

Методическая работа

« Развитие навыков джазовой импровизации»

2018 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ	5
1.1 Общие положения.....	5
1.2 Индивидуальный подход.....	6
1.3 Практические упражнения.....	8
1.4 Содержательная часть курса.....	10
1.5 Гармония в джазовой импровизации.....	12
1.6 Развитие метроритмического слуха.....	14
1.7 Линия баса в джазовой импровизации.....	15
1.8 Тематическая импровизация.....	17
1.9 План импровизации.....	18
1.10 Ладовое мышление в джазовой импровизации.....	18
1.11 Импровизация в блюзе.....	20
ГЛАВА 2. СОДЕРЖАНИЕ И МЕТОДЫ ПРОВЕДЕНИЯ ОПЫТНОЙ РАБОТЫ	21
ВЫВОДЫ	28
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	29

ВВЕДЕНИЕ

Импровизация - (франц. improvisation, итал. improvvisazione, от лат. improvisus - неожиданный, внезапный), создание художественного произведения непосредственно в процессе его исполнения. Импровизация возможна в поэзии, музыке, танце, театральном искусстве и др.

Музыкальная импровизация в профессиональном художественном творчестве сформировалась под влиянием народного импровизирования и претворила его черты. Ранние ее формы в Европе связаны со средневековой вокальной культовой музыкой. Поскольку записи этой музыки были неполными, приблизительными (невмы, крюки), каждый исполнитель должен был в той или иной мере импровизировать свою партию. Постепенно методы импровизации становились всё более регламентированными. Профессиональная квалификация музыканта, например органиста, долгое время определялась его мастерством в так называемой свободной импровизации полифонических музыкальных форм (прелюдий, фуг и др.).

В современной музыкальной практике импровизация не имеет существенного значения, исключая джазовую музыку, которой органически присущи элементы импровизации, и некоторые модернистские течения, широко применяющие произвольную импровизацию.

Обычно композитор, сочиняя какое-нибудь произведение, предварительно обдумывает его, делает наброски, а потом уже записывает сочинение на нотной бумаге, тщательно отделявая каждую деталь. Но бывает и так: музыкант садится за рояль, берет несколько несвязных аккордов, а затем, словно размышляя, начинает играть. Звучат пассажи, возникают и исчезают мелодии, вновь сменяясь разливами пассажей... Спросите этого музыканта, что он играл, и он ответит: да так, ничего, просто импровизировал. Латинское слово improvisus означает -- непредвиденный. Импровизировать - значит играть, одновременно сочиняя, или, вернее, сочинять без предварительной подготовки, тут же исполняя сочиненное.

В старину искусство музыкальной импровизации было развито очень широко. Каждый музыкант, выступая в концерте, должен был импровизировать по заказу публики произведение в определенной форме - вариаций, фуги, сонаты, на тему, предложенную кем-нибудь из присутствовавших.

В наше время искусство импровизации почти совсем забыто. Лишь крайне редко встречаются музыканты, способные сочинять «на глазах у публики». Произошло это прежде всего потому, что в музыке, как и во всех областях нашей жизни, господствует «узкая специализация»: композиторы теперь не являются одновременно концертирующими музыкантами-исполнителями, а профессиональные инструменталисты-концертанты, как правило, не обладают выдающимися композиторскими данными. Старые традиции импровизирования сохранились разве лишь у некоторых органистов.

Выбор данной темы обусловлен тем, что я по образованию и призванию музыкант – саксофонист и мне особо интересен и близок джаз. Мне приходится концертировать, исполняя музыкальные произведения на саксофоне, как классику, так и джаз, а также джазовую импровизацию. Также у меня есть опыт педагогической деятельности по преподаванию игры на саксофоне.

ГЛАВА 1. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ .

1.1 Общие положения

Курс джазовой импровизации в музыкальной школе призван дать знание основных её закономерностей, как в теоретическом, так и в практическом плане на основе различных стилей и течений эстрадной и джазовой музыки XX в е к а .

