

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально - науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра сценічного мистецтва , естради та МР

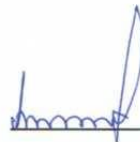
МАКАРЕНКО ЮЛІЯ ВІКТОРІВНА

**ОСНОВИ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО
ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА**

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню бакалавра



Науковий керівник

О. Ф. Руденко,

доктор філософії, старший викладач
кафедри хореографії та музичного мистецтва

«___» _ 2023 року

Виконавець



Ю. В. Макаренко

«___» _ 2023 року

Суми 2023

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ I.

1.1 Джаз – як мистецтво музичної імпровізації.

1.2 Особливості вивчення джазової імпровізації у процесі підготовки естрадних вокалістів.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

РОЗДІЛ II

2.1. Особливості вибору джазового пісенного репертуару для артиста – вокаліста.

2.2. Концепція музичного смаку. Його роль у навчанні естрадному вокалу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ВСТУП

Актуальність теми. Джаз, який виник наприкінці XIX століття, був тим видом музичного мистецтва, в якому найбільш повно відродилося мистецтво музичної імпровізації, що відрізняє джаз від інших видів музичних стилів.

Джазова музика, безсумнівно, концептуальна музика, і вона ніяк не базується на засадах виключно європейської композиторської культури. У цілому джаз набув розвитку як поняття особливої виконавської практики, або, інакше кажучи, музичної традиції, що поєднує в собі давні та різні пласти інтуїтивного музичного виконання. Інструменти та імпровізаційно-композиційна практика створення музики орієнтована, перш за все, на сучасність. Максимально точна фіксація такої музики була можлива лише за допомогою звукозапису яка, в решті решт проявила всю недосконалість європейської системи нотного запису.

Мета і завдання дослідження – проаналізувати особливості формування джазової музики, та визначити її місце у сучасній естраді, освіті та музичному вихованні. Дослідити важливість розвитку музичного смаку, зокрема засобами джазової імпровізації.

Об’єкт дослідження – естрадно-джазове вокальне виконавство.

Предмет дослідження – джазове вокальне виконавство, як важливий елемент сучасної джазової музики

Практичне значення полягає у конкретизації аспектів джазової музики, розвитку музичного смаку слухача засобами імпровізації. Матеріали дослідження можуть бути використані викладачами мистецтвознавчих та педагогічних закладів освіти різного рівня.

Апробація результатів та публікації

Положення та результати дослідження доповідались на студентській науковій конференції «Культура і мистецтво: актуальні дискурси» (2 листопада 2022 року. М. Суми)

За матеріалами наукового дослідження надруковано:

1. Юлія Макаренко. Джаз та сучасність Мистецьки пошуки: збірка наукових праць. **Випуск 1 (15)**. Суми: ФОП Цьома С.П., 2023. **С. 167-172**.

Структура і обсяг роботи. Бакалаврська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (35 одиниць). Повний обсяг дослідження становить 40 сторінок, із них основного тексту – **36** сторінок.

Вступ

Сучасний рівень розвитку суспільства, його економіки, культури постійно висувають нові вимоги в організації процесу музичної освіти, оскільки музичне мистецтво, майже у всіх своїх жанрах та видах, формує світоглядні життєві позиції, духовну сферу, загальну культуру людини.

Соціологічні дослідження вказують на те, що молодь більш схильна до розважальних жанрів, які своєю музичною інтонацією створюють атмосферу дружності та товариства. Це досягається завдяки наявності впізнаваних мелодій, особливого ритму, який відповідає інтенсивному ритму життя молоді. Серед різноманітних стилів сучасної музичної «продукції» велике місце займає музика з переважанням метрико-ритмічної пульсації. Надзвичайно широку популярність набули такі музичні стилі, як drum&bass, beat box, hip-hop, rock, pop, latin та багато інших подібних музичних стилів.

Незаперечним є й той факт, що останніми роками посилюється тенденція до зменшення виховної функції виключно академічної музики в житті суспільства. Більшість сучасних дітей не бажають приділяти увагу вивченню тільки академічної музики.

Разом з тим, викладачі дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв зазначають, що сьогоденні вихованці інколи мають труднощі щодо засвоєння матеріалу академічного спрямування. Їх важко чимось зацікавити але, навпаки, зростає інтерес до естрадно-джазової музики, що, у цілому, дає позитивні результати. Таким чином, у молоді формується стійкий інтерес до виключно розважальної

музики, що може мінімізувати зусилля вчителів стосовно оптимізації роботи у сфері педагогіки, оскільки значною мірою завдання сьогоденної музичної педагогіки полягає у забезпеченні широкого комплексу видів музичної діяльності, що стимулюють розвиток інтересу до музичного мистецтва в цілому.

Вивчення джазу, його стилів, течій, так само як і творчість його індивідуальних талантів є невід'ємною складовою профільної естрадно-джазової освіти, яка набрала популярності в останні роки. Однак, слід зазначити, що і у навчальних закладах академічного спрямування зростає інтерес до поп-джазу. Це пояснюється тим, що історично джаз є джерелом багатьох форм і жанрів сучасної популярної музики і постійно взаємодіє з ними, та впливає на академічне мистецтво.

Як вже було зазначено, джазова музика має різкий імпульсний ритм, барвистість, природну гармонію. Вона постійно потрапляє в коло музичних інтересів підростаючого покоління, близького до експресивно-ритмічної музики. Таким чином, інтерес до даної форми мистецтва цілком виправданий з професійної, практичної, та педагогічної точки зору.

Коріння джазу, фактично, бере свій початок у першій половині XIX століття. На той час народна та популярна музика визначала головні музичні інтереси більшості американців. Люди співали та грали на інструментах вдома, у школі, у церкві, під час парадів та концертів. Аж до 90-х років популярну американську музику можна класифікувати як традиційну музику, елементи якої прийшли в основному з Європи.

Марші, балади, вальси, пісні, гімни та різні види музики, що зустрічалися в ранніх водевілях і оперетах, були наповнені традиційними європейськими ритмічними, мелодійними та гармонійними елементами. У той же час джаз викристалізувався і розвинувся з народної та масово-популярної музики, і вперше досяг слуху широкої публіки у вигляді регтайму, спочатку написаної синкопованої

музики для фортепіано (незмінно веселої та радісної за своїм настроєм і рондо-образною за своєю формою).

Основна властивість джазу, що відрізняє його від іншої музики, – це звучання, точніше зовсім інше використання музичних інструментів. Джазовий підхід до інструменту докорінно відрізняється від звичайного. Всупереч загальноприйнятій думці, що музика визначає інструментування, в джазі характер музики визначає інструмент. Використання музичного інструменту в джазі, насамперед, вражає слухача відчуттям «різкості», «грубості», навіть «бруд», хоча саме завдяки цьому відчуттю джаз має таку впізнавану якість як «джазова експресія». Голос у джазі набув особливої ролі, коли у числі образотворчих засобів джазу увійшла популярна пісня.

Було надзвичайно багато свідомих спроб імітувати людський голос на різних інструментах – на трубі, тромбоні, кларнеті. Але, виявилось, що співвідношення між голосом та інструментом лежить на рівні більш вищому, ніж просте імітування. У джазовій музиці труба є швидше продовженням людського голосу: уривчастих приголосних та довгих голосних у своєму тембрі. Секрет привабливості джазових духових інструментах – у тих гострих несподіваних ходах і контрастах, які можуть раптом виникати при взаємодії з іншими інструментами.

Критики, історики та музикознавці джазу активно займаються питанням визначення, оцінки та ролі цієї нової музики. Наприклад, багато хто зайняв позицію захисників такої гілки джазу як «боп» проти звинувачень з боку прихильників традиційного джазу. Відкрилося безліч клубів любителів модерн джазу, як це було і з клубами свінгу у 1930-ті роки. Відмінні характеристики цієї музики, яка колись звучала дико, незабаром стали знайомими і звичайними для слуху багатьох. Опозиція модерн-джазу зменшилася, і зараз ми бачимо, що «боп» як оригінальний джазовий стиль став загальноприйнятою, визнаною музикою.

Незважаючи на це, відомий саксофоніст Орнетт Коулмен та інші джазмени незадоволені практикою «бопа» почали розробляти новий джазовий стиль, який

звучав настільки ж чужерідно для слуху музикантів модерн-джазу, але, все ж «боп» звучав, спочатку, для традиційних джазменів.

