих на формувальному і підсумковому етапах дослідницько-пошукової роботи, доводить ефективність використаних методів, вправ і завдань з метою формування навичок джазової імпровізації і свідчить про те, що поставлена мета досягнута, а завдання вирішені.

ВИСНОВКИ

Джазова освіта є, на думку багатьох вчених, єдиним джерелом підвищення якості сучасної та популярної вокальної музики. Тому педагогу естрадно-джазового вокалу необхідно знати історію джазової та сучасної музики, а також використовувати на уроці вправи на заучування патернів, які найбільш часто зустрічаються. І основна проблема на сьогоднішній день полягає в відсутності великого вибору літератури українською мовою, що призводить педагогів цього напрямку до творчих пошуків.

Аналіз проблеми дослідження та результати дослідницько - пошукової роботи дозволили зробити такі висновки.

1. Розкрито походження джазового вокалу, місце джазового вокалу в еволюції джазу. Аналіз наукової літератури дозволив нам розкрити такі поняття, як «Імпровізація», «імпровізація естрадного вокаліста», «скет». Імпровізація є одночасне виконання музики без попередньої підготовки, спонтанний музичний вислів, безпосередню, миттєву реалізацію музичної думки. Також ми дали визначення імпровізації естрадного вокаліста. Вона являє собою творчий процес створення музично-художнього образу в момент безпосереднього вокально-складового інтонування музичного і літературного тексту (скет-спів), сутністю якого є пізнання, відтворення і поширення об'єктивно і суб'єктивно нового використання загальноприйнятих складових поєднань і привнесення оригінальних в скет-вокал, джазове фразування, свінгу, акцентування і нової артикуляції, специфіка якого полягає в особливих способах звуковидобування, використання широкого спектру тембрових фарб і звуконаслідувальних елементів в рамках структурної схеми п'єси.

Вивчення теорій психологічних і нейробіологічних, а також педагогічних методик навчання імпровізації естрадного виконавця, здійснене в магістерській роботі, може мати практичне застосування.

У першому розділі роботи була досліджена проблема функціональної приналежності роботи мозку і її зв'язок з педагогікою в контексті вокальної імпровізації, дана історична теорія про чергування актуальності жанрів, дані

педагогічні теорії, що полегшують процеси розвитку здібностей до імпровізації і творчості.

2. Класифіковано прийоми розвитку вокальної імпровізації в джазі. Основними прийомами є формування і розвиток навичок скету, формування правильної вимови «скетових» складів, джазової ритміки і гармонії, вміння розрізняти різні септакорди і лади, а також чисто інтонувати їх, прораховувати тріоль, свінгу вати, вчилися аналізувати і відтворювати соло майстрів джазу. розвиток загальної музичної та теоретичної підготовки. Окрім в першому розділі були розглянуті педагогічні умови формування досвіду імпровізації. Необхідно, щоб в основі даного процесу лежали принципи послідовності і поступовості. Необхідно застосовувати метод спостереження за музикою, метод музично стильового аналізу враховувати рівень музичного розвитку учнів та рівень володіння ними вокальними навичками, застосовувати комплекс вокальних вправ, що сприяє формуванню даних навичок.

3. Конкретизувати зміст скетової імпровізаційної манери виконання джазових творів та визначити специфіку імпровізації у жіночому джазовому вокалі. Поняття скетової імпровізації в естрадно-джазовому вокалі розкривається через поняття музичної імпровізації, джазової імпровізації і через поняття скету. Це імпровізація естрадно-джазового вокаліста з використанням різних скетових складів і їх поєднань під час виконання джазового стандарту і відповідно до вибраного стилю. Серед педагогів музикантів і вокалістів існують різні методичні підходи до формування досвіду скетової імпровізації на уроках естрадно-джазового вокалу, але найбільш прийнятними і корисними для вокалістів стануть скетовая імпровізацію по ладовому методу, ритмічному методу та імпровізація на основі мелодії.

4. Розроблено методичні рекомендації з формування навичок джазової імпровізації в класі естрадного вокалу. Дослідницько – пошукова робота показала, що формування навичок джазової імпровізації у учнів ДПТНЗ «СЦТПО» в класі естрадного вокалу неможливо без створення відповідних умов, в даному випадку педагогічних, що включають в себе спілкування

учитель учень, різні методи і вправи, що впливають на якість формування навичок джазової імпровізації.

Спираючись на теоретичні дослідження та враховуючи результати констатуючого етапу дослідно-пошукової роботи, на формуючому етапі дослідницько – пошукової роботи використовувалися наступні методи: метод наочності, метод аналізу музичних творів, асоціативний метод, метод імпровізації, метод порівняння, ігровий метод, вправи по оволодінню технікою вокальної імпровізації, спрямовані на розвиток музичного мислення у всіх напрямках: мелодійному, гармонійному, ритмічному, ладовому, а також розвитку навичок сприйняття ритміки, характерною для джазових імпровізацій, викладають закони джазової імпровізації.

Включення учнів у творчу діяльність, використання різних методів у роботі зі студентами сприяло прояву позитивної динаміки у формуванні навичок джазової імпровізації у учнів ДПТНЗ «СЦПТО» в класі естрадного вокалу.

