

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи

БАЖИЛИН Николай Романович

**ОБУЧЕНИЕ СТУДЕНТА ОСНОВАМ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ
НА АККОРДЕОНЕ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗА**

5.8.2 – Теория и методика обучения и воспитания
(музыка, уровни общего и профессионального образования)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, доцент
Шак Фёдор Михайлович

КРАСНОДАР – 2023

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Теоретико-методические подходы к обучению студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза	15
1.1 Импровизация в системе навыков музыкальной деятельности.....	15
1.2 Педагогические подходы к развитию джазовой импровизации в современном музыкальном образовании.....	27
1.3 Сущность и специфика методического обеспечения процесса обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.....	44
Глава 2. Опытно-экспериментальная работа по разработке и апробации модели и программы обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза	82
2.1 Изучение педагогических условий обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.....	82
2.2 Разработка педагогической модели и программы обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза	109
2.3 Ход и результаты опытнo-экспериментальной работы по апробации модели и программы обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.....	125
Заключение	145
Список использованной литературы	150
Приложения	169

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Джаз – известный феномен в среде инструментального музицирования. Сочетание афроамериканской ритмики с европейской инструментовкой, получившие самостоятельность новые импровизационные концепции – всё это совокупно даёт неповторимый колорит и огромное пространство для творчества. Современный музыкальный мир уже нельзя представить без джазового искусства. Даже академические направления не смогли избежать влияния джаза, не говоря уже об эстрадной музыке в целом. Многие известные композиторы (И. Ф. Стравинский, К. Дебюсси, Д. Д. Шостакович, Дж. Гершвин и др.) сочиняли не только в академической манере, но и в джазовой, что подтверждает его популярность и то, что его специфика расширяет музыкальный язык. В рамках образовательного процесса музыкального вуза джазовые произведения изучаются в классе специального инструмента, однако работа с ними зачастую происходит на интуитивном уровне, так как отсутствуют соответствующие методики. Однако формирование основ джазовой импровизации в классе аккордеона в образовательном процессе вуза оказывает положительное влияние на ряд навыков исполнителя. Владение импровизацией развивает композиторские способности, умение играть сложные ритмы, расширяет музыкальный кругозор студента. Сочинения современных композиторов часто имеют в своей основе элементы импровизации, знание которых выведет исполнителя на более высокий уровень.

В настоящее время в России джаз вновь становится востребованным. После долгого этапа сложного развития данного направления, обусловленного нападками идеологов, музыкальных критиков, политиков, рассматривавших его, как атрибут буржуазной культуры, а также развития джазового искусства в условиях андеграунда во времена Советского Союза, оно вновь появляется на большой сцене. Многие высшие учебные заведения начинают включать в свои образовательные программы предметы,

посвященные джазовому искусству. Формируется многообразная инфраструктура, в которую помимо джазовых клубов, фирм звукозаписи входит международный форум Jazz Across Borders, проводимый под эгидой Санкт-Петербургского культурного форума. Научное осмысление джазового искусства в период двух десятилетий нового века интенсифицировалось самым непосредственным образом. В РАМ им. Гнесиных состоялась специализированная конференция «Джазовое искусство в современной музыкальной культуре». Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова представила конференцию «Джазовое искусство и актуальные тенденции современного джазового образования».

В связи с этим развиваются старые и появляются новые направления джазового исполнительства. Такой рост популярности не мог обойти стороной и народные инструменты. Аккордеон в этом отношении является одним из первопроходцев. Джазовые музыканты увидели потенциал в нём с начала XX века, а начиная с 30-х годов, выпускаются первые пособия по искусству джазового исполнительства и импровизации специально для аккордеона. К сожалению, приходится констатировать, что в России отсутствуют доступные методики по освоению джазовой импровизации на аккордеоне в рамках образовательного процесса вуза.

На основе вышеизложенного можно констатировать наличие сложившихся **противоречий**:

– между социокультурными процессами, выдвигающими искусство джаза на одну из передовых позиций в массовой музыкальной культуре и недостаточной теоретической и практической разработанностью методических приемов освоения джазовой музыки в образовательном процессе музыкального вуза;

– между значимостью импровизации как стилевой основы джазового искусства и отсутствием системного подхода к освоению ее основ в профессиональной подготовке музыкантов как в среднем, так и в высшем звене музыкального образования;

– между востребованностью специальностей, связанных с инструментальной и вокальной подготовкой джазовых исполнителей и интуитивным характером их обучения основам джазовой импровизации;

– между устоявшимися традициями репертуарной политики исполнительства на народных инструментах, к числу которых относится аккордеон, и расширением творческого диапазона инструмента за счет привлечения произведений джазовой направленности;

– между импровизацией как техническим приемом и средством развития мышления музыканта, и недостаточным уровнем подготовленности студентов к исполнительской и педагогической деятельности.

Выявленные противоречия определяют актуальность заявленной темы диссертационного исследования: «Обучение студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза» и позволяют сформировать **проблему исследования**, которая заключается в необходимости разработки теоретических и практических основ обучения джазовой импровизации на аккордеоне в высшем звене музыкального образования.

Степень научной разработанности проблемы.

Взросший интерес отечественных музыковедов и музыкантов-исполнителей к баяно-аккордеонному искусству способствовал появлению монографий, диссертационных исследований, научных статей, учебно-методических пособий, раскрывающий в разных аспектах специфику функционирования данных инструментов.

Так вопросы истории и теории баяно-аккордеонного исполнительского искусства анализируют в своих работах М.И. Имханицкий [38; 39], О.И. Спешилова [116], В.В. Ушенин [125], Ю.Г. Ястребов, [147]. Акустические и конструктивные особенности современных баянов и аккордеонов рассматриваются в статье Ю.В. Брусенцева [24].

На момент исследования, единственным современным русскоязычным пособием, обращенным к джазовой проблематике на баяне и аккордеоне, стал труд В. Власова «Школа джаза на баяне и аккордеоне» [26]. Несмотря на то, что данная методика является более близкой к рассматриваемой проблеме, следует учесть, что джазовая импровизация находится в зависимости от технических особенностей инструмента и различие в конструкции неизбежно влечёт необходимость адаптации методики. Самыми близкими к рассматриваемой проблеме являются труды зарубежных авторов: Э. Мекка [164], Р. Стрикер [176]. Их работы, посвященные аккордеонистам, анализируют отдельные аспекты специфики инструмента, некоторые его технические особенности. Однако эти исследования носят преимущественно обзорный характер, ни одно из них не может являться теоретической и практической базой для обучения аккордеониста джазовой импровизации.

Значительный вклад в развитие темы данного исследования внесли работы по теории импровизации в джазе, которые можно классифицировать:

– по общим проблемам импровизации – Е.С. Барбан [11; 12; 13; 14; 15], Ю.Г. Кинус [42], В.Г. Коваленко [50], Д.Р. Лившиц [74], Ю.И. Маркин [79], И.В. Овчаров [90], М.А. Сапонов, [106];

– принципам импровизации на разных инструментах: аккордеон – А. Вальтер [178], Ф. Бейкер [148], А. Мекка [164], Дж. Коккер [153; 154]; фортепиано – И. М. Бриль [22; 23], Р.С. Столяр [119], О. В. Черенцов [131]; духовые инструменты – Ю.С. Воронцов [27], О. М. Степурко [118]; гитара – В. А. Молотков [86]; скрипка – Э.И. Кунин [72].

– методике обучения импровизации как способу воспитания творческой индивидуальности исполнителя – Ю.П. Козырев [51], Н.Л. Сродных [117], Т.В. Надолинская [35,113], Д.И. Шайхутдинова [136], Д.В. Щирин [141], Е.Б. Костюк [62, 64], Е.Б. Шпаковская [142].

Разработка данной темы невозможна без опоры на теоретические исследования по истории джаза – Ю.Т. Верменич [25], Г.Б. Зайцев [37],

Ю.Г. Кинус [41; 43], Дж. Л. Коллиер [54], В.Д. Конен [58], Е.Б. Костюк [61, 63,65], К.В. Мошков [87], Е.В. Овчинникова [92], Ю. Панасье [95].

Обучение джазовой импровизации невозможно без знания основ джазовой гармонии, которая рассматривается в работах Н.А. Дощечко [36], А.Г. Рогачёва [103], Ю.Н. Чугунова [132; 135], Б. Неттлеса [166; 167; 168; 169], А. Улановского [177].

Специфика импровизационной деятельности требует опоры на знания психологии восприятия, которая отражена в трудах по педагогической психологии – Л.С. Выготский [28; 29]; психологии музыкальной импровизации – С.М. Мальцев [76; 77], Б.М. Рунин [104], психологии творчества – Я.А. Пономарёв [100], музыкальной психологии – В.И. Петрушин [99].

Цель исследования – теоретическое обоснование, разработка и экспериментальное апробирование программы и модели обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

Объект исследования – процесс обучения студентов основам джазовой импровизации.

Предмет исследования – педагогические условия обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть импровизацию в системе навыков музыкальной деятельности.
2. Систематизировать педагогические подходы к развитию джазовой импровизации в современном музыкальном образовании.
3. Конкретизировать сущность и специфику методического обеспечения процесса обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

4. Изучить педагогические условия обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

5. Разработать педагогическую модель и программу обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

6. Доказать результативность созданной модели и программы, путём проведения формирующего педагогического эксперимента.

Гипотеза исследования – анализ настоящего положения дел в исполнительстве джазовых произведений и импровизации на аккордеоне показывает необходимость модернизации существующей модели обучения. Инструмент позволяет исполнять как сольные, так и ансамблевые произведения, но, ввиду отсутствия в образовательных программах дисциплин по основам джазовой импровизации, эти навыки не развиваются у музыкантов академического профиля. Обобщение особенностей осмысления понятия джазовой импровизации в научной литературе обеспечивает предпосылки для создания педагогической модели изучения её основ на аккордеоне, что требует соблюдения следующих условий:

1. Выявление положительного влияния на профессионализм аккордеониста владения джазовой импровизацией, понимаемой как особый феномен творческой активности музыканта.

2. Систематизация наработанных в музыкальной педагогике технологических подходов к развитию джазовой импровизации.

3. Определение специфики методического обеспечения в процессе обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

4. Выявление и практическая реализация необходимых педагогических условий разработки и воплощения педагогической модели, и программы обучения студента основам импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

5. Разработанная педагогическая модель и программа будет являться оптимальной для обучения студента основам импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

Теоретико-методологическая основа исследования опирается на следующие труды:

Исторические особенности джазового искусства рассмотрены в трудах Дж. Берендта [150], Г. Гиддинса [155], Т. Джоя [160; 161], Дж. Л. Коллиера [54], В. Д. Конен [55; 56; 57; 58], Ю. Г. Кинуса [43], Е.В. Лубяной [75], Ю. Панасье [95], Л.Б. Переверзева [96; 97], Р.С. Столяра [119], В.Н. Сырова [122], А. Н. Фишера [126], В. В Шулина [143].

Аспекты джазовой терминологии изучаются в работах О.К. Королёва [60], М. Левайна [73], И. А. Пресняковой [101; 102].

Социокультурный и культурологический подходы к джазовой музыке представлены в работах Е. С. Барбана [12; 14], В.Д. Конен [59], Е.Б. Костюк [61, 64], К.В. Мошкова [88], Ф.М. Шака [137; 138; 139].

Особенности импровизации и джазовой педагогики изложены в исследованиях И.М. Бриля [21; 22; 23], И.В. Денежко [34], Л.Н. Муна [89].

Некоторые аспекты общей педагогической методологии представлены в монографии Г. М. Цыпина [130] и практическом пособии Ф. А. Кузина [66].

Методы исследования.

В процессе работы использовались теоретические и эмпирические методы исследования. Теоретические методы включали в себя изучение и обобщение исторических и педагогических научно-литературных источников в области джазового исполнительства на аккордеоне и баяне, а также смежных специальностей. Эмпирические методы: анкетирование студентов и педагогов; фокусированное интервьюирование; педагогическое проектирование (разработка модели и программы, направленной на формирование основ джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза); обобщение педагогического опыта и методических рекомендаций, формирующий педагогический эксперимент.

База исследования.

Опытно-экспериментальная работа проводилась на базе Тамбовского областного государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова».

Этапы исследования.

Исследование проводилось в три этапа с 2014 по 2017 гг.

Первый этап (2014 – 2015 гг.) – теоретическое осмысление проблемы, разработка стратегических направлений исследования, поиск и анализ научной литературы, формулировка основных теоретико-методологических положений.

Второй этап (2015 г.) – подготовка констатирующего эксперимента, разработка методики получения и сбор экспериментальных данных по выявлению педагогических условий обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза. Анализ полученных эмпирических данных, разработка педагогической модели обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

Третий этап (2015 – 2017 гг.) – подготовка и проведение формирующего эксперимента. Осуществление опытно-экспериментальной работы для подтверждения результативности авторской программы обучения студентов основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза. Проведение контрольного эксперимента для проверки полученных результатов исследования. Подведение итогов работы, обобщение, анализ, систематизация результатов, внедрение результатов исследования в образовательный процесс.

Научная новизна.

Научная новизна исследования проявляется в следующих результатах:

1. Определена специфика джазовой импровизации на аккордеоне. Выявлены общие и уникальные особенности импровизации в сравнении с

родственными ему, как по конструкции, так и по функциональности в ансамблевом исполнительстве, инструментами.

2. Обобщены педагогические подходы к развитию джазовой импровизации. Систематизирован опыт зарубежных и отечественных авторских методик освоения импровизации на различных инструментах, позволяющий выявить специфику формирования основ джазовой импровизации применительно к конкретному инструменту. На основании полученных данных стало возможным выстроить оптимальную методику обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

3. Конкретизирована сущность и специфика методического обеспечения процесса обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза, куда отнесены ритмические особенности джаза, гармоническая и ладовая основа импровизации, специфические исполнительские приёмы, артикуляция в джазовых произведениях.

4. Выявлены педагогические условия разработки и реализации методик обучения студентов основам джазовой импровизации на аккордеоне, предусматривающие популяризацию джазового искусства; расширение контактов с профессиональными джазменами; проведение мероприятий для повышения качества исполнительского мастерства студентов; включение в учебный процесс подготовки в классе аккордеона разделов дисциплин и специализированных курсов, связанных с теорией и практикой джазовой импровизации; мониторинг динамики развития исполнительства и педагогики в рассматриваемой области; организацию культурно-массовых мероприятий с участием джазменов-аккордеонистов.

5. На основе полученных данных, разработана и апробирована модель и программа обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне, отвечающая запросам современной практики музыкального

образования и исполнительства, и направленная на максимальную результативность.

Теоретическая значимость.

Положения теории и методики обучения музыке дополнены систематизированной информацией об особенностях исполнения джазовых произведений на аккордеоне. Разработан алгоритм подачи методического материала, оптимальный для формирования навыка джазовой импровизации. Объяснены специфические приёмы игры, основы аранжировки джазовых произведений для аккордеона. Рассмотрены вопросы использования регистров. В ходе исследования уточнены понятия свинговой манеры игры, типов импровизации.

Результаты исследования обосновывают теоретические подходы в вопросах освоения джазовой импровизации в классе аккордеона. Определены принципы применения теоретических положений на практике, и на их основе даны методические рекомендации.

Практическая значимость.

Результаты научно-исследовательской деятельности применялись в: работе международного оркестра аккордеонистов (г. Резекне, Латвия); серии мастер-классов на базах музыкальных школ г. Тамбова и тамбовской области; факультативных занятиях со студентами ТГМПИ им. С. В. Рахманинова. Полученные в ходе исследования теоретические и эмпирические данные могут быть использованы в образовательных структурах среднего и высшего музыкального образования (в классе специального аккордеона, а также в системе дополнительного образования, в факультативных курсах «Формирование основ джазовой импровизации», в системе переподготовки и повышения квалификации музыкально-педагогических кадров.

Достоверность исследования обеспечена: использованием авторитетных литературно-исследовательских источников, посвящённых прямо или косвенно проблематике данного исследования, и послуживших

его теоретической основой; сбалансированным сочетанием теоретической и эмпирической частей исследования; апробацией и внедрением в учебный процесс полученных результатов исследования.

Апробация и внедрение результатов исследования. Исследование проходило апробацию: в ходе проведения опытно-экспериментального исследования на базе ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, XII международного пленэра аккордеонистов (Россия, Латвия), а также ДШИ №3 г. Тамбова; посредством публикаций научных статей и участия в конференциях, в частности:

В журналах ВАК – «Вестник Тверского государственного университета», г. Тверь; «Проблемы музыкальной науки», г. Уфа; «Гуманитарные науки», г. Ялта.

В конференциях и журналах, входящих в РИНЦ – «Проблемы науки», г. Москва; «Современный взгляд на будущее науки», г. Уфа; «Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство», г. Тамбов; «Народные инструменты в русской и мировой музыкальной культуре», г. Тамбов; «Вопросы инструментального исполнительства», г. Саратов.

Методические рекомендации, разработанные в ходе исследования, внедрены в практический курс «Основы импровизации» в ТГМПИ им. С. В. Рахманинова.

Положения, выносимые на защиту.

1. Одним из важных условий обучения всесторонне-развитой личности музыканта, является его способность к исполнению различных музыкальных стилей, в том числе джаза. Развитие этой способности, а также навыков импровизации предполагает создание интегративной методики, которая основана на технических и исполнительских особенностях инструмента, максимально понятна для музыканта академического профиля и обладает высокой гибкостью, возможностью подстройки под музыкальное мышление исполнителя.

2. Обучение основам джазовой импровизации в классе аккордеона возможно при использовании разработанных педагогических подходов к развитию навыков импровизации, имеющих в основе методики отечественных и зарубежных авторов, написанных как для аккордеона, так и для родственных ему инструментов в техническом или функциональном плане.

3. Проблема изучения основ джазовой импровизации в классе аккордеона может быть решена при использовании комплексного подхода, содержащего в себе аналитическую часть (анкетирование, фокусированное интервью), и выстроенную на её основе педагогическую модель.

4. Алгоритм подачи методического материала является важнейшим компонентом для обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

5. Авторская модель и программа, направленная на обучение основам джазовой импровизации, является соответствующей всем требуемым условиям современного образовательного процесса.

Личный вклад. Автором самостоятельно проведены все этапы диссертационного исследования, сформулированы выводы и заключения.

Структура и объем работы. Исследование состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ОБУЧЕНИЮ СТУДЕНТА ОСНОВАМ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗА

1.1 Импровизация в системе навыков музыкальной деятельности

Импровизация – наиболее древний вид творческой активности. Этот термин происходит от латинского *improvisus*, означающего «непредвиденный, неподготовленный». И несмотря на то, что на сегодняшний день многие исполнители подготавливают свои импровизации, они несут частичку спонтанного творчества. Это уникальный вид искусства, который практически полностью зависит от личности исполнителя. Импровизация встречается в танцевальном, вокальном и других временных искусствах. Но наиболее известное проявление импровизация получила в музыке. А. Н. Баташёв писал: «Музыкант-импровизатор мыслит звуками, тембром того инструмента, на котором играет, и часто это не абстрактный, а вполне конкретный, «свой» инструмент, полностью ему открывшийся, как бы продолжение самого музыканта-импровизатора» [17, с.47].

Импровизационное начало присуще музыке от древности и до наших дней. Нет такого народа, в основе искусства которого отсутствует импровизационное начало. Процесс импровизации является наиболее естественным для человека, и древний музыкант, вероятно, основывался на тех звуках, что подсказывала ему природа. Самодеятельный исполнитель, осознав смысловую нагрузку исполняемой пьесы, неизбежно делает её ближе к своей манере исполнения, техническим особенностям инструмента, применяет эффектные приёмы и т. д. Этот процесс и является импровизацией. Стоит отметить, что её характер зависит не только от личности музыканта или возможностей инструмента, но также от географического расположения и социальной среды. «Музыкальная импровизация исторически старше письменной композиции. Профессиональные импровизаторские навыки процветали задолго до

возникновения музыкальной культуры, основанной на посредничестве нотного текста между создателем произведения и его исполнителем» [93, с.3]. Развиваясь, импровизация перешла из народной музыки в академическую. Если проанализировать классические музыкальные формы, становится понятно, что в их основе лежит импровизационное начало. Например, фантазия, канон, вариации, фуга. Импровизация широко применялась и в литургическом пении. «У раннехристианских авторов совершенно не затрагивалась столь существенная для нас проблема записи звучащих тонов» [106, с.6]. На полотнах многих художников средневековья изображены музыканты и вокалисты, и весьма часто они музицируют без нот. В одних случаях это может быть исполнение заученного по памяти, но некоторые картины, показывающие образ городских гуляний, когда встречались вместе исполнители из разных гильдий, позволяют с большой долей вероятности предполагать, что музыканты именно импровизируют на некие общеизвестные темы. Большое влияние имеет импровизационное начало и в композиции. В оригинальных текстах И. С. Баха не встречаются штрихи, динамические отклонения, обозначения регистров, указание темпа, хотя без этих составляющих невозможно сколько-нибудь успешное исполнение любого произведения. Автор предоставляет данные компоненты воле исполнителя. Более того, современники Баха писали, что он приветствовал импровизацию в своих сочинениях, и считал, что музыкант, который играет только то, что указано в нотах – не может называться профессионалом. Импровизация на основе цифрованного баса (генерал-баса), являлась обычной практикой музицирования той эпохи. У И. С. Баха есть различные версии его сочинений, особенно часто вариативность встречается в записях хоралов.

По словам Ю.П. Козырева, импровизация является естественным выражением творческой мысли музыканта, и «лишь с появлением общепринятой ныне нотной записи в XVI-XVII столетия начали различать сочинённую музыку, *compositio*, и импровизированную, *sortisatio*» [51, с.

194]. Однако главенствующая позиция импровизации сменилась появлением рационализма. Л. Бетховен начал записывать каденции классических концертов, импровизация, в привычном понимании слова, становится явлением менее распространённым. Вместо неё пришли каноны исполнительства, следуя которым, необходимо было донести мысль композитора без искажений. Система музыкального образования была адаптирована под новые критерии, что повлекло разделение профилей подготовки композиторов и исполнителей. Но игра наизусть и процесс импровизации не имеют четких границ. Оба действия основаны на запоминании музыкального материала. Импровизатор не берёт мелодию из ниоткуда, он оперирует фрагментами, частицами, составляя из них музыку, как составляется мозаика. Исполнитель, играющий произведение наизусть работает по аналогичной схеме, с той лишь разницей, что воспроизводятся не фрагменты, а мысль целиком. Данное сходство процессов нашло отражение, например, в арии *da caro*, признаком которой является исполнение репризной части не в точности, а с использованием импровизации. Однако заданный вектор на точное исполнение авторского текста свёл к минимуму импровизационную природу музыки.

В то время, как европейское искусство шло по пути всё большей рационализации, в Америке, куда начиная с XVI века привозились рабы из различных районов африканского континента, начало формироваться направление, которое сейчас называется «джаз». Прибывшие люди сохраняли свои культурные традиции, и, в зависимости от влияния внешних и внутренних факторов, мог происходить синтез культур. Для того, чтобы новое направление сформировалось, а также было замечено и признано элитными слоями общества, понадобилось около трёх веков. По словам В. Д. Конен, в XIX веке «американцы европейского происхождения “услышали” лишь те виды афроамериканской музыки, которые гармонировали с западным музыкальным мышлением той эпохи» [58, с.15]. К таким видам можно отнести некоторые рабочие песни, «спиричуэлс», так как они имели

сходство с литургическими песнопениями в христианстве. Но к началу XX века получает известность кекуок, характерной чертой которого является синкопа, в след за ним появляется регтайм и блюз. Эти стили являются основоположниками джаза, имеют его черты, и, хотя они ещё не выражены ярко, эта музыка оперировала такими средствами музыкальной выразительности, которые ранее игнорировались европейскими слушателями. Система ладов, от которой ушёл европейский мир, вернулась вместе с афроамериканской музыкой.

Рассматривая джазовую музыку, следует обратить внимание на её развитие, отличное от других направлений. Трудовые песни африканских племён, как и любая народная музыка, имели в своей основе импровизацию, характер которой зависел от многих параметров – вокальных данных поющих, их настроения и т. п. Праздники также сопровождалась песнями и игрой на инструментах, преимущественно ударных. В инструментальном исполнении, которое чаще было массовым, музыканты начинали играть определённый ритм вместе, затем спонтанно выделялся солист, который исполнял собственно импровизацию, передавая её после другому участнику ансамбля. Подобное явление называется «джем». Именно творческий диалог, дискуссия между импровизаторами, схожая с соревновательностью между солистом и оркестром в классическом концерте, является тем общим звеном, соединяющим академическую и народную музыкальную культуру. Дж. Л. Коллиер писал, что вышедший из фольклорной среды, джаз изначально имел импровизационную основу, но с ростом популярности, он вобрал в себя правила инструментовки, основные принципы гармонии и формообразования, имеющие европейские корни. В результате произошедшего симбиоза культур и появился джаз. Данный процесс происходил постепенно. Как уже упоминалось выше, его предшественник – регтайм. Он продержался около двух десятков лет, и считался побочным жанром, только предвестником джаза. Однако его самостоятельность, как стиля, на сегодняшний день неоспорима. Эта музыка была настолько

прогрессивной, что очень скоро завоевала популярность у самых разных слоёв населения Америки. Несмотря на отсутствие радио или телевидения в тот период, регтайм распространился весьма быстро. Данный факт можно объяснить тем, что музыкальный материал предназначался для исполнения на фортепиано, которое являлось самым массовым инструментом в Америке той эпохи. Но регтайм, имея огромное сходство с джазом, отличается тем, что в нём нет развернутой импровизации. Одна из причин кроется в том, что этот стиль предназначался для солирующего инструмента, а импровизационная природа музыки больше всего проявляется именно в коллективном музицировании. Вторая причина – массовый выпуск нотных сборников для самой широкой публики не предполагал импровизации. Этот стиль превратился в представителя т.н. «лёгкого жанра», слился с популярной музыкой того времени. И это подтолкнуло артистов Америки к совершенствованию, развитию регтайма. По словам В. Д. Конен, «самым главным связующим звеном между регтаймом и джазом была широко внедрившаяся практика переложения регтаймов для оркестровых ансамблей» [58, с.185]. Таким образом, первые джазовые произведения являлись переложениями регтаймов. Коллективное музицирование оказало влияние в первую очередь тем, что начала развиваться гармоническая составляющая регтайма, которая прежде была достаточно ограниченной, расширилась система тональностей, усложнена фактура, которая ранее была недоступна из-за ограничения возможностей сольного исполнения. Однако подобное развитие стиля оказалось для него фатальным. С рождением джаза, регтайм был забыт.

Новым направлением, захватившим сцену, являлся джаз. Неразрывно от раннего джаза, в американской музыкальной культуре появляется блюз. Несмотря на то, что эти направления являются самостоятельными, они оба происходят из афроамериканской культуры. Стоит отметить, что блюз оказывает влияние на джаз, но не наоборот. Несмотря на то, что первая запись блюза увидела свет в начале 1920-х, он появился гораздо раньше, и,

хотя нет документальных подтверждений данного факта, исследователи склоняются к тому, что блюз зародился раньше регтайма, и непосредственно вышел из трудовых песен афроамериканских рабов. Это направление имеет в своей основе печальные, тоскливые, циничные образы. Для него характерна нестройность инструментов, что изначально было технической составляющей, которая затем перешла в стилистическую. Драматургия блюза – «душа потерянного народа, ищущего родину» [58, с.215]. Первоначально блюз имел вокальную природу. Текст песни импровизировался на основе заданной темы, а сопровождение было простым, чаще состоящим только из ударных, которые заменялись теми инструментами, которыми работали невольники. Форма современного блюза, как и ранних его вариантов, состоит из строф, которые имеют по три строки, первые две из которых, как правило повторяются. После каждой строки играет инструментальное заполнение, т.н. «филл». Однако главной особенностью блюза является его мелодика. Традиционно в рассматриваемом направлении использовалась т.н. блюзовая гамма, особый звукоряд с пониженными III и VII степенями. Стоит отметить, что эти ступени являются неопределёнными по высоте, и не могут быть сыграны на инструменте с фиксированной высотой тона. Блюзовые тоны, впрочем, не заменяют основные, однако в традиционном блюзе использование пониженных ступеней предпочтительно. Так же, в блюзовой, а затем и в джазовой традиции, широко используются бэнды, когда звук берётся несколько ниже, а затем поднимается до необходимой высоты. Аналогичная природа и у блюзовых тонов. Что касается варианта гаммы с пониженной V ступенью, то среди исследователей нет единого мнения, можно ли считать эту ступень блюзовой, так как в отличие от III и VII, она не заменяет собой диатоническую ступень.

Джаз является наиболее крупным и сложным направлением, вышедшим из симбиоза африканской и европейской культур. Его родиной считают Новый Орлеан, именно там были записаны первые пластинки джазменов и их коллективов. Новое направление развивается, используя то

качество, благодаря которому джаз остаётся популярен и в настоящий момент: интеграция. Проникая в существующие танцы, марши, регтаймы, джаз добавлял в них свои черты, при этом не поглощая окончательно жанр-предшественник. Именно в джазе наиболее полно раскрывается импровизация. Её навык является основополагающим у джазового музыканта, так как после выписанного, как правило, вступления – коллектив делится на солиста и аккомпаниаторов. Аккомпанирующая группа соблюдает границы джазового квадрата и задаёт его характер и ритм, в котором один из солистов импровизирует. Во время игры так называемого «хоруса», джазмены ориентируются только на последовательность гармоний и импровизацию солиста, по которой можно определить, близится ли она к завершению, или же необходимо повторить хорус. Благодаря таким особенностям, импровизатор творит более естественный процесс, высказывая свои чувства, мысли напрямую через музыкальный инструмент, без промежуточного звена в виде нотной записи, в отличие от обычного исполнителя, играющего записанный ранее текст, и не имеющего возможности полностью показать свои чувства к музыке. Поэтому черты солиста-импровизатора отражаются в его игре особой непрерывностью движения, подобно человеческой речи.

Появление в джазе аккордеона обусловлено массовой иммиграцией итальянцев. Массово покидая свою страну, они брали с собой и музыкальные инструменты. Однако аккордеон был замечен не сразу. На это есть ряд причин. После окончания гражданской войны в США, в 1865 году, в продаже появилось большое количество духовых инструментов, что повлияло на их популярность у населения. В тот момент аккордеон был весьма несовершенен. Он приблизился к привычному сегодня виду только в 1898 году, когда итальянский мастер Мариано Даллапе создал инструмент, имеющий правую клавиатуру фортепианного типа, и левую – кнопочного типа [38]. Логично предположить, что распространение любого нового инструмента занимает некоторое время. Однако, когда с

усовершенствованным аккордеоном познакомились эстрадные исполнители, он привлёк их внимание. «Уже в первые десятилетия XX века появляется множество аккордеонистов, прославившихся исполнением эстрадных миниатюр». [38, с.174]. Кроме того, в США создаются собственные фабрики аккордеонов итальянскими иммигрантами.

Первым известным итало-американским аккордеонистом был Пьетро Дейро. Он ведёт активную концертно-просветительскую деятельность, в связи с чем получает известность с 1910-х годов. П. Дейро создаёт большое количество собственных сочинений, а также транскрипций, авторских обработок популярных мелодий. Его брат, Гуидо Дейро, также аккордеонист, оставил большое количество эстрадно-джазовых миниатюр, регтаймов, которые пользовались популярностью у публики. Другой, не менее известный аккордеонист – Пьетро Фроссини. Он так же создаёт транскрипции, обработки популярных в США мелодий, а с 1932 года становится солистом одной из радиостанций в Нью-Йорке. Ещё один знаменитый аккордеонист – Энтони Галла-Рини. Он преподаёт, выступает, создаёт авторские произведения. Э. Галла-Рини занимается активной пропагандой исполнительства на аккордеоне. Особо следует отметить Чарльза Маньянте. Он получил известность не только как эстрадно-джазовый исполнитель, но и как академический музыкант. Ч. Маньянте – первый аккордеонист, который выступил в Карнеги-Холл, где исполнял как классическую, так и джазовую музыку.

В период 30-40-х годов XX века издаются и методические труды, посвящённые исполнению джаза и джазовой импровизации на аккордеоне. В это же время становится известным ещё один американский джазовый аккордеонист – Арт Ван Дамм. В возрасте 10 лет он начинает работать в одном из театров штата Мичиган. А. Ван Дамм создает трио, которое впоследствии расширяется до квартета, а затем и квинтета. Он играл с Д. Гиллеспи, Э. Фицджеральд и другими выдающимися джазовыми исполнителями. Для исполнительского стиля А. Ван Дамма характерна

аккордовая фактура, активная атака звука, игра динамикой, использование секунд и глиссандо. Другой яркий американский аккордеонист-джазмен – Фрэнк Марокко. Кроме аккордеона так же владел фортепиано и кларнетом. В 50-х годах организует джазовый квартет. Выступал и делал аудиозаписи с Ф. Синатрой, Д. Лей и другими.

Достаточно большое количество выдающихся аккордеонистов, пришедшее на период 1-й половины XX века, подтверждает большую популярность инструмента. Аккордеон считался таким же джазовым инструментом, как, например, саксофон. Такому резкому росту популярности способствовало и то, что конструкция инструмента позволяла исполнять фортепианные эстрадные пьесы, при этом аккомпанемент был легче в исполнении, а сам музыкальный инструмент – мобильный.

Однако, джазовое исполнительство на аккордеоне не смогло сделать достаточного продвижения в сфере методики. Труды, посвящённые основам джазовой импровизации на аккордеоне, датируются 1935-1970 годами, но, несмотря на практически 40-летний период, их не так много. Кроме того, конструкция аккордеона получила дальнейшее развитие, что не может не влиять на актуальность изданных методик. Причины подобного явления отчасти кроются в том, что аккордеон – многоликий инструмент, и благодаря своей универсальности, исполнители перенимали методики с других инструментов. И несмотря на то, что аккордеонисты продолжают играть джаз, а некоторые авторы создают методики, подходящие для освоения на аккордеоне, до настоящего времени не удалось найти сколько-нибудь полных методических рекомендаций, написанных для этого инструмента на современном этапе развития.

Параллельно с США, начиная с 30-х годов прошлого века, джазовое исполнительство развивается в России. В стране возникает большое количество джазовых оркестров. Военное время послужило инициатором развития джазового направления, так как оно было очень популярно у союзников. Джазовая музыка постоянно звучала с пластинок, по радио, что

мотивировало баянистов и аккордеонистов изучать модный репертуар. Следует отметить, что отечественная музыкальная мысль того времени являлась весьма прогрессивной. Ю. П. Козырев пишет, что «ещё в 20-х годах мысль о необходимости возрождения импровизации в системе музыкального воспитания и педагогики высказывались Б. Л. Яворский и Б. В. Асафьев» [51, с. 195]. Многие музыкальные деятели отмечали, что принципы обучения джазменов во многом схожи с теми, что использовались в эпоху Барокко. Но, в рамках борьбы с космополитизмом, в 1946-1948 гг. были приняты постановления, означавшие резкое ужесточение политики в области культуры. Аккордеон, считающийся буржуазным инструментом, начали запрещать, равно как и джазовое искусство. И, как следствие, данный жанр в России очень сильно отстал от мирового уровня. Это сказалось и на нынешнем состоянии джазового исполнительства. На момент исследования не было обнаружено сформировавшихся аккордеонных джазовых школ, а профессиональных джазменов-аккордеонистов в России – единицы. Одним из выдающихся отечественных мастеров джазового аккордеона является В. Н. Данилин. Он играет джаз с 13 лет. С 1965 года работал в Московском Объединении Музыкальных Ансамблей в качестве аккордеониста, пианиста и руководителя собственного коллектива. Играл с трубачом В. М. Пономаревым, саксофонистами Ю. Н. Чугуновым, А. Герасимовым, С. Григорьевым. В течение трёх лет (1980-1983) играл в оркестре О. Л. Лундстрема. Выступал с американским саксофонистом и композитором Б. Голсоном. Исполнительский стиль В. Н. Данилина богат форшлагами, мордентами, глассандо, применением разнообразной модуляционной техники, изысканностью тембров, а характер исполнения и в полной мере близок к категориям традиционной джазовой эстетики. Ему присуща как эмоциональная сдержанность, интеллектуальное начало, так и высокая экспрессивность, эмоциональная возбуждённость, главенство ритмической и интонационно-мелодической выразительности над композиционной и

гармонической логикой, стремление к максимальной импровизационной свободе.

Если сравнить перечисленные биографии выдающихся джазовых исполнителей на аккордеоне становится понятно, что многие из них пришли к этому направлению после классического музыкального образования. По результатам фокусированных интервью, взятых в ходе исследования у отечественных и зарубежных джазменов-аккордеонистов можно констатировать, что увлечение джазом и импровизацией происходило через активный слуховой опыт (посещение джазовых концертов, слушание музыки в механических записях) и подражание уже известным исполнителям в импровизациях, манере исполнения. Однако, несмотря на то что респонденты в совершенстве владеют искусством импровизации, они считают, что разработка методических трудов, посвящённых формированию основ джазовой импровизации на аккордеоне, является актуальной и полезной на сегодняшний момент. Такие ответы являлись ожидаемыми, т.к. проблематику изучения джазовой импровизации замечали многие педагоги уже 80-х гг. прошлого века. «Современная методика подготовки импровизирующих музыкантов, к сожалению, не имеет чёткой системы» [51, с. 195]. Предпринимались, по словам Ю. П. Козырева, попытки разработать методики обучения джазовой импровизации, однако они не отвечали необходимым требованиям, были узконаправлены, что негативно отражалось на результативности. Но потребность в изучении искусства импровизации только растёт, т.к. при этом виде музыкальной деятельности происходит наиболее естественный диалог между артистом и слушателем. Джазмен во время выступления должен убедить зрителей в своём понимании музыки. Именно спонтанность, зависимость от времени, обстоятельств, настроения музыканта, особой ритмики, эффектных мелодических и гармонических приёмов являются спецификой джазовой импровизации и дают те ощущения у зрителей, которые невозможно получить от прослушивания заранее выученного произведения. Место джазовой импровизации в системе навыков

музыкальной деятельности можно выявить, если сформулировать определение творческой активности. Это определение достаточно точно сформулировал В. И. Петрушин. Согласно ему, творческий процесс является деятельностью человека, направленной на создание оригинального, нового продукта в сфере идей или искусства.

«Творческому акту предшествует длительное накопление соответствующего опыта, знаний, навыков» [99, с.67]. Благодаря свойственной для человека преемственности то, что было достижимо в прошлом лишь некоторыми, в настоящий момент доступно всем. Подобный процесс коснулся и джаза. Когда музыкант импровизирует, он постоянно создаёт что-то новое, оригинальное (мелодия), опираясь на уже известное (аккомпанемент). И, подобно накоплению знаний предыдущих поколений, каждый последующий элемент в джазовой импровизации неизбежно будет содержать в себе частицу предыдущего. Все эти качества делают джазовую импровизацию уникальным навыком в системе музыкальной деятельности.

Можно констатировать, что джазовая импровизация является симбиозом исполнительской и композиторской творческой активности. Раньше профессиональному исполнителю было необходимо умение импровизировать. Однако несмотря на то, что в настоящий момент обучение импровизации не является основополагающим при обучении студентов академического профиля, её освоение полезно, так как формирует навыки аранжировки, обработки произведений, композиции. Джазовая импровизация обладает особой мелодикой и ритмикой, заставляет исполнителя творчески мыслить, искать в произведении скрытые мелодические линии, по-новому трактовать музыку. Её освоение также развивает способность к анализу музыкальных произведений.

1.2 Педагогические подходы к развитию джазовой импровизации в современном музыкальном образовании

Изучение методических рекомендаций, пособий, посвящённых джазовому исполнительству и импровизации, потребовало их систематизации с точки зрения технологичности. В качестве критериально-оценочного аппарата был использован труд Г. К. Селевко «Современные образовательные технологии», где автор даёт чёткое определение педагогической технологии: «Педагогическая технология является содержательным обобщением, вбирающим в себя смыслы всех определений различных авторов (источников)». [109, с.17] Он выделяет в ней три аспекта: научный, процессуально-описательный, процессуально-действенный. Научный аспект содержит в себе методику обучения, его содержание, является частью педагогической науки, которая занимается проектированием педагогических процессов, изучает и разрабатывает цели обучения. Содержание процессуально-описательного аспекта соответствует его названию: в нём описывается алгоритм педагогического процесса и средств, направленных на достижение результата. Процессуально-действенный аспект является осуществлением тех средств, которые были описаны в предыдущем аспекте. Педагогическая технология имеет чёткую структуру, в которую входят следующие пункты:

- а) концептуальная основа;
- б) содержательная часть обучения;
 - цели обучения – общие и конкретные;
 - содержание учебного материала;
- в) процессуальная часть – технологический процесс;
 - организация учебного процесса;
 - методы и формы учебной деятельности обучающихся;
 - методы и формы работы педагога;
 - деятельность педагога по управлению процессом усвоения материала;
 - диагностика учебного процесса.