Дискусія з приводу місця джазу в американському житті та у світі мистецтв продовжується і донині. Впливові люди музичного світу, величезна кількість викладачів музики у коледжах і університетах і досі, досить часто, чинять опір джазу і не бажають його розглядати серйозно.

РОЗДІЛ I

1.1 Джаз – як мистецтво музичної імпровізації.

Музична імпровізація (лат. *improvisus* непередбачуваний, несподіваний, невідготовлений) – найдавніший, найдемократичніший і найневивченіший вид музичного мистецтва. Поняття «імпровізації» достатньо складне та багатогранне, що вимагає глибокого та всебічного осмислення для проникнення в сутність позначається їм явища, термін «імпровізація» має очевидну багатозначність смислових відтінків, що проступають при кожному згадуванні про імпровізацію або імпровізаційну діяльність.

До області явищ, які зазвичай потрапляють під визначення імпровізації, відносяться різні творчі дії та художні результати таких, що позначаються однокорінними словами: «імпровізаційність», «імпровізаційний» і так далі. Не викликає сумнівів, що ці слова, які стосуються до природи імпровізації та у певному контексті набувають статусу наукових термінів, характеризують лише певні властивості, властиві художньому твору в цілому, навіть якщо воно є результатом композиційної, а не імпровізаційної діяльності, або, як це прийнято, у джазовому мистецтві, результатом або симбіозом того й іншого творчого процесу. Розуміння суті джазової творчості як істинно імпровізаційного мистецтва, дає можливість просунутися далі у розумінні його сутності.

Визначення імпровізаційного процесу як носія певного змісту призводить до того, що природна для будь-якої художньої комунікації зворотний зв'язок між комунікантами (ними можуть виявитися як взаємодіючі між собою під час імпровізації самі музиканти, так і інформаційний «міст» між імпровізатором та публікою) починає діяти вже на рівні кожного окремого творчого акту. А це, у свою чергу, не може не впливати на специфіку засобів, що обираються, на особливості відношення знаку і контексту, синтаксу та семантики. І наостанок, процесуальна сутність втілюється в ігровому характері, що вимагає того чи іншого партнерства, розподілу ролей серед учасників. Зауважимо, що все ж таки, треба

розрізняти імпровізацію. Остання, народжена «божевіллям імпровізації» і виражена на нотах, є твором, який раптово вирівнює характер музики, а потім стає безформним. Навпаки, є чимало прикладів музики, яка створює враження, що вона написана «на одному подиху», але досягла цієї якості довгою працею.

Художньо-творче мислення - це, переважно, мислення образами, що втілюються в матеріалі, яким розпоряджається митець. Музиканти-імпровізатори думають про тембр або звук інструмента, на якому вони грають. Часто це не щось абстрактне, а дуже відчутний «власний» інструмент з абсолютно відкритим розумом, ніби це продовження імпровізації. Самі думки музиканта можна описати як внутрішні інтонації, тут виключена можливість чиєїсь попередньої, заздалегідь і як би здалеку «керівної» інтерпретації авторського задуму.

Разом з тим, зв'язок між уявним і чутним у музиканта, який грає лише за нотами, лежить через текст (нотований, записаний та ін.). Імпровізатор ж вільно володіє мовою, він каже, здебільшого, від свого імені. Потреба в мотивації залучає людину, «душу і тіло» до створення живої музики, тоді як імпровізація надає особливої природності та безперервності руху, це можна знайти як у джазі, так і в багатьох чудових академічних виконавців. Але природна і натхненна імпровізація не може народжуватися на порожньому місці, оскільки «за кадром» залишається титанічна багаторічна праця джазового музиканта, що всі свої творчі сили віддає своїй справі. У зв'язку з цим хочеться нагадати відомий вислів про те, що «хороша імпровізація – це виключно підготовлена імпровізація».

Про імпровізаційну природу джазу написано багато, може, навіть занадто багато, щоб знову зупинятися на очевидних властивостях джазової музики. Але, є один важливий аспект, що впливає з родових ознак джазової музики, і серйозно вплинув на якість літератури про неї. Оскільки джаз підпорядковується законам спонтанного, інтуїтивного саморозкриття музиканта, що не фіксується в нотному тексті з необхідним для європейського академічного музикотворення ступенем повноти, не розробленість теоретичного аспекту виявляється запрограмованою.

Немає того, що в європейській музичній культурі, зрештою, одержало визначення «музичний текст», немає його умовної знакової фіксації. Зате є швидкоплинний, невловимий звуковий художній об'єкт, як і раніше, невловимий для громіздкої, але все одно схематичної і недостатньої системи графічних символів. Опис цього об'єкта чи не більшою мірою піддається різноманітним метафоричним і, аж ніяк, не аналітичним прийомам. Саме це властиво джазовій музиці і відображене у стилістиці, методології та основі американської праці про джаз.

Інтерес до вивчення джазової імпровізації як особливого явища музичного мистецтва виник не так давно, приблизно в середині минулого сторіччя, але цей інтерес присутній і сьогодні, з великою різноманітністю виконавців, викладачів, музикантів тощо. Можу з упевненістю сказати, що це важливо для музикантів у цій галузі. Академічний матеріал, що охоплює різні аспекти джазової імпровізації, особливо фортепіано та вокалу, зараз доступний у досить великому корпусі англійської літератури. Слід мати на увазі, що принципи вивчення феномену джазової імпровізації в основному викладені в англійській літературі і стали класикою цього напрямку.

Він заснований на творах на тему джазової музики таких письменників, як Дж. Мехіген, М. Вільямс, Дж. Колліер, М. Стернс та багатьох інших, а також фундаментальних німецькомовних досліджень музичної імпровізації, закладено вектор досліджень джазової імпровізації.

Сьогодні в сучасному українському музикознавстві проблема фортепіанно-джазової імпровізації представлена досить фрагментарно (переважно в публікаціях із вкрапленнями окремих осіб), і це виступ сучасних українських джазових піаністів, що не узгоджується з діяльністю та динамікою практики. . Тому існує нагальна потреба подолати це протиріччя між «теорією та практикою» та розробити концепції виконання для опанування імпровізації джазових музикантів.

Імпровізація є однією з основних форм музичного мистецтва, що є джерелом творчості як для композиції, так і для виконавства. Як відомо, змішаний вид музичної діяльності, характерний для ранніх етапів історії музики, не розділяє практики композитора і виконавця, а радше об'єднує їх у процесі «творення» музики. Дослідники музичної імпровізації зазначають, що музичне мистецтво, як професійне, так і народне, фактично почалося з імпровізаційних форм.

Загальноприйняте уявлення про джаз як колективну імпровізацію, сутність якої полягає в протилежності творчій природі академічної музики, сформувалося ще в період класичної джазової культури:

«У 1920-х роках теоретики мистецтва наполягали на тому, що це музика «підсвідомого» та «несвідомого» (сюрреалісти), або що це «музика майбутнього», замінюючи композицію та форму як застарілі структури (футуристи).»

Насправді імпровізація - це лише одна з форм композиції. Але, на відміну від композиції, імпровізація не записувалася, що, звичайно, дуже важливо. Ще один дуже важливий напрямок наукового інтересу до джазової імпровізації, питання психології, представлено декількома дослідженнями останніх десятиліть, серед яких виділяються дослідження С. Мальцева [6].

Він досліджує психологічні аспекти імпровізації (зокрема джазової) і пропонує систематично продуктивну ідею «слухача» піаніста як найважливішої функціональної системи, яка є поєднанням слухових і рухових уявлень.

Автори зазначають, що «слухаюча рука» — це не вроджена здатність, а те, що тренується в музичній діяльності [6,14]. І вони перераховують кілька методів цього навчання, посиляючись на трактати з фортепіанного мистецтва минулих епох: як автоматизувати поєднання додатків на конкретних складних звуках, або поекспериментувати з прийомами пальців в положеннях однієї руки на основі принципів поєднання.

Подібні смислові мотиви можна знайти в роздумах і мисленні великих піаністів що грають джаз , але це безпосереднє втілення виконавського досвіду на лінгвістичному рівні, тому заслуговує на серйозний розгляд і кодифікацію.

