

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»

Институт музыкального и художественного образования

Кафедра музыкального образования

**ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ
ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ У СТУДЕНТОВ
МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА
В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа

допущена к защите:

Зав.кафедрой

« » _____

дата

подпись

Исполнитель:

Дьячковская Юлия Борисовна
обучающийся группы ЭСТР-1401z

подпись

Руководитель ОПОП:

подпись

Научный руководитель:

Кашина Наталья Ивановна,
Доктор педагогических наук, профессор
кафедры музыкального образования

подпись

Екатеринбург 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ У СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА.....	7
1.1. Исторические аспекты становления джаза	7
1.2. Понятие импровизации в современной музыковедческой и музыкально- педагогической литературе. Сущность вокальной импровизации	16
1.3. Теоретические подходы к формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.....	26
ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ НАВЫКОВ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ У СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА	37
2.1. Организационные основы опытно-поисковой работы по формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала. Результаты констатирующего этапа опытно- поисковой работы.....	37
2.2. Формирующий этап опытно-поисковой работы по формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.....	48
2.3. Результаты опытно-поисковой работы по формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	63
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	63
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	65

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Развитие и реализация культурного и духовного потенциала каждой личности и общества в целом, совершенствование системы поддержки детского и юношеского творчества являются приоритетными направлениями государственной политики в сфере культуры, составляют одну из главных проблем системы художественного образования. Значимая роль в их решении принадлежит учреждениям среднего профессионального образования, содержание подготовки специалистов в которых составляет творческая деятельность, выступающая предметом освоения и результатом учебной работы.

Совершенствование содержания образования осуществляется и в музыкальных колледжах, целью обучения в которых является формирование творческой индивидуальности специалистов, реализация их творческих способностей в сфере культуры и искусства.

Все вышесказанное относится и к обучению исполнителей в области музыкального искусства эстрады.

Современную вокальную эстрадную музыку невозможно представить без элементов импровизации – варьирования мелодии или полноценного соло в джазовом стандарте. Навык владения импровизацией является одним из важнейших для эстрадного вокалиста. Это умение дает возможность использовать все разнообразие индивидуальных возможностей исполнителя: штрихи, ритмические построения, фразировку, мелодизм и т.д. Согласно действующему Федеральному государственному образовательному стандарту среднего профессионального образования по специальности 53.02.02. «Музыкальное искусство эстрады», артист, преподаватель, руководитель эстрадного коллектива должен уметь демонстрировать владение особенностями джазового исполнительства, средствами джазовой импровизации (профессиональная компетенция ПК-1.3.).

Однако проблема формирования у обучающихся навыков джазовой импровизации не нашла должного развития в отечественной вокальной педагогике. Особенности вокального эстрадного исполнительства активно изучаются современными исследователями, которые изучают творческие процессы воплощения художественного замысла, интерпретации музыкальных произведений. Но до сих пор проблемы, которые имеют непосредственную связь с искусством джаза, рассматриваются по большей части в искусствоведческих исследованиях отечественных и зарубежных ученых (А. Баташов, К. Берендт, Д. Коллиер, В. Конен, А. и О. Медведевы, Е. Овчинников, У. Сарджент и др.). Также существуют методические разработки, направленные на практическое обучение исполнителей-инструменталистов искусству исполнения джазовых произведений (Е. Барбан, И. Бриль, Ю. Воронцов, Е. Есаков, Ли Ивенс, Д. Крамер, Ю. Маркин, Д. Мехеган, О. Степурко, Р. Столяр, Г. Файн, Ю. Чугунов, М. Шмитц и др.). Проблема формирования у вокальных исполнителей в области музыкального искусства эстрады навыков джазовой импровизации изучена не достаточно.

Отсюда вытекает **противоречие** между современными требованиями к уровню сформированности навыков джазовой импровизации у студентов-вокалистов в области музыкального искусства эстрады, выдвигаемыми в действующих ФГОС СПО, и недостаточной теоретической и методической разработанностью данной проблемы в современной литературе в области вокальной педагогики.

Выявленное противоречие позволило сформулировать **проблему** исследования, суть которой заключается в поиске, теоретическом обосновании и осмыслении эффективных путей формирования навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

Выявленное противоречие и проблема позволили сформулировать **тему** выпускной квалификационной работы: «Формирование навыков

джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала».