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

Высокая степень природной музыкальной одаренности, основными компонентами которой в данном случае являются память, чувство ритма, ладогармонический слух, сукцессивное мышление и эмоциональная отзывчивость, а также симультанность восприятия музыки

Теоретические знания и практические навыки: усвоенный начальный курс джазовой гармонии; владение голосоведением; основами аранжировки, умение определять форму произведения; настройку инструментов, их объёмы и регистры, аппликатуру, основные штрихи, диапазоны, а также основные технические возможности. Необходимо, кроме того, знать наиболее употребительные эстрадно-джазовые стандарты, иметь навыки чтения с листа в различных системах нотной записи.

Наличие творческой фантазии.

Курс джазовой импровизации предполагает развитие творческих навыков и знаний

Вопрос о том, всем ли ученикам необходим практический курс импровизации, не везде окончательно решен (главный довод противников курса: импровизация - это творчество, а творчеству научить невозможно).

При особом подходе к занятиям все ученики могут импровизировать. И

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

Нельзя приступать к практическим занятиям по импровизации, не освободив сознания обучающегося от академических догм и музыкально-педагогических стереотипов. Если этого не произойдет, то высшим достижением ученика станет в лучшем случае репродуктивное воспроизведение импровизаций выдающихся мастеров или компилятивный коллаж из общеизвестных оборотов и построений. Ведь музыкально-исполнительская педагогика основана на репродуктивных принципах, а объем теоретических знаний в музыкальном образовании не предполагает перехода от количества к качеству путем индивидуального переосмысления или создания принципиально новых информационных моделей, являющихся основами для творчества.

Таким образом, занятия по импровизации должны начинаться с создания интеллектуально-психологической базы для творчества. Задача педагога - выявить творческий потенциал ученика, пробудить желание работать в данном направлении, избавить от комплексов, вдохновить, и, в конечном счете - вызвать такую любовь к музыке и музицированию, чтобы воспринимать импровизацию, как высшую степень личностной свободы и художественного откровения.

1.2 Индивидуальный подход

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

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

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

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

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

В зависимости от большей или меньшей предрасположенности, педагог определяет направления и объем конкретной работы с каждым учеником, либо с преобладанием репродуктивных навыков и знаний, либо с развитием творческой фантазии и проявления индивидуальных способностей. Одна из задач педагога класса импровизации - своевременно выявлять своеобразие и новизну, заложенные в природе дарования, в характере творческого мышления ученика, оказывать помощь в поисках и утверждении собственного исполнительского почерка.

1.3 Практические упражнения

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

- а) отсутствие фантазии при хорошей технике и выученных стандартах
- б) невозможность реализовать свои идеи из-за слабой исполнительской подготовки

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

Необходимо также подчеркнуть особую роль постоянных контактов класса импровизации с классом ансамбля, в котором, естественно, в

наибольшей степени стимулируются и реализуются основные творческие устремления молодого импровизатора. Музицирование в ансамбле всегда вызывает живой интерес у учеников и помогает преподавателям практически проверить результаты своей педагогической работы, и в первую очередь, всё то новое, что постоянно вносится в педагогический процесс. Следует учитывать особенности коллективной импровизации в ансамбле как коллективного творческого процесса, психофизическое состояние и эмоциональную совместимость в коллективном творчестве. В ансамблевой импровизации гораздо важнее, чем в сольной, четко обозначить эскиз и общий рисунок композиции. Также важно компоновать состав из учеников примерно одного уровня, чтобы не нарушать так необходимого в коллективном творчестве равенства.

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

Преимущественно практический характер занятий по курсу импровизации нужно совмещать с теоретическим обоснованием изучаемого материала, включая работу учеников по слуховому и гармоническому анализу музыкальных произведений (как по нотам, так и по аудиозаписи), письменные задания и упражнения. Значение письменных упражнений, как правило, преуменьшается. Нельзя забывать, что на начальном этапе обучения письменные упражнения (вариации на тему, заготовленные импровизационные фрагменты), вызывают рост творческих способностей, пробуждают фантазию, позволяют конкретно и детально поработать над каждым тактом, каждой фразой или ладо-гармонической проблемой.