На мою думку, це може бути чи не найавторитетнішим науковим розумінням імпровізації в джазі. Так, на думку видатного джазового імпровізатора, слух є фундаментальною складовою системи слухомоторних проявів взаємодії музиканта. Слухові вирази необхідно тренувати для контролю рухів рук і голосу. Існує також необхідний зворотний зв'язок (кінестетичний слух), де рух формує слухові уявлення. А останній забезпечує композиційно-структурну логіку музичної імпровізації, її мелодичні, ритмічні, гармонічні , ладові властивості та виконання твору в цілому.

«Гарне , гаряче соло зазвичай розвивається від виступу до виступу, і як тільки артист нарешті досягає задовільного результату, він запам'ятовує цю версію і повторює її пізніше».

Імпровізація у джазі вимагає від виконавців «не тільки здатності до творчості, але й особливої майстерності, що дозволяє їм негайно втілювати ідеї» [14, 78]. Це питання розглядається в роботі І. Овчарова [8], спрямованій на освітні аспекти вивчення імпровізації в джазовій музиці.

Автор стверджує, що вивчення мистецтва імпровізації передбачає докласти зусилля в різних напрямках , визначається багаторівневою структурою більшості імпровізацій, їх основними компонентами та змінними у джазі. Останній включає мелодію, гармонію, ритм, фактуру, тембр і динаміку. [8, 3]. У зв'язку з цим музикантам у процесі вивчення рекомендується оволодіти декількома видами імпровізації: мелодичною, гармонічною, ритмічною, тонально-динамічною.

Детально описуються методи і форми роботи, що забезпечують успішність і результативність навчального процесу. Обґрунтування цього дослідження є справедливим і логічним : здатність до імпровізації є вродженою, а значить, значною мірою залежить від таланту та творчих здібностей музиканта.

Водночас розвиток такої здатності також залежить від навчання (а значить і самонавчання): його змісту, професійних якостей , систематичної підтримки та спрямованості йти до цілі.[8].

Виходячи з різноманітності сучасних академічних підходів до імпровізації у джазовій музиці (особливо фортепіано та вокалу), я можу зробити висновок, що головними сферами наукового інтересу є:

- передумови історично- культурного розвитку музичної імпровізації як переважної форми джазового виконавства.
- критерії класифікації імпровізації;
- взаємодія між принципами композиції та принципами виконання імпровізації в системах виробництва імпровізаційної музики;
- структурно-композиційні закономірності в імпровізації джазової музики;
- технологічні аспекти джазової імпровізації;
- психологія імпровізації в джазі;
- методика вивчення імпровізації в джазовому мистецтві.

Кожен вказаний напрямок утворює особливу предметну область , в якій , в ідеалі , теоретичний і практичний (лідерський) досвід дослідника мають працювати в тандемі.

На мою думку, лише комплекс теоретичних уявлень про процес імпровізації та «живих» виконавських ідей забезпечують продуктивність наукового дослідження такого складного та багатогранного явища, як імпровізація.

Значна частина колективно імпровізованого інструментального джазу спочатку прийшла від духових новоорлеанських оркестрів, які грали на парадах, пікніках, концертах, танцях та під час прогулянок на річкових пароплавах. Поступово білі музиканти у Новому Орлеані почали імітувати колективну імпровізацію темношкірих виконавців. Спочатку виконання джазу, як для чорних, так і для білих, було побічним заняттям, тому різниця між виконавцем та аудиторією не було чітко виражено.

Музиканти, які грали цю музику, не мали формальної, тобто професійної музичної освіти. Як зауважував Луїс Амрстронг, «джаз стався в основному від таких людей, які нічого не знали про музику – вони були неосвічені, але мали величезне почуття, яке висловлювали, бо музика шукала виходу назовні».

Поступово, до 1910 року джаз стає професійним заняттям для більшості музикантів, які грали в кабаре, танцзалах, гральних будинках та інших закладах як у Новому Орлеані, так і всюди на Півдні.

У 1917 році група з п'яти білих новоорлеанських музикантів, яка називалася «Original Dixieland Jazz Band» і складалася з труби, трьом бона, кларнета, фортепіано та ударних, справила справжнісіньку сенсацію в Нью-Йорку і, фактично, вперше представила колективно імпровізований джаз широкому загалу. Спочатку звучання їхньої музики здавалося настільки дивним, що публіці потрібно було оголошувати, що ця не звичайна музика називається «джаз» і що під неї теж можна танцювати.

Джазові ударні, на думку Сіднея Фінкельстайна, і з яким неможливо не погодитись, це – інструмент колективної творчості. Вони взаємодіють в оркестрі з іншими інструментами і, підтримуючи їх, доповнюють сольні партії, відзначають кінець одного і початок іншого соло, акцентують кульмінацію. Таке використання ударних можна виявити і у творах минулого... проте воно далеке від тонкої взаємодії інструментів, що має місце у джазі. Бейбі Доддс, Джо Джонс, Козі Коул, Макс Роуч – це імена деяких майстрів, кожен з яких мав власний та неповторний стиль, залишаючись при цьому майстром колективного виконання.

Інші інструменти, що мають ритмічну функцію, – банджо, гітара, фортепіано, контрабас, сольний голос – так само мають кожен своє обличчя, але всі вони грають певну роль у музичному колективі. Одним з найбільш чудових досягнень джазового звучання є комбінована ритм-секція, або так звані гармонізовані ударні. Вони виконують біт, що є акомпанементом. Багатозвучність банджо чи гітари – прототип такого акомпанементу, що нагадує цимбали у народній музиці та арфу –

у класичній. Справжньою знахідкою для джазу став щипковий контрабас, який не тільки збагатив ритм, а й став виконувати гармонійні функції. Одночасно кожен із цих ритмічних інструментів став інструментом і сольним.

Провідним інструментом джазу від часів Нью-Орлеана стала труба та голос.

Їх неповторний тембр та потужний звук, вибухові, навіть ударні ефекти, що поєднуються з м'якими співучими звуками, зробили їх найбільш придатними для провідної ролі. При цьому, використовувалося отримане широке поширення ще з часів блюзу велика різноманітність тембрів, поєднання звуків відкритих із засурдиненими. Але, з іншого боку, багато елементів вокалу, наприклад, у Л. Армстронга, народилися на базі техніки гри на труби.

В цілому, було досить багато свідомих спроб імітувати людський голос на різних інструментах – на трубі, тромбоні, кларнеті. Але, виявилося, що співвідношення між голосом та інструментом лежить на рівні вищому, ніж просте наслідування. Труба є швидше продовженням людського голосу: уривчастих приголосних та довгих голосних у своєму тембрі. Секрет привабливості джазової труби та голосу у тих гострих несподіваних ходах і контрастах, які можуть раптом виникати при взаємодії з іншими інструментами. При цьому призначення «брудних» звуків, що сприймаються зазвичай як комічні ефекти, стає у сенсі музичним.

У Нью-Орлеані труба піднялася до рівня, якого раніше не знала. Сприяли цьому процесії та паради, які вимагають від музикантів не тільки ясної мелодійної лінії, а й чіткого ритмічного малюнка, а також виконання блюзів. Здавалося, труба для цього створена. Традиції тромбону, як і традиції труби, сягають також Нью Орлеана. Тромбон створював гармонійну та мелодійну підтримку трубі, вносив свій особливий натиск. У цій ролі розкрилися природні контрастні тембри цього інструменту: довгі, протяжні звуки які створюють приголомшливу ритмічну міць глісандо.

Манеру гри кулісного тромбону ще від Нью-Орлеана називають «Tale gate». Завдяки його видатним майстрам – Едварду Орі, Престону Джексону, Чарлі Грін він отримав велике значення як сольний інструмент.

Кларнет був віртуозом новоорлеанського джазу так само, як колоратурне сопрано було віртуозом італійської опери. Як і інші інструменти, кларнет з часів Нью-Орлеана виконує колективні функції. Найчастіше він додавав до головної партії труби блискучий та віртуозний, верхній голос. Але при цьому кларнет був прекрасним блюзовим інструментом, що повністю використовує свій великий діапазон, темброві контрасти, глісандо.