Педагогическая технология в целом схожа с методикой обучения, однако между ними присутствуют существенные различия. Методика более широко представляет качественную, целевую сторону, но имеет достаточно неустойчивую результативность, ввиду многих недоопределённых факторов, которые неизбежно влияют на результативность. Педагогическая технология имеет признаки, которые позволяют быть ей воспроизводимой, давать устойчивые результаты и одновременно являются определяющими для данного термина критериями. Технологичность определяется концептуальностью, системностью, управляемостью, эффективностью и воспроизводимостью. Следует рассмотреть каждый из этих признаков.

Концептуальность педагогической технологии подразумевает её опору на какую-либо научную концепцию, содержащую психологическое, дидактическое, философское, социально-педагогическое обоснование достижения целей образования.

Педагогическая технология обладает *системностью*: целостностью, логичностью процесса и взаимосвязью всех его частей.

Управляемость педагогической технологии подразумевает возможность диагностики, планирования и проектирования образовательного процесса, варьирования методики с целью корректировки результатов.

Педагогическая технология в современном мире должна обладать *эффективностью*. Этот критерий позволяет полагать, что технология будет оптимальна по затратам, эффективной по результатам и гарантировать достижение определённого минимума.

Одно из главных отличий педагогической технологии от методики – *воспроизводимость*. Данный критерий показывает независимость технологии от личностных характеристик преподавателя, особенностей учебного процесса и т. д. Педагогическая технология, обладающая воспроизводимостью, может быть применена в других учебных заведениях аналогичного типа, другими субъектами. Ввиду указанных причин, анализ существующих пособий, посвящённых обучению основам импровизации

проводился с целью выявить признаки педагогической технологии, если не полностью, то частично. (этим объясняется, почему на сравнения выносятся различные труды, не обязательно учебно-методические. Задача не в том, чтобы показать, какие несовершенные эти пособия, а в том, что отсутствие полновесной технологии не позволяет расширить обучение импровизации. Вторичный фактор в том, чтобы на основе пусть фрагментарных признаков, составить собственный алгоритм формирования навыков импровизации)

Рассмотрим положения теории педагогических технологий применительно к развитию джазовой импровизации в музыкальной педагогике. Ряд авторов касались технологии обучения джазовой импровизации, в частности О. М. Степурко, Ю. С. Воронцов, Э. И. Кунин, И. М. Бриль, С. И. Стрелецкий, Дж. Мехеган. После детального анализа их трудов стало возможным выделить основные показатели технологичности (см. таблицу 1).

Рассмотрим детальнее эти работы.

Концепция сборника О. М. Степурко «Трубач в джазе» [118] опирается на принципы оркестрового исполнительства джазовой музыки. Автор ориентируется на музыканта, который в достаточной мере владеет инструментом, но не умеет играть джаз. Пособие раскрывает принципы звукоизвлечения, ритмических особенностей и мелодических оборотов джаза. Гармония не изучается, это, предположительно, связано со спецификой инструмента. Автор последовательно рассматривает распространённые обороты из оркестровой джазовой музыки, объясняет мелодико-ритмические особенности стиля. Большое внимание уделено специфическим особенностям игры на духовых инструментах: игра в высоком регистре, техника владения языком, специальные эффекты. Эти качества позволяют констатировать наличие *системности* пособия. Импровизации в сборнике места практически не отведено, за исключением хрестоматии, где собраны сольные партии мастеров джаза.

Пособие ориентировано на студентов музыкальных училищ, поэтому наличие проверочных заданий сведено к минимуму. Автор полагает, что музыкант, уже знакомый со всеми возможностями своего инструмента, без труда выполнит все предлагаемые упражнения, и поэтому *управляемость* от рассматриваемой технологии не требуется. В то же время, сборник «Труба в джазе» содержит информацию в максимально понятной форме. Даже музыканту иной специальности будет нетрудно понять, о чём повествует автор. Если учесть ещё и тот факт, что материал предназначен для студентов СУЗов, можно полагать, что *эффективность* рассматриваемого пособия высока. Однако необходимо отметить, что импровизация, как таковая, не объясняется. Она подразумевается во многих предлагаемых примерах, в приложении к сборнику можно найти импровизационные соло трубачей, но отсутствие достаточной теоретической базы, посвящённой этим вопросам, неизбежно отражается на эффективности в негативную сторону.

Рассматриваемое пособие О. М. Степурко предназначено в первую очередь для трубачей, но так как вопросы, затрагиваемые автором достаточно универсальны, оно может быть полезно для духовиков, играющих на иных инструментах, что позволяет констатировать *воспроизводимость* технологии. Если провести аналогии по типу «техника языка = ритмический рисунок и артикуляция», можно успешно применять данный сборник при обучении на многих инструментах, в том числе и на аккордеоне.

Ю. С. Воронцов написал пособие «Основы джазовой импровизации для духовых инструментов» [27]. Автор рассматриваемого труда при написании опирался на собственный опыт преподавания джазовой импровизации, а также на труды И. М. Бриля, А. В. Осейчука, Ю. Н. Чугунова. *Концепция* сборника основана на собственных методических разработках автора, и рассчитана не только на духовиков, но и на музыкантов других отделений.

Таблица 1

Критерии технологичности в методических разработках по проблемам джазовой импровизации

Автор	концептуальность	системность	управляемость	эффективность	воспроизводимость
О. М.Степурко	Оркестровая практика;	Особенности звукоизвлечения, ритмики, использование специальных эффектов;	Контрольные задания;	Гарантия достижения результатов, оптимальные затраты;	Универсальность рекомендаций, вариативный подход.
Ю. С. Воронцов	Труды выдающихся джазменов-методистов, личный опыт преподавания джазовой импровизации;	Теория, практика джазовой импровизации, нотное приложение;	Контрольные задания, упражнения, компакт-диск с примерами импровизаций;	Использование современных средств обучения, оптимальность затрат и эффективность результатов;	Вариативный подход.
Э. И. Кунин	Труды выдающихся джазменов-методистов, личный опыт и наработки автора;	Гармония, ритмика, блюзовые тоны, ведение баса;	Контрольные задания;	Гарантия достижения результатов;	Универсальность рекомендаций.
И. М. Бриль	Собственный опыт автора, использование иностранных методических материалов;	Гармония, мелодико-ритмические особенности, свинг, импровизация;	Грамотное структурирование, контрольные задания;	Оптимальность затрат и эффективность результатов;	Широкий охват тем, универсальность некоторых параграфов.

С. И. Стрелецкий	Собственный опыт автора, основы музыкальной грамоты;	Диапазон инструмента, тональность, ритм, размер, мелодика, гармония;	Отсутствие чёткой структуры, энциклопедичность материала, низкая управляемость;	Использование современных средств обучения;	Универсальные теоретические рекомендации.
Дж. Мехеган	Собственный опыт автора, гармоническая основа джаза;	Гармония, мелодика, ритмика	Наличие чёткой структуры, проверочные задания, завершающие каждый параграф, высокая доступность материала;	Оптимальность затрат, гарантия определённого стандарта обучения;	Узкая направленность рекомендаций.

Пособие содержит пять разделов. Первый – теория импровизации. Она достаточно кратко описывает те знания, которые полезно изучить начинающему джазовому импровизатору. В их числе буквенные обозначения нот и аккордов, гаммы, применяемые при построении импровизаций, ритмика джаза. Теоретический раздел весьма краток. Автор объясняет это тем, что по теории импровизации существует достаточное количество трудов. Второй раздел, являющийся основным, содержит методические рекомендации по практике импровизации. Ю. С. Воронцов делит способы импровизации на два типа: вертикальная и горизонтальная. Вертикальный тип объединяет те способы, которые основаны на обыгрывании гармонии, путем построения на её основе какой-либо гаммы. Импровизация по горизонтали является развитием вертикальной. Главное её отличие – гамма выстраивается не на отдельно взятых аккордах, а на тональных центрах мелодии. Автор объясняет, что тональные центры – это группы гармоний, на которых строится тема. А гаммы, на которых основывается импровизация, подбираются под эти центры.

Оставшиеся три раздела можно назвать приложением, так как они содержат в себе литературу, краткий словарь джазовых терминов, и нотный материал. Основываясь на данном анализе, можно констатировать, что пособие имеет все признаки *системности*.

Сборник «Основы джазовой импровизации для духовых инструментов» является достаточно продуманным. Он ориентирован на профессиональных музыкантов, и, тем не менее, содержит весьма подробные объяснения по каждому упражнению или заданию, что показывает его *управляемость*. Рассматриваемое пособие может использоваться как самоучитель, этому способствует и тот факт, что к нему прилагается компакт-диск для прослушивания, на котором Ю. С. Воронцов исполняет все упражнения и нотные примеры, напечатанные в нём.

Рассматриваемое пособие преследует цель быстро и эффективно объяснить музыканту способы и принципы джазовой импровизации, и

научить его им. Использование современных, мультимедийных методов обучения так же сказывается на повышении эффективности обучения. Материал обширно иллюстрируется нотными примерами, объясняется максимально лаконично и понятно. Из сборника сознательно было исключено всё лишнее: небольшая теоретическая часть выполняет не дидактическую, а скорее обобщающую, вводную функцию. Можно с уверенностью сказать, что рассматриваемое пособие обладает высокой *эффективностью*.

Сборник Ю. С. Воронцова объясняет принципы построения джазовой импровизации в первую очередь для духовых инструментов. Однако принцип подачи информации достаточно универсальный, что доказывает *воспроизводимость* пособия, и даёт использовать её при обучении искусству импровизации практически на любом инструменте, в том числе и на аккордеоне.

Сборник Э. И. Кунина «Скрипач в джазе» [72] опирается на *концепцию* трудов И. М. Бриля, Г. К. Лукьянова, Ю. И. Маркина, Ю. Н. Чугунова. Так же включено большое количество упражнений и этюдов, разработанных автором.

Э. И. Кунин написал пособие, обладающее достаточной *системностью*. Ввиду того, что целевая аудитория сборника ориентирована на студентов ВУЗов и СУЗов, а также музыкантов-любителей, автор в начале даёт рекомендации по постановке инструмента и рук на нём. Рассматриваются особенности звукоизвлечения на скрипке, принципы интонирования, а также, как правило, неизвестные для академического музыканта, тонкости исполнения с микрофоном, звукоснимателем, различными электронными эффектами.

После первой главы, которую можно считать вводной, начинается основной раздел пособия. Во второй главе автором рассматривается строение джазовых аккордов и их способы расширения, альтерации. Третья глава посвящена ритмике джаза. Рассмотрены такие явления, как свинг,

блуждающий акцент. В четвёртой главе автор касается гармонии. Однако рассматриваются в основном такие темы, как гармонизация мелодии, движение по квинтовому кругу. Типично джазовые гармонические приемы только подразумеваются, но внимание на них не акцентируется. Скорее всего, это связано со спецификой инструмента. Пятая глава содержит весьма полезную информацию о ладовой основе джаза. Автор не только рассматривает используемые в джазе лады, но также даёт информацию о том, какие лады используются в различных джазовых стилях. Мелодика джаза, басовая партия и её разновидности, рассматриваются автором в последующих главах. Бас рассмотрен поверхностно, что опять же можно объяснить спецификой инструмента, однако мелодика джаза, и, в частности, импровизация, так же занимают весьма скромное положение в рассматриваемом пособии. Этот факт вносит дисбаланс в сборник, так как скрипачу, очевидно, было бы более полезно знать о большом разнообразии приёмов мелодического варьирования, нежели о гармонизации мелодии, или проведении линии баса.

Пособие Э. И. Кунина достаточно понятно для музыканта-профессионала. Несмотря на то, что концепция сборника подразумевает обучение джазу любителя, задания, которые находятся в конце каждого параграфа, не позволят непрофессионалу проверить себя, что может привести к приобретению неверных навыков. В связи с этим, *управляемость* технологии находится на недостаточном для обучения любителя уровне, однако для студентов уровень управляемости является приемлемым.

Рассматриваемое пособие логически хорошо выстроено. Однако материал, предоставленный в нём, приближается скорее к теоретическому. На это указывают некоторые факторы: объяснение многих принципов, на практике неосуществимых на скрипке; внимание к вопросам гармонизации, структуре джазового произведения, но, в то же время, незначительный раздел пособия, посвященный мелодике и ритмике джаза, способам варьирования мелодии, тем, чем в первую очередь на практике должен владеть джазмен-

скрипач. Поэтому *эффективность* сборника, с точки зрения практического освоения джазовой импровизации и исполнения джазовых произведений, нельзя назвать высокой.

Пособие Э. И. Кунина «Скрипач в джазе» рассматривает вопросы, схожие для любого музыкального инструмента. Если не принимать во внимание специфические скрипичные приёмы, то большинство предлагаемого материала подойдёт для других инструментов, в том числе и для аккордеона, что позволяет констатировать *воспроизводимость* технологии.

Среди отечественных методических трудов следует выделить пособие И. М. Бриля «Практический курс джазовой импровизации для фортепиано» [23]. *Концепция* рассматриваемого сборника опирается на опыт автора, а также на труды Дж. Мехегана. В качестве предлагаемых примеров и репертуара хрестоматии использовались мелодии из зарубежных сборников, а также пьесы, сочинённые автором. Некоторые нотные примеры были написаны специально для данного пособия.

И. М. Бриль выстроил сборник по принципу «от простого к сложному». На начальном этапе изучения джазовой импровизации автор предлагает изучить основные гармонии, начиная с элементарных, и постепенно усложняя их структуру. Этот подход оправдан, так как, в отличие от духовых или струнных инструментов, фортепиано часто используется в джазовых ансамблях в качестве аккомпанирующего инструмента. Гармонии джаза посвящён первый раздел сборника. Во втором разделе И. М. Бриль предлагает к изучению мелодико-ритмические особенности исполнения джазовой импровизации. Рассматриваются лады, в которых может строиться импровизация, принципы мотивного развития. Но сами законы исполнения джазовых произведений, а именно свинговая манера игры, смещение акцентировки и т. п. приводятся позже, что создаёт некоторые сложности освоения для незнакомого с джазом. В целом, логика построения

рассматриваемого пособия рассчитана на музыканта знакомого с данным направлением, но не умеющего импровизировать.

«Практический курс джазовой импровизации для фортепиано» может использоваться как самоучитель. Имеющиеся разделы поделены на уроки. Каждый урок имеет несколько параграфов, а именно: теоретические сведения о изучаемом материале; примеры, демонстрирующие использование предложенного материала; задание для самостоятельного изучения (присутствует не во всех уроках). Таким образом, музыкант может, анализируя примеры, осваивать приёмы джазовой импровизации, путём игры предлагаемых упражнений и выполнения самостоятельных заданий. Однако в пособии отсутствуют какие-либо проверочные задания, при помощи которых можно диагностировать уровень полученных знаний, следовательно, *управляемость* данного пособия недостаточна для самостоятельного обучения.

Пособие И. М. Бриля несомненно полезно для изучения основных приёмов импровизации на фортепиано, так как в нём в доступной форме объясняются как гармонические последовательности и аккорды, типичные в джазе, так и мелодико-ритмическая составляющая. Но, как было сказано выше, из-за невозможности проверить усвоенность изученного материала, *эффективность* данного сборника снижается. Так же в пособии отсутствуют альтернативные варианты освоения джазовой импровизации, вся структура упражнений построена на репродуктивном методе, нигде не приводятся примеры поиска новых тем, заменяющих старые, или иных приёмов, направленных на развитие композиторских навыков. Такой подход может быть оправдан при самостоятельном изучении, но раскрывает далеко не все возможности музыканта, изучившего этот сборник.

Рассматриваемое пособие по своей структуре и содержанию имеет достаточно узкую специализацию: большинство предлагаемых гармонических упражнений невозможно сыграть на каком-то другом инструменте, кроме фортепиано. Второй раздел более универсален, так как

приёмы импровизации мелодии и ритма схожи с используемыми на разных инструментах, в том числе и на аккордеоне. Учебное пособие И. М. Бриля может быть полезно для изучения первичных навыков джазовой импровизации, но ввиду отсутствия многих параметров управления звуком (изменение динамики во время звучания, использование регистров, нетемперированное глиссандо и т. п.), его нельзя рассматривать как универсальное. Однако, оно соответствует всем требованиям *воспроизводимости*.

Среди современных методических материалов можно отметить пособие С. И. Стрелецкого «Импровизация для всех» [120]. Рассматриваемый сборник в первую очередь ориентируется на современного музыканта-любителя. Присутствует большое количество просторечий, современных слов, что предполагает более простое понимание изучаемого материала. Однако обилие нетипичных для учебного пособия оборотов может помешать пониманию материала профессиональным исполнителем. Материал, представленный в сборнике, ориентирован на любителя, того, кто не знаком с ритмикой, ладами и другими особенностями не только джаза, но и музыкального искусства в целом. *Концепция* пособия С. И. Стрелецкого – путеводитель в мир музыки и импровизации. Но содержание этой идеи не всегда соответствует её формулировке. Несмотря на то, что подразумевается изучение импровизации на фортепиано, во вступительном слове автор говорит, что даёт общие, начальные сведения, которые одинаковы для любого инструмента.

Структура пособия типична для самоучителя. В первом параграфе рассказывается о диапазоне клавишных инструментов, названия октав, о функциях, которые отдаются правой и левой рукам. Затем автор знакомит читателя с тональностями, ритмом, размером... Логика построения сборника подразумевает, что музыкант, который едва ли знаком с инструментом, сможет не только освоить его, изучив предлагаемый материал, но также научиться импровизировать. С такой позицией очень трудно согласиться.

Можно предположить, что С. И. Стрелецкий предлагает к прочтению первый параграф с целью напоминания основных терминов музыканту-любителю. Автор даёт указания по качествам импровизации: она должна иметь логику построения, форму, тематическое зерно. Это правильные рекомендации, но полезными они могут быть тому, кто знает, что означают эти параметры. К сожалению, этот момент не был объяснён в пособии. Начинающему импровизатору объясняется, какие бывают интервалы, как их обозначать; аккорды, их тесное и широкое расположение. В целом, видна попытка в очень сжатой форме объяснить человеку, который не обучался музыке, основные термины, законы исполнения, азы нотной грамоты и, в том числе, импровизацию. Автор также затрагивает основы гармонии. Подводя итог *системности* пособия, можно констатировать, что обзорный характер материала не позволит получить необходимые практические навыки джазовой импровизации, но, в качестве теоретического материала, поможет глубже понять музыканту-любителю специфику джаза.

В рассматриваемом сборнике не имеется чёткого планирования процесса обучения. Учитывая ориентированность на любителей, такой подход может быть оправдан. Автором предлагаются проверочные задания в виде нотных примеров, но качество их выполнения останется неизвестным для самостоятельного музыканта, так как проверочные разделы в сборнике отсутствуют. С точки зрения педагогической технологичности, *управляемость* в данном пособии отсутствует.

Труд С. И. Стрелецкого частично затрагивает современные методы обучения, в частности – использование синтезатора в качестве аккомпанирующей машины. Но практическая *эффективность* сборника может быть оценена как низкая по нескольким причинам. Для эффективного образовательного процесса на начальном этапе, необходимы контрольные задания, обязательно с решёнными ответами. Такие задания отсутствуют. Это создаёт дополнительные сложности тому, кто выберет это пособие для изучения основ импровизации. Несмотря на описанные недостатки, пособие

будет весьма полезно любителям, как теоретический материал, раскрывающий художественно-эстетическую сторону джазовой импровизации. Но использовать данный сборник при обучении профессиональных музыкантов не рекомендуется.

Универсальность пособия достаточно высока. Данный результат – следствие максимально обобщённых рекомендаций. Именно из-за отсутствия направленности на конкретный инструмент, сборник косвенно может быть охарактеризован, как универсальный и *воспроизводимый*.

В ходе исследования был проанализирован труд Дж. Мехегана «Тональные и ритмические принципы джазовой импровизации» [165]. Основная *концепция* пособия – гармония джаза и импровизация на её основе. Автор ориентируется на музыканта, знакомого с основными законами джазового искусства, но не знающего особенностей их применения. Приводится большое количество примеров для анализа джазовых произведений, гармония которых выводится на первый план. Это пособие несомненно имеет ориентированность на ансамблевое исполнительство, так как присутствует большое количество заготовок для аккомпанирующей партии фортепиано.

Рассматриваемый сборник по своей структуре схож с трудом И. М. Бриля «Практический курс джазовой импровизации для фортепиано». Об этом пишет и сам И. М. Бриль в предисловии. Дж. Мехеган в своем пособии так же ставит на первое место гармонию джаза. Начиная с простых аккордов, автор постепенно их усложняет, объясняет читателю основные закономерности гармонии джаза. После каждого рассмотренного материала, Дж. Мехеган даёт задания для самостоятельной работы. Анализируются гармонические последовательности известных джазовых пьес. Отдельные разделы сборника посвящены обращениям аккордов, модулирующими и транспонирующими приёмами. Рассмотрев гармонию джаза, автор рекомендует приступить к мелодике. Во вступлении к уроку приводится схема, которая подтверждает роль фортепиано в ансамбле, чаще как

аккомпанирующую. Дж. Мехеган объясняет, что в приводимых примерах восьмые длительности – партия, относящаяся к трубе; половинные и целые длительности – партия фортепиано; четвертные – как правило бас. Далее следует рассмотрение ритмических рисунков, их комбинаций. Приводятся наиболее характерные ритмы для различных стилей джаза. В целом, сборник больше опирается на гармонические особенности джазового стиля, нежели на мелодические. Несмотря на то, что рассматриваются лады народной музыки, триолизирование мелодии, хроматика, синкопирование и прочие особенности мелодического развития, главным материалом, изучаемым на протяжении всего пособия, является гармония. Такая структура материала, с точки зрения технологичности, является *системной*.

Сборник Дж. Мехегана имеет чёткую внутреннюю организацию. Он поделён на секции, а каждая секция в свою очередь – на уроки. После каждого блока информации и примеров, автор предлагает ученику попробовать самостоятельно выполнить задание по тематике урока. Решённые задания отсутствуют, однако, ввиду ориентирования на музыканта, уже знакомого с джазом в основах, их наличие не является обязательным. Процент *управляемости* и доступности предлагаемого материала достаточно высок, это даёт основания полагать, что информация, предоставленная в пособии, будет усвоена на высоком уровне.

Рассматриваемый сборник, несмотря на чёткую структуру, наличие заданий, позволяющих диагностировать результаты, нельзя в условиях современной педагогической науки назвать *эффективным*. В первую очередь потому, что подход к обучению джазовой импровизации идёт только по одному пути – репродуктивному. Отсутствуют задания творческого характера, что ограничивает возможности музыканта. Пособие может быть полезно для пианиста, играющего в джазовом ансамбле, или же исполняющего небольшие по времени импровизации.

Сборник Дж. Мехегана достаточно узкоспециализирован: гармония джаза является основным материалом для изучения, остальная информация

является лишь дополняющей его. В связи с этим, адаптация рассматриваемого пособия для других инструментов является затруднительной.

Проанализировав эти труды, необходимо выяснить особенности, а также приемлемость рекомендаций для обучения аккордеонистов. В процесс обобщения включены все сборники, кроме пособия «Импровизация» С. И. Стрелецкого, ввиду его ознакомительной направленности. Многие пособия затрагивают вопросы мелодики джаза. Так, О. М. Степурко, И. М. Бриль, Дж. Мехеган и Э. И. Кунин уделяют внимание звукоизвлечению и мелодическим оборотам джаза. О. Степурко рассматривает джазовую мелодику углубленно, так как сказывается специфика духовых инструментов, в данном случае трубы. Ю. С. Воронцов также касается вопросов джазовой мелодики, однако специфика его методического пособия не подразумевает отдельного рассмотрения этой проблемы. Э. И. Кунин в своём пособии затрагивает специфические для скрипки принципы интонирования, особенности звукоизвлечения, однако делает это в обзорной форме. Для пианистов мелодика джаза не является основополагающей, поэтому И. М. Бриль и Дж. Мехеган уделяют ей гораздо меньше места в своих трудах. Наиболее подходящими для аккордеонной практики стоит выделить рекомендации, относящиеся к духовым инструментам. В данном случае усматривается связь с природой образования звука в музыкальном инструменте. У О. М. Степурко и Ю. С. Воронцова написано о многих приёмах в мелодике джаза, которые с успехом могут быть применены аккордеонистами. Практически все рассмотренные труды (кроме О. М. Степурко) включают материалы, посвящённые гармонии джаза. В целом, их структура и содержание одинаковы, однако в трудах И. М. Бриля и Дж. Мехегана джазовая гармония занимает ключевое место. Среди особенностей фортепианных сборников следует отметить, что внимание в первую очередь уделяется построению аккордов с высокой степенью альтерации, а также в широком расположении. Для аккордеонной практики,

рекомендации, относящиеся к гармонии джаза, без корректировок неприемлемы. Вопросы джазовой ритмики так же рассматриваются всеми авторами, как неотъемлемая часть стиля. Выделить труды, где рекомендации для аккордеонной практики наиболее подходящие, невозможно, так как ритмика джаза одинакова для всех инструментов.

Для полного анализа необходимо выяснить какие методические указания и рекомендации, касающиеся джазовой импровизации, наиболее применимы в аккордеонной практике. Следует отметить, что такие авторы, как О. М. Степурко, Э. И. Кунин, Дж. Мехеган, хотя и касаются вопросов джазовой импровизации, однако представляют материал обзорного характера. И. М. Бриль и Ю. С. Воронцов уделяют импровизации ключевое место в джазе. Труд И. М. Бриля ценен ещё и тем, что в нём содержится большое количество упражнений для развития навыков джазовой импровизации. Наиболее близким к аккордеонной практике является сборник Ю. С. Воронцова – все принципы варьирования, описанные автором, применимы на аккордеоне.

Анализ приведённых методик позволяет констатировать, что методические рекомендации по формированию основ джазовой импровизации на аккордеоне могут включать в себя некоторые пункты методик, написанных для других инструментов, после их адаптации для аккордеонистов.

На основании полученных данных, можно сделать вывод, что технологическими подходами к развитию джазовой импровизации в музыкальной педагогике являются: деятельностный подход, т.е. наличие собственного практического опыта в джазовом исполнительстве и импровизации у автора; системный подход, т.е. чёткий алгоритм подачи материала, последовательность тем от общего направления к частному (ритмика, мелодика, джазовая гармония, импровизация); личностно-ориентированный подход, определяющий характер методики и её управляемость; технически-ориентированный подход, учитывающий

специфику музыкального инструмента. Полученные в ходе анализа данные позволяют констатировать, что концептуальность технологий изучения джазовой импровизации, в большинстве случаев опирается на результаты обобщения собственного опыта автора методического пособия. Системность рассмотренных педагогических технологий дифференцируется, в зависимости от специфики инструмента. У мелодических инструментов алгоритм изучения начинается с мелодики и ритмики джаза, у гармонических инструментов, например, фортепиано, – с гармонии. Управляемость данных технологий определяется развитой системой педагогической диагностики, предусматривающей вариативные методы контроля, включая проверочные задания и упражнения. Эффективность большинства технологий формирования навыков джазовой импровизации основана на достижении оптимальных (с точки зрения времени и достигнутого качества) затрат в обучении. При этом, в учебных пособиях крайне лаконично представлены материалы, не относящиеся напрямую к формированию навыков джазовой импровизации (неджазовые гармонические обороты, формообразование, агогика и др.). Как правило, авторами показываются лишь универсальные методические рекомендации, возможные способы варьирования мелодии, но не предлагаются готовых решений, избегаются образцы и шаблоны в исполнении элементов импровизации, что осложняет воспроизводимость указанных технологий.

1.3 Сущность и специфика методического обеспечения процесса обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

Стоит также рассмотреть существующие технологии формирования основ джазовой импровизации специально для аккордеона. Анализ приведённых ниже трудов несомненно важен для более полного понимания

особенностей изучения основ джазовой импровизации с учётом специфики инструмента, его роли в ансамбле, специфических исполнительских приёмов и. т. п. Рассматриваемые пособия изданы в разных странах и в разное время, что позволит более объективно выделить ключевые особенности обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза (см. таблицу 2).

Рассмотрим подробнее эти работы.

Концептуальность пособия В. П. Власова «Школа джаза на баяне и аккордеоне» [26] опирается на личный опыт автора, а также на труды И. Говарта, И. Вассербергера, В. С. Симоненко, Э. И. Кунина.

Сборник Виктора Власова может быть охарактеризован как обладающий *системностью*. Он включает в себя вводную историческую часть, основные выразительные средства джаза и их трактовку на баяне или аккордеоне, рассматривается свинговая манера игры, синкопирование в джазе, специфические баяно-аккордеонные исполнительские приёмы и вопросы импровизации. В заключении даётся описание различных направлений джаза и нотное приложение. Указанный алгоритм подачи материала является убедительным. Однако автор делает больший упор на изучение ритмики джаза, но не затрагивает особенности гармонизации джазовых произведений на баяне, а импровизацию уводит на второй план.

Таблица 2

Критерии технологичности в методических разработках по проблемам джазовой импровизации на аккордеоне

Автор	Концептуальность	Системность	Управляемость	Эффективность	Воспроизводимость
В. П Власов	Собственный опыт автора и труды знаменитых джазменов;	Историческая часть, выразительные средства джаза и их трактовка на баяне, ритмика джаза, специфические исполнительские приёмы, импровизация;	Отсутствие контрольных заданий, систематизации материала. Низкая управляемость;	Опора на специфику инструмента, отсутствие каких-либо гарантий достижения результата;	Универсальные методические рекомендации; доступно изложенный материал.
Andrew Walter	Собственный опыт автора, опора на современную исполнительскую практику;	Джазовая импровизация является ключевой темой, остальной материал (ритмика, мелодика, использование регистров) даётся в контексте импровизации.	Отсутствие контрольных заданий, направленность на профессиональных музыкантов;	Малоэффективное, с точки зрения технологии, пособие. Отсутствие каких-либо гарантий достижения результата.	Доступные для профессионала методические рекомендации по изучению джазовой импровизации на аккордеоне.
Phil Baker	Опора на современную исполнительскую	Мелодика, гармония, ритмика, бас, аранжировка,	Контрольные задания;	Гарантия достижения определённого	Универсальные методические рекомендации;

	практику;	спец. приёмы, модуляция, импровизация;		стандарта обучения;	
Anthony Mecca	Опора на современную исполнительскую практику;	Структура джазового произведения и импровизация на её основе;	Направленность на профессиональных исполнителей, малая управляемость;	Контрольные задания, большое количество нотных примеров;	Наличие нотных примеров и их поэтапный анализ, доступное изложение материала;
Ralph Stricker	Опора на исполнительский опыт Фрэнка Марокко, выступающего в качестве редактора;	Использование левой клавиатуры для ведения баса и гармонического сопровождения, используемые звуоряды, альтерация гамм, комбинации баса и аккордов, упражнения на развитие слуха, блюз и его особенности, полиаккорды, низкая системность;	Направленность на непрофессиональных исполнителей, отсутствие контрольных заданий, низкая управляемость;	Опора на специфику инструмента, грамотно подобранные упражнения и примеры аранжировок, отсутствие каких-либо гарантий достижения результата;	Средняя степень воспроизводимости, методические рекомендации для обучающихся; отсутствие подробных алгоритмов освоения джазовой импровизации.

Специфика «Школы джаза на баяне и аккордеоне» подразумевает, что целевой аудиторией являются уже профессиональные музыканты, либо студенты высших и средних учебных заведений. Поэтому деления на параграфы, проверочные задания и т. п. в данном учебном пособии отсутствуют. Так же не используется принцип подачи информации «от простого – к сложному». Это даёт основание для констатации, что труд В. П. Власова обладает низкой степенью *управляемости*.

Рассматриваемое пособие может быть охарактеризовано, как обладающее должной степенью *эффективности*. Основанием для подобного утверждения является тот факт, что до настоящего момента никто из известных джазменов не издавал пособий по практике изучения джаза на русском языке. Также, достаточно подробно описаны специфические приёмы игры и их комбинации, в контексте исполнения на баяне. Однако, «Школа джаза» не отвечает всем требованиям эффективности: нет ни запланированных сроков изучения материала, ни гарантий достижения какого-либо стандарта обучения.

Пособие В. П. Власова является универсальным, так как писалось именно для самостоятельного повышения образования. Материал написан в доступной форме для студентов и преподавателей, что позволяет констатировать, что «Школа джаза на баяне и аккордеоне» обладает высокой степенью *воспроизводимости*.

Труд А. Вальтера «Jazz accordion» [178] опирается на джазовую исполнительскую практику 50-х годов XX века в Германии, а также на личный опыт автора. Он рассчитан на профессиональных музыкантов.

Рассматриваемое пособие имеет следующее содержание: основной тематикой является джазовая импровизация, и независимо от направления темы (ритмика, мелодика, использование регистров), автор всегда связывает её с процессом импровизации. Можно утверждать, что пособие имеет все признаки *системы*.

Сборник «Jazz accordion» рассчитан на профессиональных музыкантов, поэтому автор не ставил перед собой цель сделать его *управляемым*. В рассматриваемом труде отсутствуют какие-либо проверочные задания, возможность поэтапной диагностики и т. д. Данное пособие не имеет управляемости.

Рассматриваемое пособие является малоэффективным, с точки зрения технологии. Отсутствуют какие-либо гарантии достижения определённого уровня навыков, остаётся невыясненной *эффективность* результатов.

Так как А. Вальтер ставит ключевой целью пособия практику импровизации, а вопросы гармонии, особенности мелодики, ритмики джаза предполагает уже известными для читателя, можно предположить, что пособие обладает высокой *воспроизводимостью*, при условии изучения профессиональными музыкантами.

Рассмотренное в ходе исследования пособие Ф. Бейкера «Modern piano accordion method» [148] опирается на джазовую практику американских исполнителей.

Труд Ф. Бейкера имеет следующую структуру: изучение блюзовых тонов, джазовой гармонии, ритмики, вариантов ведения баса. Затем следуют приёмы аранжировки, расширения фактуры, специфические аккордеонные приёмы игры, транспозиция и способы модуляции. В заключительной части автор рассматривает импровизацию, которая является объединяющим звеном всех представленных материалов. Проведённый анализ позволяет констатировать, что пособие имеет все признаки *системности*.

Рассматриваемый сборник отвечает некоторым требованиям *управляемости*. Присутствуют контрольные задания, целью которых является поэтапная диагностика. Пособие разделено на уроки, что предполагает возможность планирования процесса обучения. Однако, отсутствие возможности варьирования методики различными средствами, с целью коррекции результатов, не позволяет охарактеризовать управляемость данной технологии, как высокую.

Пособие возможно было *эффективным* на момент его написания, однако, в современных условиях образовательного процесса, оно не является оптимальным по затратам и не может гарантировать достижение определённого стандарта обучения. Поэтому труд Ф. Бейкера не является эффективным.

Воспроизводимость пособия «Modern piano accordion method», как любого самоучителя, находится на высоком уровне. Однако, ввиду преимущественно обзорного характера, оно не может быть использовано в образовательном процессе.

Концептуальность пособия Э. Мекка «Progressive ideas for “pop” playing for accordion» [164] опирается на практику джазменов 50-х годов XX века. Сборник целиком посвящён структуре джазового произведения: вступление, тёрнэраунд, канденционные обороты и их разновидности. Данная структура является логичной, её части взаимосвязаны и составляют единое целое, следовательно, пособие обладает *системностью*.

Рассматриваемое пособие ориентировано на профессиональных музыкантов, которые знакомы с законами джазового исполнительства. В этой связи автор не предполагает возможности диагностики, проектирования процесса обучения и т. п., поэтому пособие не обладает *управляемостью*.

Труд Э. Мекка достаточно понятно преподносится изучающему импровизацию, присутствует большое количество нотных примеров, рассмотрено большое количество альтернативных вариантов исполнения анализируемых эпизодов. Учитывая, что пособие ориентировано на профессиональных музыкантов, можно утверждать, что оно является *эффективным*.

Ввиду большого количества нотных примеров, поэтапного анализа каждого элемента джазового произведения, для профессионального музыканта не составит труда понять принципы импровизации и построения произведения, раскрываемые автором. Следовательно, рассматриваемое пособие обладает должной степенью *воспроизводимости*.

Вызывает особый исследовательский интерес труд Р. Стрикера «Jazz theory and improvisation studies for accordion». Во-первых, это единственное печатное издание для аккордеонистов, которое удалось проанализировать в ходе исследования, где подробно рассматривается ведение аккомпанемента, линии баса, модальный джаз, приводятся упражнения для развития паттерновой техники. Во-вторых, редактором данного пособия выступил известный джазмен-аккордеонист Ф. Марокко, который также является автором аранжировок, предлагаемых для изучения. Эти факты позволяют полагать, что *концептуальность* методического пособия Р. Стрикера находится на достаточном уровне. Однако *системность* этого издания довольно низкая по причине того, что предполагаемая аудитория, с одной стороны не знакома с техническими особенностями левой клавиатуры аккордеона, с другой же, достаточно осведомлена о большинстве исполнительских особенностей, касающихся, как ведения меха, так и правой клавиатуры инструмента. Можно предположить, что издание адресовано пианистам-любителям, которые хотели бы научиться играть джаз на аккордеоне. Для изучения предлагается рисунок-схема левой клавиатуры инструмента, затем гаммы, в качестве упражнений. Следующим шагом автор считает необходимым объяснить строение ладов, а именно количество и порядок тонов и полутонов. С точки зрения анализа данного пособия возникают вопросы, касающиеся, в частности того факта, что обучающийся явно понимает расположение нот на правой клавиатуре, но при этом не осведомлён о ладах. Следующий параграф издания посвящён ознакомлению с основными аккордами, однако это сделано в ещё более сжатой форме, по сравнению с предыдущими. Однако, если принять во внимание, что исполнитель в общих чертах знаком с основами гармонии, то подобная подача материала вполне уместна. Однако далее автор вновь возвращается к базовой теории, и предлагает к изучению обращения аккордов. Иными словами, отсутствует структурированная подача методического материала. Это также повлияло на *управляемость* данного труда. Действительно,

обучающемуся предлагается большое количество упражнений, вставки справочного материала, небольшие пьесы, на которых можно отрабатывать полученные навыки, но совершенно отсутствуют какие-либо проверочные задания. Проведённый анализ позволяет полагать, что *эффективность*, учитывая, что это методическое пособие, достаточная. Конечно, получить повторяемость результатов не представляется возможным, ввиду отсутствия контрольных заданий и, в целом, справочного формата большинства параграфов. Однако, подобный формат имеет и положительные стороны, так как многие упражнения и примеры могут оказаться полезными и профессиональным музыкантам, которые уже знакомы с исполнением джаза, но хотели бы обучиться импровизации. *Воспроизводимость* данного пособия можно оценить, как среднюю, так как под руководством владеющего импровизацией преподавателя, студент действительно сможет использовать данное пособие в качестве справочного материала, однако, ввиду сжатого изложения многих материалов и отсутствие контрольных заданий, самостоятельное обучение вряд ли возможно.

Проанализировав вышеприведённые труды, можно констатировать, что несмотря на их направленность на специфику аккордеона, ни один из них не является достаточным для создания технологии обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза. Недостаточно раскрыты принципы импровизации на аккордеоне, наиболее эффективные приёмы игры. В этой связи представляется необходимым создание обобщённой методики обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

Стоит актуализировать основные авторские педагогические подходы, выявленные в ходе исследования. Основным принцип обучения основам джазовой импровизации – *репродуктивность*. Авторами пособий предлагаются типовые примеры, на основе которых решаются задачи. Таким образом, можно полагать, что студент, во время выполнения задания, ориентируясь на некий эталон, сможет избежать распространённых ошибок.