Не следует пренебрегать и такой простой формой музицирования, как подбор на слух популярных тем и мелодий. Причем, педагог должен приучать студента к максимально точному и выразительному исполнению музыки, независимо от того, играется она по нотам, подбирается на слух или и м п р о в и з и р у е т с я .

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

- Анализ разделов музыкальной формы, мелодических структур (фразы, мотивы), ритмической основы, функций опорных (центральных) тонов.
- Практическое усвоение принципов джазовой фразировки в различных стилях (а также различия фразировки в быстрых и медленных темпах), взаимосвязи между аккордами и ладами, мелодического обыгрывания одного или нескольких аккордов.
- Исполнение блюзового квадрата или иной стандартной джазовой схемы с использованием фактурных особенностей жанра, а также гармонического и мелодического варьирования.
- Гармонизация и свободное исполнение цифрованных мелодий эстрадно-джазового направления.

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

1.4 Содержательная часть курса

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

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

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

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

Темами вступительных бесед могут быть:

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

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

1.5 Гармония в джазовой импровизации

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

Стандартная гармоническая схема рано или поздно приводит исполнителя-импровизатора к гармоническому варьированию, обогащению сетки путем структурного усложнения аккордов, использования побочных и альтерированных тонов, проходящих и вспомогательных септаккордов и необходимости ритмического оформления аккомпанемента. Задача педагога - научить разумному обоснованию введения и использования гармонических средств, как способов создания того или иного образа. На одном из начальных этапов обучения можно совместить изучение способов гармонической расшифровки цифровых обозначений с принципами арпеджио в импровизационной технике. Практика «прелюдирования» по

схеме обычно дает хороший учебный и художественный эффект. Следует ориентировать ученика на специфически джазовый подход к проблеме выбора и использования, а также пропуска тонов в том или ином сложном аккорде. Подход этот заключается в конкретной и непосредственной передаче структурного и функционального смысла аккорда путем использования четырех самых необходимых для реализации данного аккордового звучания тонов - основного (бас) и характерных (септимы, ноны, альтерированные тоны и т.д.), в их иерархической соподчиненности (расположение голосов). Традиционный терцовый принцип построения аккорда с последующими размышлениями о расположении и пропуске тонов тормозит развитие гармонического мышления ученика и вызывает страх перед сложными

а к к о р д а м и .

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

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

- Жесткая функциональная схема (чаще подразумевается, чем звучит)
- Реальное звучание аккордов и их последовательность (логика которых необъяснима без подразумеваемой схемы)

В классической гармонии присутствуют элементы домысливания, но чаще музыкант имеет дело с идентичностью гармонической мысли и ее воплощения. В джазовой гармонии, а тем более в джазовой импровизации, звучащая и не звучащая реальности практически равнозначны. Без внутреннего слышания функциональной схемы музыкант-импровизатор не существует, без домысливания слушатель джазовой импровизационной

музыки ничего в ней не поймают.

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

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

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

1.6 Развитие метроритмического слуха

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

Развивая метро-ритмический слух ученика необходимо избегать одной распространенной ошибки. Ни в коем случае нельзя останавливаться, сбиваться с метро-ритмической основы. Лучше пропустить “испорченное” место и далее играть “с подхвата”, а ошибку исправить при повторном проведении квадрата. Для этих целей эффективно использовать метроном, drum-машину, фонограмму-минус, музицирование с педагогом или в ансамбле. Внутреннее ощущение непрерывности музыки, независимо от реального звучания, отличительный признак настоящего импровизатора.

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

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

1.7 Линия баса в джазовой импровизации

Умение быстро, правильно и со вкусом строить басовую линию - ключевой момент в искусстве джазовой импровизации. “Блуждающий” бас, а также импровизационное соло в басу подчинены иерархической системе использования основных и характерных тонов на единицу метрического деления квадрата. Иначе говоря, ученик должен освоить несколько

простых правил построения басовой линии и в своих импровизациях стараться их придерживаться:

Основные тоны преобладают на сильных, а характерные тоны - на слабых долях такта.

Направление поступенного или арпеджированного “обыгрывание” функции внутри такта с использованием блюзовых, альтерированных, проходящих и вспомогательных диатонических и хроматических тонов определяется стремлением к основной доле следующего такта.