Саксофон у Нью-Орлеанському джазі, спочатку, зустрічався рідко. Однак виникнення великих оркестрів призвело до того, що саксофон став центральною фігурою в джазі. Альт, тенор та баритон – саксофони зіграли у цей час таку ж роль, як струнний квартет на зорі симфонізму. Це була група однорідних за звучанням інструментів, здатних створити гармонійну основу нової музичної структури. Одночасно саксофон розвивався і як сольний інструмент. Цілий ряд саксофоністів змогли створити свій власний стиль гри, який їм приніс особливу популярність (Бен Вебстер, Дон Байєс), а Лестер Янг створив таку хвилюючу музику, яку, мабуть, не грав ніхто.

Джазове імпровізаційне фортепіано також створило свою специфічну сольну музику, хоча одночасно воно утворює цікаві поєднання з іншими інструментами. Фортепіано в історії музики отримало такий розвиток, що джазу вже не довелося його освоювати наново. Хоча і в цьому випадку народилося чимало стилів, які відрізняються за своїм підходом до звучання від більшості європейських шкіл. У джазі можна виділити, загалом, три виконавські стилі.

Перший – найчастіше відомий як «беррел-хауз» та «буги-вуги» пов'язаний із ново-орлеанською традицією. Другий має на увазі те, що ліва рука піаніста грає скупом, а права блискуче обіграє мелодії. Третій стиль характеризується

використанням протяжних нот і акордів і трохи нагадує романтичну музику XIX століття.

Сідней Фінкельстайна, відзначав, що джаз – це пряме продовження мистецтва музики, створеної на видимому нам відрізку часу – мистецтво багатої імпровізації, радості володіння інструментом, колективної творчості, пісні, танцю. І, слухаючи джаз, ми вчимося по-новому слухати будь-яку іншу музику.

Критики та історики джазу зайнялися питанням визначення та оцінки цієї нової музики. Багато хто з них зайняв позицію захисників такої гілки джазу як «боп» проти звинувачень з боку прихильників традиційного джазу. Відкрилося безліч клубів любителів модерн джазу, як це було і з клубами свінгу у 1930-ті роки. Відмінні характеристики цієї музики, яка колись звучала дико, незабаром стали знайомими і звичайними для слуху багатьох. Опозиція модерн-джазу зменшилася, і зараз ми бачимо, що «боп», як оригінальний джазовий стиль, став загальноприйнятою, визнаною музикою. Тим часом саксофоніст Орнетт Коулмен та інші джазмени, незадоволені практикою «бопа», почали розробляти новий джазовий стиль, який звучав настільки ж чуже для слуху музикантів модерн-джазу, як «боп» звучав спочатку для традиційних джазменів

Зараз, на рубежі першого десятиліття XXI століття джаз є втілення справжньої свободи не тільки фізичної та духовної, але свободи перетворення, коли кожен музикант та кожен слухач має право вбирати в себе те, що йому до вподоби і віддавати те, чого в нього і так дуже багато – імпровізацію.

Разом з музикантами, які грають у стилі «бі-боп», у середині 1940-х рр. прийшла та нова сценічна мода. По новому налаштована джазова молодь відкидала підвалини солодкої «прилизаності» моди старого покоління. Нова тенденція не виключила дорогих костюмів, але про однаковість і повторюваності не могло бути й мови. «Крім комунікативної функції костюм виконує функції ідентифікації, диференціації, самоствердження та демонстрації». Для моди характерні дві протилежні тенденції — встановленням меж і зрівняльністю, і допомагає цьому.

Воно з'єднує одні речі і роз'єднує інші. З появою нових напрямків мода допомагає своїм послідовникам самостверджуватися та втілюватися..

Змінився і зовнішній вигляд музикантів: відрощувалися борідки, волосся не прилизалось з колишньою старанністю. З'являються темні окуляри, берети, кепочки, шапочки. Для деяких музикантів неохайність в одязі стала нормою, а інші продовжують захоплюватися дорогими і модними костюмами.. І боперівська мода знаходить своє продовження у натовпу шанувальників цієї музики та особливої касты «хіпстерів». Долаючи всі бар'єри, існує особлива мода на «жаргон» , яка з тих пір прижилася в житті джазових музикантів з різних країн. Ось деякі слова: «рити», «копати», «мужик», «куховарство», «куховарство», «джемувати», боксерські терміни, «кетс» (котики) та ін.

Модними і стандартними стають уніфіковані, нецензурні вислови, якими часто і не до місця, «присипається» розмова музикантів. Ця убога і ущербна мова настільки різке контрастує з тією прекрасною музикою, яку створюють ці люди, що мимоволі закрадається думка, що мовний образ – це образ надуманий і «штучний» створений заради огидної моди.

Повітря джазу особливо було близьким художникам. Тут був і зворотній зв'язок: картини, поєднання фарб, гра світла і тіні могли надихнути джазмена на незвичайну назву для п'єси. Особливо дорогі імена тих артистів, які поєднували в собі дар художника та музиканта.. Талантом живописця володів, наприклад, піаніст і композитор Дюк Еллінгтон, чий яскраві роботи зібрані в Музеї сучасного мистецтва у Нью Йорку.

Американські письменники, які створили низку своїх творів під «звуки» джазу, – Ернест Хемінгуей, Френсіс Скотт Фіт Джеральд, Дос Пассос, Гертруда Стайн, поети Езра Паунд, Томас Стернз Еліот. Активними, вируючими творчими пристрастями були наповнені твори поетів та письменників епохи «гарлемського Відродження». Цей період виявив нових, натхнених джазом авторів: Карла Вена Вечтена (роман про Гарлема, 1926), поета Каунті Каллена (1903-1946).

У Європі – кілька творів Жана Кокто (до 1930-х рр.), поеми інших авторів, натхнених джазовими виконавцями, – «Елегія для Гершела Еванса», «Фортепіано-поема в прозі». Одним із авторів більше пізніх творів прози про джаз є письменник Джек Керуак. Його роман «На дорозі», присвячений долі покоління «бітників», створений у термінах кул-джазу. Найбільш сильний вплив джазу виявився серед негритянських письменників.

Сам джаз створив щонайменше два види літератури – поезію блюзу та автобіографію у формі оповідання. Джазовий світ володіє унікальною здатністю створювати «розмовляючих артистів». Така проза включає широке зібрання «розмовної літератури», в основному автобіографічної. Якщо джазова проза — це проза життя, то джазова поезія — унікальна, особливо в односкладовій словесній поезії. Блюз є найкращим зразком яскравої народної поезії в сучасному індустріальному світі.

Голлівуду потрібні короткі музичні номери, які б відповідали сюжету, були зняті з танцюристами та ідеально прикрашені. Це шедеври короткометражних фільмів тривалістю 3-5 хвилин . Завдяки цим кіносюжетам багато видатних виконавців джазу відтворили на екрані атмосферу 1930-1940-х років. І продовжують дивувати своєю майстерністю та чесністю. У воєнний час 1940-х бігбенди були найняті у формі «сценічних» зйомок і вар'єте, щоб підняти моральний дух і підбадьорити хлопців, які служили в армії десь «за кордоном» , нагадати їм про рідний край та хату.

Наприклад, оркестр Глена Міллера грав у фільмах «Серенада сонячної долини» (1941) і «Оркестрові дружини» (1942), оркестр Джиммі Дорсі — у фільмі «Fleet's Inn» (1942). В тому ж 1943 р. на екрани виходить кіно-мюзикл Stormy Weather з Л. Хорн, К. Келлоуеєм, Т. Ф. Уоллером у головних ролях (музика Харальда Арлена).

Л. Армстронг не тільки захоплював слухачів своєю грою та голосом, він також був одним із найбільш навантажених чорношкірих артистів кіно. Луї Армстронг

знімався в багатьох фільмах, починаючи з «Пенні з небес» (1936). Серед них «Новий Орлеан» (1947), в якому, крім оркестру головного трубача В. Германа, співачка Б.Холідей.

У 1930-х і 1940-х роках було багато великих піаністів. Плоди своєї творчості вони залишили в кіномистецтві. Дюк Еллінгтон, Джеймс П. Джонсон, Каунт Бейсі, Ерл Хайнс, Томас «Фетс» Воллер, Альберт Аммонс, Оскар Петерсон, Тедді Вілсон, Арт Татум. Незалежно від того, чи це був поставлено-ігровий або джем-сейшеновий варіант кінозйомки, у будь-якому випадку це воістину безцінний матеріал. Він повертає нам візуально ту епоху.

1.2 Особливості вивчення джазової імпровізації у процесі підготовки естрадних вокалістів.