Кроме того, репродуктивный принцип обучения незаменим при изучении джазовых стилей. Второй распространённый педагогический подход обучения импровизации – *композиционный*. Он заключается в том, что принципы построения музыкального материала во время импровизации отождествляются с процессами аранжировки и композиции. Имея несомненные плюсы, такой метод всё же не может способствовать обучению музыканта-импровизатора, т.к. не учитывает ключевых различий между вариацией и импровизацией. Тем не менее, именно композиционный подход, являясь очень близким импровизации, доступен для понимания академическому музыканту. *Теоретический* подход является важным для формирования основ джазовой импровизации, однако является вспомогательным. К сожалению, в рассмотренных в ходе исследования пособиях, он встречается нерегулярно и не в полной мере. Существует ещё один подход обучения джазовой импровизации – *эмпирический*, который является приоритетным, однако он требует внешнего контроля со стороны преподавателя. Суть данного педагогического подхода в том, что предлагаемые задания не имеют примеров решения, а единственным критерием успешного выполнения является эстетика.

Авторская методика обучения основам джазовой импровизации основана на объединении наиболее эффективных компонентов педагогических подходов, а также использования разработанного алгоритма обучения, не обнаруженного в известных на момент исследования трудах. Наиболее оптимальным порядком тем для изучения представляется следующий:

1. Джазовый ритм
2. Штрихи и особенности артикуляции
3. Джазовая гармония и ведение баса
4. Мелодика джаза
5. Особенности джазовых стилей
6. Практика импровизации

Стоит рассмотреть представленные компоненты и обосновать такой порядок следования.

Джазовый ритм.

Ритм является важной составляющей в джазовой музыке, но вместе с тем, её легко понять студенту, ранее не игравшему подобных произведений. «Одним из важных элементов импровизации является ритм» [27, с.7]. Именно он, наравне с блюзовыми тонами является своеобразной визитной карточкой джаза. «В академической музыке преобладают длительности четного деления» [10, с.119]. Иными словами, это бинарная система. «Джазовая музыка включает в себя элементы академической музыки, но при этом существенно отличается от нее триольной пульсацией», которая подразумевает деление длительности не на две, а на три более короткие [10, с.119]. Данная манера исполнения называется свинг. Она характеризуется рядом особенностей: «использованием триольного пунктирного ритма, смещением акцента с сильной доли на слабую, синкопированием» [27, с.8]. Свинговая манера игры является затруднительной для освоения начинающим. Чтобы научиться свингу, музыканту необходимо освоить игру восьмых длительностей в триольном ритме, при этом несколько акцентируя слабую долю. Наиболее правильным подходом понимания свинга, является прослушивание аудиозаписей знаменитых джазменов, и анализ общих ритмических тенденций в их манере исполнения. Однако этого недостаточно, и для более полного понимания этого самобытного музыкального явления необходимо изучить в теории и на практике некоторые приемы, связанные с особенностями метра и ритма в джазе. Прежде всего это система «бит». «Граунд-бит» – строгий пульс в джазе, совпадающий с метрической структурой такта. На его основе выстраивается вся последующая ритмика в джазе. Первое, что должен освоить джазовый исполнитель – умение играть «он-бит», то есть с опорой на 1 и 3 доли условно взятого такта в размере 4/4. Следующим этапом является игра «ту-бит» и «даун-бит», что обозначает акцентирование на сильную долю и «на раз» соответственно. Акцент на

слабую долю называется «ап-бит», на «и» – «офф-бит». В джазовой музыке акценты «ап-бит» и «офф-бит» чередуются с акцентами «ту-бит» и «даун-бит». В свинге используются еще два термина, связанные с системой «бит». Это «фор-бит», когда звук несколько опережает бит, и «афте-бит» когда звук несколько запаздывает. «Для определения вида акцента музыканты рекомендуют пропеть фразу с разными вариантами акцентов и выбрать тот вариант, который лучше всего раскрывает музыкальную мысль фразы» [10, с.121]. Однако без слухового багажа понять свинг невозможно. Также в этом вопросе незаменима помощь педагога, который может проиллюстрировать тонкости этого ритма.

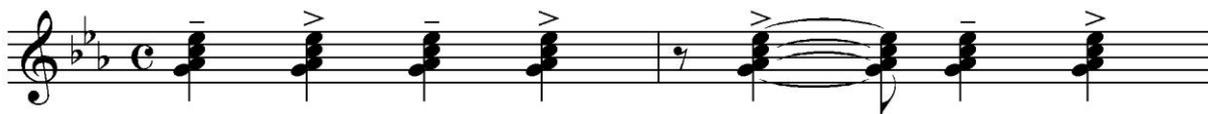
Второй составляющей джазового ритма является синкопирование. Синкопы используются внутритактовые, междутактовые, внутридольные и сочетаемые с паузами. «Синкопирование – важнейший элемент выразительности в джазовой музыке» [10, с.121]. Смысл синкопирования заключается в том, что опорный звук смещается с сильной или относительно сильной доли на слабую, что дает эффект ритмического диссонанса. Использование синкоп будет рассмотрено ниже, при практическом анализе джазовой пьесы.

Штрихи и особенности артикуляции.

Штрих (нем. Strich – черта, линия) – способ (приём) исполнения нот. В джазовом исполнительстве ритм, темп, метр и штрихи взаимосвязаны. «Несомненно, при игре на аккордеоне, полезно мысленно пропевать бит различными слогами, так как при произнесении слогов естественным образом ощущается артикуляция на разных уровнях интонирования от атаки до штрихов» [10, с.120]. Например, используя слоги «ти» (мягкая атака) и «та» (твердая атака). Данный способ артикуляции способствует нахождению необходимой выразительности и штриховых оттенков:



«Кроме триольного деления, бит в джазе поддерживается смещением акцентов, например, с сильной доли на слабую. Во фразе, состоящей из четвертей – это акцент «ап-бит» [10, с.120]:



«В зависимости от метрического расположения фразы, акцент под действием притяжения пульса меняет свой характер. Так, если фраза из двух восьмых попадает на сильную долю, то она исполняется с акцентом «даун-бит» (первый такт ниже приводимого нотного примера), если попадает на слабую, исполняется «офф-бит» (второй такт)» [10, с.121]:



В приведенных примерах видно, что штрихи, артикуляция и джазовый метр неотделимы друг от друга. Грамотно подобранные штрихи позволяют выявить жанровую стилистику, способствуют свинговой исполнительской манере. В этом и заключается особенность джазовых штрихов и артикуляции. При этом помнить о важной роли акцента. Необходимо, чтобы акцент посылал слушателю «новый импульс, эмоциональный толчок, что отличает настоящий джазовый акцент от внезапного громкого звука. Если акцент не поддается перечисленным характеристикам, то слушатель вместо свинга воспримет нечто ритмически неоформленное» [10, с.122].

Джазовая гармония и ведение баса.

Ключевое отличие импровизации от вариации заключается в том, она основывается не на мелодии, а на гармонии. Без знания гармонии невозможно ни приемлемое исполнение джазовых произведений, ни импровизация. Поэтому изучение гармонического компонента джаза является базовым условием формирования основ джазовой импровизации. В джазовом направлении широко применяются альтерированные аккорды, аккорды с добавлением дополнительных ступеней.

Первое, что необходимо изучить начинающему джазмену – американская система записи аккордовых функций, т.н. «цифровок». Для академического музыканта запись в ней является непривычной, т.к. теоретические дисциплины, оперирующие буквенными обозначениями функций, используют европейские аббревиатуры. Тем не менее, американская система записи весьма проста для понимания и системна, если запомнить основные правила её чтения. Любая эстрадная и джазовая функция записывается по базовому шаблону, который строится следующим образом. Первой идёт латинская буква, указывающая на основной тон. В отличие от европейской системы записи, не используется буква «h», для обозначения знаков «бемоль» и «диез», применяются соответствующие символы. Также, вне зависимости от лада, буква всегда пишется прописная. Следующий за буквой символ указывает на изменение терции в аккорде. Если обозначения на этом месте отсутствуют, значит аккорд мажорный. Если стоит знак «-», то минорный, «+» - увеличенный, «°» - уменьшённый, «ø» - полууменьшённый. После того, как сформировано базовое трезвучие. Оно может быть изменено или надстроено дополнительными звуками, которые обозначаются цифрой или спец. символом, указывающим максимальный интервал базового аккорда. Если цифра не указана, аккорд считается трезвучием, указание цифры «7» означает малую септиму в аккорде, специальный символ «Δ» или его аналог «maj7» – большую септиму (большой мажорный септаккорд), «9» – нонаккорд и т.п. Часто можно встретить дополнительные цифровые обозначения, которые пишутся более мелким кеглем, и располагаются после основного аккорда, например, «C-7^{#11}». Такие цифры обозначают добавленные, альтерированные ступени, не входящие в базовую структуру аккорда. Иногда гармоническая функция может быть записана в форме дроби, в этом случае числитель является аккордом, а знаменатель – басом.

Ввиду того, что американская система нотации не была стандартизирована, у изучающего могут возникать сложности чтения,

например, полууменьшённый септаккорд от ноты «До» в одной системе может быть обозначен, как «Cø7», а в другой, как «C-7^{b5}». Однако данное обстоятельство не должно являться препятствием, т.к. большинство издательств прилагает к нотным сборникам памятку, в которой указаны все необходимые обозначения.

В джазовой музыке часто используется гармоническое обогащение существующих аккордовых последовательностей. Э. Кунин пишет, что «лучше всего этот процесс осуществлять, по-видимому, следующим образом:

1. Выписать мелодию и упрощенную гармоническую схему в цифровом виде.

2. Выделить ключевые аккорды, которые нельзя поменять, не исказив при этом характера мелодии. Чаще всего это аккорды тоники и субдоминанты.

3. Изменить гармоническое движение от одного ключевого аккорда к другому», следуя принципам, заключающимся в заполнении промежутков между ключевыми аккордами «либо по ступеням квинтового круга, либо по хроматике, либо по диатонике, либо использовав замены» [71, с.33]. Последняя рекомендация является обобщающей, так как на этом принципе строится не только гармоническое сопровождение, но и алгоритм басовой линии. Законы гармонии и баса являются одинаковыми, однако к ведению баса предъявляется несколько отличительных требований: джазовый бас должен постоянно находиться в движении, т.н. «блуждающий» бас; диапазон басовой партии, за исключением импровизационных моментов, должен быть ограничен в пределах полутора октав; партия баса не должна свинговаться и идти в разрез с ритм-группой (если это не импровизация). Большое количество упражнений, направленных на развитие навыка ведения басовой линии и аккомпанемента в целом, можно обнаружить в пособии Р. Стрикера. [176].

Структура простых джазовых произведений чаще всего состоит из следующих разделов. Интродукция – начальный раздел, который задает

основной характер произведения. Тернэраунд – оборот, который завершает один блюзовый квадрат и готовит другой. Таким образом, создается непрерывное, кольцевое движение в гармонии, и на этом фундаменте строится мелодическая линия. При этом модуляции разнообразят гармоническую структуру произведения. Завершающий раздел – каденция. Наиболее подробно структура джазовых произведений рассмотрена в пособии Энтони Мекка, которое полезно использовать при формировании гармонического мышления аккордеониста. Более сложный вариант структуры джазовой пьесы – основа на рефрене, или, в джазовой терминологии, «хорусе». Хорус, это система разделов, т. н. «квадратов», чаще выстроенных по схеме ААВА, которые вначале звучат, сопровождая проведение темы, а затем являются фундаментом для импровизации. Хорус может надстраиваться интродукциями, брейками (пауза у аккомпанирующей группы), тэгами (раздел, связывающий импровизации солистов, или указывающий на переход к следующему этапу исполнения) и т. д. Традиционно рукописный текст предполагал краткую, но понятную запись необходимой информации, в связи с чем, часто используются комментарии на английском языке, прочитав которые можно понять замысел автора.

Мелодика джаза.

Второй важнейшей отличительной особенностью джаза являются особые джазовые гаммы. Прежде всего, это блюзовая гамма, в которой присутствуют низкие III и VII ступени лада:

C dur



Позднее джазовые музыканты стали добавлять и V низкую ступень (однако, пониженная V ступень не является блюзовой, т.к. является дополнительной в гамме):



«Один из способов употребления блюзовых нот заключается в скольжении их к основным ступеням гаммы» [23, с.15]. Наибольший эффект скольжения наблюдается на духовых инструментах, гитаре, скрипке. На аккордеоне подобного эффекта можно добиться исполнением форшлага. Кроме блюзовой гаммы и минорной пентатоники джазовые музыканты широко используют мажорную пентатонику, а также ладовые гаммы: локрийскую, эолийскую, фригийскую и др. В пособии Воронцова приводятся несколько примеров использования данных гамм при исполнении импровизаций. Также, аккордеонистам будет полезно использовать упражнения из методического пособия Р. Стрикера, где большое внимание уделено, как диатоническим семи-ступенным ладам, так и пентатоникам. При освоении импровизаций на основе ладовых гамм, следует уделять большое внимание слуховому анализу импровизаций известных джазменов, чтобы понять логику используемых мелодических оборотов, их уместность. Одним из основных способов применения ладовой основы импровизации является обыгрывание гармонических функций. Эмпирическим путём к звучащему аккорду подбираются те гаммы, все тоны которых не диссонируют с гармоническим сопровождением.

Особенности джазовых стилей.

Джаз является достаточно широким направлением в музыке и включает в себя много стилей, которые постоянно создаются, смешиваются, взаимодействуют друг с другом. Однако, музыкант, имеющий определённый слуховой багаж и опыт, всегда сможет определить, какой стиль лежит в основе произведения. Приоритетными стилями на начальном этапе обучения являются те, что находились у истоков джаза. В первую очередь, это блюз, регтайм, свинг. Необходимо слушать как можно больше музыкальных композиций тех стилей, которые требуется изучить, т.к. методических

указаний, которые позволили бы в достаточной мере объяснить все нюансы их исполнения, не существует. Действенным приёмом анализа джазовых произведений является сравнение. От начинающего импровизатора требуется выявить ключевые особенности конкретной пьесы, найти схожие элементы ритмического, гармонического и мелодического развития, и на основании полученной информации, выявить стилевую принадлежность музыки.

Прежде чем приступить к рассмотрению принципов импровизации, следует накопить практический опыт в джазовом исполнительстве. В качестве примера работы над произведениями, написанными в джазовой стилистике, выберем регтайм Дж. Р. Мортон «The grave» (см. приложение А). Регтайм (буквально – рваное время) – «название народной музыкальной формы в Америке, которая после 1870 года получила гласность и, после сенсационного распространения в первые десятилетия XX века, вновь исчезла. Образуется главным образом как форма игры на фортепиано и характерна своеобразной синкопированной мелодией» [27, с.36].

Дж. Р. Мортон, один из основателей джаза, великолепно владел этим стилем, что отразилось в его композиции «The Grave» (англ. желание). Образ этого музыканта ярко запечатлён в фильме «Легенда о пианисте». Данный фильм интересен с точки зрения сравнения исполнительских интерпретаций данной композиции разными музыкантами, и может являться хорошим примером для начинающего джазмена. Заслуживают внимания оба варианта исполнения не только разными манерами игры, но и отличающимися импровизациями, подчёркиванием фактурных линий. Предварительное прослушивание позволит более точно почувствовать свинговую манеру регтайма и репродуцировать её при исполнении на аккордеоне.

Необходимо проанализировать с теоретической точки зрения ритмические и штриховые особенности исполнения данного стиля. Оригинальный текст выглядит следующим образом:



Основываясь на рекомендациях, которые дают авторы пособий, рассмотренных в предыдущем параграфе, расставим акценты. Акцентировка не только сильных, но и слабых долей подведёт к особому метрическому произношению, характерному для данного стиля.

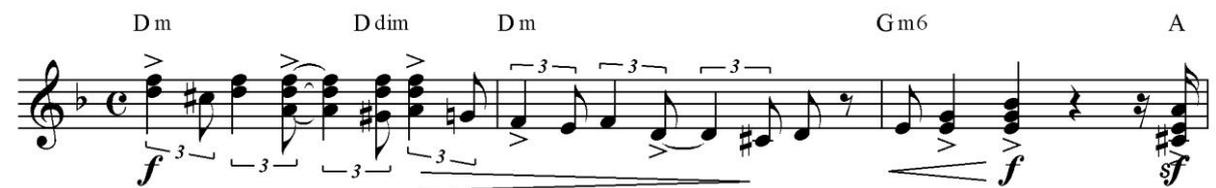


На следующем этапе продолжения работы используем *ритмические* элементы свингования:



Предлагаемая *артикуляция* и внесение изменений в ритмический рисунок дают возможность при исполнении почувствовать ощущение свинга, «раскачивания» мелодии.

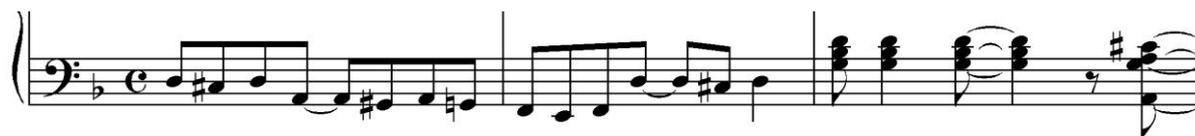
Для более полной работы над предлагаемым текстом необходимо учесть *динамические* нюансы исполнения. Основываясь на характере произведения, динамика, скорее всего, должна быть яркой, а её изменения будут зависеть от гармонического напряжения.



Тональность произведения – ре минор, в конце первого такта звучит уменьшённый аккорд, к тому же совпадающий с традиционным для свинга акцентом. Поэтому, в первом такте динамика будет держаться на одном уровне. Этому способствует и аккордовая *фактура*, имитирующая группу труб в джаз-бенде. Далее мелодия спускается ниже, аккордовая фактура исчезает и возвращается тоника – ре минор, что предполагает

незначительный динамический спад. В третьем такте звучит гармония соль минор с 6 ступенью (в ре миноре септаккорд 2 ступени), динамика увеличивается, а ля-мажорный аккорд, играющийся фор-битом (немного опережая первую долю следующего такта) ярко завершает вступление.

Ритмически и мелодически организация баса в данном примере будет одинакова с мелодией, так как они звучат в унисон. Но когда начнётся тема, то сопровождение будет подчиняться своим законам.



Тема в правой руке записана так:



А звучит ритмически и мелодически следующим образом:



Как мы видим, тема свингуется в той же манере, что и во вступлении.

Линия баса в это же время в нотах записана так:



Бас в джазе, если он не проводит соло – не свингуется и в данном случае существенно не изменяется, однако есть некоторые моменты, которые необходимо отметить. Пьеса написана для фортепиано и играется с использованием педали. В джазе длительности несколько сокращаются. И вариант, иллюстрирующий вышесказанное, выглядит так:



Как видно из примера, ритмический рисунок практически не изменился. Единственные изменения произошли в длительности нот: бас удлинился, имитируя педаль, а аккорды укоротились. Именно такой творческий подход должен быть при прочтении текста, написанного в джазовой манере.

Несомненно, важным компонентом изучения джазовых стилей является анализ не только нотного материала, но и аудиозаписей джазовых аккордеонистов с целью выявления стилистики импровизационных приёмов и манеры исполнительства. Безусловный интерес в этой связи представляет Фрэнк Марокко, запомнившийся в качестве одарённого мультиинструменталиста, основным инструментом которого всё же выступал аккордеон. Музыкант обладал, несомненно, комплексными профессиональными компетенциями, выступая на многих записях в качестве аранжировщика. Вспомогательными инструментами у него выступали кларнет и фортепиано. Техника игры Ф. Марокко преимущественно позиционная, что является довольно удобным решением у аккордеонистов. При этом аккордовой техникой пользуется ограниченно, отдавая предпочтение использованию мелкой техники. В данном случае есть возможность высказать предположение, согласно которому владение техникой исполнения на кларнете в некотором роде было перенесено Марокко на аккордеонную сферу. Произошло взаимное дополнение ряда исполнительских принципов. Среди стилистических особенностей – имитация специализированных приёмов духовых инструментов, в частности нисходящих бэндов, т.н. «Fall» или «Drop» путем исполнения коротких глиссандо. В большинстве аудиозаписей можно проследить чередующиеся роли аккордеона в составе ансамбля. Мелодия и импровизационные части номеров исполняются преимущественно одnogолосно, в манере духовых инструментов. Когда же эта роль передаётся другому участнику коллектива, Ф. Марокко предпочитает исполнение гармонического сопровождения, используя аккорды в тесном расположении на правой клавиатуре. Очевидно

будет утверждать, что инструментальная многоплановость Ф. Марокко повлияла на особенности его аккордеонной игры. Несмотря на то, что подобная исполнительская манера нашла отклик у обширной публики, её затруднительно назвать именно аккордеонной. Техническая адаптация исполнительских приёмов, проведённая Ф. Марокко, до сих пор остаётся в арсенале многих джазовых аккордеонистов.

Многогранным образом инструмент раскрывается у нидерландского фолк- и исполнителя на кнопочном аккордеоне Джонни Мейера. В его творчестве прослеживаются уникальные черты аккордеонной специфики, среди которых: чередование пассажей интервалами и одиночными нотами, использование регистров, кластерная техника. Несмотря на то, что Дж. Мейер играл на кнопочном аккордеоне, все используемые приёмы, пассажи и техники применимы и к клавишному аккордеону. Примечательно, что он был современником Ф. Марокко, однако в отличие от последнего, Дж. Мейер использовал подход более самобытный, нежели копирование исполнительской техники на других инструментах.

При проведении более подробного рассмотрения используемых Дж. Мейером приёмов, в поле внимания попадают короткие глиссандо на аккордах, использование малых секунд, вибрато, что позволяет провести аналогию со спецификой исполнения на медных духовых инструментах, но всё же, в отличии от творчества Ф. Марокко, нельзя назвать подобные приёмы подражательными, скорее стилистически непротиворечивыми и в полной мере укладывающимися в избранную музыкантом стилистическую нишу. Кроме того, Дж. Мейер, возможно из-за того, что являлся в том числе фолк-исполнителем, часто использовал регистры с разливом (одновременное звучание двух или трёх голосов, которые расходятся в настройке на несколько центов), что обычно нетипично для творческих методов, применяемых джазовыми аккордеонистами. Здесь актуализируется вполне выраженный аспект, связанный главным образом с тем, что Ф. Марокко использует определённый диапазон инструментария, который не является

частью арсенала признанных джазовых аккордеонистов. Применение им в игре типично аккордеонных особенностей в русле выразительных приёмов джазовой стилистики на наш взгляд лишь подчёркивает уникальность инструмента и его место в джазовом коллективе. Дж. Мейер активно использует позиционную технику, в которой небольшие по диапазону пассажи сочетаются со скачкообразными аккордовыми прогрессиями. Такая техника, вкупе с активным использованием регистров позволяет полагать, что аккордеон, по своей роли в коллективе, наиболее близок к электрооргану или фортепиано. Это косвенно подтверждается и исторически, когда первые аккордеоны, используемые в эстрадных и джазовых коллективах, шутливо называли «*пианино на бретельках*». Если послушать партии пианистов в джазовом коллективе, становится понятно, что этот инструмент играет роль аккомпанирующего, чему способствует техническая возможность одновременного исполнения нескольких звуков, причём, в отличие от, скажем, гитары, количество комбинаций звучания намного более разнообразное. В то же время, фортепиано, равно как и аккордеон, с лёгкостью может перейти к исполнению соло, не лишаясь при этом аккомпанемента, а лишь частично его упрощая, что делает этот инструмент очень многогранным. Все упомянутые качества присутствуют и в музыке Дж. Мейера.

Третьим крупным исполнителем, чьё имя сравнительно слабо известно в среде джазового истеблишмента, но однозначно достойно более глубинного признания выступает американский аккордеонист Леон Саш (1922 – 1979). В его биографии присутствовали вполне выраженные драматические коннотации, поскольку в детском возрасте будущий музыкант столкнулся с приобретённой слепотой, которая, тем не менее, не смогла остановить его индивидуального роста в исполнительской области. Его наследие примечательно многими качествами, главным из которых следует назвать волонтаристское отстаивание обоснованности аккордеона в инструментальном пространстве джазового коллектива. Так, Л. Саш активно

популяризировал аккордеон в качестве альтернативы медных и деревянных духовых. Конечно, утверждение, что подобная замена необходима, вызывает сомнения, так как тембр каждого инструмента уникален, однако подобные эксперименты в творчестве Л. Саша не редки, а признание публики позволяет констатировать их успешность. Анализируя используемые музыкантом исполнительские приёмы, в первую очередь следует отметить довольно сложные технические элементы. Основа аналогична рассмотренным ранее техникам других аккордеонистов, но имеет ряд особенностей. Во-первых, мелодические соло активно перемежаются с аккордовыми вставками, причём, в отличие от творчества Дж. Мейера, в импровизациях Л. Саша часто наблюдается отказ от позиционной техники, а предпочтение отдаётся широким по диапазону пассажам. Во-вторых, его исполнительские приёмы являют собой симбиоз техник, использующихся трубачами, кларнетистами, саксофонистами и, естественно, аккордеонистами. В целом, анализируя партии аккордеона в аудиозаписях Л. Саша, становится очевидной его склонность к форсированию мелодической, солирующей. Местами особенности мышления Л. Саша заставляют вспомнить о работе джазовых пианистов в стандартном трио. В меру добавленные аккорды, поддерживающие гармоническую основу, не превалируют над одноголосной мелодией, которую Л. Саш предпочитал проводить преимущественно на одноголосных регистрах. Умелое использование возможностей диапазона инструмента создаёт впечатление заполненности фактуры, а свободное владение импровизационными техниками и специальными приёмами показывает всю многогранность инструмента.

Из современных джазовых аккордеонистов особенно выделим Гарри Версаче. Он начал свой путь в музыке с фортепиано, что несомненно сказалось на многих стилистических приёмах, которые нашли отражение и в исполнении на аккордеоне. Кроме того, Г. Версаче владеет органом. На данный момент он играет в составе биг-бенда М. Шнайдер в качестве

органиста, однако при необходимости, обращается к фортепиано и аккордеону. В контексте анализа наиболее интересно использование художественных и технических возможностей именно аккордеона. Первое, на что обращается внимание слушателя – Г. Версаче использует кардинально другой подход в исполнительстве на аккордеоне. Связано ли это с тем, что он изначально обучался на фортепиано, или же причина в личных стилистических предпочтениях, утверждать сложно. Однако, используемый подход в изложении мелодии больше похож на академических исполнителей, нет многих характерных приёмов, таких как бенды, кластеры, меховые приёмы. Присутствует модальность, причём в исполнении чередуются как тональные, так и атональные элементы. Г. Версаче предпочитает обращаться к аккордеону для реализации композиций преимущественно в стиле cool (от англ. *прохладный, спокойный*). В его руках этот инструмент звучит мелодично, чисто, без каких-то технических приёмов, призванных симитировать духовые. В составе биг-бенда аккордеонист использует только выгодные качества инструмента, а именно – использование лёгкого штриха и тихой динамики на всём диапазоне звучания, пассажи триолями, позиционные элементы, перемежающиеся с лигованными скачками. Фактически, аккордеон в составе биг-бенда занимается именно тем, чем занимается любой другой инструмент – дополняет состав своими уникальными качествами. В таком коллективе нет необходимости использовать на аккордеоне, например нетемперированное глиссандо (бенд). С этой задачей справятся лучше те инструменты, в которых данный приём наиболее удобен, а вот исполнение соло, например в районе третьей октавы на пианиссимо, заполняя мелодию фигурациями из шестнадцатых долей, это как раз тот случай, где аккордеон проявит себя наилучшим образом. В целом, в творчестве Г. Версаче прослеживается современный взгляд на роль аккордеона в джазе. Использование инструмента не как замену устоявшимся в джазовых коллективах, а как обогащающий элемент, добавляющий уникальные краски и возможности.

Более сложная импровизация – гармоническая. Как уже оговаривалось, гармоническая импровизация делится на два вида: вертикальная и горизонтальная. Они достаточно похожи, различие лишь в том, что при вертикальной импровизации обыгрывается каждый аккорд, а при горизонтальной – отмечаются основные тональные центры мелодии, и на их основе выбираются необходимые гаммы, которыми и будет обыгрываться мелодия. Это весьма сложный процесс для начинающего джазового исполнителя, и на его изучение уйдёт большое количество времени, однако именно гармоническая основа является ключевым компонентом импровизации. Без её использования импровизационный материал превращается в вариацию, основанную на уже известной мелодии. Упражнения для освоения гармонической импровизации могут быть самыми разными. Вначале это простые секвенции на основе ладов, затем примеры джазовых мелодий, на гармонической основе которых выстраивается импровизация. Достаточное количество таких примеров приводят практически все авторы пособий, рассмотренных в данном исследовании. Для более полного изучения принципов джазовой импровизации, «некоторое время нужно посвятить изучению мелодического языка и манеры исполнения какого-либо одного, наиболее близкого и понятного вам музыканта» [72, с.53]. Обычно это осуществляется путем анализа наиболее ярких произведений данного исполнителя. Однако «крайне нежелательно ограничиваться только копированием чужого “языка”, ибо это ведет к утрате самого ценного в джазе – индивидуальности исполнителя» [72, с.54].

В произведении «The grave», как и во многих джазовых пьесах, тоже присутствует импровизация. Для построения собственных вариаций на заданную тему, полезно проанализировать импровизации, записанные джазовыми мастерами. В рассматриваемом примере, после проведения темы звучит её вариация лирического характера:



Если сравнить и проанализировать начало темы и начало вариации, то можно увидеть некоторое сходство. Во-первых, начинаются они с одной и той же ноты, строятся на основе одинаковых гармоний, но во втором проведении используется прием горизонтальной импровизации (по терминологии Ю. С. Воронцова). Это означает, что на основе гармонической последовательности выстраивается мелодия путем опевания звуков аккордов, пассажей, соединяющих между собой отдельные гармонии. Ритмически эта тема будет играть в менее выраженной свинговой манере, так как её мелодическая составляющая имеет иной характер. Как уже упоминалось, звучание этой вариации имеет лирические черты, поэтому нужно исполнять её несколько свободно от установленного ритма. Так, тремолирование терции в конце первого и начале второго тактов с небольшим учащением тремоло подчеркнёт характер проведения. Для достижения тех же целей можно несколько укрупнить длительности в начале и уменьшить их к концу пассажа в третьем такте. Динамически данная импровизация будет несколько тише.

Для качественного построения мелодической линии студент должен уверенно исполнять ритмическую и гармоническую импровизации. Главное отличие в том, что собственная импровизация – это не упражнение, в котором используется только один определенный тип варьирования. Музыкант, при исполнении импровизации, руководствуется тем, что каждая импровизация должна содержать в себе частицу темы. Возвращаясь к пьесе «The crave» и к её второй вариации, можно указать на то, что, несмотря на смену тональности и изменение характера произведения, чувство темы не покидает слушателя. Это связано с оставшимся неизменным ритмическим рисунком вариации, использование приемов из второго проведения темы,

одинакового стиля аккомпанемента. Приведенный ниже пример наглядно иллюстрирует написанное:



Кроме того, необходимо пробовать соединять, комбинировать ритмическую и гармоническую импровизацию. Так как принципы, это только заготовки, умение их использовать и является задачей курса. Для успешного формирования основ джазовой импровизации нужно изучать как можно больше записей и нотного материала, для лучшего понимания принципов импровизации на заданную тему. Познавательный пример построения импровизации можно увидеть в пьесе А. О. Кролла «Регтайм-комиссия» (см. приложение Б). Основной способ импровизации в ней – гармоническая горизонтальная. Это относительно простая импровизация, и беря эту пьесу за пример, можно на основе других тем построить импровизацию, основываясь на описанных в данном исследовании принципах.

Несмотря на то, что анализ текста является одним из главных пунктов для музыкально-грамотного исполнения произведения, не менее важной ступенью в изучении основ джазовой импровизации является использование *специфики инструмента*, для более эффектного звучания произведения. Следует учитывать, что аккордеон обладает, как любой музыкальный инструмент, уникальными техническими особенностями, которые как расширяют область его использования, так и ограничивают её. Первое, о чем следует упомянуть – аккордеон является преимущественно мелодическим инструментом, т. е. при использовании его в джазовом ансамбле стоит предпочесть мелодию аккомпанементу. Связано это с тем, что левая клавиатура инструмента имеет заранее определенный набор аккордов, в который входят мажорный, минорный, септаккорд и уменьшенный аккорды. Несмотря на возможность их сочетания между собой, а также взятия аккорда,

относящегося к другой тональности, возможность альтерирования аккордов в аккомпанементе затруднена. Так же, отсутствует возможность игры аккомпанемента в разной тесситуре за исключением повышения или понижения звучания на октаву при помощи регистров. Теоретически, если инструмент оснащён выборной клавиатурой, эти ограничения могут быть сняты, однако на практике, аккомпанемент на выборной клавиатуре технически неудобен, а в некоторых случаях и вовсе невозможен. Не следует, впрочем, совершенно исключать возможность использование левой клавиатуры в качестве аккомпанемента для соло-импровизации. Знаменитые джазовые аккордеонисты, например, В. Н. Данилин, Р. Руджиери, Р. Гальяно и другие, активно используют левую клавиатуру для сопровождения. При достаточном навыке, на готовой системе аккордов вполне возможно играть весьма сложные гармонические конструкции.

В то же время технические возможности аккордеона позволяют управлять звуком после его начала, что невозможно, скажем, на фортепиано. Более того, можно насчитать не менее трёх различных приёмов управления звуком: звук образуется при нажатии клавиши с заранее созданным давлением в меховой камере; звук образуется с увеличением давления в меховой камере при заранее нажатой клавише; звукообразование возможно при одновременном нажатии клавиши и движения меха. Описанные способы звукоизвлечения можно комбинировать в зависимости от технических задач исполнения. То же касается продолжения и завершения звучания. Аккордеонист имеет средства, неподвластные другим инструментам. Например, одновременно можно исполнить *legato* мелодию, и в то же время репетиции, скажем, в подголоске. Этот приём недоступен ни духовым ни струнным инструментам (если сравнивать сольное исполнение). Частое повторение одного звука также может быть сыграно, в зависимости от требований музыки. Как минимум, аккордеонист может исполнить такой фрагмент как репетиции (нажатие клавиши при созданном давлении в меховой камере), тремоло (ведение меха, подобно смычку, попеременно в

разные стороны при нажатой клавише) или рикошет (удары полу-корпусами друг о друга при нажатой клавише). Более того, технические возможности инструмента расширяются использованием регистров, дающих тембральное богатство звука, возможностью исполнения как темперированного, так и нетемперированного глиссандо (последнее несколько труднее для исполнителя, и применяется ограниченно).

Относительно трудностей джазового аккомпанемента на аккордеоне, следует обратить внимание на несколько рекомендаций. В первую очередь – проанализировать основную функцию каждого из аккордов, а затем подобрать максимально близкий по структуре аккорд (или несколько) на готовой левой клавиатуре аккордеона. Необходимо оценить, ощутима ли подобная замена, влияет ли она на смысловую нагрузку произведения в положительную или отрицательную сторону. В случае, когда подобранная замена не устраивает музыканта, стоит оценить возможность участия в аккомпанементе правой руки. Следует отметить, что аккордеон и фортепиано имеют различную природу звука, и возможно, что отсутствие широко расположенных аккордов аккомпанемента можно заменить использованием какого-либо регистра. Далеко не каждое джазовое произведение можно без потерь аранжировать для аккордеона, однако в процессе обработки необходимо подчеркивать сильные стороны инструмента и скрывать слабые. Например, на аккордеоне невозможно выделить динамически один голос относительно другого. В этом случае необходимо либо уменьшить значение второстепенного голоса (вплоть до его исключения), либо подчеркнуть вступление основной мелодии включением другого регистра, либо играть голоса различной артикуляцией. Эта и другие задачи неизбежно возникают перед джазовым музыкантом, исполняющим произведение, написанное для другого инструмента. Стоит творчески подходить к переложению или обработке пьесы, искать наиболее удобные, с технической точки зрения, приёмы игры.

Особенно важен творческий подход при аранжировке джазовых произведений для баяна. Аккордеон и баян родственные инструменты, однако из-за различия правой клавиатуры манера исполнения и приёмы джазовой импровизации существенно отличаются. Так, приём глиссандо на баяне звучит подобно движению по малым терциям, либо, при игре глиссандо одновременно по нескольким рядам, есть некоторое сходство с привычным звучанием этого приёма, но кластером. На аккордеоне эта особенность отсутствует, что позволяет более точно исполнять джазовые произведения для других инструментов. Если же в пьесе, написанной для баяна, присутствует такой приём, следует выяснить, имеется ли существенное различие в оригинальном звучании и переложении. В случае желательности использования баянного глиссандо, следует попробовать сыграть пассаж по малым терциям. Также, аккордеон, ввиду использования клавиатуры фортепианного типа, предъявляет некоторые требования к кисти исполнителя: как правило, для игры развёрнутых аккордов кисть аккордеониста должна быть крупнее кисти баяниста. Музыкант часто сталкивается со сложностью исполнения аккордовой баянной фактуры ещё потому, что на баяне ряды кнопок находятся приблизительно на одном уровне, в отличие от клавиш аккордеона. Часто, аккордовый пассаж, который выполняется баянистом приёмом скольжения, для аккордеониста является затруднительным в исполнении. Подобные нюансы требуют обязательного рассмотрения и адаптации под возможности инструмента. Так как джаз предполагает максимально эффектное звучание музыкального инструмента, как в техническом, так и в тембральном плане, необходимо устранить все возможные препятствия процессу исполнительства. Следует помнить, что октавное удвоение звука (звуков) в аккорде можно исключить, грамотно используя регистры; быстрые аккордовые пассажи, неудобные при игре на аккордеоне, могут быть исполнены терциями без потери смысловой нагрузки произведения. Более ограниченный, в сравнении с баяном, диапазон инструмента не позволит сыграть некоторые пассажи, однако, используя

регистры можно добиться оригинального звучания. В случаях, когда применение регистров нецелесообразно, неудобно и т.п., можно рекомендовать аккордеонисту изменить диапазон пассажа, оставляя его структуру по возможности неизменной.

Описанные трудности и способы их преодоления касаются не только исполнения джазовых произведений. Джазовая импровизация будет опираться на аналогичные рекомендации по использованию приёмов. Следует отдавать предпочтение аккордам и интервалам в тесном расположении, так как они более удобны для аккордеониста. Пассажи, если требуется их быстрое исполнение, рекомендуется разрабатывать одноголосными. Часто в джазе используются альтерированные ступени. Удобнее их исполнять от чёрных клавиш к белым, так как в этом случае возможно использование скольжения. Не следует забывать, что в случае исполнения подготовленной импровизации, музыкант имеет время, чтобы выстроить её не только по форме и смысловой нагрузке, но также продумать и отрепетировать используемые приёмы игры. Так, широко используемый специальный приём нетемперированного глиссандо, часто можно услышать в джазовой музыке. В терминологии джаза данный приём называется «бенд». На аккордеоне бенд возможно исполнять преимущественно в низком регистре. Но нередко требуется изобразить его в среднем или высоком регистре, например, для имитации соло трубы. В этом случае необходимо использовать короткое темперированное глиссандо, которое, будучи качественно проработанным, не уступит по звучанию обычному бенду. К разновидности бенда можно отнести глиссандированное снятие звука – дойт. Его исполнение подчиняется тем же принципам, что и бенд. К специфическим приёмам игры на аккордеоне можно также отнести приём вибрато. Его использование будет наиболее актуальным в блюзе, кул-джазе. Этот приём может осуществляться не только при помощи левой руки (подобно струнным), но и правой, а также подбородка. Так как вибрато – достаточно удобный для исполнения на аккордеоне приём, заострять

внимание на нём не имеет смысла. Однако стоит отметить, как и любой другой способ звукоизвлечения, навык исполнения вибрато должен отрабатываться музыкантом с целью получения естественного, плавного звука; следует избегать вибрато в «нервной манере», приближающееся по звучанию к тремоло. Основная мысль, которой придерживаются все знаменитые джазовые аккордеонисты, заключается в том, что ни один специфический исполнительский приём не является ценным сам по себе. На первом месте в импровизации всегда должно стоять творчество, а не преследование цели использовать как можно больше приёмов игры, или принципов варьирования мелодии.

С точки зрения технологичности, приведённые выше рекомендации по формированию основ джазовой импровизации в классе аккордеона имеют следующие критерии:

Концептуальность данной технологии основана на трудах И. М. Бриля, Р. Н. Бажилина, Э. И. Кунина, В. П. Власова, Э. Мекка, А. Вальтера, Дж. Мехегана, Ф. Бейкера, Ю. С. Воронцова, Ю. Н. Чугунова, О. М. Степурко.