Високі показники пов'язані з успішною організацією занять, застосуванням різних методів, спрямованих на формування навичок джазової імпровізації у учнів ДПТНЗ «СЦПТО» в класі естрадного вокалу.

Дана робота створює передумови для подальшого вивчення проблем формування навичок джазової імпровізації в учнів інших вікових груп і освітніх установ.

Окресені можливі шляхи розвитку викладання імпровізації в класі естрадно-джазового вокалу на базі сучасних методичних посібників з урахуванням вище зазначених проблем, викладені основні методичні принципи, які необхідно використовувати в педагогічному процесі для формування грамотного сучасного естрадно-джазового вокаліста.

Таким чином, мета і завдання роботи досягнуті. Проведене дослідження дозволяє на якісно новому рівні вирішити проблему опанування технікою джазової вокальної імпровізації в процесі підготовки естрадних співаків, але не вирішує усі аспекти досліджуваної проблеми. Перспективи подальших

наукових пошуків ми вбачаємо у дослідженні розвитку джазової імпровізації у здобувачів вищої освіти університетів, а також розробці педагогічних умов розвитку навичок джазової імпровізації студентів мистецьких закладів вищої освіти бакалаврського рівня різних спеціальностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корнев П.К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 1. *Вестник СПбГУКИ*. № 2 (11) июнь, 2012. С.123–129.
2. Корнев П.К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в. : традиционное, новое, авангард. Часть 2. *Вестник СПбГУКИ*. № 3 (12) сентябрь, 2012. С.104–110
3. Степурко О. Скэт импровизация. Москва: Камертов, 2006. 76 с.
4. Королев О. К. Энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия. Москва: Музыка, 2002. 166 с
5. Корнев П.К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Части 3–4. *Вестник СПбГУКИ*. № 3 (20) сентябрь, 2014. С. 84–94.
6. Иофис Борис Романович. Формирование умений импровизации и сочинения музыки у будущих учителей в процессе профессиональной вузовской подготовки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 Москва, 2006. 164 с.
7. Иофис Б.Р. Импровизация и сочинение в музыке. М. : МПГУ, 2006. 72 с.
8. Stoloff B. Blue scatitudes. Vocal improvisation on the blue. Brooklyn, New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 2003. 77 с.
9. Stoloff B. Vocal improvisation (Techniques scat). New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1972. 130 p.
10. Беспалов О.И. К вопросу об экспериментальном исследовании по развитию музыкально-импровизационных способностей подростков. *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова*. № 3. 2009. С. 325–330.
11. Новикова Е.Б. Импровизация как выражение правды и критерий истины в творении. *Омский научный вестник*. № 6 (102), 2011. С. 93–96.
12. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А.В. Москва: Академический Проект, 2008. 528 с.

13. Новикова Е.Б. Репрезентация импровизации в джазовой музыке. *Журнал Ценности и смыслы*. Выпуск № 6 (15) / 2011. С. 77–84.
14. Беспалов О.И. К вопросу об экспериментальном исследовании по развитию музыкально-импровизационных способностей подростков. *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова*. № 3, 2009. С. 325–330.
15. Александрина Н.Б. Импровизация как метод развития музыкально-творческих способностей учащихся-пианистов детских школ искусств. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2011. С.110–112.
16. Зайцева А.С. Некоторые вопросы обучения джазовой импровизации вокалиста в процессе профессиональной подготовки в вузах культуры и искусства. *Вестник МГУКИ*. № 5, 2012. С. 167–171.
17. Хромушин О.Н. Учебник джазовой импровизации для ДМШ. Санкт-Петербург: Северный олень, 1998. 56 с.
18. Кинус Юрий Григорьевич. Импровизация и композиция в джазе : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2006. 30 с.
19. Панюшева Т.Д. Музыкальный мозг: обзор отечественных и зарубежных исследований. *Асимметрия*. Том 2, № 2, 2008. С. 41–54.
20. Уэйнбергер Н. Музыка и мозг. *Аутизм и нарушения развития*. № 2 (29). 2010. С.13
21. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. – Москва: Композитор, 1993. 262 с.
22. Амен Д.Дж. Мозг и душа. Новые открытия о влиянии мозга на характер, чувства, эмоции. Москва: Эксмо, 2012. 304 с.
23. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва: Академия педагогических наук РСФСР, 1947. 334 с.
24. Дмитриева Т.А. Развитие креативности подростка в процессе обучения импровизации. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 Москва: МПГУ, 2005. 214 с.
25. Wallas G. The Art of Thought. Harcourt, Brace, 1926 . 314 p.