Ритмический рисунок баса соответствует метрическим долям, и иногда чередуется сбивками в виде синкоп или ритмического дробления.

Наиболее важным правилом для импровизатора, имеющего конкретный слуховой и практический опыт обыгрывания гармонических функций, становится второе правило, придающее басовой линии осмысленность и логичность. Работая над басовой линией, можно познакомить ученика с приемом, вносящим разнообразие в цепочку однородных построений, а именно - с мелодико-ритмической ротацией. Особенно актуальны правила ротации в чередовании четвертей и использовании восьмых долей между ними. При соединении басовой линии с аккомпанементом вводится понятие полиритмии.

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

Практически освоив и с легкостью импровизируя басовую линию по любой гармонической сетке, можно соединять бас с аккордовым аккомпанементом. При соединении басовой линии с аккомпанементом вводится понятие полиритмии.

1.8 Тематическая импровизация

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

Способ орнаментального варьирования - основа тематической импровизации. Молодому импровизатору следует уяснить многообразие вариационных принципов развития, прежде всего, на примерах из классической м у з ы к и .

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

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

На этом этапе обучения можно вводить понятие ОФЗ (общих форм звучания), и объяснить студенту логику развития тематической импровизации. Набор общеизвестных мелодических оборотов, пассажей и

украшений (ОФЗ), постепенно внедряемый в тему, и с каждым новым проведением делающий ее все менее узнаваемой, в определенном разделе формы выходит на первый план и часто разрушает форму, приводя импровизатора в тупик. В это время педагог должен объяснить ему композиционные правила и закономерности, без которых импровизация превращается в неуправляемый поток сознания.

1.9 План импровизации

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

1.10 Ладовое мышление в джазовой импровизации

Проблема лада и ладового мышления в джазовой импровизации довольно хорошо и подробно освещается в учебной литературе, особенно зарубежной (в России наиболее распространена “Лидийская хроматическая концепция” Дж. Рассела). Для свободной ориентировки в любом ладу

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

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

1.11 Импровизация в блюзе

Блюз для джазового импровизатора такая же школа, как для академического пианиста этюды Черни. С архаическим блюзом на трех аккордах молодой музыкант входит в мир импровизации. В блюзе он ищет новые выразительные средства и осваивает опыт предшественников. Задача педагога - акцентировать внимание студента на стабильных факторах блюзовой импровизации классического и современного периодов. Структура блюза, формообразующие средства в блюзе, блюзовый квадрат, гармоническая сетка блюза, особенности блюзовой пентатоники и специфика применения блюзовых нот, отличия вокального блюза от инструментального, - все это требует постоянного разъяснения и внимания особенно на старших курсах, когда музыкальный язык импровизатора становится сложным и его фантазии здесь нет предела. Высшим достижением ученика может стать атональный блюз, в котором второстепенные признаки традиционного блюза выходят на первый план, цементируют форму и придают импровизации жанровую узнаваемость. При успешном решении данной задачи импровизатора можно считать состоявшимся. Для него любой джазовый стандарт превращается в повод для яркого по языку и предельно индивидуализированного по образному содержанию творческого процесса. И не будет удивительно, если в импровизацию станут входить элементы полифонической техники (имитации, каноны, фугато и пр.)

ГЛАВА 2. СОДЕРЖАНИЕ И МЕТОДЫ ПРОВЕДЕНИЯ ОПЫТНОЙ РАБОТЫ

Мой опыт работы с учениками достаточно небольшой – всего три года. В моей практике были дети в возрасте не младше 10-15 лет, так как это самый подходящий возраст для начала занятий на саксофоне. У детей к этому возрасту сформировывается так называемый «аппарат», включающий в себя систему дыхания и систему губных мышц. Очень важно с самого начала обучения поставить правильную постановку аппарата, так как это первые ощущения начинающего духовика, которые должны стать в процессе обучения правильными и единственными.