Системность технологии достигается логичностью подаваемого материала, взаимосвязью всех его частей, использованию принципа «от простого – к сложному».

Технология обладает должной степенью *управляемости*. Для этого в программе обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза предусмотрены контрольные задания, возможность поэтапной диагностики навыков, а также варьирования процесса обучения с целью коррекции результатов.

Предлагаемая технология может считаться *эффективной* по следующим причинам: дисциплина, посвящённая формированию основ джазовой импровизации, вводится в учебный процесс на третьем курсе высшего учебного заведения, когда студент в достаточной мере владеет инструментом, а также усвоил курс анализа и гармонии; педагогическая

модель построена по принципу «от простого – к сложному» и имеет возможность корректирования. Эти причины позволяют данной технологии быть оптимальной по затратам, гарантировать формирование основ джазовой импровизации на аккордеоне.

Благодаря большому количеству упражнений, гибкости методики, детальному анализу приводимых произведений, данная педагогическая технология обладает высокой степенью *воспроизводимости*. Несмотря на возможность преподавания подобного курса в однотипных учебных заведениях и другими субъектами, от преподавателя требуются определённые знания в области джаза, необходимый слуховой багаж, а также способность видения способностей студента. Без подобных критериев использование педагогической технологии представляется затруднительным.

Проанализировав различные технологические подходы, направленные на формирование основ джазовой импровизации, можно предположить, что наиболее логичная структура педагогической технологии имеет следующий алгоритм изучения материала:

1. Джазовый ритм
2. Штрихи и особенности артикуляции
3. Джазовая гармония и ведение баса
4. Мелодика джаза
5. Особенности джазовых стилей
6. Практика импровизации

Данный алгоритм также должен основываться на специфике музыкального инструмента, учитывать его достоинства и недостатки.

Изучение основ джазовой импровизации положительно сказывается на творчестве музыканта, повышает его грамотность в вопросах эстрадно-джазового исполнительства, повышает сценическую уверенность, способствует появлению индивидуального исполнительского почерка.

Исследование также показало, что использование методических рекомендаций для других инструментов является возможным, однако требует адаптации под аккордеонную специфику.

Методологическими подходами к развитию джазовой импровизации в музыкальной педагогике являются: деятельностный, системный, личностно-ориентированный и технически-ориентированный подходы. Методика является эффективной при использовании данных подходов.

Выводы по первой главе

В ходе исследования была выявлена сущность джазовой импровизации, понимаемой как феномен творческой активности музыканта. Её главным содержательным компонентом, формирующим результирующую составляющую, является джазовая импровизация, одновременно содержащая как уже известные элементы исполнения, так и основывающиеся на них новые мотивы. Специфика джазовой импровизации заключается в особой ритмике, мелодике, гармонии, присущим только данному стилю. Джазовая импровизация также напрямую зависит от многих факторов: временные рамки, настроение исполнителя, характер аккомпанемента.

В процессе исследования был проанализирован накопленный методический опыт по изучению основ джазовой импровизации. Выявлены основные критерии технологичности: концептуальность технологий изучения джазовой импровизации в первую очередь опирается на результаты обобщения собственного опыта автора методического пособия. Системность рассмотренных педагогических технологий дифференцируется, в зависимости от специфики инструмента. У мелодических инструментов алгоритм изучения начинается с мелодики и ритмики джаза, у гармонических инструментов, например, фортепиано, – с гармонии. Управляемость данных технологий определяется развитой системой педагогической диагностики,

предусматривающей вариативные методы контроля, включая проверочные задания и упражнения. Эффективность большинства технологий формирования навыков джазовой импровизации основана на достижении оптимальных (с точки зрения времени и достигнутого качества) затрат в обучении. При этом, в учебных пособиях крайне лаконично представлены материалы, не относящиеся напрямую к формированию навыков джазовой импровизации (неджазовые гармонические обороты, формообразование, агогика и др.). Как правило, авторами показываются лишь универсальные методические рекомендации, возможные способы варьирования мелодии, но не предлагаются готовых решений, избегаются образцы и шаблоны в исполнении элементов импровизации, что осложняет воспроизводимость указанных технологий.

Проведённое теоретическое исследование показало, что формирование основ джазовой импровизации является полезным для студента даже в том случае, если он не будет исполнять джаз. Навыки импровизации развивают ритмику, способность к анализу музыкальных произведений, композиции, аранжировке. Технологические особенности обучения основам джазовой импровизации изучались большим количеством авторов и имеют следующие общие черты: опора на собственный практический опыт автора, последовательное изучение материала по принципу «от простого – к сложному», с учётом специфики инструмента, наличие контрольных заданий и универсальные методические рекомендации, показывающие обучаемому принципы, но не дающие готовых решений. Авторы аккордеонных методик также придерживаются данной структуры. Анализ этих методик позволил выявить следующий алгоритм изучения джазовой импровизации: Ритмические и артикуляционные особенности джаза, мелодические джазовые обороты, особенности джазовой гармонии и линии баса, приёмы импровизации. Технологические признаки аккордеонных методических разработок схожи с методическими разработками по освоению джазовой импровизации для других инструментов. В частности, концептуальность

технологий изучения джазовой импровизации для аккордеона опирается на результаты обобщения собственного опыта автора методического пособия. Подача материала имеет следующий алгоритм: изучение ритмических и артикуляционных особенностей джаза, джазовая мелодика, гармонические джазовые обороты, приёмы импровизации. Управляемость данных технологий как правило имеет низкий уровень, так как они ориентированы на профессиональных музыкантов. Авторами показываются универсальные методические рекомендации, различные способы варьирования мелодии, практически не даётся готовых решений, что способствует развитию творческих качеств обучающегося, но осложняет воспроизводимость указанных технологий.

Рассмотренные в ходе исследования аккордеонные практики несут скорее обзорный, нежели методический характер, что сказывается на их эффективности. Имеет значение дата издания большинства рассмотренных трудов по джазовой импровизации на аккордеоне (30-50 гг. XX века), так как конструкция инструмента на настоящий момент существенно изменилась. Изменились также стандарты обучения, появились новые направления джаза и т. п. В связи с этим, была разработана авторская методика, обобщающая труды методистов-джазменов. В данную методику включены все необходимые материалы для обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза, учтена специфика инструмента в сольном и ансамблевом исполнении, рассмотрены наиболее применяемые и эффектные исполнительские приёмы. Результаты данного теоретического анализа послужили основой для разработки авторских педагогической модели и программы «Основы джазовой импровизации на аккордеоне».

ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО РАЗРАБОТКЕ И АПРОБАЦИИ МОДЕЛИ И ПРОГРАММЫ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТА ОСНОВАМ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ НА АККОРДЕОНЕ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗА

2.1. Изучение педагогических условий обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза

С целью выявления и обоснования условий обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза был осуществлен констатирующий педагогический эксперимент. Основой данного эксперимента стало проведение социологического опроса, осуществленного в два этапа. Базой исследования послужили ВУЗы и СУЗы г. Тамбова, Санкт-Петербурга, Москвы, Казани и Кургана. Социологическое исследование было ориентировано на обучающихся в классе аккордеона студентов (129 респондентов) и преподавателей кафедры народных инструментов (30 респондентов). Целью эксперимента было выявление организационно-педагогических условий обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

В задачи первого этапа входили конкретизация отношения студентов к джазу и импровизации на аккордеоне; выявление их степени вовлечённости в эстрадно-джазовое исполнительство; рассмотрение организационных особенностей и перспектив развития джазовой импровизации. В задачи второго этапа входило: конкретизация отношения преподавателей к джазу и импровизации на аккордеоне; выявление их степени вовлечённости в эстрадно-джазовое исполнительство и педагогику; рассмотрение организационных особенностей и перспектив развития преподавания джазовой импровизации.

Первый этап констатирующего эксперимента проводился среди студентов-аккордеонистов. Общее количество респондентов составило 129 человек. Опрос проводился в высших и средних учебных заведениях. (Образец анкеты находится в приложении В). В ходе констатирующего этапа исследования были выявлены социально-демографические характеристики испытуемых. Основную массу студентов составили респонденты от 22 до 25 лет (50%), по гендерному составу преобладали юноши (64%). Половозрастные параметры студентов-респондентов представлены в следующей диаграмме на рис. 1:



Рис. 1. Половозрастные характеристики студентов-респондентов.

Второй этап констатирующего эксперимента проводился среди преподавателей по классу аккордеона. (Образец анкеты находится в приложении Г) Общее количество респондентов составило 30 человек. Опрос проводился в высших и средних учебных заведениях. Основную массу преподавателей составили респонденты старше 40 лет (54%), по гендерному составу преобладали мужчины (57%). Половозрастные параметры преподавателей-респондентов представлены в следующей диаграмме на рис. 2:

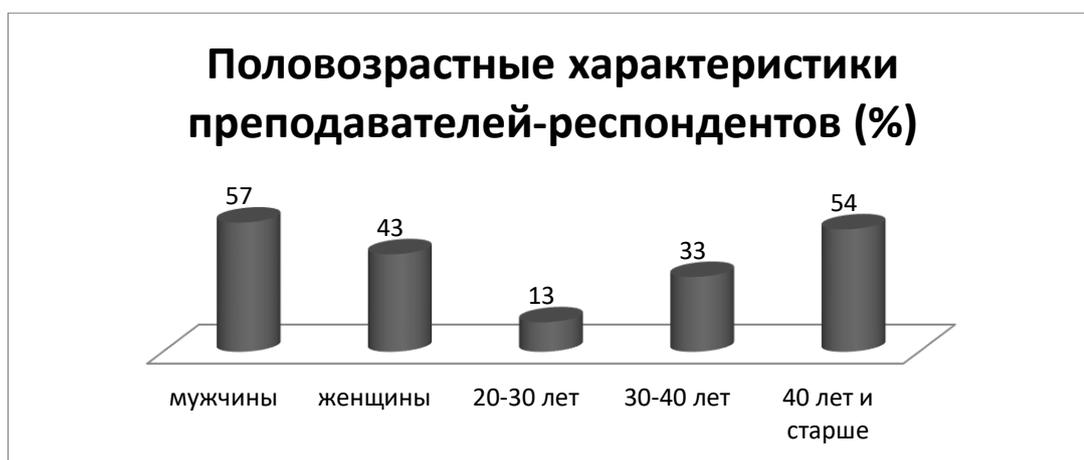


Рис. 2. Половозрастные характеристики преподавателей-респондентов.

Все опрошенные преподаватели работают по специальности. Профессиональный состав респондентов, отличался значительным разнообразием, среди которых были заслуженные артисты, заслуженные работники культуры, профессора, доценты, а также преподаватели, не имеющие званий и ассистенты-стажёры (см. рис. 3).



Рис. 3. Профессиональный состав респондентов педагогов.

В ходе исследования было установлено, что джаз заслуживал внимания и интересовал участников опроса (см. рис. 4, 5). Ни один участник опроса не показал, что не приемлет джаз и джазовую импровизацию. 30% участников опроса среди преподавателей указали, что они никогда не являлись исполнителями джаза. Выбор такого варианта ответов среди преподавателей более характерен для лиц старше 40 лет (38%). Студенты, которые не

исполняют джазовые произведения, чаще всего встречаются в возрастной группе от 17 до 22 лет (49%). 40% опрошенных преподавателей показали, что изредка исполняют джазовые произведения, а в репертуаре 20% – часто встречаются джазовые произведения. Среди студентов эти показатели составили 44% и 25% соответственно. 10% респондентов преподавательского состава отметили, что постоянно исполняют джаз, либо состоят в джазовых ансамблях. Среди студентов этот показатель значительно ниже – только 2%. Следует отметить, что число респондентов из студенческой группы, серьезно занявшихся джазом имеет наивысшее значение в самых старших возрастных категориях. Следовательно, наиболее перспективным, с точки зрения формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне, является включение соответствующих дисциплин на последних курсах обучения. Поэтому, при разработке образовательной программы, следует рассматривать выпускников, как значимую целевую аудиторию.

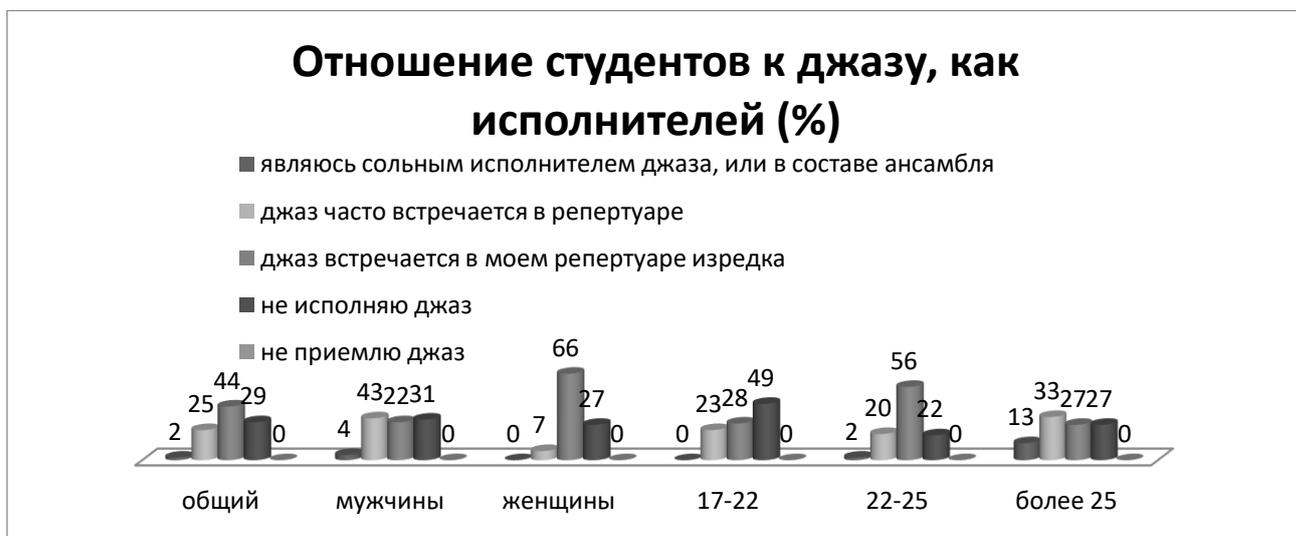


Рис. 4. Отношение студентов к джазу как исполнителей.

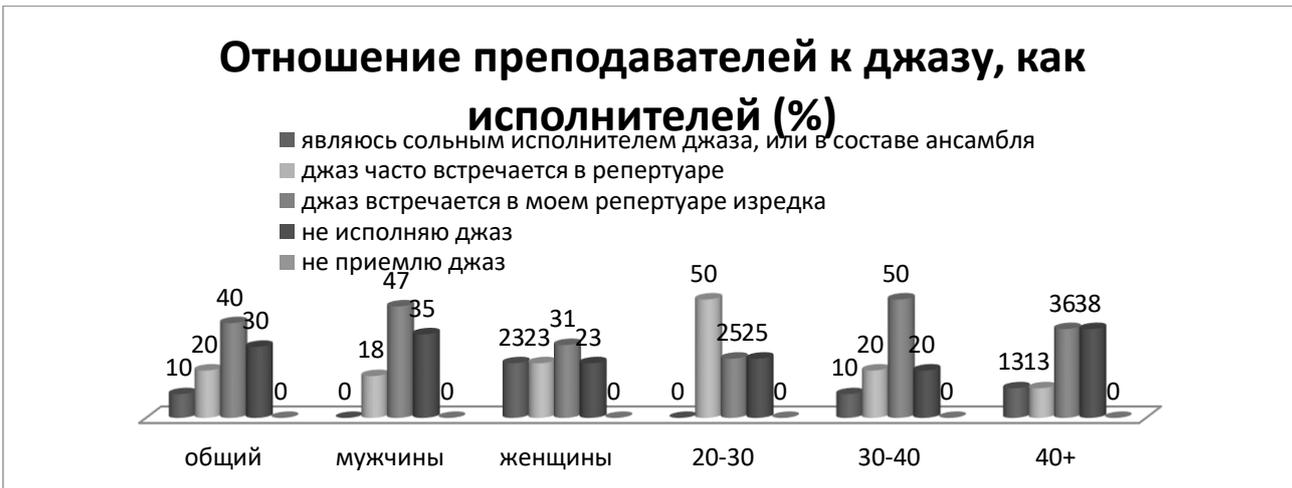


Рис. 5. Отношение преподавателей к джазу как исполнителей

Немалое влияние на изучение джазовой импровизации оказывает знание её теоретических основ (см. рис. 6). Ответы студентов показывают, что практически половина (43%) респондентов представляет их лишь приблизительно. 26% респондентов оказались не в состоянии вспомнить ни одного теоретического положения джазовой импровизации. 23% опрошенных студентов показали, что они знакомы с основными принципами джазовой импровизации, а 1% знает их очень хорошо. Наиболее высокий показатель осведомленности респондентов в данном вопросе характерен для группы студентов-юношей в возрасте от 25 лет и старше. В то же время 7% участников опроса указали, что никогда не интересовались теорией джазовой импровизации, и считают, что для импровизации нужна только способность к ней.

Знание респондентами теоретических основ джазовой импровизации (%)

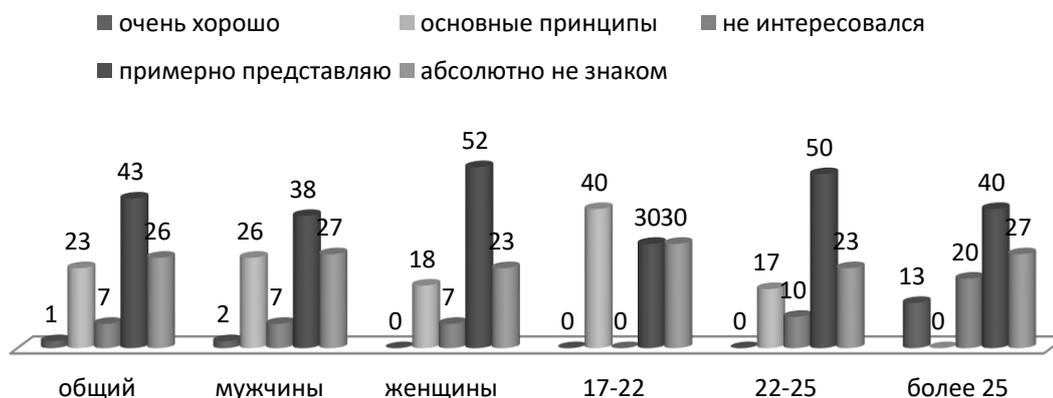


Рис. 6. Знание респондентами теоретических основ джазовой импровизации.

С помощью специального вопроса было установлено наличие контактов респондентов с джазменами (см. рис. 7, 8). 33% участников студенческого опроса часто или постоянно общается с людьми, исполняющими джаз. Наиболее высокий показатель был зарегистрирован в группе от 17 до 22 лет (36%). Среди преподавателей данный показатель составил 17%. Можно предположить, что сравнительно низкие показатели старшей преподавательской группы связаны с большей занятостью педагогов, так как в группе преподавателей в возрасте от 20 до 30 лет часто общаются с джазменами 50% респондентов. Преподаватели, принявшие участие в опросе, наиболее часто отвечали, что общаются с джазовыми музыкантами при удобном случае, но постоянных контактов не имеют (50%). Наиболее высокий показатель оказался в группе от 40 лет и старше (56%). Этот факт так же подтверждает предположение о корреляции занятости преподавателя и возможности творческих контактов с джазменами. Один или два раза общались с джазовыми музыкантами 26% студентов и 23% преподавателей. Каждый десятый студент и преподаватель сообщил, что никогда не общался с джазменами. Ни один участник опроса не показал, что отказался бы от контакта с джазовым музыкантом. Таким образом, при организации образовательного процесса необходимо организовывать встречи, мастер-

классы джазовых музыкантов, предполагающих участие не только профессионалов, изучающих основы джазовой импровизации, но и всех заинтересованных лиц.

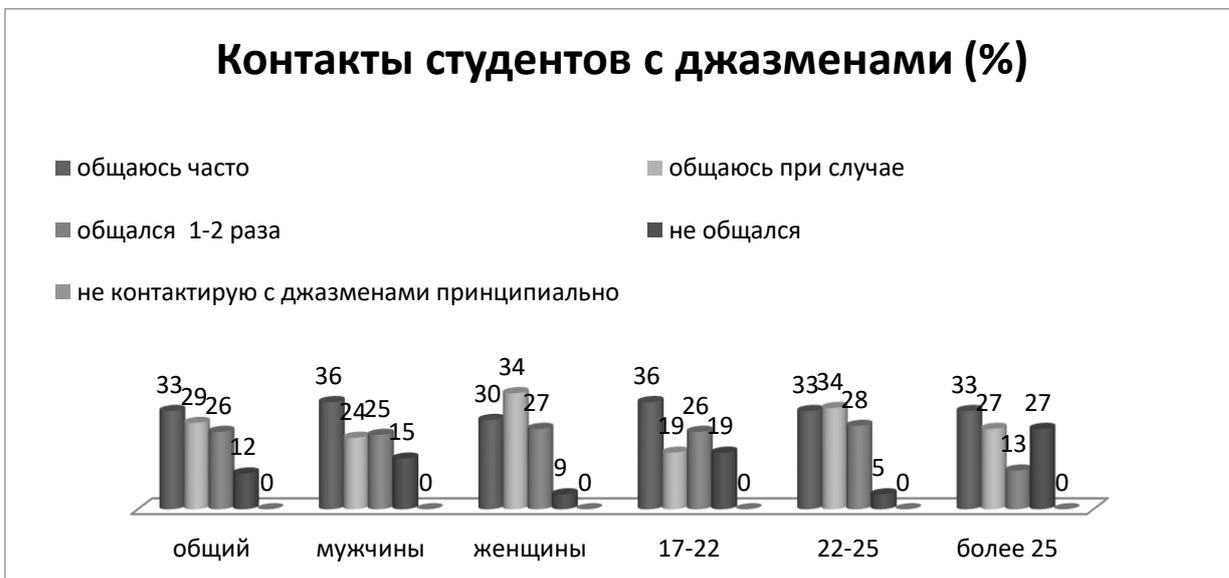


Рис. 7. Контакты студентов с джазменами.

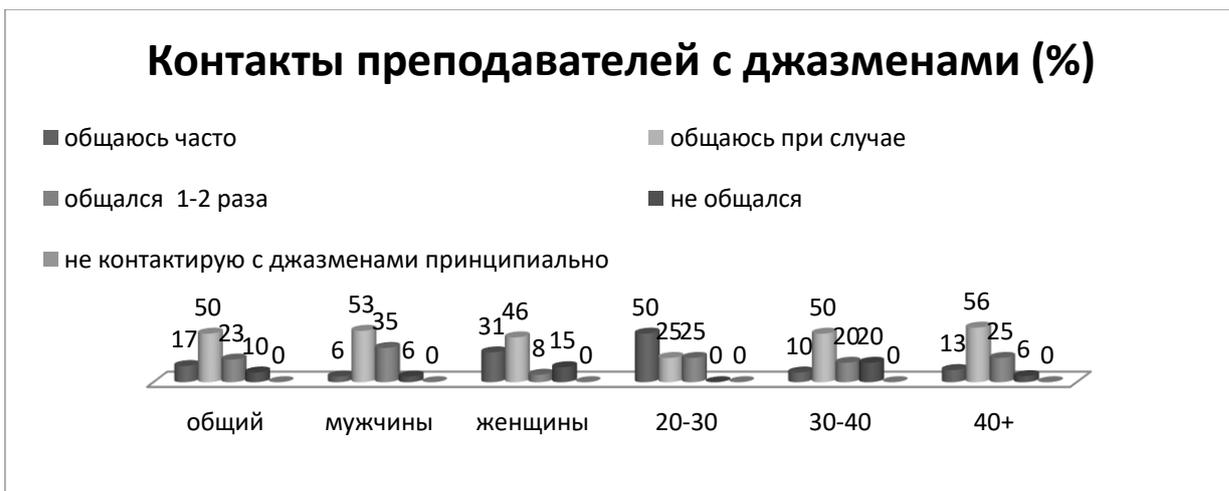


Рис. 8. Контакты преподавателей с джазменами.

К сожалению, нами было установлено, что все преподаватели, во время своего обучения, не изучали теоретических и практических джазовых дисциплин (см. рис. 9). Этот факт неизбежно сказался на возможности респондентов их преподавания.

Наличие джазовых дисциплин, преподававшихся у респондентов(%)

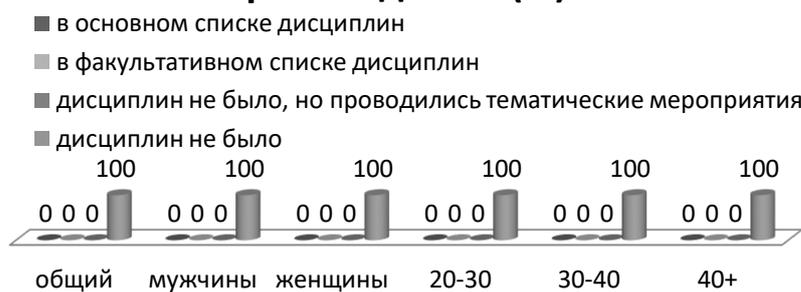


Рис. 9. Наличие джазовых дисциплин, преподававшихся у респондентов

Историческая составляющая джазового искусства так же бесспорно важна для формирования методики обучения основам джазовой импровизации (см. рис. 10). В связи с запретом джаза в конце 40-х годов XX века, как элемента буржуазной культуры, его исполнение и изучение либо совсем исчезло, либо было затруднено. Чтобы проверить эту гипотезу, респондентам-педагогам был задан специальный вопрос. Было установлено, что говорят педагоги в данном контексте. Ни один преподаватель не показал, что запрет джаза способствовал его изучению. Так же, никто из респондентов не заявил, что влияние запрета было настолько отрицательным, что не было ни малейшей возможности узнать о джазе. Наиболее распространенным мнением (63%) стала позиция отрицательного влияния запрета, которое, впрочем, кроме некоторых сложностей в изучении не накладывала ограничений на музыканта. 20% респондентов отметили, что влияние запрета было неопределенным, наиболее высокий процент таких ответов зафиксирован в группе педагогов от 40 лет и старше (25%). 17% преподавателей показали, что влияния запрета на изучение джаза практически не было, и процесс изучения джаза ничем не нарушался. Наиболее высоким показатель ответов, свидетельствующих о негативном влиянии запрета на развитие методик джазовой импровизации, характерен для группы педагогов от 20 до 30 лет. Однако, стоит учесть, что

преподаватели до 30 лет не могли дать объективную оценку описанному феномену, так как не являлись свидетелями этих событий.



Рис. 10. Мнение респондентов о влиянии запрета джаза в СССР.

Отсутствие джазовых дисциплин и преимущественно отрицательное влияние запрета джаза неизбежно повлияло на развитие у современного педагогического состава знаний и навыков импровизации (см. рис. 11). Только 4% опрошенных заявили, что смогут преподавать теорию джазовой импровизации и обладают всеми необходимыми знаниями. Наиболее высокий показатель выбора этого варианта ответа зафиксирован у женщин старше 40 лет (6%). 17% респондентов отметили, что обладают такими знаниями, но их количества недостаточно для преподавания теоретических дисциплин. Следует отметить, что достаточно высокий показатель, характеризующий частичную осведомленность в теоретических вопросах джазовой импровизации, был зафиксирован у респондентов от 20 до 30 лет (75%), в то время как ни один участник в возрасте от 30 до 40 лет не отметил данного варианта. Выбравшие его лица старше 40 лет составили 13%. Тем самым констатировано, что более молодые преподаватели являются максимально заинтересованными в изучении и преподавании джазовых дисциплин, нежели представители более старшего поколения. Так как все респонденты показали, что не изучали в учебных заведениях подобных дисциплин, данный факт показывает, что востребованность джазового искусства возросла по сравнению с прошлыми поколениями. Однако,

несмотря на то, что никто из респондентов не отметил неуместность теоретических предметов, связанных с джазовой импровизацией, количество опрошенных преподавателей, которые не уверены в своих знаниях теории джазовой импровизации, а также тех, кто признался, что не знаком с такими предметами абсолютно, составило 49% и 30% соответственно.

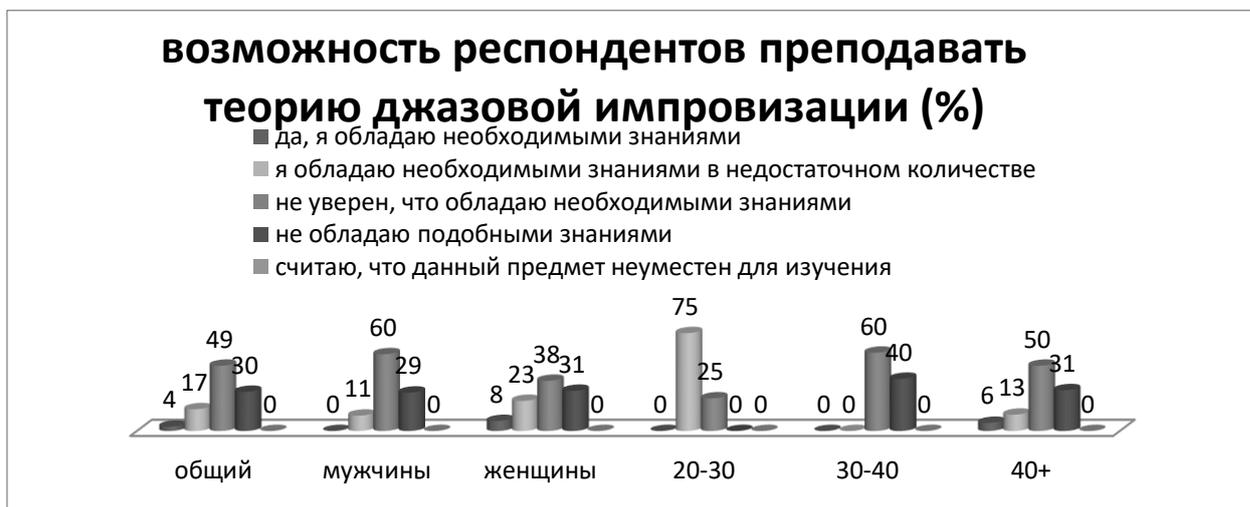


Рис 11. Возможность респондентов преподавать теорию джазовой импровизации.

Однако, теоретические предметы являются лишь вспомогательными при обучении джазовой импровизации. Самый важный показатель – наличие практики преподавания джазовой импровизации – так же зафиксирован в критически низком показателе (см. рис. 12). Ни один преподаватель не отметил, что обладает достаточными знаниями для преподавания практических занятий по джазовой импровизации. Более того, в числе респондентов не оказалось и тех, кто не может научить импровизации, но сам владеет этим искусством. 70% опрошенных заявили, что не обладают такими навыками вообще, 30% не уверены, что обладают подобными навыками в достаточной степени. На основании полученных данных был сделан вывод, что методика, направленная на формирование основ джазовой импровизации на аккордеоне, должна быть максимально проста и понятна преподавателю, чтобы быть активно используемой в процессе подготовки музыкантов.

Возможность преподавания респондентами практики джазовой импровизации (%)

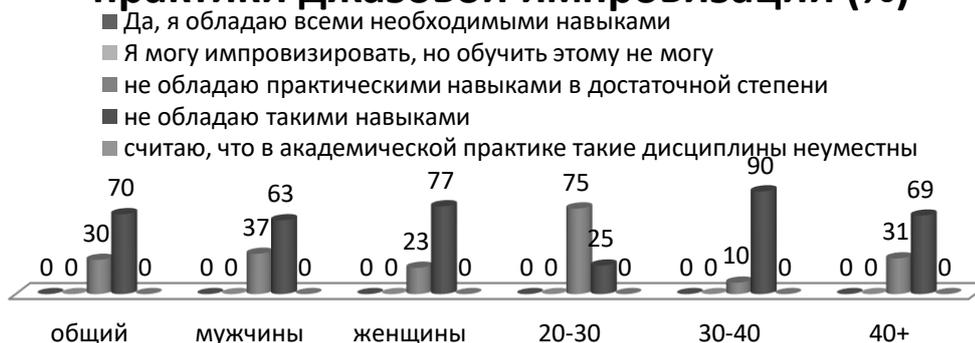


Рис. 12. Возможность респондентов преподавать практику джазовой импровизации.

Респонденты достаточно положительно относятся к проведению научно-практических конференций, семинаров и иных мероприятий, посвященных джазу (см. рис. 13). 54% респондентов-преподавателей указали, что посещают джазовые мероприятия, если место и время их проведения им удобно. Наивысший показатель 100% зафиксирован у группы педагогов в возрасте от 20 до 30 лет. 27% опрошенных участвовали в подобных мероприятиях только несколько раз, этот ответ дали 50% педагогов в возрасте от 30 до 40 лет. Респонденты, посещающие все им известные джазовые конференции, семинары и т.п., равно как и те, кому подобные мероприятия неинтересны, составили по 3% из общего числа участников опроса. Наиболее заинтересованными оказались педагоги-мужчины в возрасте от 30 до 40 лет, незаинтересованными – педагоги-мужчины старше 40 лет. Не слышали о подобных мероприятиях 13% респондентов.

Присутствие преподавателей на семинарах, конференциях, и т.д., посвященных джазу (%)

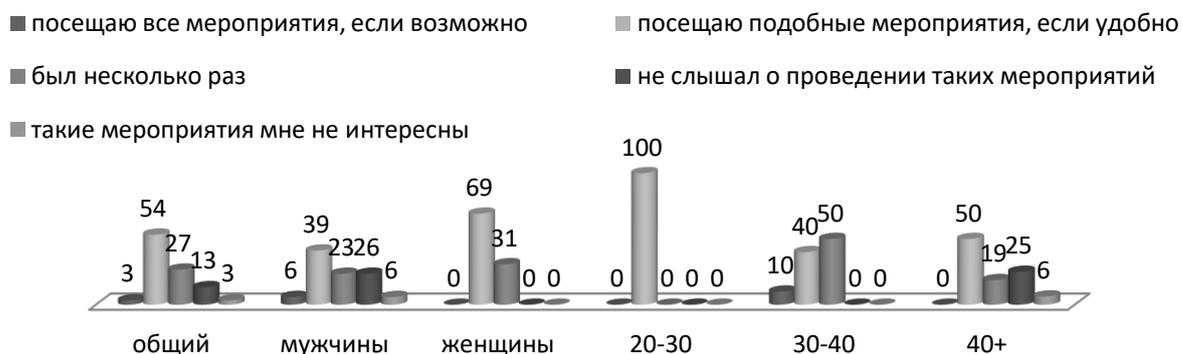


Рис. 13. Отношение преподавателей к мероприятиям, посвященным джазу.

Аналогичный опрос среди студентов позволил выявить следующие результаты (см. рис. 14): значительное количество студентов никогда не слышали о проведении научно-практических конференций или иных мероприятий, связанных с джазом (44%). Самыми неосведомленными в этом вопросе оказались юноши (61%). Ярко выраженных сторонников джаза, как и противников в студенческой среде выявлено по 5%, незначительно больше, чем у педагогов. Студентами, которые посещают мероприятия, посвященные проблемам джазовой импровизации, если им это удобно, оказались 16% респондентов. 30% опрошенных бывали на подобных мероприятиях незначительное количество раз. Полученные данные позволяют констатировать, что научная составляющая джазового исполнительства на данный момент недостаточно известна студенческой молодёжи, и нуждается в дополнительной популяризации.

Отношение студентов к мероприятиям, посвященным проблемам джазовой импровизации (%)

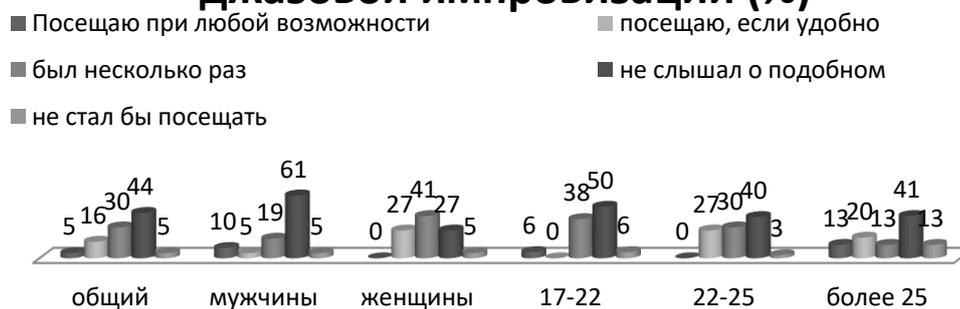


Рис. 14. Отношение студентов к мероприятиям, посвященным джазу.

С целью выявления степени популярности и востребованности джаза в современной музыкальной культуре был задан специальный вопрос (см. рис. 15, 16). В ходе анализа ответов было установлено, как оценивают популярность джаза в настоящий момент преподаватели и студенты. 60% преподавателей и 43% студентов отметили, что джазовое искусство является очень популярным. Этот вариант ответа был наиболее характерен для преподавателей возрастной группы 20-30 лет (100%), и студентов в возрасте от 22 до 25 лет (50%). Менее оптимистичным был ответ 27% преподавателей: джаз не забыт, но не получает должного развития. Группа студентов, придерживающаяся этого мнения, составила 24%. 13% респондентов преподавательского состава и 23% студентов показали, что джаз не выделяется на фоне других музыкальных жанров. Ни один респондент не ответил, что джазовое искусство забыто, однако 10% студентов высказали мнение, что на данный момент этот стиль претерпевает спад популярности. На основании этого был сделан вывод, что джазовое искусство на данный момент является популярным в среде как молодёжи, так и старшего поколения.

Мнение преподавателей о популярности джаза в настоящий момент (%)

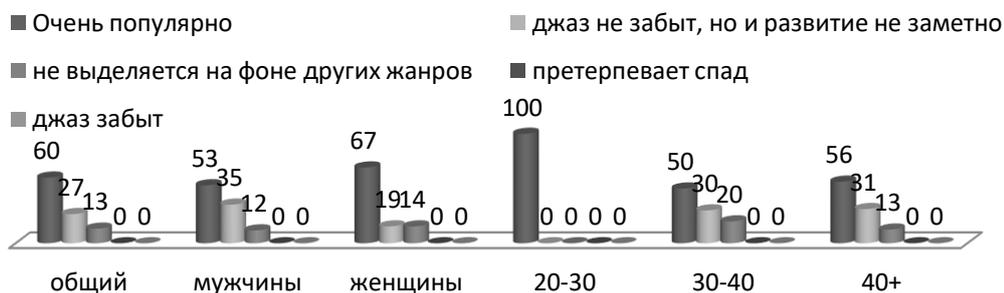


Рис. 15. Мнение преподавателей о популярности джаза.

Мнение студентов о популярности джаза в настоящий момент (%)

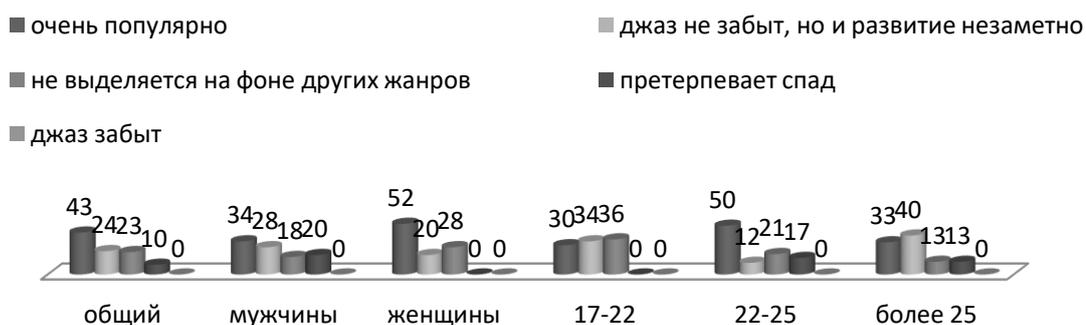


Рис. 16. Мнение студентов о популярности джаза.