26. Стражникова Т.И. Педагогические условия формирования готовности будущего эстрадного вокалиста к концертной деятельности. *Научный журнал КубГАУ*, №112(08), 2015. С. 11.
27. Портнягина А. М. Орлова С.Н. Музыкальная импровизация как средство развития воображения субъекта. *Сибирский педагогический журнал* № 13, 2009. С. 339–344.
28. Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования. Москва: Граф-пресс, 2010. 240 с.
29. Вашкевич Н.Л. Эмиль Жак-Далькроз и его метод (система) музыкального воспитания. Ритмическая гимнастика Эмиля Жак-Далькроза. Тверь 2010. 32с.
30. Менабени, А.Г. Методика обучения сольному пению. Москва: Просвещение, 1987. 95 с.
31. Яснев А.А. Искусство импровизации как средство развития музыкального мышления учащихся детских музыкальных школ. Автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина», 2010. С. 271–275.
32. Клипп О.Я. Эстрадно-джазовый вокал, как учебный предмет в ВУЗе. Тамбов, издательство тамбовского унив. 2001. 49 с.
33. Хижко О. Формування навичок естрадного музикування у студентів музичних училищ: автореф. дис... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання. Київ, 2009. 24с.
34. Корнев П.К. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта. *Вестник СПбГУКИ*. № 3 (16) сентябрь, 2013. С. 75–78.
35. Амирханова С.А. Сленг как форма свободного самовыражения в джазе. *Вестник Башкирского университета*, Т. 13. №3, 2008. С. 599–603.
36. Ушакова Т.А. Учите язык как младенцы: наивность или авантюра методистов-новаторов? (Часть 2) Ребенок учится говорить: простота или тайна? Иваново: Листос, 2017. С. 29–37.

37. Карягина А.В. Джазовый вокал. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2008. 48 с.
38. Великие люди джаза. Под редакцией К. Мошкова. Санкт-Петербург: «Планета Музыки», 2009. С. 568
39. Абт Ф. Практическая школа пения для сопрано или тенора в сопровождении фортепиано. *Учебно-методическое пособие*: Планета музыки, Лань, 2015. 144с.
40. Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва: Музгиз, 1962. Вып. I. С. 71
41. Арутюнова А. Б. Совершенствование профессиональной подготовки эстрадного исполнителя (вокалиста) на современном этапе: дис...кандидата педагогических наук: 13.00.02; Белгородск. ин-т искусств и культуры. Москва, 2013. 192 с.
42. Герсамия И.Е. Проблемы психологии творчества певца. Автореф. дис. ...канд искусствед. Киевская государственная ордена Ленина консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1988. 34 с.
43. Грицьків О.А. Функціональні особливості використання сучасних вокальних технік у джазовому виконавстві. *Мистецькі пошуки*: Збірник наукових праць. Випуск 2 (9). Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. С. 18–22.
44. Чернова, О.С. Подготовка начинающего эстрадного вокалиста к концертной деятельности. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Уральский государственный педагогический университет», 2014. 231 с.
45. Чернышёв, А. Джазовый ритм в музыке академической традиции. Российский научный специализированный журнал. *Проблемы музыкальной науки*, 2008. С. 23–28.
46. Kenne J. Becoming a Singing Performer. Dubuque, IA: William C. Brown, 1987p.
47. Rodenburg P. The Right to speak. Working with the Voice. New York: Routledge, A Theatre Arts Books, 1992. 234 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Частини мозку (на основі праць Д. Амена)



Рис. 1. Лобна кора. Вид зліва.

Передня частина поясної звивини та базальні ганглії



Рис. 2. Вид знизу



Рис. 3. Вид зліва

Лимбічна система

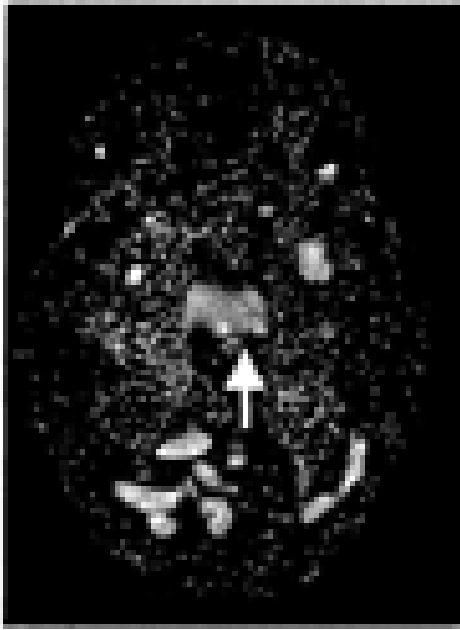


Рис.4

Вид функціональної активності знизу (стрілка вказує на область таламуса та лимбічної системи в товщі мозку)

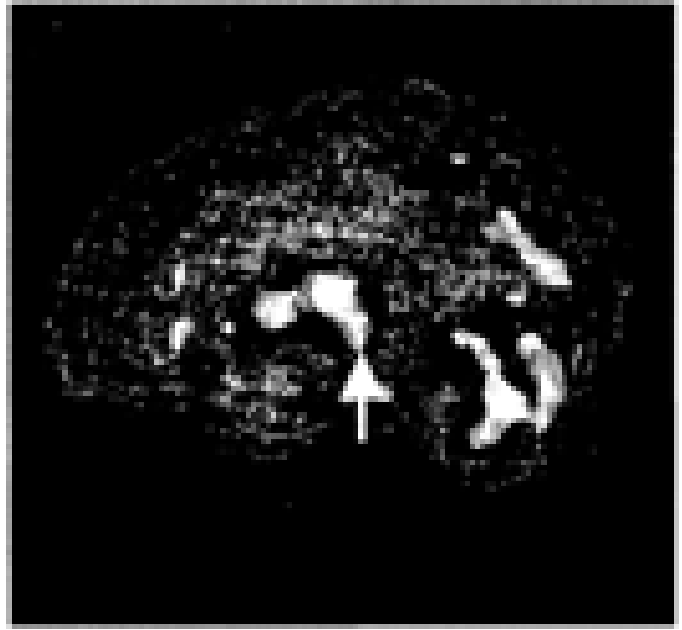


Рис.5

Вид функціональної активності зліва (стрілка вказує на область таламуса та лимбічної системи в товщі мозку)