Цель исследования: выявить, теоретически обосновать и опытно-поисковым путем проверить педагогические условия формирования навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

Объект исследования: процесс формирования навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

Предмет исследования: педагогические условия формирования навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

Гипотеза исследования: формирование навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала будет успешным, если:

- в основе данного процесса будут лежать принципы постепенности и последовательности;

- применять метод наблюдения за музыкой, метод музыкально-стилевого анализа, ассоциативный метод;

- учитывать уровень музыкального развития студентов и уровень владения ими вокальными навыками;

- применять комплекс вокальных упражнений, способствующий формированию данных навыков.

Задачи исследования:

1. Раскрыть исторические аспекты становления джаза как одного из направлений музыкального искусства.
2. Выявить содержание и сущность понятий «импровизация» и «вокальная импровизация» в современной музыковедческой и музыкально-педагогической литературе.

3. Определить педагогические условия, способствующие успешному формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.
4. В ходе опытно-поисковой работы проверить эффективность педагогических условий, способствующих формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального училища в классе эстрадного вокала.

Теоретико-методологическую основу исследования составили:

теоретические положения об истории становления джаза как одного из направлений музыкального искусства (S.W Finkelstein, Д. Коллиер, П.К. Корнев, Ф. Ньютон, Д. Саймон); теоретические положения отечественных и зарубежных ученых о сущности понятия «импровизация» (С. Н. Бирюков, Т. А. Диденко, А.С. Зайцева, Г.П. Каганович, Ю. Г. Кинус, А. А. Никитин, А. Петров, М. Сапонов, П. В. Свиридов, Н. Л. Сродных, О.М. Степурко, Е. Т. Феранд); идеи отечественных исследователей в области вокальной педагогики о необходимости применения специфических методов и приемов обучения вокалистов джазовой импровизации (А.С. Зайцева, С. Риггс, О.М. Степурко, Б. Столов).

В ходе исследования применялись следующие методы: теоретические (изучение и анализ литературы по данной проблеме исследования, обобщение); эмпирические (педагогическое наблюдение, беседа, качественный и количественный анализ результатов опытно-поисковой работы).

Внедрение результатов исследования осуществлялись в процессе педагогической деятельности автора данного исследования в качестве педагога СОМУ им. П.И. Чайковского по классу эстрадного вокала.

Структура и объем выпускной квалификационной работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложений.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ У СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА

В первой главе будут рассмотрены исторические аспекты становления джаза как одного из направлений музыкального искусства. Также будет раскрыто понятие «импровизация», рассмотрена сущность вокальной импровизации, специфика и особенности обучения вокалистов джазовой импровизации.

1.1. Исторические аспекты становления джаза

Джаз (англ. jazz) – род профессионального музыкального искусства, возникший в США в конце 19 – начале 20 вв. результате взаимодействия африканской и европейской музыкальных культур [29].

История джазовой музыки ознаменовалась одним из важнейших событий в мировой истории. Это переселение народов, находящихся в поиске улучшенного качества жизни, в Новый свет. Но если европейский народ ожидало процветание, то африканцы становились там рабами. В Западном Хемпшире европейские культуры претерпели некоторые процессы объединения и слияния. Это коснулось и музыкальной культуры. К этому синтезу вполне можно отнести и джаз [27, р. 3].

У африканского народа музыка играет важнейшую роль и выражается в разнообразных формах, соответствующих какой-либо определенной жизнедеятельности. Сопровождением церемоний, проводимых в связи с рождением детей, достижением ими совершеннолетия, созданием семьи, уходом в иной мир, являются обрядовые песни. Величальные песни исполняются профессионалами за определенную плату. Труд у африканцев также имеет музыкальное сопровождение.

Привезенные рабы не были выходцами из одного рода и, как правило, даже не могли общаться друг с другом. Единая музыкальная культура афроамериканского народа сформировалась благодаря укреплению законодательства.

Западная Африка отличалась использованием импровизационных танцев, исполняемых группой. Они сопровождались ритмами барабанов, которые придавали музыке экспрессивный характер.

Такая музыка получила название «hot rhythm», что в переводе означает «горячий ритм». Такому ритму было характерно «раскачивание», и музыканты накладывали друг на друга разные ритмы и размеры, тем самым создавая полиритм и полиметр. Артикуляция барабанов являлась важнейшей чертой такой музыки и выражалась атакой звука, определяющей интенсивность его начала.

Позднее это явилось одним из важнейших компонентов в джазе. Структура «вопрос-ответ» уже тогда была одной из особенностей диалога между солистом и хором, а переключка солиста-барабанщика и группы остальных барабанов стала предшественником импровизации. Солист в спонтанной вариативной форме трактует мелодический материал, а ансамбль вносит свою долю изобретательности в ответе солисту [27, р. 4].