Дети, начинающие обучение в 10-15 лет, как правило, начинают с альт-саксофона, так как он наиболее оптимален для дыхания ребенка. Однако многое зависит от индивидуальных способностей ребенка. В более старшем возрасте, начиная с 15-ти лет, можно по желанию ученику переходить к другим видам саксофона, например к тенору, сопрано, или баритону. К этому возрасту практически полностью формируется дыхательная система.

На первоначальном этапе необходимо также очень много уделять внимания так называемым длинным звукам. Ведь именно продолжительное раздутие звуков во всем диапазоне формирует красивый настоящий, правильный тембр саксофона. Я на практике с учениками старался уделять этому упражнению 40-60 минут в день. Параллельно мы начинали изучение мажорных и минорных гамм до 2-х знаков, включая комплекс стандартных упражнений, таких как арпеджио, T_{35} , D_7 , игру по терциям, хроматические гаммы, игру разными штрихами, длительностями, ритмическими рисунками. В процессе обучения мы с учениками в течение 1-2-х месяцев занимались с инструментом, изучали аппликатуру саксофона, строй, специфику и возможности инструмента. В моей практике ученикам понадобилось

примерно столько же времени на установление координации между клапанами инструмента и пальцами ученика.

Дальше мы переходили к чтению с листа, разбору этюдов и пьес от простых к более сложным. На первом году обучения использовали до 3-4-х знаков, второй год – от 3-х до 5-ти, на третьем году обучения – все знаки. Я считал необходимым приучать ребенка помнить о правильном дыхании и длинных звуках, так как дыхание саксофониста во многом зависит от диафрагмы. Также считаю необходимым для ученика обучающегося игре на саксофоне освоить и делать дыхательную гимнастику. Одно из упражнений, которые мы практиковали, например, заключается в том, что ученик ложиться на спину, на ровную поверхность и кладет себе на брюшную полость груз 5-8 кг, например, книги, делает вдох таким образом, чтобы его диафрагма легко подняла этот груз и затем выдох. Это упражнение особенно эффективно применять на начальном этапе обучения.

Хорошо известно, что саксофон один из ярчайших представителей эстрадных инструментов и эстрадно – джазовых оркестров. Так как я окончил музыкальное училище эстрадно – джазового отделения, я своих учеников старался с первых же шагов приобщать к джазовой музыке, эстрадной манере, и естественно без чего не может существовать джаз – к импровизации.

В работе с учениками одной из главных целей я ставлю – изложение теории и методики развития импровизационного мастерства. Начиная курс импровизации можно и нужно применять различные способы ее изучения. Одним из важных моментов является анализ музыкальных произведений. Нет труда найти ту или иную аудио - видео запись с джазовыми концертами. Считаю необходимо заинтересовать ребенка и помочь понять это непростое искусство – такова по – моему роль педагога саксофониста.

Первые шаги в освоении джазовой импровизации, по-моему, надо начинать с блюза. Именно с блюза началась эпоха джаза. И сегодня даже в совершенно других музыкальных течениях можно услышать его

незатейливые полутона, как бы выражая благодарность фундаменту современной музыки. Школу блюза должен пройти каждый джазовый музыкант, как пианист школу этюдов К. Черни.

Истоки блюза следует искать в народной негритянской музыке. Условно блюзы можно разделить на три группы:

- блюз архаический или фольклорный;
- классический;
- современный

Традиционной устоявшейся формой блюза является 12-ти тактовый блюз. Изучение блюза лучше начинать со специфической блюзовой гаммы с пониженными III, VI, а также V ступенями в мажоре. На форме 12-ти тактового блюза с блюзовой гармонией и блюзовыми нотами основано огромное количество джазовых тем. Влияние блюза чувствуется во всех направлениях джаза всех периодов. Непосредственно на блюзовой форме основываются такие стили джаза и эстрадной музыки как «буг-вуги», рок-н-рол, «ритм энд блюз» и др.