Таблиця стилів з дисертації О.Я.Кліппа

Древесные ресурсы		Наресанные материалы										Древесные материалы	
№	Наименование	№	Наименование	№	Наименование	№	Наименование	№	Наименование	№	Наименование	№	Наименование
1	Сосна	1	Сосна	2	Сосна	3	Сосна	4	Сосна	5	Сосна	6	Сосна
2	Ель	7	Ель	8	Ель	9	Ель	10	Ель	11	Ель	12	Ель
3	Лиственница	13	Лиственница	14	Лиственница	15	Лиственница	16	Лиственница	17	Лиственница	18	Лиственница
4	Пихта	19	Пихта	20	Пихта	21	Пихта	22	Пихта	23	Пихта	24	Пихта
5	Кедр	25	Кедр	26	Кедр	27	Кедр	28	Кедр	29	Кедр	30	Кедр
6	Береза	31	Береза	32	Береза	33	Береза	34	Береза	35	Береза	36	Береза
7	Осина	37	Осина	38	Осина	39	Осина	40	Осина	41	Осина	42	Осина
8	Аlder	43	Аlder	44	Аlder	45	Аlder	46	Аlder	47	Аlder	48	Аlder
9	Ива	49	Ива	50	Ива	51	Ива	52	Ива	53	Ива	54	Ива
10	Рябина	55	Рябина	56	Рябина	57	Рябина	58	Рябина	59	Рябина	60	Рябина
11	Ясень	61	Ясень	62	Ясень	63	Ясень	64	Ясень	65	Ясень	66	Ясень
12	Береза	67	Береза	68	Береза	69	Береза	70	Береза	71	Береза	72	Береза
13	Осина	73	Осина	74	Осина	75	Осина	76	Осина	77	Осина	78	Осина
14	Аlder	79	Аlder	80	Аlder	81	Аlder	82	Аlder	83	Аlder	84	Аlder
15	Ива	85	Ива	86	Ива	87	Ива	88	Ива	89	Ива	90	Ива
16	Рябина	91	Рябина	92	Рябина	93	Рябина	94	Рябина	95	Рябина	96	Рябина
17	Ясень	97	Ясень	98	Ясень	99	Ясень	100	Ясень	101	Ясень	102	Ясень
18	Береза	103	Береза	104	Береза	105	Береза	106	Береза	107	Береза	108	Береза
19	Осина	109	Осина	110	Осина	111	Осина	112	Осина	113	Осина	114	Осина
20	Аlder	115	Аlder	116	Аlder	117	Аlder	118	Аlder	119	Аlder	120	Аlder
21	Ива	121	Ива	122	Ива	123	Ива	124	Ива	125	Ива	126	Ива
22	Рябина	127	Рябина	128	Рябина	129	Рябина	130	Рябина	131	Рябина	132	Рябина
23	Ясень	133	Ясень	134	Ясень	135	Ясень	136	Ясень	137	Ясень	138	Ясень
24	Береза	139	Береза	140	Береза	141	Береза	142	Береза	143	Береза	144	Береза
25	Осина	145	Осина	146	Осина	147	Осина	148	Осина	149	Осина	150	Осина
26	Аlder	151	Аlder	152	Аlder	153	Аlder	154	Аlder	155	Аlder	156	Аlder
27	Ива	157	Ива	158	Ива	159	Ива	160	Ива	161	Ива	162	Ива
28	Рябина	163	Рябина	164	Рябина	165	Рябина	166	Рябина	167	Рябина	168	Рябина
29	Ясень	169	Ясень	170	Ясень	171	Ясень	172	Ясень	173	Ясень	174	Ясень
30	Береза	175	Береза	176	Береза	177	Береза	178	Береза	179	Береза	180	Береза
31	Осина	181	Осина	182	Осина	183	Осина	184	Осина	185	Осина	186	Осина
32	Аlder	187	Аlder	188	Аlder	189	Аlder	190	Аlder	191	Аlder	192	Аlder
33	Ива	193	Ива	194	Ива	195	Ива	196	Ива	197	Ива	198	Ива
34	Рябина	199	Рябина	200	Рябина	201	Рябина	202	Рябина	203	Рябина	204	Рябина
35	Ясень	205	Ясень	206	Ясень	207	Ясень	208	Ясень	209	Ясень	210	Ясень
36	Береза	211	Береза	212	Береза	213	Береза	214	Береза	215	Береза	216	Береза
37	Осина	217	Осина	218	Осина	219	Осина	220	Осина	221	Осина	222	Осина
38	Аlder	223	Аlder	224	Аlder	225	Аlder	226	Аlder	227	Аlder	228	Аlder
39	Ива	229	Ива	230	Ива	231	Ива	232	Ива	233	Ива	234	Ива
40	Рябина	235	Рябина	236	Рябина	237	Рябина	238	Рябина	239	Рябина	240	Рябина
41	Ясень	241	Ясень	242	Ясень	243	Ясень	244	Ясень	245	Ясень	246	Ясень
42	Береза	247	Береза	248	Береза	249	Береза	250	Береза	251	Береза	252	Береза
43	Осина	253	Осина	254	Осина	255	Осина	256	Осина	257	Осина	258	Осина
44	Аlder	259	Аlder	260	Аlder	261	Аlder	262	Аlder	263	Аlder	264	Аlder
45	Ива	265	Ива	266	Ива	267	Ива	268	Ива	269	Ива	270	Ива
46	Рябина	271	Рябина	272	Рябина	273	Рябина	274	Рябина	275	Рябина	276	Рябина
47	Ясень	277	Ясень	278	Ясень	279	Ясень	280	Ясень	281	Ясень	282	Ясень
48	Береза	283	Береза	284	Береза	285	Береза	286	Береза	287	Береза	288	Береза
49	Осина	289	Осина	290	Осина	291	Осина	292	Осина	293	Осина	294	Осина
50	Аlder	295	Аlder	296	Аlder	297	Аlder	298	Аlder	299	Аlder	300	Аlder
51	Ива	301	Ива	302	Ива	303	Ива	304	Ива	305	Ива	306	Ива
52	Рябина	307	Рябина	308	Рябина	309	Рябина	310	Рябина	311	Рябина	312	Рябина
53	Ясень	313	Ясень	314	Ясень	315	Ясень	316	Ясень	317	Ясень	318	Ясень