На музичних мистецьких та музично-педагогічних факультетах навчаються здобувачі освіти, які мають попередню музичну освіту за різною спеціалізацією. Разом з тим, неоднорідність початкової підготовки передбачає наявність навчальних програм, орієнтованих на якийсь опосереднений рівень, що негативно впливає на студентів із високим професійним рівнем.

На початку навчання на факультеті мистецтв студенти мають різні знання, уміння та навички в усіх сферах. Часто існує великий розрив між теоретичними знаннями студента та його здатністю працювати. При цьому можна виділити загальні недоліки, характерні для всіх учнів:

- недостатню практичну спрямованість теоретичних знань;
- невміння застосувати теоретичні знання у своїй виконавчій практиці;
- виконавські обмеження, що полягають у можливості виконання перед аудиторією лише творів авторів, вивчених з нот .

Багато видів художньої діяльності вимагають виконавських навичок, відмінних від професійних.

Здатність сприймати на слух, швидко читати з нот, транспонувати незнайомі тексти, грамотний акомпанемент, інтерпретувати музику (включаючи сучасну поп-музику), володіння базовими навичками імпровізації.

Сукупність перелічених особливостей значно розширить спектр професійних можливостей майбутніх джазових виконавців. На жаль, іноді абсолютна більшість студентів не володіє цими навичками. Це пояснюється тим, що початкове навчання не призначене для подальшого розвитку й обмежується вивченням володінню основними інструментами, та все ще працює лише на попередньо вивченому рівні знань.

Розвиток сприйняття на слух є важливою частиною музичної освіти студентів, і, на жаль, їй приділяється мало уваги в сучасній музичній освіті. Негативні наслідки такої ситуації полягають у тому, що учні погано запам'ятовують партитури, часто забувають, повна відсутність гармонічної спрямованості, швидко виявляють «помилки» в пам'яті фрагментами власної імпровізації.

У зв'язку з наявністю цих негативних факторів проблеми розвитку слуху необхідно інтенсивно розглядати як на музично-теоретичних циклах, так і на уроках «основного інструменту». На мою думку, це завдання найкраще вирішується шляхом розвитку навичок імпровізації, які призводять в майбутньому до позитивної мотивації та зацікавленості студентів.

Аналіз досвіду роботи різних наукових досліджень показує, удосконалення існуючих курсів та доповнення новим контентом, а також запровадження курсу «Основи жанрової імпровізації», або подібних йому, буде позитивно впливати на розвиток творчих здібностей учнів. Однак, нездатна, повною мірою, подолати такі зазначені вище недоліки, як недостатня практико-орієнтованість теоретичних знань студентів, невміння застосовувати отримані знання на практиці виконання, обмежене вміння виконувати перед аудиторією лише раніше вивчені твори.

Існує ще великий невикористаний потенціал, наприклад, створення джазової музики та інтерес студентів до джазової імпровізації. Це явно виходить за рамки їхнього інтересу до традиційних форм музичної діяльності.

Більше того, діапазон професійних можливостей випускників ЗВО, які займаються виключно традиційними формами музичного виробництва (заучування чи нотне відтворення вивчених текстів), суттєво відрізняється від вимог сучасної освітньої практики.

Супровід дитячих подій, які вимагають уміння миттєво уникати, підхоплювати або імпровізувати ситуацію. Знайомить дітей з різними стилями, включаючи джаз, тощо. Все викладене призвело нас до усвідомлення потреби спеціального вивчення джазової імпровізації у професійній підготовці майбутніх музикантів.

Нині, у підготовці мистецьких кадрів усе більшого значення набуває формування майбутнього творчого потенціалу, який дає можливість вільного спілкування з учнями. Стає важливою переоцінка матеріальних та духовних цінностей та норм в умовах кризи, яку переживає наша країна. Значно зростає соціокультурна значимість локальних проблем, що, природньо, викликає зростання творчої активності людей різних професій, у тому числі і мистецьких діячів. Динаміка об'єктивних і суб'єктивних умов викладання різних дисциплін ставить перед сучасним митцем все нові і нові завдання, які вимагають від нього вміння швидко аналізувати та оцінювати різні ситуації, та втілювати миттєві рішення.

Значно зростає роль імпровізації, яка виявляється необхідною характеристикою життя. Одним із ключових моментів є розвиток у студентів імпровізаційних навичок, в основі яких лежить безпосередня свобода самовираження та розкутість, яка супроводжується творчими особливостями.

Джазову імпровізацію ми розглядаємо тут і як різновид музичної імпровізації, і як вид діяльності, що має загальне психологічне коріння з педагогічною імпровізацією. Те саме можна сказати і про музичну імпровізацію взагалі. Музична

імпровізація – вид імпровізації в людській діяльності, що належить до найбільш вивчених. Є велика література, присвячена природі імпровізації, музично-психологічному, історичному, теоретичним та дидактичним аспектам цієї проблеми. Провідним і до сьогодні найбільшим спеціалістом в галузі історії імпровізації є американський музикознавець Е. Феранд, роботи якого присвячені зародженню та розвитку імпровізації у Європі.

Музична імпровізація історично старша за письмову композицію. Професійні імпровізаторські навички процвітали задовго до виникнення музичної культури, заснованої на посередництві нотного тексту між творцем твору та його виконавцем. Відомо, що в музичних культурах позаєвропейських народів імпровізація і до сьогодні виконує найважливішу функцію, з'являючись у різноманітних формах. Свої імпровізаційні види творчості панували колись і в музиці, що звучала на території Європи. Вони почали поступово втрачати універсальність лише у IX–X столітті. У цей період у Європі з'явилися перші письмові музичні пам'ятки і почалася «Унікальна епоха паралелізму», одночасного розвитку двох типів музичної творчості – імпровізаторської та письмової. Саме в епоху співіснування цих двох тенденцій музичного виконавського мистецтва і виникла у лексиконі європейських музикантів саме слово «імпровізація» разом із великим переліком його синонімів.

Сам термін «імпровізація» походить від латинського «імпровізус», що означає раптовий, несподіваний; це якість, властива природі людини. Музикознавство визначає імпровізацію як одночасне створення та виконання музики без попередньої підготовки, і протягом століть музична імпровізація була не тільки єдиною формою виконавства, але також, зауважуючи, що це був єдиний спосіб розвитку однієї з музичних форм.

Імпровізація лежить в основі людського спілкування і сутності, більш властива людині, ніж діяльність за попередньо відпрацьованою програмою. Для

імпровізації характерно те, що створення музичної тканини та її відтворення співпадають у часі.

Люди, які досліджують музичну імпровізацію в сучасному світі вважають такі її відмінні риси: доказ безпосередності творчого вираження, того, як легко формувати форми і оволодівати технікою гри, є те, що в імпровізації проявляється сутність індивідуальності музиканта, навчання імпровізації є водночас творчим. Підкресліть той факт, що навчання базується на таких принципах: перетворіть раптові творчі імпульси в прямий звук, спонтанно й миттєво. Тим не менш, творча імпровізація, яка має на увазі створення того чи іншого художнього образу, передбачає обов'язкову професійну підготовку, в основі якої лежить оволодіння необхідними знаннями, вміннями та навичками.

Критерії та показники рівня сформованості музичного смаку здобувачів освіти які починають навчатися естрадному вокалу.

Критерії	Показники
Сприйняття музики	Знання про музику, музичні жанри та виконавців, інтерес до музичного мистецтва, адекватне сприйняття музичних образів, емоційний відгук на музичні твори, частота прослуховування музики та відвідування концертів;
Виконання музики	вміння проаналізувати почуті твори, власні можливості та адекватно сформувати репертуар для себе, що відповідає вимогам гарного музичного смаку

Рівень сформованості критерію «сприйняття музики» характеризується такими показниками, як: знання про музику, музичні жанри та виконавців,

інтерес до музичного мистецтва, адекватне сприйняття музичних образів, емоційний відгук на музичні твори, частота прослуховування музики та відвідування концертів. Цей критерій оцінювався з урахуванням трьох рівнів - високий, середній, низький.

Високий рівень. Студент виявляє високий інтерес до музичного мистецтва та демонструє любов до нього. Він слухає музику регулярно, часто відвідує концерти та фестивалі. Володіє знаннями та уявленнями в галузі музичного мистецтва. Прагне розширювати свій музичний кругозір, слухає та знає музику різних жанрів.