Размер блюза чаще 4/4, темп произвольный, в ранних блюзах – большей частью медленный. Невероятно, казалось бы, но факт: импровизация в блюзе может состоять из 3-4-х нот, а звучать это будет так, что неопытное ухо может этого и не заметить. Со своими учениками я применял такие упражнения, как опевание (обыгрывание) блюзовых тонов, терцовые обращения (игра по терциям). Далее мы добавляли другие виды гамм, такие как целотонная, уменьшенная. Все они нашли свое место в импровизации. Анализируя записи джазовых саксофонистов, мы с учениками пытались услышать уже знакомые фразы, обращения аккордов, состоящих частично или полностью из этих интересных ладовых гамм. Часто использовал эти гаммы величайший альт-саксофонист Чарли Паркер и его последователи. Например, в таком стиле как «Би-Боб», где шкала метронома поднимается до 300 ударов и выше, пассажи с элементами этих гамм звучат довольно технично, напористо и ярко.

Усложняя блюзовую структуру, расширяя его гармоническую и метроритмическую систему, я знакомил учеников с другими видами аккордов. Джаз – явление настолько многоликое, что представить развитие его гармонического языка от возникновения до настоящего времени – довольно трудная задача. Однако если отбросить все второстепенное и сосредоточить внимание на определяющих моментах этого развития, безусловно, можно говорить об основном направлении в гармонической эволюции джаза, о движении от элементарного к более сложному.

Далее мы с учениками начинали разбор аккордов с добавленными тонами, аккордами не терцового строения, полиаккордами. В буквенно-цифровой системе обозначения аккордов называемой на джазовом языке «цифровкой», эти тона обозначаются цифрами, добавленными к основному аккорду. Это очень удобная система и общепринята в джазе. Поэтому очень важно уделять внимание игре по «цифровке». То есть на определенный такт ученик играет, обыгрывает тот или иной оборот этого аккорда с применением ранее изученных разноладовых гамм. Тем самым ученик входит в тесный контакт с инструментом, и импровизации начинающего музыканта становятся все более интересными, осмысленными, заметно улучшается фразировка, вырабатывается индивидуальная манера игры на инструменте.

По-моему, очень полезным является работа с записями других музыкантов, когда ученик может либо сам, либо с помощью педагога выбрать понравившуюся композицию и по слуху подобрать (в джазовом слэнге употребляют слово «снять») данную вещь, затем записать ее в нотную тетрадь. Также можно «снимать» все партии других инструментов, гармонию и т.д., тем самым, подготавливая ученика к работе в ансамбле и оркестре. Чем больше количество снятых вещей, тем шире кругозор ученика в мире джазовой музыки, тем больше опыта и манеру исполнения перенимает он от фирменных джазменов.

По моему, важно в процессе обучения вести наблюдательную работу, за тем, как занимается ученик, чему уделяет больше внимания, что играет с

охотой и интересом и вовремя сделать необходимые выводы и помочь ему. Например, когда я видел, что мой ученик к определенному стилю проявляет больший интерес, я старался обеспечить его интересующей информацией, нотами, аудио-видео дисками, концертными записями.

Также я проводил работу с учениками, направленную на развитие метроритмического слуха и ладового мышления.

Джаз – это уникальный сплав принципов и элементов европейской и африканской музыки. Понять, насколько сложен и труден ритм африканской музыки, совсем не просто. К примеру, любой африканец простучит любой ритмический рисунок с необычайной легкостью, причем на фоне не единичного метрического пульса, а сразу нескольких, часть которых нам покажется совершенно не связанной с остальными. Такая игра с использованием «перекрестных ритмов» - основа африканской музыки.

В импровизации надо стремиться к созданию ритмических конфликтов. Над этим я с учениками работал так, чтобы они строго выдерживали свою ритмическую линию в окружении других ритмических голосов, часть которых лишь незначительно отличалась от их голоса, тогда как другие с ними почти не связаны. Или, наоборот, в джазе очень часто солист уходит от основной ритмической линии, а в импровизации — вообще всегда.

Через игру аккордовых секвенций, мы с учениками занимались развитием гармонического, ладового мышления, что позволяло им быстрее освоиться во всех тональностях. Я предлагал ученику самому придумать секвенции по любым видам аккордов и видел, как это хорошо развивает его технически. Также я предлагал играть секвенции разными штрихами. Помоему, очень полезно для развития метроритмического слуха проводить занятия с метрономом, как с классической программой, так и с джазовой, а также играть гаммы и другие упражнения.