54	Береза	319	Береза	320	Береза	321	Береза	322	Береза	323	Береза	324	Береза
55	Осина	325	Осина	326	Осина	327	Осина	328	Осина	329	Осина	330	Осина
56	Аlder	331	Аlder	332	Аlder	333	Аlder	334	Аlder	335	Аlder	336	Аlder
57	Ива	337	Ива	338	Ива	339	Ива	340	Ива	341	Ива	342	Ива
58	Рябина	343	Рябина	344	Рябина	345	Рябина	346	Рябина	347	Рябина	348	Рябина
59	Ясень	349	Ясень	350	Ясень	351	Ясень	352	Ясень	353	Ясень	354	Ясень
60	Береза	355	Береза	356	Береза	357	Береза	358	Береза	359	Береза	360	Береза
61	Осина	361	Осина	362	Осина	363	Осина	364	Осина	365	Осина	366	Осина
62	Аlder	367	Аlder	368	Аlder	369	Аlder	370	Аlder	371	Аlder	372	Аlder
63	Ива	373	Ива	374	Ива	375	Ива	376	Ива	377	Ива	378	Ива
64	Рябина	379	Рябина	380	Рябина	381	Рябина	382	Рябина	383	Рябина	384	Рябина
65	Ясень	385	Ясень	386	Ясень	387	Ясень	388	Ясень	389	Ясень	390	Ясень
66	Береза	391	Береза	392	Береза	393	Береза	394	Береза	395	Береза	396	Береза
67	Осина	397	Осина	398	Осина	399	Осина	400	Осина	401	Осина	402	Осина
68	Аlder	403	Аlder	404	Аlder	405	Аlder	406	Аlder	407	Аlder	408	Аlder
69	Ива	409	Ива	410	Ива	411	Ива	412	Ива	413	Ива	414	Ива
70	Рябина	415	Рябина	416	Рябина	417	Рябина	418	Рябина	419	Рябина	420	Рябина
71	Ясень	421	Ясень	422	Ясень	423	Ясень	424	Ясень	425	Ясень	426	Ясень
72	Береза	427	Береза	428	Береза	429	Береза	430	Береза	431	Береза	432	Береза
73	Осина	433	Осина	434	Осина	435	Осина	436	Осина	437	Осина	438	Осина
74	Аlder	439	Аlder	440	Аlder	441	Аlder	442	Аlder	443	Аlder	444	Аlder
75	Ива	445	Ива	446	Ива	447	Ива	448	Ива	449	Ива	450	Ива
76	Рябина	451	Рябина	452	Рябина	453	Рябина	454	Рябина	455	Рябина	456	Рябина
77	Ясень	457	Ясень	458	Ясень	459	Ясень	460	Ясень	461	Ясень	462	Ясень
78	Береза	463	Береза	464	Береза	465	Береза	466	Береза	467	Береза	468	Береза
79	Осина	469	Осина	470	Осина	471	Осина	472	Осина	473	Осина	474	Осина
80	Аlder	475	Аlder	476	Аlder	477	Аlder	478	Аlder	479	Аlder	480	Аlder
81	Ива	481	Ива	482	Ива	483	Ива	484	Ива	485	Ива	486	Ива
82	Рябина	487	Рябина	488	Рябина	489	Рябина	490	Рябина	491	Рябина	492	Рябина
83	Ясень	493	Ясень	494	Ясень	495	Ясень	496	Ясень	497	Ясень	498	Ясень
84	Береза	499	Береза	500	Береза	501	Береза	502	Береза	503	Береза	504	Береза
85	Осина	505	Осина	506	Осина	507	Осина	508	Осина	509	Осина	510	Осина
86	Аlder	511	Аlder	512	Аlder	513	Аlder	514	Аlder	515	Аlder	516	Аlder
87	Ива	517	Ива	518	Ива	519	Ива	520	Ива	521	Ива	522	Ива
88	Рябина	523	Рябина	524	Рябина	525	Рябина	526	Рябина	527	Рябина	528	Рябина
89	Ясень	529	Ясень	530	Ясень	531	Ясень	532	Ясень	533	Ясень	534	Ясень
90	Береза	535	Береза	536	Береза	537	Береза	538	Береза	539	Береза	540	Береза
91	Осина	541	Осина	542	Осина	543	Осина	544	Осина	545	Осина	546	Осина
92	Аlder	547	Аlder	548	Аlder	549	Аlder	550	Аlder	551	Аlder	552	Аlder
93	Ива	553	Ива	554	Ива	555	Ива	556	Ива	557	Ива	558	Ива
94	Рябина	559	Рябина	560	Рябина	561	Рябина	562	Рябина	563	Рябина	564	Рябина
95	Ясень	565	Ясень	566	Ясень	567	Ясень	568	Ясень	569	Ясень	570	Ясень
96	Береза	571	Береза	572	Береза	573	Береза	574	Береза	575	Береза	576	Береза
97	Осина	577	Осина	578	Осина	579	Осина	580	Осина	581	Осина	582	Осина
98	Аlder	583	Аlder	584	Аlder	585	Аlder	586	Аlder	587	Аlder	588	Аlder
99	Ива	589	Ива	590	Ива	591	Ива	592	Ива	593	Ива	594	Ива
100	Рябина	595	Рябина	596	Рябина	597	Рябина	598	Рябина	599	Рябина	600	Рябина
101	Ясень	601	Ясень	602	Ясень	603	Ясень	604	Ясень	605	Ясень	606	Ясень
102	Береза	607	Береза	608	Береза	609	Береза	610	Береза	611	Береза	612	Береза
103	Осина	613	Осина	614	Осина	615	Осина	616	Осина	617	Осина	618	Осина
104	Аlder	619	Аlder	620	Аlder	621	Аlder	622	Аlder	623	Аlder	624	Аlder
105	Ива	625	Ива	626	Ива	627	Ива	628	Ива	629	Ива	630	Ива
106	Рябина	631	Рябина	632	Рябина	633	Рябина	634	Рябина	635	Рябина	636	Рябина
107	Ясень	637	Ясень	638	Ясень	639	Ясень	640	Ясень	641	Ясень	642	Ясень
108	Береза	643	Береза	644	Береза	645	Береза	646	Береза	647	Береза	648	Береза
109	Осина	649	Осина										