О популярности джаза можно судить и по личным слушательским предпочтениям респондентов (см. рис. 17, 18). 20% преподавателей и 10% студентов постоянно слушают подобную музыку и регулярно присутствуют на джазовых концертах. Наивысший показатель зафиксирован у преподавателей возрастной категории от 20 до 30 лет (50%) и студентов старше 25 лет (47%). Любят слушать джазовую музыку и посещают такие концерты при случае 70% респондентов преподавательского состава. Чаще всего такой ответ давали преподаватели в возрасте от 30 до 40 лет (80%), но в целом, различия в ответах в тех или иных группах респондентов – незначительны. Опрошенные студенты показали похожий результат – 84% респондентов любят слушать джаз. Снижение этого показателя наблюдается

у студентов возрастной группы от 25 лет, которая в то же время демонстрирует постоянное пристрастие и регулярное посещение джазовых концертов. Никто из преподавателей не показал, что джаз ему безразличен. Студенческая группа в возрасте от 17 до 22 лет выбрала этот ответ в 5% случаев. Ни один респондент не считает джаз негативным явлением в исполнении. Полученные данные показывают, что популярность джаза как в среде студенческой молодёжи, так и преподавательского состава достаточно высока.

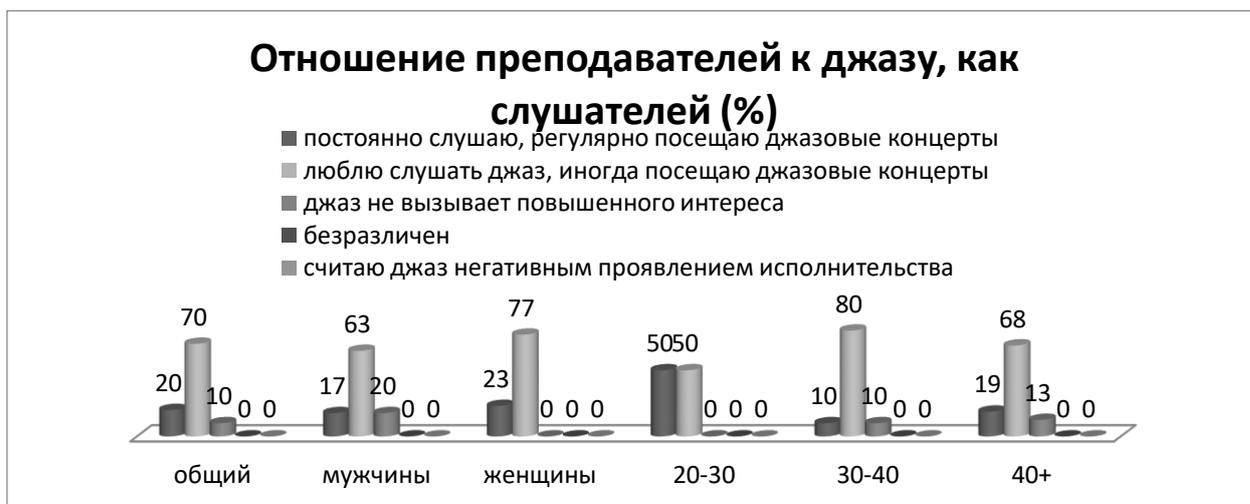


Рис. 17. Отношение преподавателей к джазу, как слушателей.

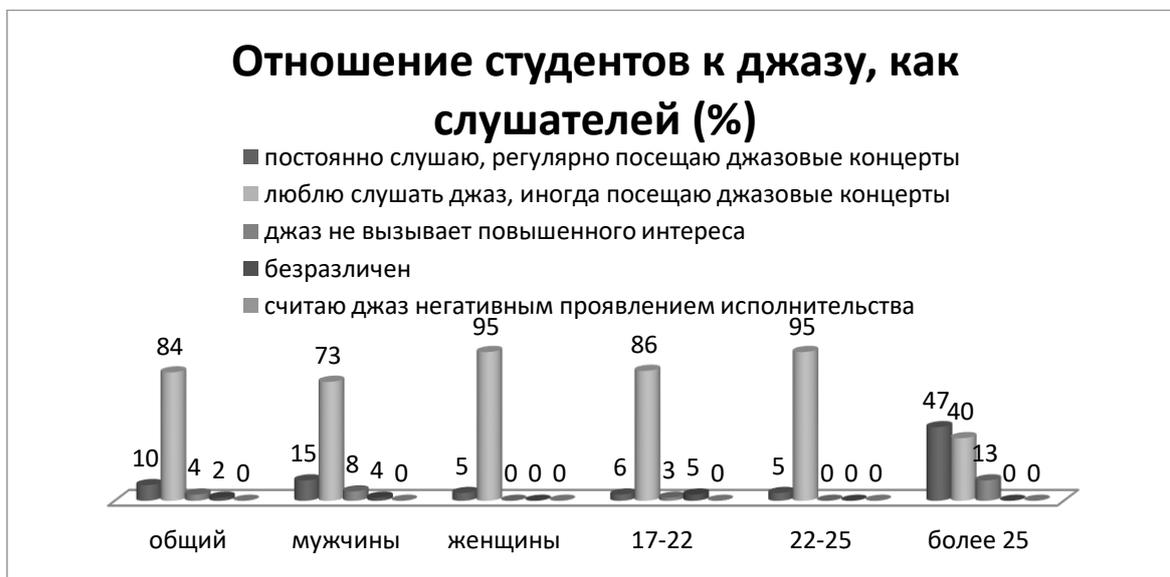


Рис. 18. Отношение студентов к джазу, как слушателей.

Для обоснования целесообразности обучения основам джазовой импровизации на аккордеоне, респондентам был задан специальный вопрос (см. рис. 19, 20).

87% опрошенных преподавателей и 75% студентов ответили, что использование аккордеона в джазовой музыке является допустимым. Выбор данного варианта ответа наиболее характерен для респондентов-преподавателей в возрасте от 20 до 30 лет (100%). У студенческой группы максимальный показатель составил 83% в возрасте от 22 до 25 лет. Мнения, что аккордеон допустим в джазе, но далеко не во всех случаях, придерживаются 13% преподавателей и 23% студентов. Следует отметить, что никто из преподавателей не высказал таких мнений, как допустимость использования аккордеона в джазе, только в случае невозможности использования иного инструмента; недопустимость аккордеона в джазовых ансамблях. Среди студентов 2% опрошенных отметили, что аккордеон можно использовать в джазе, только если нет возможности использовать другой инструмент. Наиболее часто этот ответ встречается у группы студентов в возрасте от 25 лет и старше. Полученные в ходе опроса данные позволяют установить, что аккордеон является инструментом, соответствующим исполнительской эстетике джаза.

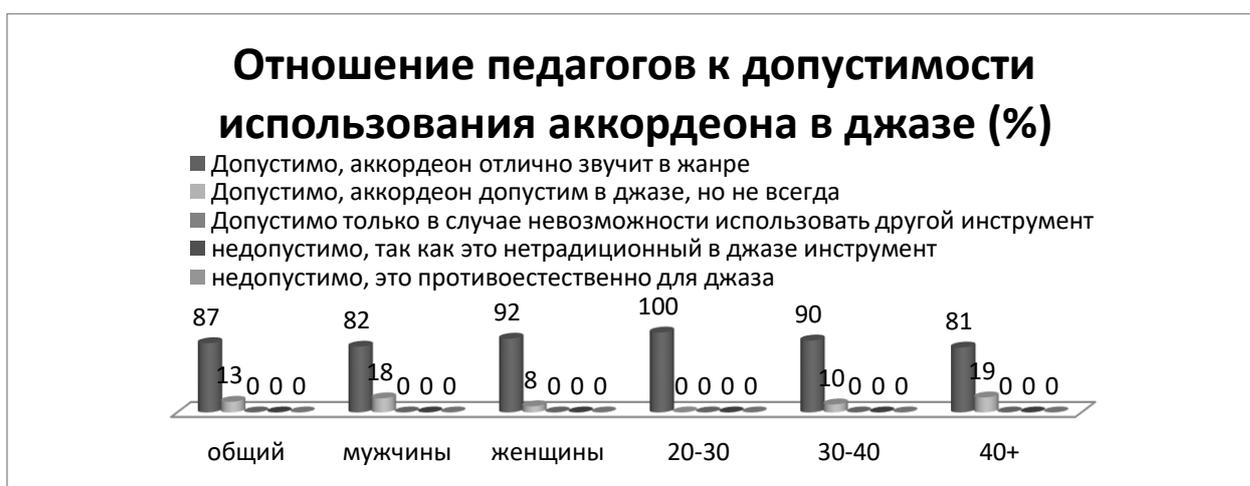


Рис. 19. Отношение педагогов к о допустимости использования аккордеона в джазе.

Отношение студентов к допустимости использования аккордеона в джазе (%)

- Допустимо, аккордеон отлично звучит в жанре
- Допустимо, аккордеон допустим в джазе, но не всегда
- Допустимо только в случае невозможности использовать другой инструмент
- недопустимо, так как это нетрадиционный в джазе инструмент
- недопустимо, это противостоит естеству для джаза

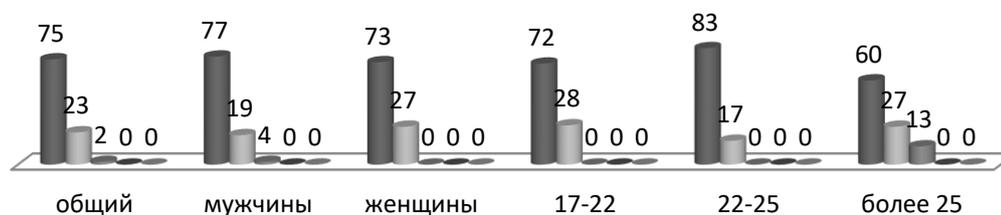


Рис. 20. Отношение студентов к допустимости использования аккордеона в джазе.

Для более подробного изучения проблем джазового исполнительства и импровизации на аккордеоне, необходимо было выяснить, насколько качественно, по мнению респондентов, студентами исполняются джазовые произведения (см. рис. 21, 22). Большинство опрошенных преподавателей (60%) отметили, что ввиду недостаточной грамотности и отсутствия необходимых методических рекомендаций, качество исполнения джазовых произведений студентами находится на низком уровне. 27% опрошенных педагогов показали, что исполнение студентами джаза их устраивает, но не полностью. Только 3% респондентов ответили, что исполняемые студентами джазовые произведения их полностью удовлетворяют. 10% респондентов показали, что качество исполнения джаза не важно для студента академического направления. Никто из педагогов не заявил, что джаз неприемлем для аккордеониста-исполнителя. Группа студентов, принявших участие в опросе, показала несколько другие результаты. 43% опрошенных отметили, что джазовые произведения исполняются недостаточно грамотно. Не удовлетворяет качество исполнения джазовых произведений треть студентов. Не считают джаз важным для академического музыканта 11% респондентов. 9% студентов ответили, что качество исполнения джазовых произведений их полностью устраивает. 4% респондентов заявили, что

академический музыкант не должен исполнять джаз. Несмотря на некоторую разницу мнений, подавляющее большинство респондентов указывают на отсутствие необходимых методических рекомендаций и, следовательно, недостаточной грамотности исполнения джазовых произведений.



Рис. 21. Оценка преподавателей качества исполнения джазовых произведений студентами.



Рис. 22. Оценка студентов качества исполнения джазовых произведений их сокурсниками.

Констатирующий эксперимент также затронул вопрос о влиянии джазовой импровизации на профессионализм и творческую деятельность исполнителя (см. рис. 23, 24, 25, 26). Профессионализм безусловно повысится – данной точки зрения придерживается 70% преподавателей и 75% студентов. Предполагают незначительное повышение

профессионализма – 3% преподавателей. Этот ответ давали только преподаватели-женщины в возрасте от 20 до 30 лет. 9% опрошенных студентов также придерживаются мнения о незначительном положительном влиянии джазовой импровизации на профессионализм исполнителя. Не уверены в том, что джазовая импровизация способна повлиять на профессионализм музыканта – 27% респондентов преподавательского состава и 14% студентов. Ни один респондент не предположил, что джазовая импровизация не окажет никакого влияния на музыканта. Также, никто из педагогов не показал, что владение джазовой импровизацией скажется на профессиональных навыках исполнителя негативно. Среди студентов эту точку зрения разделили 2%. В вопросах влияния джазовой импровизации на творческую деятельность музыканта 70% педагогов и 73% студентов пришли к мнению, что джазовая импровизация развивает творческое мышление и, следовательно, оказывает положительное влияние на музыканта. 20% преподавателей и 13% студентов показали, что положительное влияние джазовой импровизации на творческую деятельность исполнителя будет косвенным. Наиболее часто так отвечали преподаватели в возрасте от 40 лет (25%) и студенты старше 25 лет (40%). 27% преподавателей считают, что на творческую деятельность неджазового музыканта знание основ джазовой импровизации никак не повлияет. Подобной точки зрения придерживается 12% студентов. Никто из преподавателей не ответил, что знание джазовой импровизации не поможет музыканту, так как отвлечёт его от изучения других дисциплин. Подобную позицию избрали 2% опрошенных студентов. Никто из респондентов не согласился с тем, что джазовая импровизация негативно скажется на творческой деятельности музыканта. Полученные данные свидетельствуют о положительном влиянии джазовой импровизации на развитие профессионализма и творческого мышления музыканта даже в том случае, если после обучения исполнять джаз он не будет.

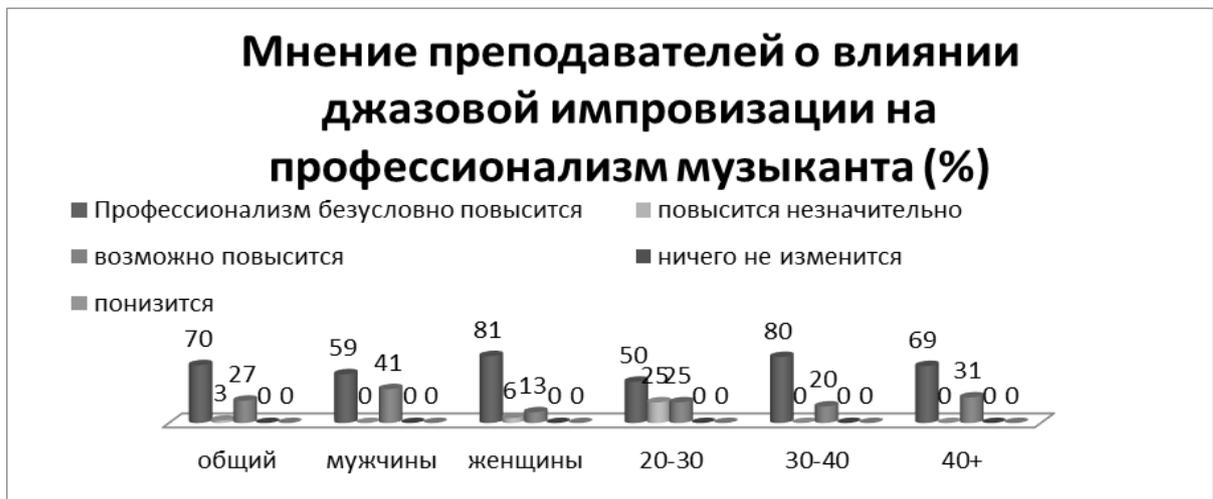


Рис. 23. Мнение преподавателей о влиянии джазовой импровизации на профессионализм музыканта.



Рис. 24. Мнение педагогов о влиянии джазовой импровизации на творческую деятельность исполнителя.



Рис. 25. Мнение студентов о влиянии джазовой импровизации на профессионализм музыканта.

Мнение студентов о влиянии джазовой импровизации на творческую деятельность исполнителя (%)

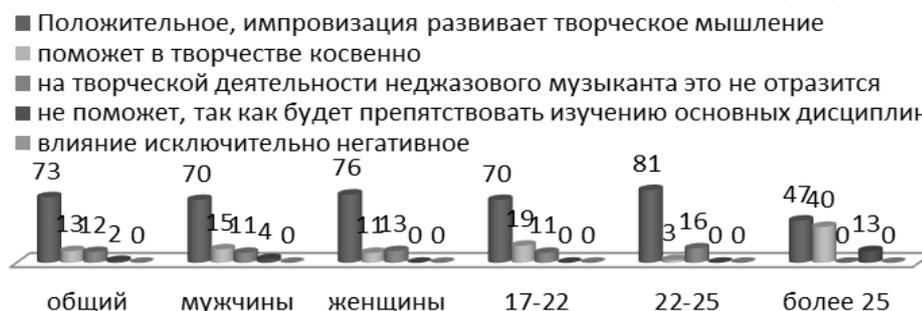


Рис. 26. Мнение студентов о влиянии джазовой импровизации на творческую деятельность исполнителя.

Респондентам также был задан специальный вопрос, касающийся выяснения потенциальных возможностей использования аккордеонистами программ по изучению основ джазовой импровизации, написанных для других инструментов (см. рис. 27, 28). Невозможным с практической точки зрения использование подобных методических материалов считают 4% преподавателей. 60% педагогов и 7% студентов отметили, что использование программ по изучению джазовой импровизации для других инструментов возможно, только в случае отсутствия подобных методик для аккордеона. Возможность использования методик по освоению джазовой импровизации, после адаптации под аккордеонную практику, отметили 23% преподавателей и 51% студентов. 13% респондентов из педагогического состава и 42% студентов указали, что изучать основы джазовой импровизации можно и по программам, написанным для других инструментов, так как принципы импровизации везде одинаковы. На основании полученных результатов можно сделать вывод о том, что преподаватели более склонны к созданию и использованию уникальных профильных методик формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне. Одновременно с этим, студенты предпочитают воспользоваться адаптированными методическими источниками, предназначенными для других инструментов.

Мнение педагогов о приемлемости использования аккордеонистами программ изучения джазовой импровизации для других инструментов

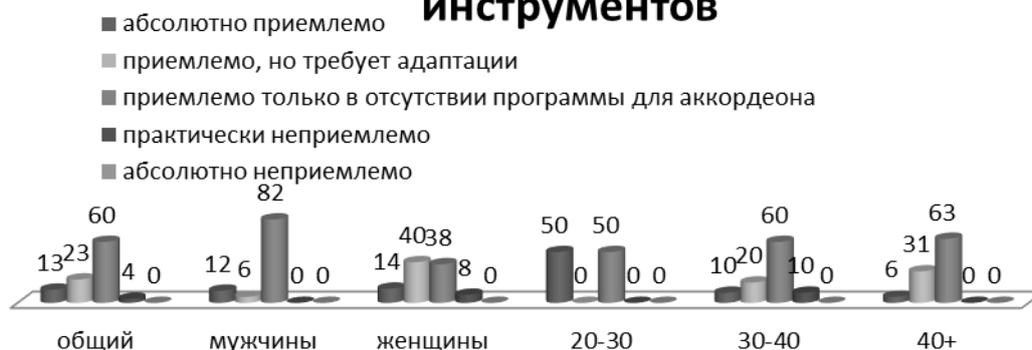


Рис. 27. Мнение педагогов о приемлемости использования аккордеонистами программ изучения джазовой импровизации для других инструментов.

Мнение студентов о приемлемости использования аккордеонистами программ изучения джазовой импровизации для других инструментов

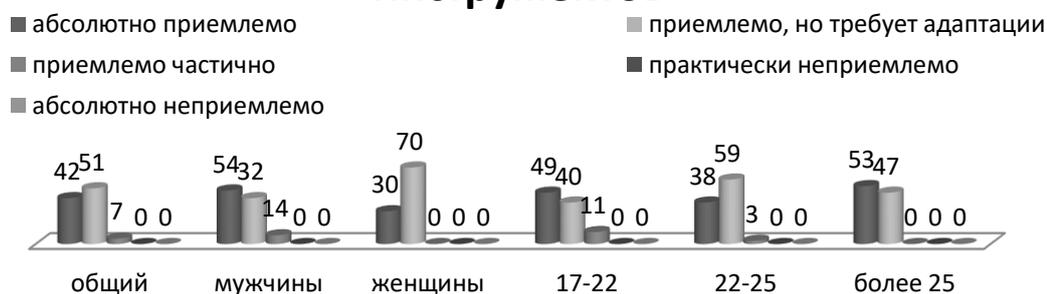


Рис. 28. Мнение студентов о приемлемости использования аккордеонистами программ изучения джазовой импровизации для других инструментов.

Во время констатирующего эксперимента преподавателям и студентам было предложено высказать собственное мнение относительно путей формирования оптимизации умений и навыков студентов в вопросах джазовой импровизации (см. рис. 29, 30). Большинство преподавателей (63%) рекомендовали включить в программу по специальному инструменту джазовые произведения. Наиболее часто этой позиции придерживались педагоги в возрасте от 30 до 40 лет (90%). За включение в программу по специальному инструменту джазовых произведений высказались 33%

студентов. Точки зрения, согласно которой улучшение грамотности студентов в вопросах джазовой импровизации возможно, если включить темы, посвящённые джазовой импровизации в теоретический блок дисциплин, придерживаются 53% педагогов и 47% студентов. 13% преподавателей и 12% опрошенных студентов ответили, что для улучшения грамотности в вопросах джазовой импровизации необходима систематическая организация концертов джазовой музыки. Мнение, что мастер-классы джазменов помогут повысить уровень познаний в области джазовой импровизации, высказали 10% респондентов из преподавательского состава и 33% студентов. Никто из опрошенных не показал, что над данной проблемой работать не имеет смысла. Полученные результаты позволяют констатировать, что включение в программу изучения основ джазовой импровизации специальных теоретических дисциплин, а также включение в программу по спец. инструменту – джазовых произведений, является приоритетными предложениями респондентов.



Рис. 29. Взгляд педагогов на возможность улучшения грамотности студентов в вопросах джазовой импровизации.

Взгляд студентов на возможность улучшения грамотности студентов в вопросах джазовой импровизации (%)



Рис. 30. Взгляд студентов на возможность улучшения грамотности студентов в вопросах джазовой импровизации.

В заключение исследования был задан вопрос о предпочтительных для респондентов дисциплинах, обязательных для включения в курс формирования основ джазовой импровизации (см. рис. 31, 32). 43% преподавателей и 56% студентов отметили, в курс изучения основ джазовой импровизации необходимо включить теоретические дисциплины, практику джазового исполнительства и импровизации, а также дисциплины, посвященные джазовой обработке пьес. Наиболее часто выбрали этот вариант ответа преподаватели старше 40 лет и студенты в возрасте от 22 до 25 лет. 33% педагогов ответили, что курс основ джазовой импровизации должен содержать в себе теоретические дисциплины, практику импровизации и джазовой обработки пьес. Аналогичную точку зрения избрали 23% опрошенных студентов. Включить в курс только практику импровизации и джазовой обработки пьес предложили 27% респондентов преподавательского состава и 14% студентов. Ни один педагог не предложил ограничиться только теоретическими дисциплинами. Также, никто из преподавателей не посчитал ненужным изучение джаза. 4% студенческой группы респондентов показали, что для изучения импровизации достаточно

теоретических дисциплин, а 6% девушек в возрасте от 22 до 25 лет отметили, что изучение джаза не является нужным.

Так же, в качестве уточнения статуса курса основ джазовой импровизации на аккордеоне, респондентам было предложено выбрать в какой цикл дисциплин (основной или факультативный) было бы предпочтительнее его отнести (см. рис. 33, 34). 60% педагогов и 38% опрошенных студентов высказали мнение о целесообразности включения курса основ джазовой импровизации в основной список изучаемых дисциплин. Этой позиции придерживаются все преподаватели в возрасте от 20 до 30 лет. Чаще всего аналогичный вариант ответа избирался студентами старше 25 лет (60%). Количество респондентов, считающих, что курс изучения основ джазовой импровизации на аккордеоне необходимо включить в факультативный список дисциплин, составило 40% педагогов и 62% студентов. Проанализировав полученные данные, можно констатировать, что для изучения курса основ джазовой импровизации необходимо, кроме импровизаторской практики, включить в программу по спец. инструменту джазовые произведения, а также включить теоретический блок и дисциплины по джазовой обработке пьес. Не принципиально, будет ли подобный курс отнесён в основной или факультативный список дисциплин, однако, следует полагать, что мнение преподавателей более авторитетно, и предпочтение стоит отдать включению курса основ джазовой импровизации в основной список изучаемых студентами дисциплин.

Предпочтение педагогами дисциплин, включённых в курс основ джазовой импровизации (%)

- теория и основные приёмы исполнения джаза и импровизации, джазовой обработки пьес
- Теория, приёмы импровизации и джазовой обработки пьес
- Приёмы импровизации и джазовой обработки пьес
- Только теория
- Изучать джаз не считаю нужным

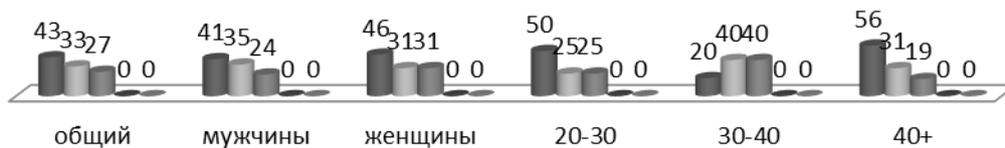


Рис. 31. Предпочтение педагогами дисциплин, включённых в курс основ джазовой импровизации.

Предпочтение студентами дисциплин, включённых в курс основ джазовой импровизации (%)

- теория и основные приёмы исполнения джаза и импровизации, джазовой обработки пьес
- Теория, приёмы импровизации и джазовой обработки пьес
- Приёмы импровизации и джазовой обработки пьес
- Только теория
- Изучать джаз не считаю нужным

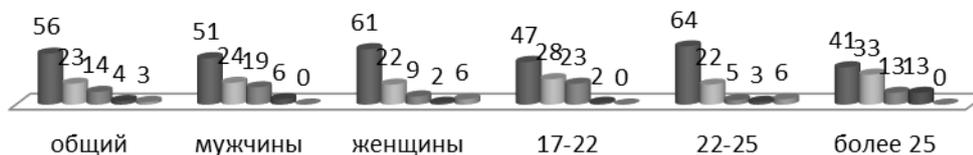


Рис. 32. Предпочтение студентами дисциплин, включённых в курс основ джазовой импровизации.

Предпочтение преподавателей

- Ввести в основной список дисциплин
- внести в качестве факультатива

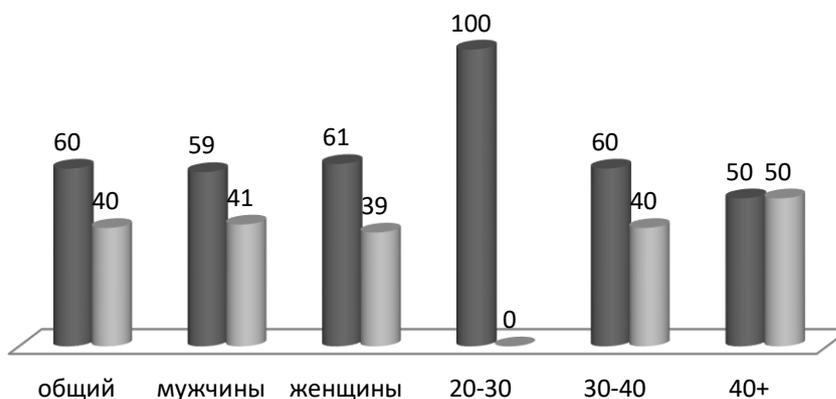


Рис. 33. Предпочтение преподавателей по внесению джазовых дисциплин в основной или факультативный список.

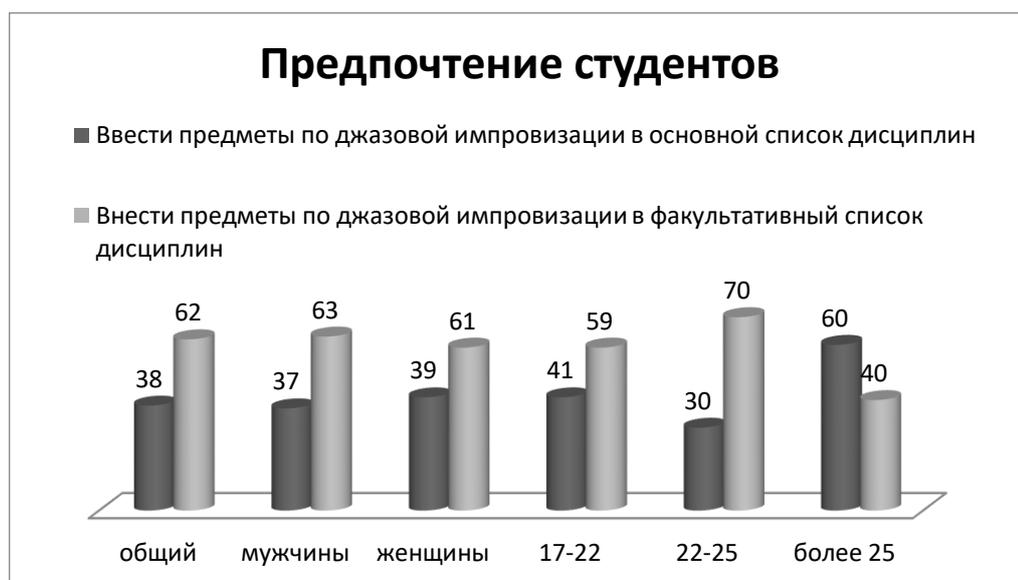


Рис. 34. Предпочтение студентов по внесению джазовых дисциплин в основной или факультативный список.

По результатам первого и второго этапа опроса стало возможным сформулировать следующие организационно-педагогические условия развития навыков джазовой импровизации на аккордеоне:

- учёт индивидуальных технических и психологических особенностей обучающихся, формирование интереса к джазовой импровизации посредством разработки и реализации специализированных программ, культурно-массовых мероприятий, доступных и интересных для данной целевой аудитории;

- информационная поддержка и популяризация джазовых концертов, творческих встреч с джазменами, научно-практических конференций, посвященных джазовому исполнительству и импровизации на аккордеоне;

- технологическое обоснование условий формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне, а также разработка адаптированной программы ее освоения;

- обеспечение направленности педагогического процесса в учебных заведениях на выявление и развитие творческих способностей у студентов, а также их самореализацию.

2.2. Разработка педагогической модели и программы обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза

Согласно государственной программе Российской Федерации «Развитие культуры», модель обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза была разработана для обеспечения грамотности студентов в вопросах джазовой импровизации на аккордеоне. Модель опирается на авторскую концепцию, целями которой являются: широкое внедрение художественного образования, как фактора интеллектуального совершенствования, способствующего раскрытию творческого потенциала детей и юношества; подготовка творческих кадров к профессиональной деятельности в сфере искусства и культуры, а также педагогических кадров для системы художественного образования и т. д. Разработанная педагогическая модель также способствует реализации государственной программы Российской Федерации «Развитие культуры», направлена на повышение качества исполнения джазовых произведений и импровизации у студентов-аккордеонистов. Модель имеет четыре блока: целевой, содержательный, процессуальный и результативный.

Модель обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза			
Социальный заказ: Обеспечение грамотности студентов в вопросах джазовой импровизации на аккордеоне			
Внешние предпосылки		Внутренние предпосылки	
Способствование реализации государственной программы РФ «Развитие культуры» в среде музыкального исполнительства и культурно-массовых мероприятий;		Стремление повысить качество исполнения джазовых произведений и импровизации у студентов.	
Целевой блок			
Цель	Задачи	Принципы	Функции
Способствование формированию у студентов высших учебных заведений основ джазовой импровизации и исполнительства, композиторских способностей, навыков в аранжировке, инструментовке произведений.	Расширение музыкального кругозора студентов, умение анализировать гармонические и мелодические компоненты джаза, освоение импровизационных техник и организующих их принципов, формирование индивидуального творческого подхода в искусстве импровизации, формирование навыка исполнения пьес эстрадно-джазового содержания;	<ul style="list-style-type: none"> • целостности • природосообразности • профессиональной целесообразности • системности 	Когнитивная Развивающая Эстетическая Самореализационная
Организационно-педагогические условия			
Учет индивидуальных технических и психологических особенностей обучающихся, формирование интереса к джазовой импровизации посредством разработки и реализации специализированных программ, культурно-массовых мероприятий, доступных и интересных для данной	Информационная поддержка и популяризация джазовых концертов, творческих встреч с джазменами, научно-практических конференций посвященных джазовому исполнительству и импровизации на аккордеоне;	Технологическое обоснование условий формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне, а так же разработка адаптированной программы ее освоения;	Обеспечение направленности педагогического процесса в учебных заведениях на выявление и развитие творческих способностей у студентов, а также их самореализацию;

целевой аудитории;					
Содержательный блок					
Направления деятельности					
Образовательное	Исполнительское	Композиторское	Научное	Творческое	Культурно-досуговое
Формирование основ джазовой импровизации на аккордеоне, навыков джазового исполнительства;	Организация сольной, ансамблевой и т.п. концертной деятельности;	Реализация способностей студентов к композиции джазовых произведений;	Организация научно-практических конференций, семинаров, дебатов и т.п.;	Проведение творческих встреч с джазменами, мастер-классов;	Проведение культурно-массовых мероприятий, таких как: фестивали джазовой музыки, джемы, флэш-мобы и т.п.;
Формы деятельности					
Массовые и индивидуальные уроки, открытые уроки;	Участие обучающихся джазовой импровизации в концертной деятельности учебного заведения;	Индивидуальные уроки, творческие встречи студентов, обмен опытом среди студентов;	Выступления студентов на конференциях, дебатах, семинарах и т.п.;	Приглашение эстрадно-джазовых музыкантов, участие студентов в мастер-классах, совместное джазовое исполнительство;	Участие студентов в фестивалях, джемах, флэш-мобах, клубах по интересам и т.п.;
Процессуальный блок					
Этапы формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне					
Эмоциональная заинтересованность	Обучение правилам исполнения джазовых произведений	Обучение принципам и приёмам джазовой импровизации	Самостоятельная творческая деятельность		
Раскрытие эмоциональной, многогранной, разноплановой природы джаза и джазовой	Предполагает активную работу по усвоению знаний, умений и навыков,	Осуществляется при индивидуальном подходе к каждому	Предполагает практику джазовой импровизации и исполнительства на		

импровизации, в результате которого у студента возникает потребность в изучении этого вида деятельности.	направленных на повышение грамотности в вопросах джазового исполнительства, гармонизации аранжировки произведений.	студенту, с учётом его технических, эвристически-фантазийных, психологических особенностей.	аккордеоне без участия и рекомендаций преподавателя.	
Результативный блок				
Критерии				
Общие музыкальные навыки		Грамотность исполнения джазовых произведений		Уровень навыка джазовой импровизации
Уровни				
Низкий	Ниже среднего	Средний	Выше среднего	Высокий
Результат: студент, как субъект образовательного процесса, стремящийся к саморазвитию, проявляющий устойчивый интерес и направленность на реализацию профессионального исполнения джаза.				

Рис. 35. Педагогическая модель обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.

Целевой блок.

Основной *целью* данной педагогической модели является формирование у студентов высших и средних учебных заведений основ джазовой импровизации и исполнительства, композиторских способностей, навыков в аранжировке, инструментовке произведений. Для её достижения были поставлены *задачи*: расширение музыкального кругозора студентов, умение анализировать гармонические и мелодические компоненты джаза, освоение импровизационных техник и организующих их принципов, формирование индивидуального творческого подхода в искусстве импровизации, формирование навыка исполнения пьес эстрадно-джазового содержания. Педагогическая модель имеет следующие *принципы*: целостности, природосообразности, профессиональной целесообразности, системности. Она также основана на когнитивной, развивающей, эстетической, самореализационной *функциях*. Поставленные моделью задачи возможно решить, если соблюдены следующие *организационно-педагогические условия*:

1. Учет индивидуальных технических и психологических особенностей обучающихся, формирование интереса к джазовой импровизации посредством разработки и реализации специализированных программ, культурно-массовых мероприятий, доступных и интересных для данной целевой аудитории.

2. Информационная поддержка и популяризация джазовых концертов, творческих встреч с джазменами, научно-практических конференций, посвященных джазовому исполнительству и импровизации на аккордеоне.

3. Технологическое обоснование условий формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне, а также разработка адаптированной программы ее освоения.

4. Обеспечение направленности педагогического процесса в учебных заведениях на выявление и развитие творческих способностей у студентов, а также их самореализацию.

Содержательный блок.

Модель обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза имеет несколько направлений деятельности.

Образовательное направление представляет собой процесс формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне и навыков джазового исполнительства, осуществляемый в форме массовых, индивидуальных и открытых уроков.

Исполнительское направление – организация сольной, ансамблевой и т.п. концертной деятельности с обязательным участием в ней студентов, обучающихся основам джазовой импровизации.

Композиторская деятельность направлена на реализацию способностей обучающихся к композиции джазовых произведений, осуществляемой путём индивидуальных занятий, творческих вечеров, обмена опытом между студентами.

Научное направление представляет собой организацию посвящённых джазу научно-практических конференций, семинаров, дебатов и т.п. с участием в них студентов, обучающихся джазовой импровизации.

Творческая деятельность – неотъемлемая часть образовательного процесса, включающая в себя проведение творческих встреч с джазменами, мастер-классов джазовой импровизации и т.д.

Культурно-досуговое направление представляет собой проведение фестивалей джазовой музыки, джемов, флэш-мобов и подобных культурно-массовых мероприятий с участием в них обучающихся основам джазовой импровизации на аккордеоне.

Процессуальный блок.

Формирование основ джазовой импровизации на аккордеоне можно разделить на несколько этапов.

Эмоциональная заинтересованность – раскрытие многогранной, эмоциональной, разноплановой природы джаза и джазовой импровизации, в результате которого у студента возникает потребность в изучении этого вида деятельности.

Обучение правилам исполнения джазовых произведений – предполагает активную работу по усвоению знаний, умений и навыков, направленных на повышение грамотности в вопросах джазового исполнительства, гармонизации аранжировки произведений.

Обучение принципам и приёмам джазовой импровизации – осуществляется при индивидуальном подходе к каждому студенту, с учётом его технических, эвристических, творческих и психологических особенностей.

Самостоятельная творческая деятельность – предполагает практику джазовой импровизации и исполнительства на аккордеоне без участия или рекомендаций преподавателя.

Результативный блок

Результативность процесса формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне может быть оценена по системе параметров и уровней, которые затрагивают общие музыкальные навыки; грамотность исполнения джазовых произведений; навык джазовой импровизации.

Модель изучения основ джазовой импровизации в классе аккордеона предполагает результат формирования студента, как субъекта образовательного процесса, стремящегося к саморазвитию, проявляющего устойчивый интерес и направленность на реализацию профессионального исполнения джаза.

Апробация данной педагогической модели осуществлялась посредством экспериментального внедрения авторской программы «Основы

джазовой импровизации на аккордеоне» в учебный процесс ТГМПИ им. С. В. Рахманинова (см. приложение Д).

Предполагаемый уровень подготовки студента перед началом обучения джазовой импровизации должен соответствовать следующим требованиям: уверенное владение инструментом, знание курса гармонии и анализа музыкальных произведений, владение основами инструментоведения, умение читать с листа, транспонировать.

В течение курса студент должен овладеть основами джазовой импровизации на аккордеоне, научиться реализовывать свою творческую фантазию, понять прямую зависимость импровизации от образной сферы произведения. Обучающийся должен знать особенности джазовой стилистики, использовать специфические приёмы игры на инструменте, применять эффектные приёмы. Большое внимание следует уделять композиторской, творческой составляющей.

Для максимальной эффективности педагогической программы необходимо следить за соблюдением *организационно-педагогических условий*, необходимых для обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза. Каждое из них оказывает существенное влияние на результативность обучения. Рассмотрим эти условия.

Учет индивидуальных технических и психологических особенностей обучающихся, формирование интереса к джазовой импровизации посредством разработки и реализации специализированных программ, культурно-массовых мероприятий, доступных и интересных для данной целевой аудитории. В данное условие входит два компонента. Индивидуальные технические и психологические особенности студента являются основным критерием корректировки подачи методического материала и формы проведения занятий. Недостаточное внимание к этим показателям, взаимодействующим с условиями начальной подготовки студента, может негативно отразиться на результативности обучения, вплоть

до его отсутствия. Вторым компонентом является формирование интереса к джазовой импровизации и, следовательно, повышение мотивации у студентов.

Информационная поддержка и популяризация джазовых концертов, творческих встреч с джазменами, научно-практических конференций, посвященных джазовому исполнительству и импровизации на аккордеоне. Описанное условие направлено на разностороннее развитие студентов, формирование у них научного подхода к джазовой импровизации. Творческие встречи и мастер-классы с джазменами-аккордеонистами являются полезным дополнением образовательного процесса, т.к. позволяют производить обмен опытом. При недостаточном соблюдении данного организационно-педагогического условия у студентов не будет осуществляться всестороннее формирование знаний, умений и навыков, связанных с джазовой импровизацией.