Середній рівень. Студент виявляє не дуже високий інтерес до музичного мистецтва. Слухає музику та відвідує концерти нерегулярно. Як правило, його цікавить лише обмежене коло музичних жанрів та виконавців. У нього спостерігається нестача знань у галузі музичного мистецтва.

Низький рівень. Учень виявляє низький інтерес до музичного мистецтва. Якщо він слухає музику, то його цікавить лише дуже обмежене коло музичних жанрів та виконавців (іноді всього 1-2 виконавця). У деяких випадках інтерес може бути відсутнім зовсім. Слухає музику досить мало, чи взагалі не слухає. Концерти не відвідує взагалі, або надзвичайно рідко. Він не володіє знаннями та уявленнями в галузі музичного мистецтва.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Історична та музикознавча концепція джазової культури, представлена в літературній спадщині про джазове мистецтво та його кращих представників, справді унікальна, оскільки всі етапи джазової еволюції знайшли документальне підтвердження та описані набагато більш докладно і точно, ніж це виявилось можливим в інших культурних традиціях.

Звідси сутність джазу полягає, перш за все, в імпровізації початку, суб'єктивних переживаннях імпровізатора, щодо власних засобів музичної

виразності та теоретичного осмислення джазового мистецтва як явища світової музичної культури. Можна зробити висновок: є різні способи.

В даний час одним з актуальних завдань мистецтвознавства є формування у майбутнього педагога творчого потенціалу, який дає можливість вільного та емоційного спілкування. Одним із ключових моментів у цьому плані є розвиток у студентів мистецтва здатності до імпровізації, в основі якої лежить свобода та розкутість вираження, що супроводжує особливий характер творчості.

Імпровізація, що неодноразово доводилося, є основою людського спілкування і більше людською рисою, ніж робота за заздалегідь складеною програмою.

Тим не менш, творча імпровізація, що передбачає створення того чи іншого художнього образу, передбачає обов'язкову професійну підготовку, в основі якої лежить оволодіння необхідними знаннями, вміннями та навичками.

Якщо проаналізувати історію розвитку імпровізації, можна дійти важливого висновку, що цьому мистецтву навчали спеціально.

Клавірне мистецтво XVI–XVIII століть розвивалося переважно як мистецтво імпровізації, що доводить той факт, що імпровізація не є приналежністю обраного кола музикантів, наділених рідкісними композиторськими здібностями. Надалі традиції навчання імпровізації були поступово втрачені та замінені традиціями підготовки музикантів, здатних виконувати заздалегідь вивчений текст.

В Україні навчання джазової імпровізації через історичні та ідеологічні причини розвивалося відносно повільно. У той же час, враховуючи інтерес митців до джазу, з одного боку, та приналежність джазу до мистецтва високого художнього рівня – з іншого, видається необхідним озброїти здобувачів освіти знаннями, вміннями та навичками в галузі джазової імпровізації.

Навчання джазовому музикуванню має увійти складовою частиною в цілісний процес музично-виконавчої підготовки вчителя музики.

Важливо розуміти, що джазове музикування як жанр – це певний комплекс умінь та навичок і повинно протиставлятися традиційним формам навчальної

роботи, а має, перш за все, перебувати з ними в тісному та органічному зв'язку. Джазова імпровізація, як один із видів джазового музикування, будучи професійно значущим компонентом якісної підготовки майбутніх музичних виконавців, є ефективним засобом розвитку творчого потенціалу студентів. Це поширюється на гармонійний і мелодичний слух, музично-ритмічне відчуття, вміння складати музику, підбирати на слух і вміння складати партитури, про що свідчать результати учня при виконанні конкретних завдань. Розвиток імпровізації на основі нот і без них.

Розвиток названих якостей за допомогою навчання джазової імпровізації сприяє підвищенню рівня володіння музичним інструментом. Вивчення джазової імпровізації забезпечує розширення сфери застосування знань, умінь та навичок професійних музикантів. Розширення сфери застосування знань, умінь та навичок студентів у їхній майбутній професійній діяльності, а також оволодіння навичками створення нової музичної тканини в джазовому стилі, сприяє підвищенню професійної мистецької спрямованості, як особистісної якості студентів мистецьких факультетів.

РОЗДІЛ II

2.1. Особливості вибору джазового пісенного репертуару для артиста – вокаліста.

Для того, щоб вірно підібрати репертуар для сучасного артиста, необхідно мати широкий кругозір у сфері естрадної музики, орієнтуватися в сучасних тенденціях, слухати багато музики та поповнювати свій багаж знань про естрадну пісню та джаз. При доборі репертуару необхідно орієнтуватися на кілька факторів.

По-перше, пісня, яку виконуватиме співак, має відповідати гарному музичному смаку. Л. Бернстайн вказував на те, що необхідно розкрити людині сенс музичного твору і, цей сенс, знаходиться у самій музиці, її фарбах та музичній мові. За його думкою музика ніколи не буває про щось. Сенс музики має бути знайдений у самій музиці, у її мелодіях, гармонії, ритмах, оркестровому колориті і, особливо, у методах її свого розвитку.

У той же час дослідники А. Зак та Л. Мадорський відзначають важливу річ - що немає чітких критеріїв того, відповідає чи ні хорошому музичному смаку цей твір.

По-друге, пісня має підходити співаку за його вокальними даними та по типу голосу. Неправильно пропонуватиме вокалісту-контральто співати композицію на сопрано, а тенору – пісню для діапазону баритона. Це може призвести до неприємних наслідків – дискомфорту, болю і навіть втрати голосу.

Багато студентів-початківців прагнуть відразу почати співати складні пісні, які не підходять їм за рівнем підготовки. Це може також призвести до негативних результатів – перенапруги та голосових проблем. До того ж надто складну пісню студент все одно не зможе виконати добре та вільно, буде почуватися некомфортно, а, можливо, взагалі втратить віру у себе, оскільки, витративши багато часу на роботу над піснею, не отримає бажаного результату. Викладачу слід запропонувати студенту залишити складні пісні на майбутнє, а почати з більш простих аргументуючи це необхідністю збереження здоров'я та голосу.

Зазвичай таке обґрунтування виявляється переконливим для студентів. У той же час досвідченим вокалістам, навпаки, не слід давати занадто простий для них репертуар. Інакше у них не буде творчого зростання, стимулу навчитися новому. Викладач має добре розуміти свого учня та знати його можливості. Тільки тоді він зможе підібрати для нього репертуар найбільш вдало.

Третій фактор, який необхідно враховувати під час добору репертуару для співака – це його вік. Для дітей та для дорослих необхідно підбирати різні пісні. Коли маленькі діти співають дорослі пісні, супроводжуючи їх відповідними рухами, це іноді виглядає досить дивно та безглуздо. У той же час, для дітей є багато чудових дитячих пісень. Не кажучи вже про те, що діапазон дорослих пісень, часто, зовсім не відповідає дитячому діапазону. І, головне, дитячі пісні написані з врахуванням діапазону дитячого голосу.

Юній дівчині навряд чи підійдуть пісні від обличчя зрілої та досвідченої героїні і таке інше. Репертуар має бути підібраний так, щоб враховувалися життєвий досвід людини, її захоплення, переживання, духовний світ.

І. П. Ладиженська у своїй роботі «Підбір репертуару в дитячій вокально-естрадной студії (методичні рекомендації для виконавців естрадного вокалу)» досліджує особливості підбору репертуару для різних вікових категорій. При цьому вона зазначає, що є свої нюанси у добірі пісень для кожного віку. Найлегше, на її думку, підібрати репертуар для дітей молодшого шкільного віку, так як пісень для цієї вікової категорії досить багато. Вона рекомендує пісні з мультфільмів, дитячих кінофільмів, народні пісні. Складніше, за її словами, підібрати репертуар для підлітків, оскільки для перехідного віку вже не актуальні дитячі теми, але ще і не актуальні дорослі проблеми.

Водночас, правильний підбір репертуару для цього віку дуже важливий, оскільки саме у підлітковому віці активно формується особистість. Дослідниця зазначає, що цей вік передбачає більш сміливе та широке звернення до сучасної та зарубіжної естради.

У старшому шкільному віці в учнів з'являється активний інтерес до теми особистих відносин, тому на неї можна звернути увагу під час підбору репертуару.