Додаток В

Таблиця з основними напрямками та стилями мейнстриму

напрямок	Роки особливої популярності	музиканти того часу	Стильові особливості
регтайм	з 1900 до 1918 року	Скотт Джоппін Джеймс Скотт Джозеф Лем	музыкально-танцювальна форма, розмір 2/4 або 4/4, де бас звучить на непарних, а акорди — на парних частках такта; мелодична лінія синкопована.
блюз	з 1863 (відміна рабства)- 20-і роки ХХ століття	Ма Рейні Бессі Сміт Джиммі Рашинг Роберт Джонсон Чарлі Паттон Джона Сліпі Біг Білл Брунзі	Характерною особливістю є: використання блюзового ладу, форма з 12 тактів «блюзова сітка», ритм «шаффіл»
Новоорлеанський джаз	з 1865(після громадянської війни) - формування оркестрів 1910-1920-ранній новоорлеанський джаз	Бадді Болден Джо «Кінг» Олівер Джеллі Ролл Мортон Луї Армстронг Кід Орї	колективна імпровізація, банджо та фортепіано використовувалися як ударні інструменти
Чикагський джаз (диксиленд)	з 1917 до 1928 (Велика депресія)	Оригінал Диксиленд Джаз Бенд Джо «Кінг» Олівер Луї Армстронг Зе Ред Хот Пейперс Оригінал Креол Бенд Леон Рапполо Бікс Бейдербек Бад Фрімен Джимми Мак Портленд	Індивідуалізація сольних партій, штучне підтримання "хот-імпровізацій", з'єднання регтайму з новоорлеанським стилем і популярними шлягерами, використання гітари і фортепіано більше як мелодійних інструментів
Свінг як стиль	20-ті-виникнення, розквіт з 1938-1942 роки	Бенні Картер Луї Армстронг Джин Крупа Джо Пасс	синтез негритянських та європейських стильових форм джазової музики, музика великих бендів