Обеспечение направленности педагогического процесса на выявление и развитие творческих способностей у студентов, а также их самореализацию. Это условие необходимо для оптимального обучения джазовой импровизации, т.к. отсутствие творческого проявления в джазе лишает баланса импровизационный процесс, который всегда являлся симбиозом фиксированного и спонтанного компонентов.

Необходимо, чтобы процесс формирования основ джазовой импровизации учитывал несколько направлений, таких, как: *образовательное, исполнительское, композиционное, научное, творческое, культурно-досуговое*. В рамках учебного курса развитие всех направлений деятельности затруднительно, однако необходимо охватить максимально возможное их количество. Образовательное направление является обязательным, и представляет собой процесс формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне. Форма реализации – индивидуальные и мелкогрупповые занятия, открытые уроки. Исполнительское направление является следствием образовательного, т.к. представляет собой различные

формы концертной деятельности с участием обучающихся основам джазовой импровизации. Композиторская деятельность не является приоритетной при формировании основ джазовой импровизации, однако, при обнаружении таких данных у студента следует корректировать методический материал, давая задания по стилевой композиции. Научное направление является важным в процессе формирования основ джазовой импровизации, и может быть реализовано как среди студентов курса, так и с привлечением приглашённых участников. Творческая деятельность заключается в организации и проведении творческих встреч с джазменами, мастер-классов джазовой импровизации и т.д. Культурно-досуговое направление является дополнительным и не влияет напрямую на результативность образовательного процесса. Тем не менее, организация джемов, флеш-мобов и т. п. проявлений джазовой культуры в студенческой среде имеет положительный мотивирующий эффект.

Обучение студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза осуществляется в несколько этапов: *эмоциональная заинтересованность, обучение правилам исполнения джазовых произведений, изучение принципов и приёмов джазовой импровизации, самостоятельная творческая деятельность.* Эмоциональная заинтересованность к джазу может присутствовать у студента изначально. В противном случае, педагогу рекомендуется выявить имеющиеся интересы студента и через них раскрыть многогранную природу джаза. Также, первый этап обучения должен содержать небольшой тест для определения предрасположенности студента к джазовой импровизации. Преподаватель предлагает сочинить вариации на небольшие темы, длиной от 8-ми до 32-х тактов. В качестве примера могут быть использованы популярные, народные и др. мелодии. В случае уверенного спонтанного исполнения вариаций студент предрасположен к импровизационному творчеству, в противном случае следует выяснить, заключается ли трудность выполнения задания следствием психологической закрепощённости, либо недостаточного уровня

подготовки. Полученные данные помогают педагогу скорректировать подачу материала или форму проведения занятий. Последующие этапы формирования основ джазовой импровизации являются частью процесса обучения и формируют у студента ряд знаний, умений и навыков, которые объединены в три критерия: общие музыкальные навыки; грамотность исполнения джазовых произведений; навык джазовой импровизации. Следует рассмотреть их подробнее. Общие музыкальные навыки являются базовым критерием для большинства дисциплин, изучаемых студентом. В контексте джазовой импровизации, наиболее яркими показателями данного критерия является: умение читать с листа; знание и умение использовать специфические исполнительские приёмы; умение пользоваться регистрами, в зависимости от поставленной художественной задачи. Для совершенствования данной группы показателей необходимо давать студенту для чтения с листа небольшие пьесы-упражнения, уровень сложности которых должен постепенно возрастать. Кроме того, требования к качеству спонтанной исполнительской деятельности растут пропорционально уровню студента. Например, когда он будет без труда читать с листа небольшие пьесы, стоит увеличивать их сложность не только в плане текста и появляющихся специфических приёмов игры, но и подвигать начинающего импровизатора к самостоятельному осмыслению предстоящего исполнения. Таким образом, даже если спонтанное музицирование не будет отвечать желаемым требованиям, у студента разовьётся потребность вначале максимально качественно проанализировать предлагаемый музыкальный материал, прежде чем исполнить его. В случае, когда преподаватель сталкивается с недостаточным умением читать с листа, следует корректировать задания в сторону упрощения.

Второй критерий, необходимый для импровизации – грамотность исполнения джазовых произведений. Его главные показатели: знание правил чтения текста джазовых произведений; умение исполнить произведение в джазовой стилистике; знание джазовой терминологии; знание ритмических

особенностей джаза; знание американской системы записи функций. Данный критерий тесно связан с умением импровизировать, поэтому следует уделить ему повышенное внимание. На этом этапе обучения, индивидуальная форма проведения занятий является оптимальной. Следует комбинировать теорию и практику. Например, при изучении ритмических особенностей джаза, в теоретический блок может входить: прослушивание музыкальных композиций с наблюдением нотного текста, анализ импровизаций знаменитых джазменов и т.д. Практические занятия могут содержать в себе фрагменты пьес, которые необходимо аранжировать с использованием джазовой ритмики.

Отдельно следует упомянуть об американской системе записи джазовых функций. Она используется в подавляющем большинстве джазовых композиций, позволяет быстро записать сложные гармонии. Недостатки американской системы заключаются в большом количестве разночтений, которые, к сожалению, не приводятся к единому стандарту. Многие издательства прикрепляют памятку для музыкантов, в которой расшифровываются используемые для обозначения гармонических функций символы. В этой связи, главной задачей педагога является не объяснение как можно большего количества вариантов записи функций, а формирование у студента аналитического подхода к выбору гармонического сопровождения.

Навык джазовой импровизации содержит пять главных показателей: знание принципов построения джазовой импровизации; знание основных принципов варьирования мелодии; умение импровизировать, опираясь на гармоническую основу; владение ладовой импровизацией; умение импровизировать в рамках хоруса. Ввиду того, что рассматриваемый критерий является наиболее трудным для изучения, т.к. студент академического профиля ранее не сталкивался с предметами такой направленности, наиболее эффективной формой проведения занятий является комбинированная, когда индивидуальные уроки чередуются с музицированием в ансамбле. Педагогу следует постоянно проводить

параллели между компонентами джазового исполнительства и импровизации, так как они дополняют друг друга. Например, изучая основные способы варьирования мелодии, следует обратиться к ритмическому аспекту импровизации, и провести аналогии с джазовым исполнительством, стилевыми особенностями конкретного произведения. Следует понимать, что формирование навыка джазовой импровизации максимально эффективно лишь в том случае, когда преподаватель показывает пути возможных решений, но не придерживается позиции с единственно верным ответом.

Данный предмет в музыкальном вузе рассчитан на два года обучения по одному часу в неделю. По окончании первого года проводится зачёт, в конце курса – экзамен. Результат обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза оценивается путём выполнения студентом практического и теоретического заданий. Практическая часть заключается в исполнении джазовой пьесы, а также построении импровизации на её основе. Музыкальный материал выбирается в случайном порядке и не должен быть заранее известен студенту. Теоретическая часть испытания представляет собой коллоквиум на тематику пройденного материала. Средний балл, полученный на основе практической и теоретической частей, является результирующим.

Формирование основ джазовой импровизации является весьма важным в профессиональном образовании музыканта, так как формирует его творческое мышление, развивает композиторские навыки, способствует грамотному исполнению эстрадно-джазовых произведений. Кроме того, студент, изучивший основы импровизации, становится более грамотным и в вопросах исполнения произведений академического репертуара, повышается уверенность исполнения.

Джазовая импровизация, являясь исполнительским видом творческой активности, одновременно является частью композиции. Данный факт следует учитывать при формировании основ джазовой импровизации, и

направлять студента к самостоятельному творчеству. Однако, основополагающим фактором в импровизации является личная предрасположенность студента. Задача преподавателя – увидеть её. Характер и степень заинтересованности студентов являются индикатором направления педагогической деятельности. В зависимости от того, насколько близка джазовая импровизация обучаемому, педагогом определяется преимущественное направление и объем работы с каждым студентом, либо основанное на репродукции навыков и знаний, либо с преобладанием творческих способностей. Задачей преподавателя является стремление к наиболее полному развитию профессиональных качеств студента. Основополагающим средством для достижения цели формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне является подробное изучение импровизаций выдающихся джазменов, а также их анализ. Одна из главных задач преподавателя основ джазовой импровизации – определить уникальность и новизну творческого мышления обучающегося, способствовать развитию у студента индивидуального исполнительского почерка.

После каждой изученной темы преподавателем даются задания, качество выполнения которых является показателем приобретённых знаний. Предлагаемый учебный материал должен соответствовать способностям студента, уровню его владения инструментом. На всех этапах формирования основ джазовой импровизации необходимо помнить о рамках джазового квадрата, ритмических и мелодических особенностях стиля, уделять внимание на соотношение звучания джазовой импровизации музыкальным идеям и смысловой нагрузке произведения в целом. Игра сочиняемых в процессе импровизации новых элементов заданной темы вырабатывает у студента навык синхронизации творческой мысли с процессом исполнения, и позволит избежать типичных проблем: отсутствие идей при хорошей технике и выученных джазовых приёмах; невозможность реализации собственных идей из-за недостаточного уровня владения инструментом.

Занятия по формированию основ джазовой импровизации проводятся преимущественно в индивидуальном порядке. Целесообразно использование аудиозаписей и фонограмм-минус, которые на начальном этапе обучения решают некоторые психологические проблемы. Аудиозаписи знаменитых джазменов необходимо слушать не только с целью ознакомления или анализа, но также пытаться репродуцировать аналогичную исполнительскую манеру.

Кроме индивидуальных, преподаватель может проводить групповые занятия по джазовой импровизации. Подобные уроки целесообразно организовывать в тот момент, когда подавляющее количество студентов уже знакомы с основными гармоническими оборотами и приёмами варьирования. Такие занятия могут принимать форму дискуссий, семинаров и т. п., что положительно влияет на творческие идеи студентов. Кроме совместной работы в классе, полезным является организация джемов, творческих вечеров и подобных мероприятий внеурочной направленности. Такая форма проведения занятий положительно сказывается на творческих качествах студента, позволяет преодолеть психологическую напряжённость.

Практические занятия по основам джазовой импровизации должны совмещаться с теоретическими материалами, включая работу студентов по анализу предлагаемых джазовых произведений. В процесс обучения следует также включать письменные упражнения. Их польза является очевидной на начальном этапе обучения, а также у обучающихся с инерционным мышлением. Именно письменные упражнения (построение вариаций на заданную тему, заранее подготовленные импровизационные фрагменты) стимулируют рост творческих способностей, активизируют фантазию. Перспективным направлением в разработке письменных упражнений являются задания по аранжировке произведений различных жанров в джазовой стилистике. Такой подход к обучению поможет сформировать у студента композиционное мышление, способствует более продуманным импровизациям. Стоит обратить внимание и на такую простую форму

музицирования, как подбор по слуху. Задача преподавателя – научить студента максимально точно в музыкальном плане исполнять произведение, постоянно помнить о его смысловой нагрузке вне зависимости от того, играет ли фрагмент по нотам или же импровизируется.

Ключевая *цель курса* предполагает формирование основ джазовой импровизации и исполнительства, композиторских способностей, навыков в аранжировке, инструментовке произведений. *Задачи*, поставленные для достижения выбранной цели:

- Расширение музыкального кругозора студентов;
- Умение анализировать гармонические и мелодические компоненты джаза;
- Освоение импровизационных техник и организующих их принципов;
- Формирование индивидуального творческого подхода в искусстве импровизации;
- Формирование навыка исполнения пьес эстрадно-джазового содержания.

Рассмотрим их. Расширение музыкального кругозора студентов напрямую зависит от изучения новых направлений в творчестве. Логично, что прослушивание аудиозаписей джазовой музыки и их анализ положительно скажется на выполнении данной задачи. Также, музыкальный кругозор студента расширится при изучении особенностей исполнения джазовых произведений и принципов импровизации. Умение анализировать гармонию и мелодику джаза является основой для успешного обучения импровизации. Для этого необходимо изучать теоретические правила и закреплять их практикой. Освоение импровизационных техник и организующих их принципов является ключевой задачей курса, поэтому её выполнению необходимо уделить наибольшее внимание. Необходимо изучить большое количество вариантов построения импровизационного

материала и активизировать творческое мышление студента на поиск оптимальных решений. Формирование индивидуального творческого подхода в искусстве импровизации тесно связано с предыдущей задачей, однако в данном контексте от студента требуется не использование комбинаций типовых принципов варьирования, а поиск новых, индивидуальных решений. Навык исполнения пьес эстрадно-джазового характера напрямую влияет на качество импровизации, т.к. обеспечивает стилевое единство темы произведения и её импровизационного развития.

Широкое использование в программе комплексных методов анализа, педагогических подходов, интерактивных форм проведения занятий, изучение смежных направлений и т.д. позволяет максимально раскрыть потенциал студента.

Экспериментальная программа способствует повышению грамотности студентов в вопросах джазового исполнительства, качеству исполнения эстрадно-джазовых произведений. Формирование основ джазовой импровизации положительно сказывается на музыкальном мышлении студента, вырабатывает ритмические навыки. Аккордеонисты, овладевшие основами джазовой импровизации, творчески анализируют произведения не только как исполнители, но и как композиторы.

2.3. Ход и результаты опытно-экспериментальной работы по апробации модели и программы обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза

Для обоснования эффективности авторской программы «Основы джазовой импровизации» был проведен ряд экспериментов.

На базе XII международного пленэра аккордеонистов был проведён пилотный эксперимент, в котором приняли участие 42 аккордеониста. По правилам пленэра, программа готовится в течение недели, после чего идут

выступления. Целью пилотного эксперимента являлось обоснование целесообразности изучения основ импровизации среди музыкантов неджазового направления. На момент начала пленэра, у оркестра отсутствовал какой-либо опыт исполнения джазовых произведений, тоже относилось и к навыкам импровизации. В работу с оркестром были взяты два произведения: «Караван» (Д. Эллингтон) и «Одержимость» (Х. Леви). Стоит подробнее рассмотреть эти произведения: «Караван», являющийся джазовым стандартом, имеет все признаки стиля: простота гармонического наполнения, структура ААВА, выписанное вступление и окончание. Центральная же часть произведения имеет в своей основе импровизацию на основе двух элементов А. В «Одержимости» места для импровизации отсутствуют. Это не является чем-то необычным, так как существует большое количество джазовых произведений, где её нет. Но другие признаки, например метроритмическая структура, остаются, и «Одержимость» – яркий пример: размер 7/4, признаки самостоятельности каждого из голосов в моментах tutti, яркая, имеющая собственную структуру, мелодия, развернутая партия баса. Стоит отметить, что несмотря на то, что данное произведение полностью зафиксировано в нотном тексте, мелодия развивается в вариативной форме, что позволяет опытному музыканту заменить часть вариаций на импровизацию. На первых репетициях было выявлено отсутствие ритмической устойчивости у отдельно взятых групп музыкантов, а также слабое понимание структуры джазовых произведений. Для устранения обнаруженных недостатков были проведены групповые репетиции. Данный метод улучшил метрическую устойчивость групп, и позволил оркестрантам лучше понять принцип построения джазовых произведений. Следующим шагом пилотного эксперимента было проведение общих репетиций без импровизационных соло. Таким образом достигается сразу две цели: солистам даётся большой запас времени для совершенствования импровизации, остальная же часть оркестра получает возможность послушать в различных комбинациях групп звучание аккомпанемента и

контрапунктов. Проигрывание такого плана позволило дополнительно повысить метрическую устойчивость каждой группы, сделать их более независимыми друг от друга.

Музыканты солирующих партий, чья задача была выступить с импровизацией, готовились к соло в основном самостоятельно, однако им были объяснены основные принципы варьирования мелодии, и даны ключевые рекомендации, касающиеся приемов её исполнения. Ещё одним значимым аспектом экспериментальной работы являлось формирование умения музицировать без нотного текста. Частые репетиции, на которых отрабатывалось именно свободное исполнительство без нот перед глазами солиста, исправили эту проблему. Стоит отметить, что именно максимальное освобождение от нотного текста в малоизвестном произведении, положительно влияет на развитие навыка импровизации. Это легко можно объяснить, если принять во внимание, что:

- 1) Исполнитель не слышал ранее данной музыки, либо слышал редко, и она не запомнилась ему;
- 2) Исполнитель имеет минимум времени для ознакомления с текстом произведения, поэтому запомнить все в точности у него нет возможности;
- 3) Исполнитель владеет своим инструментом, и будет стараться доиграть свою партию (в частности соло) до конца.

Вышеперечисленные факты, так или иначе, стимулируют музыканта активно включать фантазию в процесс исполнительства, что, собственно, и является импровизацией. В целом, удалось повысить качество импровизации у отдельных солистов, однако нельзя объективно оценивать результат, полученный в достаточно сжатые сроки. Посредством наблюдения было установлено, что работа над джазовыми произведениями вызывает у оркестрантов активный интерес и эмоциональную отзывчивость. В беседах они отмечали, что освоили новое для себя направление, ранее неизвестные приёмы оркестровки, гармонии и т.п. Джаз дал им почувствовать себя

неотъемлемой частью творческого коллектива, в котором, несмотря на большое количество участников, каждый исполнитель важен. Это ощущение дало положительный результат, в плане качества проработки оркестрантами своих партий. Более того, даже младшие участники сводного оркестра стали внимательнее относиться к музыкальному материалу, так как ощущали важность их партий.

По окончании XII международного пленэра аккордеонистов в интервью с организатором и главным дирижёром пленэра были отмечены позитивные результаты работы, которые можно выделить, как *выводы пилотного эксперимента*:

1. **Владение инструментом в целом повысилось**, так как оркестранты приобрели большую метрическую устойчивость; способность следить за целостной структурой произведения, а не основываться только на своей партии; научились прислушиваться к другим группам оркестра, при этом сохраняя индивидуальное звучание собственной партии.

2. Был **приобретен опыт** исполнения произведений джазового направления, что отразилось на более глубоком понимании структуры произведения и восприятии импровизации солиста, как части произведения, несмотря на изменяющуюся мелодию. Однако назвать данный опыт значительным не представляется возможным, ввиду сжатых сроков и ограниченного репертуара.

3. Музыканты солирующих партий смогли **успешно применить навыки импровизации**, в том числе и в концертных условиях. Причем взаимосвязь успешного импровизационного процесса с концертными выступлениями прослеживается напрямую. После нескольких концертов исполнитель начинает вести себя более раскрепощенно, у него появляется уверенность в своих силах, отчего его соло звучит более эффектно и естественно.

Также был проведён педагогический эксперимент. В нём приняли участие обучающиеся в классе аккордеона студенты ТГМПИ им.

С. В. Рахманинова. Они были разделены в случайном порядке на две группы: экспериментальную (14 человек) и контрольную (12 человек). Для получения контрольных срезов был применён метод фокус-группы. В начале педагогического эксперимента, участникам было предложено оценить свои навыки по нескольким параметрам в 5-уровневой шкале (см. приложение Е).

Обеим группам было дано задание следующего типа: предлагалась небольшая случайно выбранная пьеса в форме периода, содержащая несколько специфических приёмов (вибрато, нетемперированное глиссандо и т. п.). Результат её чтения с листа и качество исполнения и являлись оценочными факторами. Вследствие прослушивания участников из экспериментальной группы было выявлено, что 60% студентов – имеют средний уровень владения инструментом, 20% – выше среднего и 20% – ниже среднего. В контрольной группе уровень знания был средним у 40% студентов, выше среднего – так же у 40% и у 20% – ниже среднего (см. рис. 36).



Рис. 36. Уровень владения инструментом и знание его особенностей в начале эксперимента.

Участникам эксперимента также было предложено исполнить любую из предлагаемых пьес эстрадно-джазового характера. После его прослушивания у экспериментальной группы было выявлено, что владеют навыками исполнения джазовых произведений на уровне «ниже среднего»

80% студентов, «выше среднего» – 20%. Аналогичное прослушивание было проведено среди студентов контрольной группы. Все её участники показали уровень навыков исполнения джазовых произведений «ниже среднего» (см. рис. 37).



Рис. 37. Уровень навыков исполнения эстрадно-джазовых произведений в начале эксперимента.

Завершающим прослушиванием заданием, было следующее: на выбор экзаменуемого предлагалось несколько мелодий в джазовом стиле, которые он должен был по возможности гармонизовать, а также симпровизировать или сочинить две вариации. Качество выполнения задания характеризовало уровень навыков джазовой импровизации (см. рис. 38). Среди студентов экспериментальной группы 80% участников показали низкий уровень навыков, 20% – ниже среднего. Все студенты контрольной группы показали низкий уровень навыков джазовой импровизации.



Рис. 38. Уровень навыков джазовой импровизации в начале эксперимента.

Педагогический эксперимент проводился в соответствии с составленной программой обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза. Занятия проводились у студентов экспериментальной группы 1 раз в неделю. Основной целью эксперимента являлось формирование основных навыков, связанных с культурой джазового исполнительства и импровизации. Особенное внимание уделялось алгоритму применения приёмов импровизации. С участниками контрольной группы занятия не проводились. По окончании педагогического эксперимента была проведена контрольная проверка знаний и навыков, по структуре и заданиям аналогичная той, которая использовалась в начале эксперимента.

Прослушивание участников экспериментальной группы выявило, что 40% студентов – имеют средний уровень владения инструментом, 40% – выше среднего и 20%– ниже среднего. В контрольной группе уровень знаний не изменился (см. рис. 39).



Рис. 39. Уровень владения инструментом в конце эксперимента.

После исполнения пьесы эстрадно-джазового характера по выбору участников было выявлено, что в экспериментальной группе 20% студентов имеет высокий уровень навыков исполнения джазовых произведений, 40% – «выше среднего», 40% – средний уровень. Среди студентов контрольной группы уровень остался ниже среднего (см. рис. 40).



Рис. 40. Уровень навыков исполнения эстрадно-джазовых произведений в конце эксперимента.

Наиболее важным критерием в педагогическом эксперименте являлся уровень навыков джазовой импровизации (см. рис. 41). Среди экспериментальной группы зафиксированы следующие результаты: 20% участников показали низкий уровень навыков, 20% – ниже среднего, 60% –

средний уровень. Все студенты контрольной группы показали, как и в начале эксперимента, низкий уровень навыков джазовой импровизации.



Рис. 41. Уровень навыков джазовой импровизации в конце эксперимента.

Достигнутый в конце эксперимента результат можно обозначить, как положительный. Полученные данные показывают, что за время обучения основам джазовой импровизации, уровень владения инструментом студентами экспериментальной группы незначительно повысился, в то время как у контрольной группы изменений не зафиксировано. Стоит отметить, что показатели экспериментальной группы при начальном контрольном срезе были ниже контрольной группы, поэтому исследование не может безапелляционно доказать положительное влияние джазовой импровизации на уровень владения инструментом. В ходе педагогического эксперимента было подтверждено, что разработанная программа формирования основ джазовой импровизации способствует более грамотному исполнению джазовых пьес на аккордеоне. Повысилась грамотность студентов в вопросах ритмики, гармонии и мелодики джаза. Также, полученные в ходе педагогического эксперимента данные позволяют констатировать, что разработанная программа способствует формированию навыка джазовой импровизации. Обучающиеся уверенно и осознанно владеют джазовой терминологией, свободно используют в исполнительской деятельности

законы джазовой ритмики и гармонии. Также студенты освоили структуру джазовой импровизации, научились выстраивать мелодию на основе аккомпанемента.

Контрольный эксперимент проводился в форме мелкогрупповых занятий на базе ТГМПИ им. С. В. Рахманинова. Участники в коллективе ранее не исполняли джазовых произведений, а соло играли только те пьесы, которые полагались в обязательной программе по специальному инструменту. Оценивание происходило в два этапа: самообследование и экспертное мнение. Критериальный аппарат применялся аналогичный предыдущему эксперименту, но для большей точности, оценивание происходило по сумме показателей каждого критерия (см. приложение Е). Контрольные срезы проводились дважды: в начале и в конце эксперимента. По результатам самообследования, участники оценили свой уровень владения инструментом следующим образом (см. рис. 42). Следует пояснить, что данный критерий складывается из нескольких показателей: умение читать с листа, умение грамотно использовать регистры, уметь и применять специфические исполнительские приёмы.



Рис. 42. Уровень общей музыкальной грамотности

Из приведённых данных можно констатировать, что, по мнению студентов, их стартовый критерий уровня общей музыкальной грамотности в основном средний (33%) и ниже среднего (29%). В течение опытно-экспериментальной работы велась деятельность, направленная на повышение навыков чтения с листа, объяснялись принципы применения различных регистров и специфических приёмов игры, что дало по завершению эксперимента следующие результаты: 54% респондентов считают свой уровень общей музыкальной грамотности выше среднего, был полностью устранён низкий уровень критерия, и поднялся на 5% высокий. Полученные данные самообследования позволяют полагать, что авторская программа обучения джазовой импровизации положительно сказывается на общемusical грамотности студентов.

Уровень навыков исполнения джазовых произведений (см. рис. 43) перед стартом эксперимента так же был средним и ниже среднего (37%). Активное изучение метrorитмических, гармонических, стилевых и т.п. особенностей джаза, позволило, по мнению участников эксперимента, существенно поднять этот критерий. 20% респондентов отметили высокий уровень навыков исполнения джазовых произведений, 72% считают его выше среднего. Как можно наблюдать из диаграммы, занятия джазовой импровизацией позволили полностью исключить уровни «низкий» и «ниже среднего».



Рис. 43. Уровень навыков исполнения джазовых произведений

Владение джазовой импровизацией в начале эксперимента ожидаемо было низким (см. рис. 44). Большинство охарактеризовали свой навык джазовой импровизации, как низкий (43%) и ниже среднего (35%). В рассматриваемый критерий входят такие показатели, как знание принципов построения джазовой импровизации; основные типы варьирования мелодии; навык построения импровизационного материала на основе аккомпанемента; знание ладов, используемых в джазовой музыке; умение выстраивать импровизацию в рамках джазового квадрата. Джаз, как было выяснено в социальном опросе, является востребованным и популярным среди музыкантов, поэтому 20% участников эксперимента уже были знакомы с некоторыми теоретическими компонентами импровизации на среднем уровне, а 2% оценили суммарно свои показатели выше среднего.



Рис. 44. Уровень навыка джазовой импровизации

Работа в ансамбле предполагает разделение участников на группы, каждая из которых выполняет определённую задачу: мелодия, бас, гармония. Для того, чтобы формирование навыка джазовой импровизации было относительно равномерным у всех участников ансамбля, эти группы периодически менялись функциями. Однако, вышесказанное имеет отношение лишь к исполнению темы джазового произведения, а импровизационное соло исполняется каждым студентом по очереди. Первоочерёдной задачей являлось объяснение правил построения импровизации: опора на гармоническую основу, рамки хоруса и т.д. Как и во втором эксперименте, основным препятствием для студентов является неуверенность, боязнь сыграть неправильно, однако, при ансамблевом музицировании данное затруднение было преодолено значительно проще. Это позволяет полагать, что использование в образовательном процессе мелкогрупповых занятий может более эффективно устранить некоторые сложности формирования навыка джазовой импровизации. Самообследование участников третьего эксперимента показало, что у большинства (70%) уровень навыка джазовой импровизации является выше среднего, а 5% респондентов достигли к концу эксперимента высокого уровня.

Оценка экспериментальных эмпирических данных осуществлялась экспертной группой в следующем составе:

– Ромашков А. А., кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры народных инструментов Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова;

– Храмов Ю. Н., заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры народных инструментов Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова;

– Бажилин Р. Н., кандидат педагогических наук, заслуженный артист РФ, профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова;

– Четвертков А. Н., кандидат педагогических наук, доцент кафедры народной художественной культуры Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова;

– Осокин С. В., доцент кафедры народного исполнительского искусства Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке;

– Данилин В. Н., активно концертирующий джазовый аккордеонист.

Изменение уровня общей музыкальной грамотности было зафиксировано экспертами, и отражено в диаграмме на рис. 45.



Рис. 45. Уровень общей музыкальной грамотности

Как и при анализе данных, полученных в ходе самообследования участников, экспертная группа так же отмечает положительные тенденции в уровне общей музыкальной грамотности. Если перед началом эксперимента никто из экспертной группы не мог констатировать высокий уровень данного критерия, то в конце его отметили 28%. Более половины экспертов констатировали, что в конце формирующего педагогического эксперимента, уровень общей музыкальной грамотности стал выше среднего.

На основании данных, полученных от экспертной группы, можно констатировать, что эксперимент показал высокую эффективность развития навыков исполнения джазовых произведений (см. рис. 46). Подавляющее большинство экспертов (75%) констатировали повышение данного критерия. В результате проведённой работы удалось полностью исключить низкий уровень данного критерия.



Рис. 46. Уровень навыков исполнения джазовых произведений

Критерий оценки навыка джазовой импровизации (см. рис. 47) имеет, по мнению экспертной группы, самый значительный рост. В начале эксперимента абсолютное большинство экспертов (95%) оценило уровень участников, как низкий. Завершая эксперимент, музыканты смогли повысить

навык джазовой импровизации до оценки «выше среднего», по мнению 55% экспертов.



Рис. 47. Уровень навыка джазовой импровизации

Таким образом, основываясь на результатах самообследования и экспертного мнения, можно констатировать, что разработанная педагогическая модель и программа успешно прошла апробацию в различных условиях. Результаты контрольного эксперимента доказали, что использование авторской программы, направленной на формирование основ джазовой импровизации, может быть эффективным, как в форме индивидуальных занятий, так и мелкогрупповых (ансамблевых). Кроме того, некоторые трудности, имеющие психологическую природу (закрепощённость, неуверенность в собственных знаниях и т.п.), преодолевались легче, если занятия происходили в ансамбле. Однако обучение исключительно в ансамбле может иметь и негативные стороны. Как любое групповое занятие, формирование навыка джазовой импровизации в коллективе не может учитывать многих индивидуальных особенностей студента. Наиболее разумным решением является комплексный подход к обучению.

Целью первого, пилотного эксперимента являлось выяснение влияния формирования навыков джазового исполнительства и импровизации на

музыкантов академического профиля. В результате работы с оркестром удалось выявить повышение не только навыков, напрямую связанных с джазом, но также общемузыкальной грамотности. На первичном этапе формирования навыка джазовой импровизации, полезно вести обучение в небольших группах, объясняя базовые принципы исполнения джазовых и эстрадных произведений, а также изучение гармонических оборотов, способов записи функций и т.д. Групповые занятия более экономичны по времени, студенты, задавая встречные вопросы и решая задания по предмету вместе, быстрее усвоят предлагаемый методический материал. Следующий этап, когда студенты уже владеют необходимыми теоретическими знаниями, наиболее эффективен в индивидуальной форме проведения занятий. В этот период педагогу легче всего выявить слабые стороны у студента и исправить их. Завершающий этап обучения желательно осуществлять, комбинируя индивидуальные и мелкогрупповые занятия. Таким образом можно достичь максимальной эффективности обучения.

Выводы по второй главе

В ходе исследования были выявлены организационно-педагогические условия развития навыков джазовой импровизации на аккордеоне:

- учёт индивидуальных технических и психологических особенностей обучающихся, формирование интереса к джазовой импровизации посредством разработки и реализации специализированных программ, культурно-массовых мероприятий, доступных и интересных для данной целевой аудитории;

- информационная поддержка и популяризация джазовых концертов, творческих встреч с джазменами, научно-практических конференций, посвященных джазовому исполнительству и импровизации на аккордеоне;

- технологическое обоснование условий формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне, а также разработка адаптированной программы ее освоения;

- обеспечение направленности педагогического процесса в учебных заведениях на выявление и развитие творческих способностей у студентов, а также их самореализацию.

Кроме того, проведённое социологическое исследование подтвердило актуальность изучения основ джазовой импровизации в структуре высшего образования и позволило констатировать, что подавляющее большинство преподавателей и студентов считают, что обучение основам джазовой импровизации обладает рядом положительных качеств, и будет полезно вне зависимости от профильной направленности конкретного ВУЗа. Кроме того, успешное преподавание данной дисциплины возможно лишь в случае создания интегративной методики специально для аккордеона, т.к. уровень осведомлённости преподавателей в сфере джаза не позволяет использовать существующие пособия.

Полученные в ходе исследования данные позволили разработать и апробировать педагогическую модель и программу формирования навыка

джазовой импровизации на аккордеоне. Ключевые отличия авторской работы от существующих на момент исследования:

- наличие структурированного алгоритма подачи методического материала, который обеспечивает гарантированное получение навыка джазовой импровизации, вне зависимости от условий и начальных данных студента

- изучение базовых компонентов импровизации, терминологии джаза и принципов аранжировки произведений в тесном взаимодействии с уровнем мастерства студента.

- универсальность подачи методического материала, позволяющая обучать студентов, как индивидуально, так и небольшими группами (ансамблями).

На основе авторской модели и программы формирования основ джазовой импровизации было проведено три эксперимента. Первый, пилотный эксперимент, осуществлён на базе аккордеонного оркестра в рамках XII международного пленэра аккордеонистов в 2015 г. Результаты, подтверждённые руководителем и главным дирижёром оркестра, показали, что работа над джазовыми произведениями: улучшает владение инструментом; повышает метроритмическую независимость и устойчивость музыкантов, их грамотность; прививает умение оценивать звучание произведения в целом, прислушиваться к другим группам оркестра, сохраняя при этом индивидуальность; солисты смогли исполнить частично-подготовленные импровизации, не имея ранее никакого опыта в таком виде исполнительской активности.

Второй эксперимент, осуществлённый в форме индивидуальных занятий, проводился на базе ТГМПИ им. С. В. Рахманинова в 2015-2016 уч. г. Его результаты показывают, что по сравнению с контрольной группой, экспериментальная имеет более высокие показатели, касающиеся грамотности исполнения джазовых произведений и умения импровизировать. Так, уровень исполнения джазовых произведений поднялся у большинства

участников экспериментальной группы с «ниже среднего», до «среднего» и «выше среднего». Навык импровизации поднялся от «низкого» до «среднего».

Контрольный эксперимент позволил констатировать универсальность авторской программы формирования основ джазовой импровизации. Изучение методического материала и применение его на практике возможно, как в форме индивидуальных, так и мелкогрупповых занятий. Было установлено, что обучение в группе способствует развитию навыка джазовой импровизации в более сжатые сроки, однако подходит не во всех случаях, т.к. не учитывает индивидуальных особенностей студента. Оптимальным решением представляется комплексный подход. На первичном этапе формирования навыка джазовой импровизации полезно вести обучение в небольших группах, объясняя базовые принципы исполнения джазовых и эстрадных произведений, а также изучение гармонических оборотов, способов записи функций и т.д. Групповые занятия более экономичны по времени, студенты, задавая встречные вопросы и решая задания по предмету вместе, быстрее усвоят предлагаемый методический материал. Следующий этап, когда студенты уже владеют необходимыми теоретическими знаниями, наиболее эффективен в индивидуальной форме проведения занятий. В этот период формируется база импровизационных техник: на занятиях разбираются основные принципы варьирования, обосновывается выбор звукорядов для опевания гармонических функций и т.д. Индивидуальный подход позволит в короткие сроки выявлять сильные и слабые стороны студента и производить, в соответствии с ними, необходимые коррективы в образовательном процессе. На завершающем этапе обучения педагог вновь может сформировать ансамбли. Наилучшей формой обучения будет являться комбинированная, т.е. когда студенты практикуются в импровизации как индивидуально, так и в составе малых групп.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведённой научно-исследовательской работы представляется возможным сделать следующие *выводы*:

Выявлены этапы становления и развития джазовой импровизации, как феномена творческой активности музыканта. Импровизация сопровождает жизнь человека, являясь самым естественным проявлением его намерений. Подобно повседневной речи, которая возникает спонтанно, импровизация выражает сиюминутное состояние музыканта. В ходе развития музыкальной мысли изменялись и принципы импровизационного изложения музыки. Можно предположить, что самые первые мелодии, сыгранные человеком, являются импровизацией. К подобному суждению можно прийти, проанализировав, что найденные археологами музыкальные инструменты были созданы во время отсутствия какой-либо письменности, а значит, что мелодии создавались спонтанно и видоизменялись от исполнителя к исполнителю. В эпоху барокко умение импровизировать на основе записанной мелодии являлось одним из показателей мастерства музыканта, кроме того в данный период получает распространение т.н. генерал-бас (цифрованный бас), который в настоящее время используется в джазовой и эстрадной музыке. В дальнейшем импровизация перестала быть обязательным умением для музыканта, свободное изложение каденции в классическом концерте стали фиксировать в нотном тексте. В эпоху романтизма импровизационное изложение хотя и не используется массово, однако композиторы, чувствуя необходимость более естественного выражения музыкальной мысли, использовали метроритмические приёмы, имитирующие свободное изложение музыки. В современном мире импровизация вновь становится востребованной. Это наблюдение касается не только эстрадной музыки или джаза. Многие композиторы, работающие в техниках современного письма, применяют импровизационные способы развития в своих сочинениях. Однако именно джазовая музыка обладает

балансом компонентов импровизации, который заключается в равном значении свободного изложения музыкальной мысли солиста, и чётком следовании структуре хора произведения. Таким образом, можно предполагать, что овладение навыком джазовой импровизации будет полезно музыканту вне зависимости от того, будет ли он играть такую музыку, или планирует исполнительскую деятельность в академическом направлении.

Систематизированы педагогические подходы к развитию джазовой импровизации в современном музыкальном образовании. Хотя джазовая музыка с момента своего возникновения постоянно развивалась и обладала достаточной степенью популярности, её изучение происходило чаще эмпирическим образом. В ходе проведённого исследования оказалось, что все методики освоения джазовой импровизации используют общие компоненты. Это *ритм, гармония, мелодические обороты*. Также, в большинстве рассмотренных трудов встречается рекомендация слушать больше джазовой музыки, тем самым накапливая слуховой багаж. Таким образом, педагогические подходы в практике освоения джазовой импровизации основаны на общепринятых компонентах музыки, личном опыте авторов, а также частично опорой на труды зарубежных джазменов. К сожалению, проанализированные методики не могут являться достаточными для образовательной деятельности. Существует несколько причин для подобного утверждения. Отсутствие общего алгоритма подачи методического материала; недостаточная развёрнутость базовых компонентов джазовой импровизации; малая информативность принципов построения мелодической линии. Из приведённых причин следует, что для создания адаптированной авторской программы формирования основ джазовой импровизации необходимо исправить эти недостатки.

Конкретизированы сущность и специфика методического обеспечения процесса обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза. Структура методик, направленных на формирование навыка джазовой

импровизации на аккордеоне, практически не отличается от общемировой практики. Ключевые отличия находятся в конструктивных особенностях аккордеона, например: готовая система аккордов в левой клавиатуре, система регистров, использование специфических исполнительских приёмов. Однако основная часть методик, проанализированных в ходе исследования, имеет те же недостатки, что и в трудах, написанных для других инструментов. Приходится констатировать, что существующие методические пособия не могут являться программами, т.к. не отвечают необходимым для этого требованиям. Ввиду ориентированности аккордеонных пособий на профессиональных музыкантов, многие компоненты джазовой импровизации были преднамеренно сокращены до тезисных упоминаний. Кроме того, сам принцип построения импровизации, предлагаемый в аккордеонных методиках, направлен скорее на вариационный тип развития, т.е. базовые принципы импровизации ориентированы не на гармоническую основу произведения, а на его мелодию. К сожалению, методических трудов, направленных на формирование навыка джазовой импровизации на аккордеоне, отвечающих современным требованиям к образовательным программам, в ходе исследования обнаружено не было. И несмотря на то, что в некоторых отечественных и зарубежных ВУЗах педагоги-энтузиасты разрабатывают авторские или адаптированные программы обучения, формирование навыка джазовой импровизации носит локальный характер.

Ввиду того, что ни одна из рассмотренных в ходе исследования методик не отвечает необходимым требованиям, предъявляемым к образовательным программам, в ходе исследования были **изучены педагогические условия обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза.** Проведённый социологический опрос студентов и преподавателей ряда российских ВУЗов позволил выяснить, что существует два ключевых взаимоисключающих фактора, которые препятствуют развитию обучения джазовой импровизации: отсутствие достаточного количества педагогов

данной дисциплины и неразвитость методической базы, оптимальной для внедрения в образовательные программы ВУЗов. Никто из респондентов не считает себя компетентным в преподавании практики джазовой импровизации, так как 70% опрошенных абсолютно не обладают знаниями в этой сфере, а 30% - считают имеющиеся знания недостаточными для педагогической деятельности. Методические труды, доступные для ознакомления, не могут заполнить недостаток знаний в достаточной степени. Посредством теоретического анализа, а также проведения серии фокусированных интервью с российскими и зарубежными педагогами, преподающими джазовую импровизацию на аккордеоне, было установлено, что создание интегративной методики, посвящённой основам джазовой импровизации на аккордеоне, включающей в себя все необходимые компоненты является основным условием для обучения.