О. В. Пивницька у своїй роботі вказує, що, на жаль, викладачі, найчастіше, підбираючи репертуар для конкурсів та концертів, вичавлюють усі соки зі своїх учнів, примушуючи їх співати пісні «не за віком», та занадто емоційні.

Четвертим фактором підбору репертуару для учнів є характер та особистість учня. Для того, щоб повною мірою врахувати цей фактор, необхідно добре дослідити, з професійної точки зору, свого учня. Якщо учень вже довгий час займається у педагога, то викладач зазвичай знає, які саме пісні підійдуть учню, а які – ні.

Якщо учень за характером та темпераментом повільний, флегматичний, йому, можливо, важко даватимуться живі та стрімкі пісні. А якщо рухливий, емоційний учень виконуватиме повільні, тягучі пісні, він може втратити в цій пісні свою чарівність жвавості та харизму.

П'ятий фактор, який необхідно враховувати під час добору репертуару - це побажання самого студента чи артиста. Помічено, що якщо пісня подобається виконавцю, то прогрес у нього йде набагато швидше, пісня вчиться легко та швидко і виконується із задоволенням. Якщо ж співак змушений виконувати пісню, до якої у нього «не лежить душа», то робота над піснею просувається мляво, повільно, без належного ентузіазму та інтересу.

В. Н. Шацька зазначає, що важливо розучувати з учнями ті пісні, які їм подобаються. Однак при цьому необхідно, щоб твори мали художню цінність.

Можна, наприклад, попросити приносити 5-10 пісень на власний вибір. А з них педагог вже добирає для вивчення пісню, найбільш відповідну необхідним критеріям.

У той же час, педагог може і сам запропонувати свої варіанти пісень, але не нав'язувати їх йому. Можна пояснити свій вибір, аргументувати, довести у чому саме полягає художня цінність даних творів, дати час для ознайомлення з ними.

Іноді учень прислухається до побажань та пропозицій педагога. Причому, часом буває так, що пісня учневі після першого прослуховування не сподобалася, проте після кількох прослуховувань та більш детального знайомства з твором його думка змінилася. Якщо ж учневі не подобаються репертуарні пропозиції педагога, краще не наполягати, а вибрати пісню з тих, що запропоновані самим учнем.

Ще один важливий фактор, шостий, який потрібно мати на увазі при підборі репертуару для учнів - це увага до текстів пісень, особливо для дітей.

Для початківців краще віддати перевагу репертуару українською або англійською мовою. До того ж, вміння співати цими мовами – це важлива навичка. У перспективі, коли людині вже легше дається спів – вона навчилася тримати позицію, правильно дихати, більш-менш чисто інтонувати - можна спробувати включити в репертуар пісні іншими мовами. Якщо ж учневі доводиться поки що надто багато думати про техніку вокалу, йому важко буде ще й співати.

Ось що говорить про це американський педагог Сет Ріггс: «Я вважаю, що спів іноземними мовами дає співаку більше можливостей співати. Найкращий спосіб визначити, чи технічно вірно співає співак, - це почути, чи співає він чисто та природно.

Пісні краще брати тією іноземною мовою, яку вивчав або вивчає учень. Якщо ж мова незнайома ні учневі, ні педагогу, краще відмовитися від виконання пісень такою мовою, тому що в цьому випадку буде складно поставити вірну вимову. Насамперед, інтерес для вокаліста становлять пісні на англійській мові, тому що цією мовою створений величезний естрадний та джазовий репертуар. До того ж, англійська мова дуже зручна для співу. У числі плюсів англійської мови і те, що її зараз вивчає майже кожен здобувач освіти будь якого рівня.

Якщо ж учень чи студент вивчає інші мови – французьку, німецьку, іспанську, італійську, то пісня, вивчена однією з цих мов, може прикрасити його репертуар оскільки пісні цими мовами в програмах конкурсів та фестивалів зустрічаються

значно рідше. Педагогу під час роботи з піснями іноземними мовами слід добре знати їхній переклад, щоб уникнути казусів.

Якщо учень сам пише пісні, то було б добре також включити їх до репертуару. Це привносить різноманітність у репертуар та підвищує мотивацію, адже працювати над власними піснями йому буде набагато цікавіше, ніж над чужими. Якщо ж педагог також пише пісні, то їх теж можна включити до репертуару. Таким чином, у учнів будуть оригінальні пісні, які ніколи не виконувалися. І слухачам буде ні з ким порівнювати виконання ваших учнів.

Навчання має будуватися таким чином, щоб здобувач освіти поступово накопичував різноманітний репертуар, який складається з різнохарактерних, різножанрових творів. Якщо учень матиме такий репертуар, він буде готовий до будь-якого виступу. А найчастіше, пропозиції виступити надходять незадовго до самих концертів, і часу на те, щоб вивчити пісню спеціально до цього заходу немає. Крім того, виконувати неспівану пісню на концерті досить ризиковано.

На закінчення цього, можна сказати, що підбір репертуару є основою навчання вокалу, у тому числі і джазового. Вірно підібраний репертуар здатний значно підвищити результативність занять. І навпаки, неправильно підібрана пісня здатна відбити інтерес до занять вокалом і, навіть, музики взагалі. Тому педагогу слід поставитися до підбору репертуару з усією серйозністю.

2.2 Концепція музичного смаку. Його роль у навчанні естрадного вокалу.

Багатьох цікавить питання, що називається музичним смаком, як саме розпізнати хороший чи поганий музичний смак у людини. І якщо музичний смак поганий, то як розвинути його і чи можна це зробити взагалі.

Для того щоб відповісти на ці питання, спробуємо спочатку дати визначення слову «смак». «Вікіпедія» каже, що смак – це естетична категорія і називає смак одним із предметів вивчення естетики як філософської дисципліни [8]. Короткий словник з естетики дає таке визначення смаку: «Естетичний смак – це здатність адекватного освоєння естетичних якостей дійсності, що виражається у вигляді безпосередніх емоційних оцінок». [18].

Німецький філософ Еммануїл Кант у своїй роботі «Критика здібності судження» досліджує питання про те, що таке прекрасне, естетичне сприйняття та смак. Ось що філософ говорить про смак: «Смак – це здатність судити про прекрасне» [16, с. 202]. На думку Канта, кожна людина суб'єктивно визначає, що чудово, а що – ні. При цьому людина ґрунтується на тому, чи доставляє йому даний предмет задоволення чи незадоволення. Така оцінка вільна від понять корисності та цінності предмета. Кант зазначає важливу деталь: предмет може доставляти людині естетичне задоволення навіть у разі своєї відсутності. Цим естетичне відрізняється від приємного. Естетичне задоволення від прекрасного здатна відчувати лише людина. Свою думку людина виражає у вигляді суджень смаку або естетичних суджень, уточнює Кант.

Проаналізувавши те, що говорили філософи про категорію естетичного смаку, ми можемо визначити його як власну думку людини щодо певних предметів мистецтва, ставлення до них та характеристики переваг людини щодо предметів мистецтва. Людина, яка «споживає» все без розбору, вважається людиною з відсутністю смаку. Наявність естетичного смаку передбачає вибірковість людини у спілкуванні зі світом мистецтва. Причиною відсутності смаку найчастіше є відсутність інтересу до того чи іншого напрямку. Так, якщо в людини немає інтересу до літератури та її вивчення, то він не сформується літературний смак, якщо немає інтересу до музики – то не з'явиться і музичний смак, і таке інше.

Перейдемо тепер безпосередньо до музичного смаку. Можна його визначити як здатність сприймати, розуміти, відчувати, аналізувати та оцінювати музичні твори.

Дослідник В. Н. Шацька вважає, що головне, на що мають бути спрямовані музичні заняття – це формування музичного смаку. Кожен, на її думку, має стати культурним слухачем, що активно і з інтересом сприймає музику, набагато більш різноманітну та складну, ніж та, яку він може виконувати слухачем, здатним мати судження про сприйняту ним музиці та визначити своє ставлення до чутного» [30, с. 29].

В. Н. Шацька пише, що музичний смак – це «певний рівень музично-поетичних уявлень, що дає можливість відзначати та цінувати прекрасне в музиці, тобто її ідейність та змістовність, правдивість та щирість почуттів, яскравість та переконливість музичних образів та всіх виразних засобів музичного твору» [30, с. 29].