На мой взгляд, интересно заниматься с фонограммами «минус». Это музыкальное сопровождение без солиста может служить удобным

репетиционным материалом, а также может использоваться в концертной и в дальнейшей рабочей деятельности.

Еще один важный прием, который мы с учениками использовали для освоения импровизацией – это подбор по слуху. Мною замечено, что именно подбор музыкальных произведений ведет к развитию творческой фантазии ребят. И именно подбор музыки впоследствии становится доминирующим в импровизации. Так фантазия, выражающая тонкое чутье музыканта, неповторимую индивидуальную манеру исполнения, и формирует личность музыканта импровизатора.

Хочу отметить, что достижение хорошей координации между клапанами инструмента и пальцами музыканта является очень актуальной проблемой. И практика как раз доказывает, что в начале обучения плохая координация между клапанами инструмента и пальцами присутствует у большинства учеников.

Привожу мною разработанную систему упражнений.

Упражнения:

1. Играть секвенции при движении, как вверх-вниз, так и в обе стороны поочередно. Секвенции могут состоять от 2-х нот до целых пассажей. Они могут строиться из различных интервалов, поочередных созвучий. Например: играем вверх – до, ре, соль, ля, вниз – си б, ля б, ми б, ре б. Таким же образом при движении вниз. Такие упражнения, разработанные мною, не только развивают координации между клапанами инструмента (саксофона-альта) и пальцами музыканта, но и развивают модально-ладовое мышление. Играть такие секвенции надо разными штрихами.

Мною было установлено, что быстрее усваивается упражнение. Если играть его стакатто. При этом в штрихе наблюдается улучшение координации 3-х составляющих:

- пальцев;
- клапанов;

- языка.

1. Играть гаммы (мажорные, минорные, увеличенные, уменьшенных, целотонные).
2. Играть по терциям по разным видам гамм.
3. Разучивать этюды, направленные на развитие техники.
4. Играть интервалы от кварты до октавы по всему диапазону инструмента. Это улучшает координацию “чистого тона”, стройности звучания инструмента.
5. Проигрывать арпеджио, различные виды аккорды, включая усложненные с добавленными или пропущенными тонами.
6. Уделять внимание развитию техники от ноты ре 3-ей октавы до фа # 3-ей октавы и выше, так как этот диапазон наиболее сложен для обучающегося. В этом диапазоне игра осуществляется боковыми клапанами, что представляет в начале обучения некоторые неудобства.

Таким вот образом я строю свою работу с учениками.

ВЫВОДЫ

В данной работе был проведен анализ методики преподавания джазовой импровизации и рассмотрен личный практический опыт в работе с учениками по преподаванию игры на саксофоне и в частности джазовой импровизации.

На основании проведенного теоретического исследования и опытной работы можно сделать следующие выводы:

1. В процессе овладения умениями и навыками джазовой импровизации особое внимание следует уделять координации между клапанами инструмента (саксофона-альта) и пальцами музыканта.
2. Процесс овладения умениями и навыками джазовой импровизацией проходит более эффективно при условии разработки системы упражнений, направленных на установление координации между клапанами инструмента (саксофона-альта) и пальцами музыканта.
3. По моему мнению, остается *актуальной и требующей дальнейшей разработки* проблема индивидуального подхода к развитию творческой фантазии учащегося в процессе джазовой импровизации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Браславский Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. М.,1968.
2. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации. М.,1982.
3. Гаранян Г. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. М.,1978.
4. Есаков М. Основы джазовой импровизации. М.,1989.
5. Киселев В. 150 американских джазовых тем. Вып. 1, 2. М., 1994.
6. Маркин Ю.И. Джазовая импровизация. М.,1994.
7. Овчинников Е. Традиционный джаз. М.,1986
8. Сапонов М. Искусство импровизации. М., 1982.
9. Сарджент У. Джаз. М.,1987.
10. Симоненко В. Лексикон джаза. К.,1981.
11. Симоненко В. Мелодии джаза. К.,1972.
12. Чугунов Ю.Н. Гармония в джазе. М.,1980.