Разработана и апробирована педагогическая модель и программа обучения студента основам джазовой импровизации на аккордеоне в образовательном процессе вуза. На основании комплекса данных, полученных в ходе научно-исследовательской работы, была разработана педагогическая модель формирования навыка джазовой импровизации на аккордеоне. Она имеет четыре блока: целевой, содержательный, процессуальный и результативный. С её помощью были конкретизированы основные направления деятельности в сфере обучения джазовой импровизации, и выявлены необходимые педагогические условия и подходы. В ходе фокусированных интервью с ведущими отечественными и зарубежными джазменами-аккордеонистами, а также проведением формирующего педагогического эксперимента, была подтверждена гипотеза эффективности авторского алгоритма обучения. Его суть заключается в том, что методический материал подаётся в порядке, наиболее удобном для освоения академическим музыкантом. Это ритмический, гармонический, ладовый и стилистический компоненты джазового произведения. После их изучения, осваиваются базовые типы варьирования музыкальной мысли:

ритмическая, гармоническая, ладовая и стилистическая импровизация. Главным отличием авторского подхода от существующих методических трудов является соответствие требованиям, предъявляемым к программе, позволяющее полагать, что следование ей обеспечит результат-минимум вне зависимости от сторонних факторов. Формирующий этап экспериментальной работы позволил констатировать эффективность разработанной педагогической модели и программы создания основ джазовой импровизации.

Авторская программа формирования основ джазовой импровизации соответствует требованиям современных образовательных стандартов и успешно используется на базе ТГМПИ им. С. В. Рахманинова. Результаты апробации позволили констатировать, что методические и педагогические принципы, используемые в программе, являются оптимальными для обучения джазовой импровизации.

Результаты проделанной работы показали, что владение основами джазовой импровизации положительно влияет на многие качества музыканта, и будет полезна даже в случае, когда ВУЗ готовит специалистов академической направленности. В ходе опытно-экспериментальной работы был выявлен оптимальный педагогический подход, суть которого заключается в комбинированной форме проведения занятий. В зависимости от текущих задач и уровня подготовки студентов, применяется индивидуальная или мелкогрупповая форма проведения занятий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азарян, Д. В. Джаз и фольклор / Д. В. Азарян. – Текст: непосредственный // Советская музыка. – 1985. – № 12. – С. 118.
2. Акимов, Ю. Т. Прогрессивная школа игры на баяне. Ч. 1 / Ю. Т. Акимов. – Москва: Советский композитор, 1973. – 139 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.
3. Акимов, Ю. Т. Прогрессивная школа игры на баяне. Ч. 2 / Ю. Т. Акимов. – Москва: Советский композитор, 1974. – 120 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.
4. Амирханова, С. А. Джаз как искусство артистического самовыражения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / С. А. Амирханова. – Казань, 2009. – 26 с. – Текст: непосредственный.
5. Андреев, В. И. Педагогика творческого саморазвития: учебное пособие. Кн. 2 / В. И. Андреев. – Казань: Издательство Казанского университета, 1998. – 317 с. – Текст: непосредственный.
6. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – Москва: Композитор, 1999. – 332 с. – Текст: непосредственный.
7. Арутюнов, С. А. Народы и культура: развитие и взаимодействие / С. А. Арутюнов. – Москва: Наука, 1989. – 243 с. – Текст: непосредственный.
8. Аускерн, Л. А. Лестер Янг: джазовый президент / Л. А. Аускерн. – Текст: непосредственный // Jazz-квадрат. – 1999. – № 8-9. – С. 14-17.
9. Бабанский, Ю. К. Оптимизация процесса обучения. Общедидактический аспект / Ю. К. Бабанский. – Москва: Педагогика, 1977. – 234 с. – Текст: непосредственный.
10. Бажилин, Р. Н. Проблемы изучения эстрадно-джазового репертуара / Р. Н. Бажилин. – Текст: непосредственный // Музыкально-

исполнительская культура в теоретическом и прикладном измерениях: сб. статей Третьей межрегион. науч.-практ. конф. (г. Кемерово, 18 дек. 2010 г.) / Кемер. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – С. 116-123, нот.

11. Барбан, Е. С. Джазовая импровизация (К проблеме построения теории) / Е. С. Барбан. – Текст: непосредственный // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 162-184.

12. Барбан, Е. С. Джазовые контакты: встречи и судьбы. От Дюка Эллингтона до Орнетта Колмана / Е. С. Барбан. – Санкт-Петербург: Композитор, 2021. – 265 с. – Текст: непосредственный.

13. Барбан, Е. С. Джазовые портреты. Кн. 1 / Е. С. Барбан. – Санкт-Петербург: Композитор, 2010. – 304 с. – Текст: непосредственный.

14. Барбан, Е. С. Черная музыка белая свобода / Е. С. Барбан. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – 284 с. – Текст: непосредственный.

15. Барбан, Е. С. Идея импровизации: Развитие стиля в джазе / Е. С. Барбан. – Текст: непосредственный // Родник. – 1990. – № 12. – С. 19-21.

16. Баташёв, А. Н. Искусство джаза в музыкальной культуре / А. Н. Баташёв. – Текст: непосредственный // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. статей. – Москва: Советский композитор, 1989. – С. 80-95.

17. Баташёв, А. Н. Феномен импровизации / А. Н. Баташёв. – Текст: непосредственный // Советская музыка. – 1987. – № 2. – С. 46-49.

18. Бейкер, Д. Н. Джазовый стиль Джона Колтрейна: рукопись / Д. Н. Бейкер. – Б. м., б. г. – 92 с. – Текст: непосредственный.

19. Бирюков, С. Н. Импровизационность в музыке / С. Н. Бирюков. – Текст: непосредственный // Советская музыка. – 1977. – № 3. – С. 113-118.

20. Браславский, Д. А. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров: учебное пособие для музыкальных вузов / Д. А. Браславский. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Музыка, 1974. – 392 с., нот. – Текст: непосредственный.

21. Бриль, И. М. Джазовые пьесы для фортепиано / И. М. Бриль. – Москва: Кифара, 2006. – 23 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.
22. Бриль, И. М. Основы джазовой импровизации на фортепиано: учебно-методическое пособие / И. М. Бриль. – Москва, 1976. – 75 с. – Текст: непосредственный.
23. Бриль, И. М. Практический курс джазовой импровизации: для фортепиано: учебное пособие / И. М. Бриль. – 3-е изд. – Москва: Советский композитор, 1985. – 111 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.
24. Брусенцев, Ю. В. Акустические и конструктивные особенности современных баянов и аккордеонов «АККО» / Ю. В. Брусенцев. – Текст: непосредственный // Народник. – 2011. – № 2 (74). – С. 27-28.
25. Верменич, Ю. Т. Джаз: история, стили, мастера / Ю. Т. Верменич. – Санкт-Петербург: Лань, 2009. – 607 с. – Текст: непосредственный.
26. Власов, В. П. Школа джаза на баяне и аккордеоне / В. П. Власов. – Одесса: Астропринт, 2008. – 160 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.
27. Воронцов, Ю. С. Основы джазовой импровизации (для духовых инструментов) / Ю. С. Воронцов. – Москва: Современная музыка, 2001. – 56 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.
28. Выготский, Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский; под ред. В. В. Давыдова. – Москва: АСТ: Астрель, 2008. – 671 с. – (Philosophy). – Текст: непосредственный.
29. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Москва: Издательство Современного гуманитарного университета, 2001. – 209 с. – Текст: непосредственный.
30. Галицкий, А. Р. Музыкальный язык джазового творчества Дэйва Брубэка: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А. Р. Галицкий. – Санкт-Петербург, 1999. – 23 с. – Текст: непосредственный.
31. Геральд, Ч. Импровизирующий джазовый саксофон: рукопись / Ч. Геральд. – Б. м., б. г. – 74 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.

32. Гнилов, Б. Г. Джазовый пианизм и фортепианное искусство / Б. Г. Гнилов. – Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – 192 с. – Текст: непосредственный.
33. Голубев, А. Н. Александр Цфасман: корифей советского джаза / А. Н. Голубев. – Москва: Музыка, 2006. – 104 с. – Текст: непосредственный.
34. Денежко, И. В. Педагогический потенциал клубных объединений любителей джаза в развитии художественного творчества молодёжи: специальность 13.00.05 «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / И. В. Денежко. – Тамбов, 2012. – 25 с. – Текст: непосредственный.
35. Джазовая музыка в современной школе: взгляд в XXI век / Т.В. Надолинская. – Текст: непосредственный // Педагогика искусства. – 2010. – № 4. – С. 185-191.
36. Дощечко, Н. А. Гармония в джазовой и эстрадной музыке: учебное пособие / Н. А. Дощечко. – Москва: МГИК, 1983. – 80 с. – Текст: непосредственный.
37. Зайцев, Г. Б. История джаза / Г. Б. Зайцев. – Екатеринбург: УГУ, 2001. – 121 с. – Текст: непосредственный.
38. Имханицкий, М. И. История баянного и аккордеонного искусства: учебное пособие / М. И. Имханицкий. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с. – Текст: непосредственный.
39. Имханицкий, М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона: учебное пособие / М. И. Имханицкий. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. – 376 с., нот.: ил. – Текст: непосредственный.
40. Катанский, А. В. Учусь играть джаз на фортепиано / авт.-сост. А. В. Катанский. – Москва: Издательство В. Катанского, 2000. – 48 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.
41. Кинус, Ю. Г. Джаз: истоки и развитие / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. – 496 с. – Текст: непосредственный.

42. Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на-Дону, 2006. – 161 с. – Текст: непосредственный.

43. Кинус, Ю. Г. Становление европейского джаза / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. – 140 с. – Текст: непосредственный.

44. Князева, Г. Л. Курс «основы импровизации» в ДШИ: урок на тему «Развитие навыков музыкального интонирования: монолог и диалог» / Г. Л. Князева, Е. А. Макаревская. – Текст: непосредственный // Дополнительное образование детей в сфере культуры и искусства: преемственность и инновации: сб. науч. тр. по итогам VI Всерос. науч. конф. / под ред. М. В. Кревсун. – Ростов-на-Дону, 2021. – С. 145-150.

45. Князева, Г. Л. Личностные аспекты музыкально-исполнительской интерпретации / Г. Л. Князева, А. Б. Печерская. – Текст: непосредственный // Проблема процесса саморазвития и самоорганизации в психологии и педагогике: сб. статей по итогам Междунар. науч.-практ. конф., 17 февр. 2018 г. / отв. ред. А. А. Сукиасян. – Уфа, 2018. – С. 142-145.

46. Князева, Г. Л. Музыкальный текст как основа исполнительской интерпретации / Г. Л. Князева, А. Б. Печерская. – Текст: непосредственный // Культура и искусство как важнейшая часть единого образовательного пространства столичного мегаполиса: материалы Четвёртой науч.-практ. конф. Ин-та культуры и искусств Моск. городского пед. ун-та, 11-25 апр. 2019 г. / под ред. С. М. Низамутдиновой. – Москва, 2019. – Ч. 2. – С. 20-23.

47. Князева, Г. Л. Предпосылки и основания исследования музыкально-исполнительской интерпретации / Г. Л. Князева. – Текст: непосредственный // APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. – 2015. – № 5. – С. 24.

48. Князева, Г. Л. Развитие способности к творческой интерпретации у будущих педагогов-музыкантов: формы и методы: специальность 13.00.02

«Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)»: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Князева Галина Львовна. – Москва, 2015. – 193 с. – Текст: непосредственный.

49. Коваленко, В. Г. Импровизация как форма музыкальной деятельности: историко-культурный и дидактический аспекты: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / В. Г. Коваленко. – Ростов-на-Дону, 1995. – 24 с. – Текст: непосредственный.

50. Коваленко, О. Н. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / О. Н. Коваленко. – Москва, 1997. – 22 с. – Текст: непосредственный.

51. Козырев, Ю. П. Джаз и музыкальная педагогика / Ю. Козырев. – Текст: непосредственный // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. статей. – Москва, 1987. – С. 194-207.

52. Козырев, Ю. П. Учебно-методическая разработка по основам музыкальной импровизации для преподавателей: в 3 вып. / Ю. П. Козырев. – Москва: б. и., 1987. – Вып. 1. – 112 с. – Текст: непосредственный.

53. Коллиер, Дж. Л. Луи Армстронг / Дж. Л. Коллиер. – Москва: Радуга, 1987. – 424 с. – Текст: непосредственный.

54. Коллиер, Дж. Л. Становление джаза / Дж. Л. Коллиер. – Москва: Радуга, 1984. – 392 с. – Текст: непосредственный.

55. Конен, В. Д. Блюзы и XX век / В. Д. Конен. – Москва: Музыка, 1980. – 80 с. – Текст: непосредственный.

56. Конен, В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки / В. Д. Конен. – Москва: Музыка, 1997. – 640 с. – Текст: непосредственный.

57. Конен, В. Д. Пути американской музыки / В. Д. Конен. – Москва: Советский композитор, 1977. – 446 с. – Текст: непосредственный.

58. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – Москва: Советский композитор, 1990. – 320 с. – Текст: непосредственный.
59. Конен, В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – Москва: Музыка, 1994. – 160 с. – Текст: непосредственный.
60. Королёв, О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия / О. К. Королёв. – Москва: Музыка, 2006. – 166 с. – Текст: непосредственный.
61. Костюк, Е. Б. Джаз как феномен культуры XX века / Е. Б. Костюк. – Текст: непосредственный // Искусство нового и новейшего времени: сб. науч. статей каф. искусствоведения Санкт-Петербургского Гуманитар. ун-та профсоюзов / сост. А. В. Карпов; науч. ред. Т. Е. Шехтер. – Санкт-Петербург: Астерион, 2006. – С. 125-129.
62. Костюк, Е. Б. Джазовая импровизация как способ воспитания творческой индивидуальности современного слушателя в рамках дисциплины «Современная музыка» / Е. Б. Костюк. – Текст: непосредственный // Национальная Ассоциация Ученых. – 2015. – № 5-3 (10). – С. 45-48.
63. Костюк, Е. Б. Паралингвистика джазовой культуры / Е. Б. Костюк. – Текст: непосредственный // Общество. Среда. Развитие. – 2021. – № 4 (61). – С. 36-39.
64. Костюк, Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера: учебное пособие / Е. Б. Костюк; науч. ред. Т. Е. Шехтер. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2008. – 196 с. – (Библиотека гуманитарного университета; вып. 39). – Текст: непосредственный.
65. Костюк, Е. Б. Семантика джазовой культуры XX века / Е. Б. Костюк. – Текст: непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – № 4 (49). – С. 39-44.

66. Кузин, Ф. А. Диссертация: Методика написания. Правила оформления. Порядок защиты: практическое пособие для докторантов, аспирантов и магистрантов / Ф. А. Кузин. – Москва: Ось-89, 2000. – 320 с. – Текст: непосредственный.
67. Кузнецов, В. Г. Генезис музыкальной эстрады и эстрадно-джазового образования в России / В. Г. Кузнецов. – Текст: непосредственный // Вестник МГУКИ. – 2005. – № 3. – С. 102-106.
68. Кузнецов, В. Г. История становления и развития музыкальной эстрады и эстрадно-джазового образования в России: монография / В. Г. Кузнецов. – Москва: Мелограф, 2005. – 180 с. – Текст: непосредственный.
69. Кузнецов, В. Г. Теоретические основы джазового оркестрового исполнительства / В. Г. Кузнецов, О. Л. Лундстрем. – Текст: непосредственный // Вестник МГУКИ. – 2005. – № 3. – С. 107-111.
70. Кузнецов, В. Г. Эстрадно-джазовое образование в России: история, теория, профессиональная подготовка: специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)», 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / В. Г. Кузнецов. – Москва, 2005. – 47 с. – Текст: непосредственный.
71. Кунин, Э. И. Секреты ритмики в джазе, рок- и поп-музыке / Э. И. Кунин. – Москва: Мега-сервис, 2001. – 55 с. – Текст: непосредственный.
72. Кунин, Э. И. Скрипач в джазе / Э. И. Кунин. – Москва: Советский композитор, 1988. – 80 с. – Текст: непосредственный.
73. Левайн, М. Теория джаза / М. Левайн; пер. Н. В. Юговой. – Москва; Ижевск, 2014. – 568 с. – Текст: непосредственный.
74. Лившиц, Д. Р. Феномен импровизации в джазе: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Д. Р. Лившиц. – Нижний Новгород, 2003. – 176 с. – Текст: непосредственный.

75. Лубяная, Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Е. В. Лубяная. – Ростов-на-Дону, 2014. – 27 с. – Текст: непосредственный.
76. Мальцев, С. М. О психологии музыкальной импровизации / С. М. Мальцев. – Москва: Музыка, 1991. – 85 с. – Текст: непосредственный.
77. Мальцев, С. М. Учить искусству импровизации / С. М. Мальцев, И. В. Розанов. – Текст: непосредственный // Советская музыка. – 1973. – № 10. – С. 62-64.
78. Маляренко, Г. Ю. Природа творчества и пути его активизации / Г. Ю. Маляренко. – Москва: Прометей, 1991. – 63 с. – Текст: непосредственный.
79. Маркин, Ю. И. Джазовая импровизация. Теоретико-практический курс / Ю. И. Маркин. – Москва: Кабур, 1994. – 79 с. – Текст: непосредственный.
80. Маркин, Ю. И. Джазовый словарь / Ю. И. Маркин. – Москва: Мелограф, 2002. – 20 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.
81. Мархасев, Л. С. В легком жанре / Л. С. Мархасев. – Ленинград: Советский композитор, 1984. – 280 с. – Текст: непосредственный.
82. Маслоу, А. Г. Самоактуализация. Психология личности / А. Г. Маслоу. – Москва: Издательство Московского университета, 1982. – 113 с. – Текст: непосредственный.
83. Матюхина, М. В. Влияние джаза на профессиональное и композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / М. В. Матюхина. – Москва, 2003. – 24 с. – Текст: непосредственный.
84. Медведев, А. В. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. статей / А. В. Медведев, О. Р. Медведева. – Москва: Советский композитор, 1987. – 592 с., ил. – Текст: непосредственный.

85. Мертон, Р. Фокусированное интервью / Р. Мертон. – Москва: Институт Молодежи, 1991. – 106 с. – Текст: непосредственный.
86. Молотков, В. А. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре / В. А. Молотков. – Киев: Музична Україна, 1983. – 112 с. – Текст: непосредственный.
87. Мошков, К. В. Блюз. Введение в историю / К. В. Мошков. – 2-е изд., испр. – Москва: Планета музыки, 2014. – 384 с. – Текст: непосредственный.
88. Мошков, К. В. Индустрия джаза в Америке / К. В. Мошков. – Санкт-Петербург: Лань, 2013. – 637 с. – Текст: непосредственный.
89. Мун, Л. Н. Импровизация как вид творческой деятельности в теории и практике музыкального образования: специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования»: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Л. Н. Мун. – Москва, 2001. – 171 с. – Текст: непосредственный.
90. Овчаров, И. В. Импровизация в музыке: сущность, структура, методы формирования и профессионального совершенствования в процессе музыкальных занятий: на материале учебной работы в классах эстрадно-джазового искусства: специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования»: автореферат диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / И. В. Овчаров. – Белгород, 2011. – 34 с. – Текст: непосредственный.
91. Овчинников, Е. В. Джаз как явление музыкального искусства: к истории вопроса / Е. Овчинников. – Москва: ГМПИ, 1994. – 66 с. – Текст: непосредственный.
92. Овчинников, Е. В. История джаза. Вып. 1 / Е. В. Овчинников. – Москва: Музыка, 1994. – 240 с. – Текст: непосредственный.
93. Олендарев, В. Н. Отечественный джаз и проблема стиля: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / В. Н. Олендарев. – Киев, 1995. – 24 с. – Текст: непосредственный.

94. Олеников, К. Аранжировка / К. Олеников. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. – 112 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.

95. Панасье, Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Ставрополь: Книжное издательство, 1991. – 285 с. – Текст: непосредственный.

96. Переверзев, Л. Б. Избранная джазология: краткий очерк / Л. Б. Переверзев. – Москва: Музыка, 1981. – 170 с. – Текст: непосредственный.

97. Переверзев, Л. Б. Импровизация versus композиция: вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза / Л. Б. Переверзев. – Текст: непосредственный // Музыкальная академия. – 1998. – № 1. – С. 125-133.

98. Петров, А. Е. Джазовые силуэты / А. Е. Петров. – Москва: Музыка, 1996. – 238 с. – Текст: непосредственный.

99. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. – 2-е изд. – Москва: Академический проспект: Трикста, 2008. – 400 с. – Текст: непосредственный.

100. Пономарёв, Я. А. Психология творчества / Я. А. Пономарёв. – Москва: Наука, 1976. – 303 с. – Текст: непосредственный.

101. Преснякова, И. А. Джазовая терминология как коммуникативный барьер / И. А. Преснякова. – Текст: непосредственный // Мир образования - образование в мире. – 2018. – № 2 (70). – С. 204-211.

102. Преснякова, И. А. Русский глоссарий «теории джаза» М. Левина (к вопросу о национальной специфике терминологии) / И. А. Преснякова. – Текст: непосредственный // Из педагогического опыта Казанской консерватории: прошлое и настоящее / Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2016. – С. 179-189.

103. Рогачёв, А. Г. Системный курс гармонии джаза / А. Г. Рогачёв. – Москва: Владос, 2000. – 128 с. – Текст: непосредственный.
104. Рунин, Б. М. О психологии музыкальной импровизации / Б. М. Рунин. – Текст: непосредственный // Психология процессов художественного творчества. – Ленинград: Наука, 1980. – С. 45-47.
105. Саймон, Дж. Большие оркестры эпохи свинга / Дж. Саймон. – Санкт-Петербург: Скифия, 2008. – 616 с. – Текст: непосредственный.
106. Сапонов, М. А. Искусство импровизации / М. А. Сапонов. – Москва: Музыка, 1982. – 80 с. – Текст: непосредственный.
107. Сарджент, У. Джаз. Генезис, музыкальный язык, эстетика / У. Сарджент. – Москва: Музыка, 1987. – 296 с. – Текст: непосредственный.
108. Светлакова, Н. И. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Н. И. Светлакова. – Москва, 2006. – 152 с. – Текст: непосредственный.
109. Селевко, Г. К. Современные образовательные технологии / Г. К. Селевко. – Москва: Народное образование, 1998. – 256 с. – Текст: непосредственный.
110. Смолин, К. Blues: сборник методических статей американских авторов / К. Смолин. – Москва: ГИД, б. г. – 94 с. – Текст: непосредственный.
111. Смолин, К. Special Fusion: сборник методических статей американских авторов / К. Смолин. – Москва: ГИД, б. г. – 90 с. – Текст: непосредственный.
112. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. статей / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – Москва: Советский композитор, 1987. – 592 с. – Текст: непосредственный.
113. Современная классика, джаз и поп-музыка для подростков и их родителей : [доступный и увлекательный курс современной и популярной музыки : для знатоков, для любителей, для подростков, для родителей] /

Т. В. Надолинская. – Ростов-на-Дону : ИПО ПИ ЮФУ, 2010. – 173 с. – Текст: непосредственный.

114. Софронов, Ф. М. Джаз и родственные ему формы в пространстве культуры Центральной Европы 1920-х годов: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ф. М. Софронов. – Москва, 2003. – 15 с. – Текст: непосредственный.

115. Сохор, А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. – Москва: Советский композитор, 1975. – 202 с. – Текст: непосредственный.

116. Спешилова, О. И. Особенности развития аккордеонного искусства в России: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / О. И. Спешилова. – Уфа, 2006. – 215 с. – Текст: непосредственный.

117. Сродных, Н. Л. Джазовая импровизация в структуре профессиональной подготовки учителя музыки: специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Н. Л. Сродных. – Екатеринбург, 2000. – 19 с. – Текст: непосредственный.

118. Степурко, О. М. Трубочка в джазе / О.М. Степурко. – Москва: Советский композитор, 1989. – 208 с. – Текст: непосредственный.

119. Столяр, Р. С. Современная импровизация: практический курс для фортепиано: учебное пособие / Р. С. Столяр. – Санкт-Петербург: Лань, 2010. – 158 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.

120. Стрелецкий, С. И. Импровизация для всех / С. И. Стрелецкий. – Москва: Издательство В. Катанского, 2007. – 54 с. – Текст: непосредственный.

121. Строкова, Е. В. Джаз в контексте массового искусства: к проблеме классификации и типологии искусства: специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: автореферат диссертации на соискание

ученой степени кандидата искусствоведения / Е. В. Строкова. – Москва, 2002. – 19 с. – Текст: непосредственный.

122. Сыров, В. Н. Джаз и европейская традиция / В. Н. Сыров. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 159-164.

123. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – Москва; Ленинград: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1947. – 335 с.: ил., нот. – Текст: непосредственный.

124. Титов, Е. С. Теоретические основы музыкальной модуляции: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Е. С. Титов. – Ростов-на-Дону, 2002. – 23 с. – Текст: непосредственный.

125. Ушенин, В. В. Школа художественного мастерства баяниста: учебно-методическое пособие / В. В. Ушенин. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. – 222 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.

126. Фишер, А. Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции – от свинга к бибопу: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А. Н. Фишер; Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Магнитогорск, 2004. – 24 с. – Текст: непосредственный.

127. Фрайн, Г. А. Джазовая импровизация как продолжение традиции музицирования / Г. А. Фрайн. – Текст: непосредственный // Вуз культуры и искусств в образовательной системе региона: материалы Пятой Всерос. электрон. науч.-практ. конф. – Самара: СГАКИ, 2008. – С. 152-155.

128. Фрайн, Г. А. О проблемах развития российского джаза / Г. А. Фрайн. – Текст: непосредственный // Вуз культуры и искусств в образовательной системе региона: материалы Шестой Междунар. электрон. науч.-практ. конф. – Самара: СГАКИ, 2009. – С. 123-126.

129. Хромушин, О. Н. Учебник джазовой импровизации для ДМШ / О. Н. Хромушин. – Санкт-Петербург: Северный олень, 1998. – 56 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.

130. Цыпин, Г. М. Диссертационное исследование в области музыкальной культуры и педагогики (проблемы содержания, формы, языка, стиля) / Г. М. Цыпин. – Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2005. – 337 с. – Текст: непосредственный.

131. Черенцов, О. В. Техника игры импровизационного джаза на фортепиано: учебно-методическое пособие / О. В. Черенцов. – Москва: МГУК, 1995. – 90 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.

132. Чугунов, Ю. Н. Гармония в джазе / Ю. Н. Чугунов. – Москва: Советский композитор, 1980. – 152 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.

133. Чугунов, Ю. Н. Семь кругов джаза / Ю. Н. Чугунов. – Москва: Старая Басманная, 1999. – 320 с. – Текст: непосредственный.

134. Чугунов, Ю. Н. Учитесь подбирать на слух, 10 уроков по гармонизации эстрадных и джазовых мелодий / Ю. Н. Чугунов. – Москва: Мелограф, 1999. – 96 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.

135. Чугунов, Ю. Н. Эволюция гармонического языка джаза / Ю. Н. Чугунов. – Москва: Муравей, 1997. – 168 с. – Текст: непосредственный.

136. Шайхутдинова, Д. И. Основы импровизации и подбор аккомпанемента / Д. И. Шайхутдинова. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. – 53 с. – Текст: непосредственный.

137. Шак, Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX - начала XXI в. / Ф. М. Шак. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2018. – 342 с. – Текст: непосредственный.

138. Шак, Ф. М. Джаз как социокультурный феномен: на примере американской музыки второй половины XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой

степени кандидата искусствоведения / Ф. М. Шак. – Ростов-на-Дону, 2008. – 21 с. – Текст: непосредственный.

139. Шак, Ф. М. Феномен джаза / Ф. М. Шак. – Краснодар: КГУКИ, 2009. – 156 с. – Текст: непосредственный.

140. Шатковский, Г. И. Сочинение и импровизация мелодий: методическая разработка для преподавателей детских музыкальных школ и школ искусств / Г. И. Шатковский. – Москва: б. и., 1989. – 86 с. – Текст: непосредственный.

141. Щирин, Д. В. К методике обучения импровизации: учебное пособие / Д. В. Щирин. – Санкт-Петербург: СПбГАК, 1996. – 38 с. – Текст: непосредственный.

142. Шпаковская, Е. Б. Джазовая импровизация как способ воспитания творческой индивидуальности исполнителя и слушателей: специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Е. Б. Шпаковская. – Санкт-Петербург, 2002. – 21 с. – Текст: непосредственный.

143. Шулин, В. В. Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия (к проблеме звукоидеала): специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Шулин В. В. – Санкт-Петербург, 2007. – 191 с. – Текст: непосредственный.

144. Эрберг, К. А. Об импровизации / К. А. Эрберг. – Текст: непосредственный // Аполлон. – 1912. – № 10. – С. 48-54.

145. Юрченко, И. В. Джазовый свинг: явление и проблема: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / И. В. Юрченко. – Москва, 2001. – 24 с. – Текст: непосредственный.

146. Ядов, В. А. Стратегия социологического исследования. Описание, объяснение, понимание социальной реальности / В. А. Ядов. – 3-е изд. – Москва: Омега-Л, 2007. – 567 с. – Текст: непосредственный.
147. Ястребов, Ю. Г. Итальянские аккордеоны в России / Ю. Г. Ястребов. – Текст: непосредственный // Народник. – 1999. – № 1. – С. 21-22.
148. Baker, P. Modern piano accordion method / P. Baker. – Sydney: J. Albert&son music publishers, 1935. – 65 p. – Text: direct.
149. Barker, D. A life in jazz / D. Barker. – London: Macmillan press, 1987. – 233 p. – Text: direct.
150. Berendt, J. Kniha o jazze / J. Berendt. – Bratislava: Editio Supraphon, 1963. – 333 s. – Text: direct.
151. Bohlander, C. Die Anatomie des Swing / C. Bohlander. – Frankfurt am Main: Schmitt, 1987. – 156 p. – Text: direct.
152. Bushell, G. Jazz from the beginning / G. Bushell. – Michigan: The university of Michigan press, 1988. – 198 p. – Text: direct.
153. Coker, J. Improvising Jazz / J. Coker. – New Jersey: Prentice-Hall, 1964. – 115 p. – Text: direct.
154. Coker, J. Patterns for jazz / J. Coker, T. Casale, L. Campbell. – Leanor: Indiana, 1970. – 174 p. – Text: direct.
155. Deveaux, S. Giddings G. Jazz: Essential Listening / S. Deveaux. – Second edition. – W. W. Norton & Company, 2019. – 365 p. – Text: direct.
156. Feather, L. The New Yearbook of Jazz / L. Feather. – New York: Horizon Press, 1958. – 187 p. – Text: direct.
157. Ferand, E. T. Die Improvisation / E.T. Ferand. – Köln: Arno Volk Verlag, 1961. – 370 p. – Text: direct.
158. Finkelstein, S. Jazz: People's Music / S. Filkenstein. – New York: International Publishers, 1988. – 180 p. – Text: direct.
159. Gerald, Ch. Jazz riffs. Flute, Saxophone, trumpet and other treble instruments / Ch. Gerald. – New York: Amsco Music Publishing Company, 1977. – 48 p. – Text: direct.

160. Gioia, T. *History of Jazz* / T. Gioia. – 3-rd edition. – Oxford: University Press, 2021 – 453 p. – Text: direct.
161. Gioia, T. *How to Listen to Jazz* / T. Gioia. – Basic Books, 2017. – 268 p. – Text: direct.
162. Gioia, T. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire* / T. Gioia. – Oxford: University Press, 2012. – 539 p. – Text: direct.
163. Jacobson, M. *Squeeze This!: A Cultural History of the Accordion in America* / M. Jacobson. – Urbana: University of Illinois Press, 2012. – 256 p. – (Folklore Studies in a Multicultural World). – Text: direct.
164. Mecca, A. *Progressive ideas for “pop” playing for accordion* / A. Mecca. – New York: Watson-Guption Publications, 1956. – 35 p. – Text: direct.
165. Mehegan, J. *Jazz improvisation. Tonal and rhythmic principles* / J. Mehegan. – New York: Watson-Guption Publications, 1959. – 112 p. – Text: direct.
166. Nettles, B. *Berklee Course On Arranging* / B. Nettles. – Manuscript. – Boston: Berklee College of Music, 1987. – 318 p. – Text: direct.
167. Nettles, B. *Harmony 1* / B. Nettles. – Manuscript. – Boston: Berklee College of Music, 1987. – 78 p. – Text: direct.
168. Nettles, B. *Harmony 2* / B. Nettles. – Manuscript. – Boston: Berklee College of Music, 1987. – 66 p. – Text: direct.
169. Nettles, B. *Harmony 3* / B. Nettles. – Manuscript. – Boston: Berklee College of Music, 1987. – 61 p. – Text: direct.
170. Noglik, B. *Klangspuren. Wege Improvisierter Music* / B. Noglik. – Berlin: Verlag NeueMusik, 1990. – 360 p. – Text: direct.
171. Richter, G. *Akkordeon: Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer* / G. Richter. – Leipzig: F. Noetzel «Heinrichshofen-Bucher», 1990. – 260 p. – Text: direct.
172. Robbins, J. *Classics to Jazz: Mozart* / J. Robbins. – Danvers: Santorella publications, 1998. – 46 p. – Music (iconic): direct.

173. Santorella, T. *Classics to Jazz: Bach* / T. Santorella. – Danvers: Santorella publications, 1998. – 45 p. – Music (iconic): direct.
174. Santorella, T. *Classics to Jazz: Cherny* / T. Santorella. – Danvers: Santorella publications, 1998. – 45 p. – Music (iconic): direct.
175. Santorella, T. *Classics to Jazz: Hanon* / T. Santorella. – Danvers: Santorella publications, 1998. – 46 p. – Music (iconic): direct.
176. Stricker, R. *Jazz theory and improvisation studies for accordion* / R. Stricker, F. Marocco. – New York: North Brunswick, 1991. – 140 p. – Music (iconic): direct.
177. Ulanowsky, A. *Harmony 4* / A. Ulanowsky. – Boston: Recording Berklee College of Music, 1987. – 62 p. – Text: direct.
178. Walter, A. *Jazz accordion* / A. Walter, C. Sahn. – Berlin: Walter Kejving, 1957. – 76 p. – Text: direct.
179. Whitehead, K. *Why Jazz. A Concise Guide* / K. Whitehead. – Oxford: University press, 2011. – 184 p. – Text: direct.

The Crave

Jelly Roll Morton

Measures 1-3 of the piano score for 'The Crave'. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The right hand features a melodic line with some grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and eighth notes.

Measures 4-6. Measure 4 begins with a fermata over the first measure. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes and chords.

Measures 7-9. Measure 7 starts with a fermata. The right hand has a complex texture with many chords and slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 9. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Measures 10-13. Measure 10 begins with a fermata. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a steady accompaniment with eighth notes and chords.

Measures 14-17. Measure 14 starts with a fermata. The right hand has a complex texture with many chords and slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

18

Musical score for measures 18-21. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 18 features a complex chord with a sharp sign and a triplet of eighth notes in the treble. Measure 19 continues with a triplet of eighth notes in the treble. Measure 20 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass. Measure 21 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass.

22

Musical score for measures 22-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 22 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass. Measure 23 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass. Measure 24 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass.

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 25 features a triplet of eighth notes in the treble. Measure 26 features a quintuplet of eighth notes in the treble. Measure 27 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass.

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 28 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass. Measure 29 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass. Measure 30 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass. Measure 31 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass.

32

Musical score for measures 32-35. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 32 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass. Measure 33 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass. Measure 34 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass. Measure 35 has a quarter note in the treble and a whole note in the bass.

36

Musical score for measures 36-39. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and rests.

40

Musical score for measures 40-43. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a bass line with eighth notes and rests. Trills are present in the right hand in measures 42 and 43.

44

Musical score for measures 44-47. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, and the left hand provides a bass line with eighth notes and rests.

48

Musical score for measures 48-51. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, and the left hand provides a bass line with eighth notes and rests.

52

Musical score for measures 52-55. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, and the left hand provides a bass line with eighth notes and rests.

55

Musical score for measures 55-57. The piece is in G minor (one flat). Measure 55 features a complex chordal texture in the right hand with many accidentals, while the left hand plays a simple bass line. Measure 56 continues this texture. Measure 57 shows a transition with a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand.

58

Musical score for measures 58-61. Measure 58 has a more active right hand with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 59 continues with similar activity. Measure 60 features a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 61 ends with a half note in the right hand and a quarter note in the left hand.

62

Musical score for measures 62-65. Measure 62 has a complex chordal texture in the right hand and a bass line. Measure 63 continues this texture. Measure 64 features a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 65 ends with a half note in the right hand and a quarter note in the left hand.

66

Musical score for measures 66-69. Measure 66 has a complex chordal texture in the right hand with a triplet of eighth notes, and a bass line. Measure 67 continues this texture. Measure 68 features a half note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 69 ends with a half note in the right hand and a quarter note in the left hand.

We from Jazz

А.О. Кролл

Транскрипция с аудиозаписи Н. Р. Бажилина

The first system of musical notation for 'We from Jazz' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef begins with a quarter note B-flat, followed by eighth notes G, A, B-flat, and C. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern of chords, primarily triads and dyads, providing a harmonic foundation for the melody.

The second system of musical notation continues the piece. It begins with a measure rest in the treble clef, indicated by a '4' above the staff. The melody resumes in the treble clef with a quarter note B-flat, followed by eighth notes G, A, B-flat, and C. The bass clef accompaniment continues with the same eighth-note chordal pattern.

The third system of musical notation shows the melody in the treble clef moving to a quarter note D, then eighth notes C, B-flat, and A. The bass clef accompaniment continues with the eighth-note chordal pattern.

The fourth system of musical notation features the melody in the treble clef with a quarter note G, followed by eighth notes F, E, and D. The bass clef accompaniment continues with the eighth-note chordal pattern.

The fifth system of musical notation concludes the piece. The melody in the treble clef begins with a quarter note C, followed by eighth notes B-flat, A, and G. The bass clef accompaniment continues with the eighth-note chordal pattern.

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with some rests and accidentals. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

22

Musical score for measures 22-24. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and some accidentals. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

28

Musical score for measures 28-30. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

31

Musical score for measures 31-33. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

34

Musical score for measures 34-36. The right hand continues with a melodic line, incorporating some rests and slurs. The left hand maintains the accompaniment pattern.

37

Musical score for measures 37-39. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent.

40

Musical score for measures 40-42. The right hand features a melodic line with some slurs and ties. The left hand accompaniment continues.

43

Musical score for measures 43-45. The right hand has a melodic line with some slurs and ties. The left hand accompaniment continues.

46

Musical score for measures 46-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 46 features a melodic line in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. Measure 47 continues the melodic development with some chromaticism. Measure 48 concludes the system with a final chord in the bass.

49

Musical score for measures 49-51. The system consists of two staves. Measure 49 shows a more active treble line with sixteenth-note patterns. Measure 50 continues this pattern. Measure 51 features a complex chordal structure in the treble, including a trill-like figure, while the bass line remains relatively simple with chords and single notes.

52

Musical score for measures 52-54. The system consists of two staves. Measure 52 has a treble line with eighth-note patterns and a bass line with chords. Measure 53 continues the melodic flow in the treble. Measure 54 concludes the system with a final chord in the bass.

55

Musical score for measures 55-57. The system consists of two staves. Measure 55 features a treble line with a trill and a bass line with chords. Measure 56 continues the melodic development in the treble. Measure 57 concludes the system with a final chord in the bass.

Уважаемый студент!

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В.Рахманинова проводит социологическое исследование с целью обоснования перспективных направлений развития джазовой импровизации в классе аккордеона.

Просим Вас заполнить анкету. При заполнении анкеты отметьте любым способом выбранный Вами вариант ответа или впишите свой ответ в специально отведенной строке. Данное анкетирование является анонимным, фамилию и имя указывать не следует

Благодарим за помощь!

1) Насколько близко вам джазовое исполнительство?