Сформувати музичний смак можна лише при знайомстві з музичним мистецтвом. При цьому тут діє низка факторів. Це індивідуальні схильності та можливості кожної людини, середа, якої він обертається, та інше. Музичний смак не статичний. Він змінюється, наприклад, від епохи до епохи. Сучасна культура не завжди орієнтована на добрий музичний смак – незважаючи на те, що у сучасній естрадній культурі є чудові з художнього погляду зразки. Тим не менш, масова музична культура, яка складається із штамтів досить примітивна. І саме така культура найчастіше транслюється з екранів телевізорів та звучить з радіоприймачів. Така культура впроваджується у масову свідомість. Змінюється і смак кожної окремої людини. Варто, особливо, наголосити, що музичний смак – це не вроджена особливість, він розвивається з часом. Найбільш ефективно його формувати з раннього дитинства. Якщо у людини з дитинства сформований поганий музичний смак, то у дорослому віці складно кардинально змінити його. У

дітей важливо пробудити інтерес до музики, який стане основою руху наперед – розвитку музичного смаку.

Найважливіше, що слід врахувати у процесі формування музичного смаку - це значимість емоційного навантаження музики, яку необхідно донести до слухача. Важливо пробудити емоцію в процесі прослуховування чи виконання музичних творів. Дуже добре, якщо педагог сам щиро захоплений цією музикою і здатний заразити своєю захопленістю учня. Майже усі мають виражений потяг до прекрасного, це полегшує роботу з формування музичного смаку.

У дітей дошкільного віку особливо переважає емоційне сприйняття музики. Загалом вони набагато емоційніше сприймають музику, ніж дорослі.

В. Н. Шацька вважає, що розвинути у дитини музичний смак можна, тільки якщо вона має любов та інтерес до музики. Але, інтерес та любов до музичного мистецтва теж можна сформувати в ході музичних занять. «Досягнути цього можливо лише тоді, коли діти будуть не лише емоційно сприймати окремі витвори мистецтва, а й розуміти їх ідею, художні образи та виразні засоби, за допомогою яких ці образи формуються» [31, с. 255-256].

Рекомендується донести до дитини головні стильові особливості та музичні здобутки різних епох. Таким чином, накопичиться багаж вражень і переживань, а це важливий щабель на шляху до формування музичного смаку.

Як відзначають багато авторів, необхідно вести роботу з формування смаку систематично. Це дозволить крок за кроком розвивати у дітей здатність слухати та сприймати музику, запам'ятовувати її, дізнаватися, виділяти характерні риси різних епох, шкіл, стилів та манер. Тільки таким чином можна розвинути в учнів інтерес та любов до музиці. Поступово музика стане для дитини необхідністю, важливою сферою життя, а, можливо, і незамінною частиною життя.

Головні умови формування музичного смаку – володіння обширною та різнобічною музичною інформацією, культура сприйняття та аналізу музичного матеріалу, грамотне виконання музичних творів. Бажано також, щоб мистецька

освіта людини була різнобічною, щоб особистість розбиралася не тільки у музиці, а й у літературі, художній творчості тощо. Роль формування музичного смаку у навчанні естрадному вокалу складно переоцінити. При прослуховуванні видатних естрадних вокальних творів у учня розвиватимуться музичні якості - слух, інтонація, музична пам'ять, смак, а також встановлюється правильна вокальна позиція.

Сучасна культура, на превеликий жаль, не завжди орієнтована на добрий музичний смак – незважаючи на те, що у сучасній естрадній культурі є чудові з художнього погляду зразки. Тим не менш масова музична культура, яка складається із штампів інколи досить примітивна. І саме така культура найчастіше транслюється з екранів телевізорів та звучить з радіоприймачів. Така культура впроваджується у масову свідомість. І сучасні викладачі шукають способи відвернути увагу здобувача освіти від неякісних музичних продуктів та навчити їх розуміти та любити справжню музику.

Водночас методичні аспекти формування музичного смаку учнів естрадного вокалу зараз ще недостатньо відображені у науково-педагогічній та навчально-методичній літературі.

Виходячи з вищевикладеного, необхідно виділити протиріччя між необхідністю формування музичного смаку учнів естрадному вокалу та недостатньою теоретичною та методичною розробленістю даної проблеми в сучасній мистецькій науковій діяльності

Питання світогляду та смаку сучасна наука трактує найрізноманітніше. Сучасною наукою встановлено зв'язок між формуванням особистості учня, музично-естетичної культури, розвитком його смаків і національних поглядів.

Однак було б помилкою вважати, що питання студентських уподобань і формування ставлення можна і потрібно вирішувати лише шляхом впровадження певних інноваційних технологій. Нарешті, існують інші соціальні інститути, які, як вважають, формують молодіжну культуру країни: поняття родини, культурно-

освітні заклади, збройні сили, юриспруденція, професійні навчальні заклади з естетичним виміром, суспільно-політичні рухи, церкви тощо.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Смак – це естетична категорія, один із предметів вивчення естетики як філософської дисципліни.

Музичний смак – це здатність адекватно сприймати музичні твори, а також емоційно та естетично оцінювати їх, вибираючи серед творів справжні та художні.

Сформувати музичний смак можна лише при знайомстві з музичним мистецтвом.

Можна виділити кілька засобів, критеріїв музичної активності, згідно яким і формується смак:

- 1) сприйняття музики;
- 2) її виконання;
- 3) оцінка та аналіз музичних творів.

Емоції та інтелект тут працюють разом. Роль у формуванні музичного смаку при навчанні естрадному, особливо джазовому вокалу складно переоцінити. При прослуховуванні видатних естрадних вокальних творів розвиватимуться музичні якості - слух, інтонація, музична пам'ять, смак, а також встановлюватися вірна вокальна позиція. Музичний смак можна розвинути з допомогою прослуховування естрадної музики, підбору та виконання естрадного репертуару.

При виборі пісенного репертуару для тих, хто навчається естрадному вокалу слід враховувати кілька факторів:

- 1) пісня, яку виконуватиме ваш підлеглий, має відповідати гарному музичному смаку;
- 2) пісня повинна підходити учневі за його вокальними даними та типу голосу;
- 3) вік учня;
- 4) характер та особистість учня;
- 5) побажання самого учня;

б) увага до текстів пісень, особливо дітей.

Варто особливо наголосити, що музичний смак – це не вроджена, від природи особливість. Він розвивається. Найбільш ефективно його формувати з раннього дитинства. Якщо у людини з дитинства сформований поганий музичний смак, то у дорослому віці складно буде кардинально змінити його.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши психопедагогіку, музикознавство та спеціальну літературу, присвячену моєму дослідницькому питанню, і наголошуючи на історичних аспектах імпровізаційної освіти загалом і джазової імпровізації зокрема, я виявила психопедагогічні основи дослідження джазової імпровізації.

1. Домінуюче проблемне навчання з методами:

Проблемний виклад знань, окремі дослідження. Це пояснюється тим, що характер процесу навчання імпровізації музики унеможлиблює передачу учневі інформації, яку можна засвоїти негайно.

2. Формування позитивного бажання вчитися. Важливо те, що студенти зазвичай люблять джаз і хочуть навчитися грати музику в стилі джаз. З одного боку, більшість студентів підкоряються стереотипу, що лише меншість має здатність створювати нові музичні структури (тобто композиторські навички).

Успішне оволодіння основами імпровізації значною мірою залежить від впевненості учня в успіху, якщо навчання є чітко поставленою задачею.

3. Професійний підхід, відповідно до якого цілеспрямоване формування потреб та інтересів у процесі практичної діяльності студентів з освоєння основ джазової імпровізації має бути: по-перше, передумовою позитивну мотивацію навчання; по-друге, стимулювати їх професійно-творче зростання.

Розширення сфери застосування знань, умінь та навичок студентів у їхній майбутній професійній діяльності, а також оволодіння навичками створення нової музичної тканини у джазовому стилі, що користується популярністю серед молоді, сприяє підвищенню професійно-педагогічної спрямованості як особистісної якості студентів музично-педагогічних факультетів.

Перелічені педагогічні можливості джазової імпровізації реалізуються в тому випадку, якщо джазова імпровізація є професійно значущим компонентом підготовки вчителів музики.

Для цього доцільно її введення в процес професійної підготовки студентів музично-педагогічних факультетів педагогічних вузів як самостійна дисципліни на основі розробленої теоретичної моделі навчання джазової імпровізації.