		Франк Сінатра Бенні Гудмен Нора Джонс Майкл Легранд Оскар Петерсон Аїк Квайбек Уїнтон Марсаліс Септет Майлз Бразерс Стефан Граппеллі Джиммі Дорсі Гленн Міллер Джиммі Блентон Бен Уебстер Дюк Еллінгтон Каунт Бейсі Ч. Уебб Э. Хайнс С. Скотт У. МакКінні Л. Рассел Фл. Хендерсона Б.Гудмен К. Кэллоуэй Дж. Лансфорд Т. Хілл Д. Редмен Бенні Моутен	
Електро-свинг або свинг-хаус	90-ті-2000-ні	Parov Stelar Caravan Palace Club des Belugas	Ф'южен з хаус музики та шлягерів 40-- 50-х років
Ритм-енд-блюз	40-60-ті	Джо Лін Тьорнер Мадді Уотерс Бі Бі Кінг Джей МакШан Хоулін Вольф	З'єднання блюзових та джазових ритмів + електрогітари та елементи госпела. Дало назву цілому жанру музики.
бібоп	40-ті та до 60-их	Чарлі Паркер Дізі Гіллеспі Бад Пауелл Телоніус Монк Макс Роуч Чік Корія	Прискорюється темп, ускладнюються імпровізації, засновані на зміні гармонії, а не мелодії

		<p>Мішель Легранд Джошуа Редман Еластік Бенд Чарльз Мінгус Модерн Джаз Квартет тріо «Ламберт, Хендрікс та Росс»</p>	
Кул-джаз	<p>Початок формування- 1935р. кінець 40-х, 50-ті 90-ті роки</p>	<p>Клодт Торнхілл Майлз Девис Лестер Янг Чет Бейкер Джордж Ширінг Джон Л'юис Дейв Брубек Ленні Трістано Мілз Джексон Стен Гетц Лі Коніц Зут Сімс Пол Десмонд 90-ті: Девид Сенборн Кенні «Джи» Боб Джеймс Антоніо Харт Марк О'Коннор Джэки Террассон Кассандра Уилсон Макото Озонэ</p>	<p>Введення інструментів симфонічного оркестру, збільшення біг бендів, змінено інструментальне забарвлення (більш плоский, холодний звук) та загальмовано рух, на застиглій гармонії, ілюзія простору.</p>
Прогресив-джаз	40-60-ті	<p>Стен Кентон Піт Руголо Майлз Девис Гіл Еванс</p>	<p>Витік жанру-симфо-джаз, сміливі гармонії, поряд з політональністю та джазовою ритмічною пульсацією.</p>
Хард-боп	50-60-ті	<p>Сонні Роллінз Джон Колтрейн Майлз Девис Арт Блейки Чарльз Мінгус</p>	<p>Відрізняється експресивною, жорстокою ритмікою, опорою на блюз. Стил ь дав дорогу модальному джазу</p>
Ладовий (модальний) джаз	50-ті	<p>Телоніус Монк Майлз Девис Джон Колтрейн</p>	<p>Для формування мелодій замість акордів стали використовувати невелику</p>

		Джордж Рассел Дон Черрі	кількість специфічних ладів, використовували неєвропейські гами, наприклад, індійські, арабські, африканські.
Соул-джаз	50-70-ті	Джиммі МакГріфф Чарльз Ерланд Річард «Грув» Холмс Лес Мак-Кейн Дональд Паттерсон Джек Макдафф Джиммі «Хаммонд» Сміт Джин Еммонс Едді Харріс Стенлі Тьоррентайн Едді «Столбняк» Девис Х'юстон Персон Хенк Кроуфорд Девід «Болван» Н'юман	Вийшов із з'єднання госпелу та бібопу, характерні закручені мелодії.
Фрі-джаз	50-70-ті	Коулмен Хоукінс Пі Ві Расселл Ленні Трістано О. Колмен Д. Черрі Е. Долфи	Відмова від послідовності акордів, пульсація і метр не істотні, атональність.
Джаз-фьюжн или джаз-рок	60-80-е	Майлз Девис Френк Заппа Джо Завінул Чік Корія Хербі Хенкок Карлос Сантана та Махавішну Джон Маклафлін Жан-Люк Понті Жако Пасторіус	Ф'южен з джазу та інших стилів, таких як: поп, рок, фолк, реггі, фанк, метал, R & B, хіп-хоп, електронна музика та етнічна музика.
Босса-нова	1963-виник стиль в Америці	Антоніо Карлос Жобім Ж. Жилберто Луїса Бонфа Коулмен Хоукінс Дейв Пайк Кол Т'ягер	Змішання латиноамериканських мелодій та бразильських ритмів