- 1.1 Очень близко: я состою в джазовом ансамбле(сольно исполняю джазовую музыку)
- 1.2 Достаточно близко: в моем репертуаре часто встречаются джазовые произведения.
- 1.3 Джазовые произведения встречаются в моем репертуаре, но лишь изредка
- 1.4 Я знаком с джазовым искусством только в качестве слушателя но сам не исполняю подобной музыки
- 1.5 Я абсолютно не приемлю джаз, не слушаю и не исполняю джазовых произведений
- 1.6 Иное мнение _____

2) Насколько хорошо вы знаете теоретические основы джазовой импровизации?

- 2.1 Знаю очень хорошо, и не только основы.
- 2.2 Основные теоретические принципы построения джазовой импровизации мне знакомы
- 2.3 Не задавался подобной целью, импровизировать получается и без теорий
- 2.4 Не знаком с теорией, однако примерно представляю себе ее основные пункты
- 2.5 Абсолютно не знаком.
- 2.6 Иное мнение _____

3) Общались ли вы с людьми, профессионально исполняющими джаз?

- 3.1 Да, общался и общаюсь достаточно часто
- 3.2 Да, общался (общаюсь) при случае
- 3.3 Доводилось общаться один или два раза
- 3.4 Не общался
- 3.5 Не общаюсь с джазменами принципиально
- 3.6 Иное мнение _____

4) Случалось ли вам бывать на семинарах, конференциях, иных мероприятиях, посвященных проблемам джазового исполнительства?

- 4.1 Да, я посещаю подобные мероприятия при любой возможности
- 4.2 Я посещаю подобные мероприятия, когда место их проведения для меня удобно
- 4.3 Я был на подобных мероприятиях несколько раз
- 4.4 Я не слышал о проведении подобных мероприятий
- 4.5 Джаз мне не интересен, я и не стал бы их посещать
- 4.6 Иное мнение _____

5) Как вы считаете, в течении последних лет какого качества изменения претерпело джазовое искусство?

- 5.1 Джазовое искусство развивается в лучшую сторону, появляются новые исполнители, ансамбли.
- 5.2 Джазовое искусство развивается, но о значительности этого развития судить рано.
- 5.3 Джазовое искусство не претерпело существенных изменений
- 5.4 Наблюдают спад популярности, и забвение джазового искусства
- 5.5 Очень заметная деградация джазового искусства в целом
- 5.6 Иное мнение _____

6) Как, на ваш взгляд, можно оценить положение дел на мировой джазовой сцене?

- 6.1 Прекрасно, джазовое искусство крепнет
- 6.2 Хорошо, джаз не забыт, но и развития не заметно
- 6.3 не могу точно сказать, джаз кажется не выделяется на фоне других жанров
- 6.4 пару десятков лет назад джаз был более популярен, а сейчас этот жанр претерпевает бпад известности.

6.5 Джаз на данный момент забыт

6.6 Иное мнение _____

7) Какие изменения происходят в теории джазовой импровизации в последнее время?

- 7.1 Исключительно положительные
- 7.2 Положительные
- 7.3 изменений практически не происходит
- 7.4 изменения больше в худшую сторону, так как практически не издаются пособия по изучению джазовой импровизации, а в России их вообще нет.
- 7.5 Изменения кардинально негативные
- 7.6 Иное мнение _____

8) Считаете ли вы необходимым в музыкальных учебных заведениях изучение дисциплин, связанных с джазом?

- 8.1 Да, необходимо включить подобные дисциплины в список изучаемых
- 8.2 Да, необходимо включить подобные дисциплины в список изучаемых в факультативной форме
- 8.3 Подобные дисциплины могут помочь в развитии кругозора, но необходимыми не являться не могут
- 8.4 существующий перечень изучаемых дисциплин представляется вполне объемлющим и без подобных дисциплин
- 8.5 Изучение подобных дисциплин неприемлемо для академического музыканта, так как может мешать его обучению по специальности.
- 8.6 Иное мнение _____

9) Как вы относитесь к джазовому исполнительству?

- 9.1 Положительно, постоянно слушаю записи, регулярно посещаю концерты джазовой музыки
- 9.2 Положительно, люблю слушать джазовую музыку в записях, изредка посещаю концерты джазовой музыки
- 9.3 Равнодушно, не поставил бы джаз в круг особого интереса
- 9.4 Безразлично, это искусство не для моих интересов
- 9.5 Отрицательно, считаю это направление негативным проявлением музыкального исполнительства
- 9.6 Иное мнение _____

10) Является ли допустимым, на ваш взгляд, исполнение джазовых произведений на аккордеоне?

- 10.1 Да, является. Аккордеон очень хорошо себя проявляет в джазе.
- 10.2 Да является, но не во всех жанрах.
- 10.3 Да, является, но только в случае невозможности использования другого инструмента
- 10.4 Скорее нет, чем да, так как аккордеон это нетрадиционный для джаза инструмент.
- 10.5 Абсолютно не является, так как это противостоит для джаза.
- 10.6 Иное мнение _____

11) Устраивает ли вас качество исполнения джазовых произведений обучающимися вместе с Вами студентами (учащимися) академического направления?

- 11.1 Да, устраивает полностью
- 11.2 Да, устраивает, но не полностью.
- 11.3 не устраивает, но это не так важно для академического музыканта
- 11.4 Не устраивает, ввиду недостаточной грамотности в вопросах исполнительства джазовых произведений
- 11.5 Не задавался этим вопросом, так как считаю что академический музыкант не должен исполнять джаз.
- 11.6 Иное мнение _____

12) Как вы оцениваете состояние профессионального джазового исполнительства в настоящий момент?

- 12.1 Отлично
- 12.2 Хорошо
- 12.3 Удовлетворительно
- 12.4 Плохо
- 12.5 Не могу оценить
- 12.6 Иное мнение _____

- 13) Какое из предложений кажется вам наиболее оптимальным?**
- 13.1 ввести предмет "основы джазового исполнительства и импровизации" в основной список изучаемых дисциплин
- 13.2 ввести предмет "основы джазового исполнительства и импровизации" в качестве факультативной дисциплины
- 13.3 Ввести теоретический предмет, посвященный джазовому исполнительству
- 13.4 не включать изучение джазовых дисциплин
- 13.5 запретить использование данного музыкального направления в академической педагогической практике
- 13.6 Иное мнение _____
- 14) Повысится ли профессионализм музыканта-аккордеониста, если он будет владеть основами джазовой импровизации?**
- 14.1 Да, безусловно повысится
- 14.2 Повысится, но не значительно
- 14.3 Возможно повысится
- 14.4 ничего не изменится
- 14.5 Наоборот, понизится.
- 14.6 Иное мнение _____
- 15) Поможет ли знание джазового исполнительства и импровизации академическому музыканту в его творческой деятельности?**
- 15.1 Безусловно поможет, так как джазовая импровизация способствует развитию творческого мышления
- 15.2 Поможет, но только косвенно
- 15.3 На творческой деятельности академического музыканта это не отразится
- 15.4 Не поможет, так как будет препятствовать более полному изучению основных дисциплин
- 15.5 Знание джазового исполнительства только навредит, так как данное умение не соответствует самому определению "академический музыкант"
- 15.6 Иное мнение _____
- 16) Стоит ли включать в программу по специальности джазовые произведения?**
- 16.1 Безусловно стоит
- 16.2 Это желательно.
- 16.3 Желательно, но не обязательно
- 16.4 абсолютно не обязательно.
- 16.5 это неприемлемо
- 16.6 Иное мнение _____
- 17) Насколько приемлемо для аккордеонистов использование программ изучения джазовой импровизации для других инструментов?**
- 17.1 Абсолютно приемлемо, принцип везде один
- 17.2 приемлемо частично, но требует адаптации
- 17.3 Приемлемо только в качестве опорных пунктов
- 17.4 практически неприемлемо, за исключением малой части
- 17.5 абсолютно неприемлемо.
- 17.6 Иное мнение _____
- 18) Что вы считаете необходимым включить в курс изучения основ джазовой импровизации в классе аккордеона?**
- 18.1 Историю джазового исполнительства на аккордеоне, теорию и основные приемы импровизации, джазовая обработка произведений.
- 18.2 Теоретическая составляющая, приемы импровизации, джазовая обработка произведений.
- 18.3 Приемы импровизации и джазовой обработки произведений
- 18.4 теоретической составляющей вполне достаточно
- 18.5 не считаю изучение данного предмета нужным.
- 18.6 Иное мнение _____
- 19) Как можно было бы улучшить качество исполнения джазовых произведений студентами (учащимися)?**
- 19.1 Включить в обязательную программу по специальности джазовые произведения или обработки

- 19.2 Проводить конференции, мастер-классы и иные мероприятия по вопросам джазовой импровизации
- 19.3 организовать концерт джазовой музыки
- 19.4 включить в теоретические дисциплины тему о джазовой импровизации
- 19.5 Не имеет смысла развивать это умение
- 19.6 Иное мнение _____

20) Как можно увеличить грамотность студентов (учащихся) в вопросах джазового исполнительства и импровизации?

- 20.1 Включить темы о джазовой импровизации и исполнительству в теоретические предметы, организовать концерты джазовых исполнителей.
- 20.2 Включить в программу по специальности джазовые произведения
- 20.3 организовать концерт джазовой музыки
- 20.4 Проводить мастер-классы по джазовой импровизации
- 20.5 Не имеет смысла работать над данной темой
- 20.6 Иное мнение _____

21. Укажите, пожалуйста, род Вашей деятельности.

- | | |
|--------------------------------|--------------------------------|
| 21.1 Работаю | 21.4 Учусь в музыкальной школе |
| 21.2 Учусь в ВУЗе | 21.5 Другое |
| 21.3 Учусь в колледже искусств | |

22. Ваш пол?

- | | |
|--------------|--------------|
| 22.1 Мужской | 22.2 Женский |
|--------------|--------------|

23. Сколько Вам лет?

- | | |
|--------------|---------------|
| 23.1 До 17 | 23.3 22- 25 |
| 23.2 17 - 22 | 23.4 Более 25 |

Большое спасибо!

Уважаемый Преподаватель!

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В.Рахманинова проводит социологическое исследование с целью обоснования перспективных направлений развития джазовой импровизации в классе аккордеона.

Просим Вас заполнить анкету. При заполнении анкеты отметьте любым способом выбранный Вами вариант ответа или впишите свой ответ в специально отведенной строке. Данное анкетирование является анонимным, фамилию и имя указывать не следует.

Благодарим за помощь!

1) Насколько близко вам джазовое исполнительство?

- 1.1 Очень близко: работаю в джазовом ансамбле(сольно исполняю джазовую музыку)
- 1.2 Достаточно близко: в моем репертуаре часто встречаются джазовые произведения.
- 1.3 Джазовые произведения встречаются в моем репертуаре, но лишь изредка
- 1.4 Я знаком с джазовым искусством только в качестве слушателя но сам не исполняю подобной музыки
- 1.5 Я абсолютно не приемлю джаз, не слушаю и не исполняю джазовых произведений
- 1.6 Иное мнение _____

2) Общались ли вы с людьми, профессионально исполняющими джаз?

- 2.1 Общался и общаюсь достаточно часто
- 2.2 Общался (общаюсь) при случае
- 2.3 Доводилось общаться несколько раз
- 2.4 Не общался
- 2.5 Не общаюсь с джазменами принципиально
- 2.6 Иное мнение _____

3) Изучались ли какие-либо джазовые дисциплины в ходе вашего обучения в СУЗе, ВУЗе?

- 3.1 Такие дисциплины были включены в основной учебный процесс
- 3.2 Такие дисциплины изучались факультативно
- 3.3 Таких дисциплин не было, но несколько раз проводились тематические конференции на тему джазового исполнительства
- 3.4 Подобранных дисциплин не было
- 3.5 Иной вариант _____

4) Что представляли собой учебные курсы, посвященные джазовому исполнительству в период Вашего обучения?

- 4.1 Таких дисциплин не было
- 4.2 Предметы, посвященные джазу, были как практическими, так и теоретическими
- 4.3 Предметы, посвященные джазу, были исключительно практическими
- 4.4 Предметы, посвященные джазу, были исключительно теоретическими
- 4.5 Предметы предполагали только композицию и импровизацию
- 4.6 Иной вариант _____

5) Случалось ли вам бывать на семинарах, конференциях, иных мероприятиях, посвященных проблемам джазового исполнительства?

- 5.1 Стараюсь по возможности посещать все проводимые подобные мероприятия
- 5.2 Я посещаю подобные мероприятия, когда место их проведения для меня удобно
- 5.3 Я был на подобных мероприятиях несколько раз
- 5.4 Я не слышал о проведении подобных мероприятий
- 5.5 Джаз мне не интересен, я и не стал бы их посещать
- 5.6 Иное мнение _____

6) Как вы считаете, в течении последних лет какого качества изменения претерпело джазовое искусство?

- 6.1 Джазовое искусство развивается в лучшую сторону, появляются новые исполнители, ансамбли.
- 6.2 Джазовое искусство развивается, но о значительности этого развития судить рано.
- 6.3 Джазовое искусство не претерпело существенных изменений
- 6.4 Наблюдают спад популярности, и забвение джазового искусства

6.5 Очень заметная деградация джазового искусства в целом

6.6 Иное мнение _____

7) Как, по вашему мнению, повлиял запрет джаза в Советском Союзе на последующее развитие джазового исполнительства?

- 7.1 Пошел на пользу, так как запрет на джаз только подстегивал к новым музыкальным веяниям
- 7.2 Практически не повлиял, запрет практически не мешал изучать интересующий стиль
- 7.3 Влияние было но неопределенное
- 7.4 Запрет повлиял в худшую сторону, так как создавал определенные сложности в познании джазового искусства
- 7.5 Запрет повлиял очень негативно, так как не давал никакой возможности исполнять или изучать джаз
- 7.6 Иное мнение _____

8) Считаете ли вы необходимым изучение дисциплин, связанных с джазом в музыкальных учебных заведениях?

- 8.1 В учебный план необходимо включить подобные дисциплины
- 8.2 В учебный план необходимо включить подобные дисциплины в качестве факультатива
- 8.3 Подобные дисциплины могут помочь в развитии кругозора, но необходимыми не являются
- 8.4 существующий перечень изучаемых дисциплин представляется всеобъемлющим и без включения дисциплин, связанных с джазом
- 8.5 Изучение подобных дисциплин неприемлемо для академического музыканта, так как может мешать его обучению по специальности.
- 8.6 Иное мнение _____

9) Как вы относитесь к джазовому исполнительству?

- 9.1 Положительно, постоянно слушаю записи, регулярно посещаю концерты джазовой музыки
- 9.2 Положительно, люблю слушать джазовую музыку в записях, изредка посещаю концерты джазовой музыки
- 9.3 Равнодушно, не поставил бы джаз в круг особого интереса
- 9.4 Безразлично, это искусство не входит в сферу моих интересов
- 9.5 Отрицательно, считаю это направление негативным проявлением музыкального исполнительства
- 9.6 Иное мнение _____

10) Является ли допустимым, на ваш взгляд, исполнение джазовых произведений на аккордеоне?

- 10.1 Да, является. Аккордеон очень хорошо себя проявляет в джазе.
- 10.2 Да является, но не во всех жанрах.
- 10.3 Да, является, но только в случае невозможности использования другого инструмента
- 10.4 Скорее нет, чем да, так как аккордеон это нетрадиционный для джаза инструмент.
- 10.5 Абсолютно не является, так как это противоестественно для джаза.
- 10.6 Иное мнение _____

11) Устраивает ли вас качество исполнения джазовых произведений студентами академических направлений в вашем учебном заведении?

- 11.1 Да, устраивает полностью
- 11.2 Да, устраивает, но не полностью.
- 11.3 не устраивает, но это не так важно для академического музыканта
- 11.4 Не устраивает, ввиду недостаточной грамотности в вопросах исполнительства джазовых произведений
- 11.5 Не задавался этим вопросом, так как считаю что академический музыкант не должен исполнять джаз.
- 11.6 Иное мнение _____

12) Какое из предложенных суждений кажется вам наиболее оптимальным?

- 12.1 ввести предмет "основы джазового исполнительства и импровизации" в основной список изучаемых дисциплин
- 12.2 ввести предмет "основы джазового исполнительства и импровизации" в качестве факультативной дисциплины
- 12.3 Ввести теоретический предмет, посвященный джазовому исполнительству
- 12.4 не включать изучение джазовых дисциплин

- 12.5 запретить использование данного музыкального направления в академической педагогической практике
12.6 Иное мнение _____
- 13) Обладаете ли вы какими-либо знаниями о теории джазового исполнительства на данный момент, и могли бы преподавать подобные дисциплины?**
- 13.1 Да, я обладаю подобными знаниями и могу преподавать теорию джаза.
13.2 Да, я обладаю подобными знаниями, но их будет недостаточно для преподавания теории джаза.
13.3 Я не уверен, что обладаю необходимыми знаниями в этом вопросе.
13.4 Нет, я не обладаю такими знаниями
13.5 Нет, я не обладаю такими знаниями, и считаю что подобные дисциплины неуместны для изучения.
13.6 Иное мнение _____
- 14) Смогли бы вы преподавать практику джазовой импровизации?**
- 14.1 Да, я обладаю необходимыми навыками джазовой импровизации, и смог бы вести подобную дисциплину.
14.2 Да, я обладаю необходимыми навыками джазовой импровизации, но преподавать подобную дисциплину не смог бы.
14.3 Я не обладаю в достаточной величине навыками джазовой импровизации.
14.4 Я не обладаю знаниями в этой сфере
14.5 Я считаю, что в академической педагогической практике не должно быть подобных дисциплин
14.6 Иное мнение _____
- 15) Повысится ли профессионализм музыканта-аккордеониста, если он будет владеть основами джазовой импровизации?**
- 15.1 Да, безусловно повысится
15.2 Повысится, но не значительно
15.3 Возможно повысится
15.4 Ничего не изменится
15.5 Наоборот, понизится.
15.6 Иное мнение _____
- 16) Поможет ли знание джазового исполнительства и импровизации академическому музыканту в его творческой деятельности?**
- 16.1 Безусловно поможет, так как джазовая импровизация способствует развитию творческого мышления
16.2 Поможет, но только косвенно
16.3 На творческой деятельности академического музыканта это не отразится
16.4 Не поможет, так как будет препятствовать более полному изучению основных дисциплин
16.5 Знание джазового исполнительства только навредит, так как данное умение не соответствует самому определению "академический музыкант"
16.6 Иное мнение _____
- 17) Стоит ли включать в программу по специальности джазовые произведения?**
- 17.1 Безусловно стоит
17.2 Это желательно.
17.3 Желательно, но не обязательно
17.4 абсолютно не обязательно.
17.5 это неприемлемо
17.6 Иное мнение _____
- 18) Возможно ли использование в классе аккордеонистов программ изучения джазовой импровизации, разработанных для других инструментов?**
- 18.1 Вполне возможно, принцип везде один
18.2 Приемлемо частично, но требует адаптации
18.3 Приемлемо только в случае отсутствия подобной программы для аккордеона
18.4 Практически неприемлемо, за исключением некоторых элементов
18.5 Абсолютно неприемлемо.
18.6 Иное мнение _____

19) Что вы считаете необходимым включить в курс изучения основ джазовой импровизации в классе аккордеона?

- 19.1 Историю джазового исполнительства на аккордеоне, теорию и основные приемы импровизации, джазовая обработка произведений.
19.2 Теоретический раздел, а также приемы импровизации, джазовая обработка произведений.
19.3 Приемы импровизации и джазовой обработки произведений
19.4 теоретической составляющей вполне достаточно
19.5 не считаю изучение данного предмета нужным.
19.6 Иное мнение _____

20) Как можно было бы улучшить качество исполнения джазовых произведений студентами (учащимися)?

- 20.1 Включить в обязательную программу по специальности джазовые произведения или обработки
20.2 Проводить конференции, мастер-классы и иные мероприятия по вопросам джазовой импровизации
20.3 организовать конкурс, концерт джазовой музыки
20.4 включить в теоретические дисциплины тему о джазовой импровизации
20.5 Не имеет смысла развивать это умение
20.6 Иное мнение _____

21) Как можно увеличить грамотность студентов (учащихся) в вопросах джазового исполнительства и импровизации?

- 21.1 Включить темы о джазовой импровизации и исполнительству в теоретические предметы, организовать концерты джазовых исполнителей.
21.2 Включить в программу по специальности джазовые произведения
21.3 организовать концерт джазовой музыки
21.4 Проводить мастер-классы по джазовой импровизации
21.5 Не имеет смысла работать над данной темой
21.6 Иное мнение _____

22) Укажите, пожалуйста, занимаемую вами должность

- 22.1 Преподаватель высшего учебного заведения
22.2 Преподаватель среднего профессионального учебного заведения

23) Имеете ли вы ученое (творческое) звание?

- 23.1 Народный артист
23.2 Заслуженный артист
23.3 Заслуженный деятель искусств
23.4 Заслуженный работник культуры
23.5 Профессор
23.6 Доцент
23.7 Другое _____

24) Каков стаж вашей педагогической деятельности?

25) Ваш пол?

- 25.1 Мужской
25.2 Женский

26) Сколько Вам лет?

- 26.1 До 20
26.2 20 - 30
26.3 30- 40
26.4 Более 40

Большое спасибо!

Приложение Д

Управление культуры и архивного дела Тамбовской области
ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С.В. Рахманинова»

Факультет музыкального исполнительства и музыковедения
Кафедра народных инструментов

«Утверждено»
Решением Ученого совета
от 29.12.2017 г. (протокол №11)
Ректор _____ Р.Н. Бажилин

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

Дисциплины «Основы импровизации»

Направление подготовки:

53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство

Направленность (профиль) программы бакалавриата «Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты»

Рабочая программа составлена в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом высшего образования по направлению подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство (уровень бакалавриата), утверждённым приказом Министерства образования и науки РФ №730 от 01.08.2017.

Тамбов 2017
СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

«25» декабря 2017 г.

(подпись)

А.Н. Четвертков

(расшифровка подписи)

Заведующая библиотекой

«25» декабря 2017 г.

(подпись)

Н.А. Мордасова

(расшифровка подписи)

Программа обсуждена и утверждена на заседании кафедры народных инструментов Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова.

Протокол № 6 «22» декабря 2017 г.

Рабочая программа составлена в соответствии с требованиями ФГОС ВО по направлению 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство

Разработчик: Н.Р. Бажилин, преподаватель кафедры народных инструментов
_____ (подпись)

Эксперт: И.В. Шлыкова, к.п.н., доцент кафедры музыкальной педагогики и художественного образования _____ (подпись)

СОДЕРЖАНИЕ:

- 1. Пояснительная записка**
 - 1.1. Цель дисциплины
 - 1.2. Задачи дисциплины
 - 1.3. Место дисциплины в структуре образовательной программы
 - 1.4. Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине, соотнесённых с установленными в образовательной программе индикаторами достижения компетенций
 - 1.5. Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности
- 2. Содержание дисциплины**
- 3. Учебно-методическое и информационное обеспечение курса**
 - 3.1. Основная литература
 - 3.2. Дополнительная литература
 - 3.3. Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», необходимых для освоения дисциплины, включая электронные образовательные ресурсы, современные профессиональные базы данных и информационные справочные системы
 - 3.4. Перечень аудиозаписей, кино- и телефильмов, мультимедиа
 - 3.5. Программное обеспечение
- 4. Материально-техническая база дисциплины**
- 5. Методические рекомендации для преподавателей**
- 6. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины**

1. Пояснительная записка

1.1. Цель дисциплины

выпускники бакалавриата должны быть способны импровизировать на основе заданной темы, уверенно пользоваться исполнительскими приемами.

1.2. Задачи дисциплины

- Знание различных видов приемов варьирования мелодического материала;
- Знание видов и основных функциональных групп аккордов;
- Знание принципов гармонического письма;
- Умение определять структуру музыкального произведения, специфику музыкальной формы и музыкального языка;
- Владение комплексом приемов аранжировки и обработки, необходимых для осуществления поставленной задачи.

1.3. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Данная дисциплина относится к обязательной части, блока 1, которая предполагает изучение общепрофессиональных компетенций.

1.4. Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине, соотнесённых с установленными в образовательной программе индикаторами достижения компетенций

код компетенции	содержание компетенции	перечень планируемых результатов обучения
ОПК-1	Способен понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка в свете представлений об особенностях развития музыкального искусства на определенном историческом этапе.	знать: основные принципы анализа музыкальной формы, принципы гармонизации и варьирования мелодии; уметь: определять структуру музыкального произведения, специфику музыкальной формы и музыкального языка; владеть: комплексом приемов аранжировки и обработки, необходимых для осуществления поставленной задачи.
ОПК-6	Способен постигать музыкальные произведения внутренним слухом и воплощать услышанное в звуке и нотном тексте.	знать: виды и основные функциональные группы аккордов; принципы гармонического письма; различные виды приёмов варьирования мелодического материала; уметь: пользоваться внутренним слухом; записывать импровизацию нотами.

1.5. Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности

Вид учебной работы	Всего часов	Семестры
--------------------	-------------	----------

	очная форма обучения	заочная форма обучения	очная форма обучения	заочная форма обучения
Контактная работа (всего)	70	16	5-8	5-8
В том числе:				
Лекции				
Практические занятия (ПЗ)				
Индивидуальные занятия	70	16		
Самостоятельная работа (всего)	74	128	5-8	5-8
В том числе:				
Курсовой проект (работа)				
Контроль				
Другие виды самостоятельной работы	74	128	5-8	5-8
Вид промежуточной аттестации (зачет, экз.)	Зачет		8	6,8
Общая трудоемкость	час	144		
	зач.	4		
	ед.			

2. Содержание дисциплины

Преподавание учебной дисциплины рассчитано на 4 семестра и включает в себя теоретическое освоение основ импровизации, а также практика гармонизации и построения вариативной мелодической линии на заданную тему.

Обучение основам импровизации ведется по нескольким направлениям:

- Гармонические функции и типичные обороты, используемые в импровизационном изложении;
- Основные принципы варьирования мелодии;
- Стилистические особенности импровизации;
- Линия баса в импровизационном развитии;
- Лады народной музыки и их использование в импровизации;

Студент, изучивший дисциплину, должен продемонстрировать:

- 1) знание основных принципов анализа музыкальной формы, принципы гармонизации и варьирования мелодии;
- 2) знание видов и основных функциональных групп аккордов;
- 3) знание принципов гармонического письма;
- 4) знание различных приемов варьирования мелодического материала;
- 5) умение определять структуру музыкального произведения, специфику музыкальной формы и музыкального языка;
- 6) умение пользоваться внутренним слухом;
- 7) умение записывать импровизацию нотами;
- 8) владение комплексом приемов аранжировки и обработки, необходимых для осуществления поставленной задачи.

3. Учебно-методическое и информационное обеспечение курса

3.1. Основная литература

1. Бажилин Н. Р. Переложение оригинальных джазовых тем как компонент педагогического репертуара для формирования основ джазовой импровизации в классе аккордеона [Текст] : сборник научных трудов / Бажилин Николай Романович // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство : сборник статей по материалам XII Международной научно-практической конференции, 12 февраля 2016 г. /

- Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова ; отв. ред. О. В. Немкова. - Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2016. - С. 247-253, нот.
2. Базикова А. А. Аутопсихологическая компетентность музыканта-исполнителя (в контексте учебно-воспитательного процесса) / А. А. Базикова; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. - Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2011. - 131 с.
 3. Иофис Б. Р. Импровизация и сочинение музыки [Текст] : муз.-пед. практикум / Иофис Борис Романович ; отв. ред. Э.Б. Абдуллин. - М. : Моск. пед. гос. ун-т, 2006. - 69 с.
 4. Пронина А. Ф. Происхождение и развитие импровизационных жанров XVI-XVIII вв. (на примере клавирных фантазий В. Моцарта) [Текст] : методическая работа / А. Ф. Пронина ; Губк. гос. муз. училище (колледж). - Тамбов : ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2007. - 29 с., нот.
 5. Сердюков А. А. Традиции импровизации в современной академической музыкальной культуре [Текст] : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Сердюков Александр Александрович ; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. - Ростов-на-Дону, 2017. - 34 с.

3.2. Дополнительная литература

1. Бажилин Р. Н. Композиции для аккордеона с фонограммой: учебное пособие. - Издательство В.Катанский, 2010- 36с., с компакт диском
2. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации [Текст] : научное издание / С.Мальцев. - М. : Музыка, 1991. - 88 с., нот.
3. Шульга В. Н. Самостоятельная работа студентов вузов культуры и искусств по дисциплине "Специальный инструмент (баян)" : учебное пособие / В. Н. Шульга ; Челябин. гос. акад. культуры и искусств. - Челябинск : ЧГАКИ, 2007. - 104 с., нот.

3.3. Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», необходимых для освоения дисциплины, включая электронные образовательные ресурсы, современные профессиональные базы данных и информационные справочные системы

1. <https://rachmaninov.ru/>
2. Энциклопедия «Википедия»;
3. Видеохостинг YouTube;
4. Переводчики и траслитераторы Promt, Google, Translate, Perevodov NET;
5. Интернет браузеры Yandex, Google Chrome, Mozilla Firefox;
6. Сайты нотных архивов и музыкальных библиотек.
<http://www.narodnik.com/>
<http://nlib.org.ua/>
<http://notes.tarakanov.net/>
<http://www.gnesin-academy.ru/>
<http://www.goldaccordion.com/>
<http://www.bayanac.com/>
<http://russian-garmon.ru/>
<http://www.accordion-space4u.com/>
<http://www.bayanakko.ru/>
 Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU –
<http://elibrary.ru/defaultx.asp>
 Электронная библиотека учебников. Учебники по педагогике –
<http://studentam.net/content/category/1/2/5/>
7. Интернет библиотека электронных книг Elibrus –
<http://elibrus.lgb.ru/psi.shtml/> <https://e.lanbook.com/>
<http://imslp.org/wiki/>
<http://nlib.org.ua/parts/books.html>

<http://music.edu.ru>
<http://roisman.narod.ru/comppnotes.htm>
<http://notes.tarakanov.net/>
<http://www.musiccritics.ru>
<http://www.classicalconnect.com>
<http://www.classicalmusiclinks.ru>
<http://www.classic-music.ru>
<http://www.dirigent.ru>
<http://www.imslp.org>
<http://www.krugosvet.ru>
<http://mus-info.ru>
<http://www.early-music.narod.ru>
<http://www.elibrary.ru>

3.4. Перечень аудиозаписей, кино- и телефильмов, мультимедиа

1. Видеохостинг YouTube позволяет преподавателю использовать видеозаписи для показа студентам предусмотренного программными требованиями материала.

3.5. Программное обеспечение

Для самостоятельной работы студентов используется следующее лицензионное, свободно распространяемое и отечественное программное обеспечение:

лицензионное программное обеспечение:

Windows XP,

Windows 7,

Windows 10,

Microsoft Office 2003,

Microsoft Office 2007,

Microsoft Office 2010,

свободно распространяемое программное обеспечение:

MuseScore 2

Ubuntu,

Libre Office,

Open Office,

STDU viewer,

Adobe Acrobat Reader DC,

Comodo,

7-zip,

Media Player Classic,

VLC media player,

Проигрыватель Windows,

Просмотр фотографий Windows,

Gwenview,

Internet Explorer,

Google Chrome,

программное обеспечение отечественного производства:

AIMP.

4. Материально-техническая база дисциплины

Учебная аудитория для проведения занятий, предусмотренных учебным планом, групповых и индивидуальных консультаций, текущего контроля и промежуточной аттестации.

Помещения для самостоятельной работы, оборудованные компьютерной техникой с возможностью подключения к сети "Интернет" и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду организации.

Мультимедийное оборудование, обеспечивающее возможность демонстрации аудиовизуальной информации.

5. Методические рекомендации для преподавателей

Основой программы курса «Основы импровизации» должно явиться не только воспитание всесторонне развитого музыканта-исполнителя, но и его подготовка к дальнейшей самостоятельной творческой деятельности. Основной задачей для педагога, ведущего курс, является грамотная подача теоретического материала, разъяснения важности изучаемого предмета. Данный курс предполагает взаимосвязь индивидуальных занятий с самостоятельной работой студентов. Процесс переложения произведений развивает музыкальное мышление, умение анализировать музыкальный материал, профессиональные навыки студента.

Предлагая студентам определённую методику по основам импровизации педагог указывает на эффективность и художественную оформленность озвучиваемого результата. Особое внимание следует уделить на взаимосвязь переложения и итогового впечатления от произведения.

Качество учебно-воспитательной работы при изучении предмета в большой степени зависит от репертуара, предлагаемого студенту. Учебный материал должен соответствовать индивидуальным особенностям учащегося, уровню его общемusicalного развития и возникающим на каждой ступени этого развития новым педагогическим задачам.

На первом этапе обучения целесообразно давать студенту более легкие произведения, а вслед за этим можно переходить к изучению более сложных произведений. Преподаватель дисциплины «Основы импровизации» является не только учителем и наставником. Специфика профессии предполагает и широкую воспитательную роль педагога, формирующего в сознании учащихся высокие эстетические, морально-нравственные, социальные, гражданско-патриотические принципы.

Целью профессионального музыкального образования является воспитание всесторонне развитого музыканта-профессионала. Студент за время обучения должен получить все необходимые знания в области аранжировки и обработки народных мелодий, которые могут быть востребованы в его последующей практической деятельности.

В своей практической деятельности в процессе обучения студент должен руководствоваться указаниями преподавателя, которые необходимо фиксировать в специальном конспекте. Это позволит значительно повысить качество процесса усвоения знаний, полученных на уроке. Возможно также использование аудио- и видео-записи на уроке для последующего прослушивания и уточнения указаний преподавателя.

6. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины

Практические занятия импровизацией являются главным компонентом профессионального развития музыканта-исполнителя. Студенту необходимо уделять достаточно внимания формированию своих профессиональных исполнительских навыков. Одно из главных условий достижения положительного результата – это систематичность и целеустремленность в работе. Важный фактор, определяющий качество процесса обучения – мотивация. Для ее повышения рекомендуется подготовка и участие в конкурсах, выступление в концертах и организация других творческих проектов.

Самостоятельная работа является одним из видов учебных занятий студентов. Особое внимание необходимо уделить организации самостоятельных занятий. Необходимо помнить, что на качество исполнения и формирование навыков импровиза-

ции влияет повторение усвоенных ранее знаний умений и навыков, мотивация и осознанность основных целей и путей их достижения. Важно соблюдать гигиену занятий, и учитывать биоритмику работы организма при выборе времени для самостоятельной работы. Самостоятельная работа студентов проводится с целью:

- систематизации и закрепления полученных теоретических знаний и практических умений студентов на индивидуальных занятиях;
- углубления и расширения полученных ранее теоретических знаний;
- формирования исполнительских умений и навыков;
- развития познавательных способностей и активности студентов: творческой инициативы, самостоятельности, ответственности и организованности;
- формирования самостоятельности мышления, способностей к саморазвитию, самосовершенствованию и самореализации;
- развития исследовательских умений.

Виды самостоятельной работы:

1. Самостоятельный разбор нотного текста;
2. Закрепление навыков чтения с листа и транспонирования в домашней работе;
3. Систематическая подготовка домашних заданий;
4. Решение технических проблем;
5. Поиск и отбор информации об исполняемых произведениях и аудиозаписей.

Дополнения и изменения в программе

Сведения о переутверждении программы на очередной учебный год и регистрация изменений

№ изменений	Учебный год	Содержание изменений	Преподаватель-разработчик (подпись)	Решение выпускающей кафедры / № протокола, дата	Заведующий кафедрой (подпись)

Критерии оценки импровизатора

Критерии	Показатели	Уровни
Общие музыкальные навыки	<p>1. Знание и умение использовать специфические приемы игры на инструменте</p> <p>2. Умение играть с листа</p> <p>3. умение пользоваться регистрами, в зависимости от текущей художественной задачи</p>	<p>Высокий. Обучающийся без труда может играть с листа предлагаемые пьесы; быстро понимает структуру и основные особенности пьесы; при необходимости успешно использует специфические приемы игры на инструменте.</p> <p>Выше среднего. Обучающийся может без труда играть предлагаемые пьесы, кратко ознакомившись с ними перед исполнением; понимает структуру и особенности пьесы, затратив незначительное время на подготовку; при необходимости может использовать специфические приемы игры на инструменте, но не всегда успешно.</p> <p>Средний. Обучающийся может играть предлагаемые пьесы только после небольшой подготовки; Понимает структуру и особенности пьесы, затратив среднее количество времени на подготовку; при необходимости может использовать специфические приемы игры, но чаще неуверенно.</p> <p>Ниже среднего. Обучающийся может играть предлагаемые произведения после подробного ознакомления; частично понимает структуру и основные особенности произведения; не использует специфические приемы игры, либо использует их неуверенно.</p> <p>Низкий. Обучающийся не может исполнить произведение без предварительной подготовки; Практически не понимает структуру и основные особенности произведения; не использует специфические приемы игры, или использует их неумело.</p>
Грамотность исполнения джазовых произведений	<p>1. Знание правил чтения текста джазовых произведений</p> <p>2. Умение исполнить произведение в джазовом стиле</p> <p>3. Знание джазовой терминологии</p>	<p>Высокий. Учащийся с легкостью определяет метро-ритмические особенности предлагаемого произведения; знает джазовую терминологию; не испытывает сложностей в исполнении джазового ритма; может аккомпанировать себе, опираясь на цифровые обозначения функций.</p> <p>Выше среднего. Учащийся может определить большинство метро-ритмических особенностей предлагаемого</p>

	<p>4. Знание ритмических особенностей джаза</p> <p>5. Знание американской системы записи функций</p>	<p>произведения; знает джазовую терминологию; Практически не испытывает сложностей в исполнении джазового ритма; может аккомпанировать себе, опираясь на цифровые обозначения функций, практически не сбиваясь.</p> <p>Средний. Учащийся определяет основные метро-ритмические особенности произведения; знает известные джазовые термины; испытывает незначительные трудности в исполнении джазового ритма; испытывает затруднения в чтении гармонических функций.</p> <p>Ниже среднего. Учащийся определяет основные метро-ритмические особенности предлагаемого произведения с незначительными затруднениями; с трудом владеет джазовой терминологией; испытывает затруднения при исполнении джазового ритма; сбивается с метра; не может аккомпанировать себе, опираясь на цифровые обозначения функций.</p> <p>Низкий. Учащийся не может определить метро-ритмические особенности произведения, или определяет их с частыми ошибками; практически не владеет или не знаком с джазовой терминологией; Испытывает значительные трудности или не может исполнять ритмические рисунки джаза; сбивается с метра ; не может аккомпанировать себе, опираясь на цифровые обозначения функций.</p>
<p>Навык джазовой импровизации</p>	<p>1. Знание принципов построения джазовой импровизации</p> <p>2. Знание основных принципов варьирования мелодии</p> <p>3. Умение импровизировать, опираясь на гармоническую основу</p> <p>4. владение ладовой импровизацией</p> <p>5. Умение импровизировать в рамках хоруса.</p>	<p>Высокий. Учащийся хорошо знает принципы построения джазовой импровизации; знаком с основными принципами варьирования мелодии; без труда может выстроить импровизацию, опираясь на структуру аккомпанемента; может исполнить предлагаемую мелодию в ладах, часто используемых в джазе; Во время импровизации соблюдает структуру джазового квадрата и не выходит за его рамки.</p> <p>Выше среднего. Учащийся знает принципы построения джазовой импровизации; знаком с основными принципами варьирования мелодии; может исполнить мелодию в некоторых джазовых ладах; Во время импровизации не выходит за рамки джазового квадрата.</p> <p>Средний. Учащийся знает некоторые принципы построения джазовой импровизации; частично знаком с основными принципами варьирования мелодии; затрудняется исполнить предлагаемую мелодию в джазовых ладах;</p>

		<p>исполняет импровизацию, но может незначительно отклониться от джазового квадрата.</p> <p>Ниже среднего. Учащийся практически не знает принципы построения джазовой импровизации; практически не знаком с основными принципами варьирования мелодии; может частично выстроить импровизацию, опираясь на структуру аккомпанемента; затрудняется исполнить предлагаемую мелодию в джазовых ладах; исполняет импровизацию, но значительно отклоняется от джазового квадрата.</p> <p>Низкий. Учащийся не знает принципы построения джазовой импровизации; не знаком с основными принципами варьирования мелодии; не может выстроить импровизацию, опираясь на структуру аккомпанемента; затрудняется исполнить предлагаемую мелодию в джазовых ладах; не может исполнить импровизацию в пределах джазового квадрата.</p>
--	--	--