		Грант Грін Стен Гетц Сержіо Мендес Caribbean Jazz Project	
World Music- Всесвітня музика	60-ті	Оркестри: Т. Джонса – М. Л'юїса К. Кларка – Фр. Боланда (Європа) Т. Акиєши – Л. Табакін (Японія) оркестри студійного формату О. Нелсона, Г. Еванса.	Змішання популярної музики з етнікою.
Кроссовер- джаз	70-80-ті	Девід Бенуа Джордж Бенсон Джеймі Каллум Кенні Джи Ел Джерроу Жак Лус'є Бренфорд Марсалис Боббі МакФеррін	Синтез елементів класичної джазової музики та поп, рок, електронної музики
New wave	70-80-ті	Devo The Police Talking Heads Public Image Limited Depeche Mode The Cure Oingo Boingo Blondie The Clash Velvet Underground New York Dolls Duran Duran Wham В Росії: Кіно, Ленінград, Акваріум та ін.	Рок музика, що прийшла з панка-року, що має стильові відмінності всередині напрямку.
No Wave	70-ті	Джеймс «Блад» Алмер Рональд Шеннон-Джексон James Chance & The Contortions Bush Tetras Mars	Авангардний напрямок, попередників з джазу частіше відносять до фрі джазу, наприклад, Джеймса Алмера.

		<p>Suicide</p> <p>Swans</p> <p>Lydia Lunch</p> <p>Arto Lindsay</p> <p>Glenn Branca</p> <p>Lizzy Mercier Descloux</p> <p>Raybeats</p> <p>The Static</p> <p>Material</p> <p>Live Skull</p> <p>The Del-Byzanteens</p> <p>Sonic Youth</p> <p>The Birthday Party</p> <p>The Residents</p>	
New age music	з 1979	<p>Стиви Уандера</p> <p>Тони Скотт</p> <p>Пол Уинтер</p> <p>Майлз Девіс (альбом In a Silent Way 1969 г. и др.)</p> <p>Popol Vuh</p> <p>Deuter</p> <p>Klaus Schulze</p>	Синтез музичних стилів, що характеризуються розслаблюючим і позитивним звучанням, характерний низький темп і етніки з лаундж і подібним звуком.
Есід-джаз	80-90-ті	<p>Jamiroquai</p> <p>The Brand New Heavies</p> <p>James Taylor Quartet</p> <p>Solsonics</p> <p>US3</p> <p>Guru</p> <p>Digable Planets)</p> <p>Doo Вор Майлза Девіса</p> <p>Rock It Херби Хэнкока</p>	З'явився через використання семплів джаз фанку 70-х, має відношення до хаус музики, змішання з джазу, фанку, хіп-хопу.
Neo Вор	середина 80-х	<p>Уінтон Марсаліс</p> <p>Майкл Брекер</p> <p>Михайл Костюшкін</p> <p>Ігорь Бутман</p> <p>Чік Корія</p>	Протилежність фрі джазу.
New Urban Jazz	кінець 90-х	<p>У. Паркер</p> <p>Meat Beat Nanifesto</p> <p>Sex Mob</p> <p>The Herbalizer</p> <p>Jaga Jazzist</p>	Поєднання звучань реальних інструментів з ритмами «хаус-музики» (4/4, зі вставками семплів), відрізняється переважанням електронних

			елементів створених на основі ритм-енд-блюзу, найбільше значення має вокал виконавця і глибина переданих їм емоцій.
Соул	кінець 50-кінець 70-х	Рей Чарльз Рут Браун Джейм Браун Арта Франклін Уільсон Пікет Руфус Томас Отіс Реддінг	Складніші вокальні аранжування і введення елементів фанку і диско.
Соул 70-х	70-ті	Баррі Уайт Харолд Мелвін Ел Грін Лу Роулз Дайон Уорік Роберта Флек Наталі Коул Стіві Уандер Марвін Гей	Складніші вокальні аранжування і введення елементів фанку і диско.
Обновлений соул або «сучасний урбан»	80-ті	Майкл Джексон Принс Лайонел Річі Уітні Х'юстон	Ф'южен з сучасного фанку, соулу, блюзу, а також незліченних гібридів між ними.
Квайет-сторм (соул 90-х)	80-ті та 90-ті	Смоукі Робінсон Ерл Грей Марвін Гей Лайонел Річі Уітні Х'юстон Мерайя Кері Тоні Брекстон Лютер Вандросс	Розслаблений, неспішний темп і м'які, плавні вокальні пасажі.
Нео соул бо поп соул	кінець 90-х до цього часу	The Fugees Лорін Хілл Еріка Баду Аліша Кіз Джон Ледженд Ашер Джастін Тімберлейк Бейонсе	Соул з елементами альтернативного хіп-хопу, джазу та навіть класичної музики.

		Toni Braxton Boyz II Men	
Фанк	з 60-х до 80-тих	Джеймс Браун Джордж Клінтон Слай Стоун Самео Александр О'Нілл Майкл Джексон Принс	Поруч з соулом становить ритм-енд-блюз.
Джаз-фанк	початок 70-х років - кінець 80-х	Джордж Дюк Хербі Хенкок Джеміраквай Майлс Девіс Маркус Міллер	Інтеграція музичних стилів фанк, соул та Ритм-н-блюз у джазі.
Хіп-хоп-соул	кінець 90-х до цього часу	Мері Джейн Блайндж Алішія Кіз Ашер Блек Айд Піс Ферджи Бейонсе Кіара Кріс Браун Ніккі Мінаж	Сучасна р-ен-бі музика з ритмами блюзу / госпелу, змішана з хіп-хопом.