Музыке африканского народа также были характерны акценты, используемые в разговорной речи, например, ударный слог – наверх, а конец слова – вниз [27, р. 4]. Вокальная музыка использовала такие приемы как глиссандо, восходящую атаку и нисходящее смягчение.

Джазовые теоретики в своих работах часто используют термин «афроамериканский», что может означать одновременное существование двух Америк [1, р. 12]. Но помимо афроамериканцев есть и другие народы: англоамериканцы, ирландцы, итальянцы, евреи и многие другие. Каждый из этих народов привнес в джазовую музыку элементы, взятые из культуры своего народа. К ним можно отнести европейские гимны, французские народные песни, испанские песни и танцы, горские песни и танцы.

И благодаря этому совместному вкладу произошло рождение нового вида музыкального искусства, в полной мере отразившего эмоциональную и общественную жизнь, печали и гнев народа, который был вынужден быть использованным в качестве рабов на американских землях. Несмотря на отмену рабства африканский народ не смог получать образование, как это делали другие переселенцы. Им было недоступно освоение новых профессий, их ограничивали в свободе передвижений и гражданских правах. Их труд не был оценен достойно, они получали низкую заработную плату и вынуждены были жить в гетто. Все эти трудности, возникавшие в процессе борьбы за свободу, вершили историю и приносили огромный вклад в формирование традиций и культуры и народа.

Созданное ими же искусство дало им возможность отвлекаться от невзгод и жизненных трудностей, всех возникавших запретов и ограничений. То, что было создано «для себя», вскоре нашло отклик в душах и сердцах остальных народов, всячески принижавших негритянский народ. Необычайная красота и самобытность этой музыки стало достойно восхищения во всем мире.

К музыке, созданной афроамериканцами, мы можем отнести спиричуэлс, блюзы и джаз и отметим, что она нашла распространение очень быстро. В 40-х годах сложилось мнение, что джаз – довольно примитивная музыка и не может быть принята ни слушателями, ни самими музыкантами. Большая часть исследователей относит слово «примитивный» к первобытному обществу, что является не совсем верным представлением. Человек, живший в первобытную эпоху, был создателем в силу обстоятельств, что помогло нам получить общение с помощью языка, музыки, искусства, а также первые орудия труда [1, p. 16].

В западно-африканской музыке сложно встретить характерные для Европы музыкальные формы, такие, как рондо, соната. Вся западно-африканская музыка построена на коротких фразах. Это относится и к джазу, в котором задействованы риффы (повтор линии баса у пианистов).

Традиционную западно-африканскую музыку можно понимать как ансамблевую, полиритмическую и полиметрическую. Она связана вариациями, импровизацией, формой «вопрос-ответ», использованием различных ударных инструментов. Но несмотря на эти особенности, в стилистике джазовой музыки произошли некоторые изменения.

Даже несмотря на то, что джазу принадлежит множество африканских черт, мы не сможем назвать его африканской музыкой в силу того, что слишком много унаследовал он от музыкальной культуры Европы. Его инструментовка, основные принципы гармонии и формы имеют скорее европейские, чем африканские корни. Стоит заметить, что весомая часть музыкантов, участвовавших в создании джаза, были отнюдь не неграми, а креолами, которым было ближе европейское музыкальное мышление. Белые же джазмены начали исполнять практически с самого его зарождения и внесли огромный вклад в его развитие.

Европейская музыка внесла в развитие джазовой музыки важные черты. К ним можно отнести:

а) звукоряд африканской музыки имеет звукоряд и некоторые элементы гармонии, напоминающие европейский, но основу джаза имеет гармоническую систему Европы;

б) европейская система нотации оказала огромное влияние на процесс создания джазовой музыки;

в) европейская музыка предоставила джазу свой арсенал музыкальных инструментов (корнет, тромбон, саксофон, кларнет, фортепиано, контрабас и гитара), исключение составляет лишь ударная установка, которая представляет собой ударные инструменты различного происхождения, собранные вместе;

г) 32-тактовая форма популярной песни и формы, используемые в маршах и рэгтаймах, были заимствованы из европейской музыки.

На первых порах джаз отличался эксцентричностью, а его характер был танцевальным. Джаз стремительно врвался в другие страны и стал носить

массовый характер. Уже в первые десятилетия своего существования он стал продуктом широкого потребления и всему миру стало ясно, что этот вид искусства заполнил пустоты, которые мешали чувствовать всю полноту жизни [25, с. 36].

В 20-30 годы джаз стал любимцем всего мира, проявлением массовой культуры [4, с. 38]. Джаз стал неотъемлемой частью жизни всех социальных слоев, который смог объединить их. Благодаря этому джаз можно считать феноменом наряду с классической музыкой.

Особое отношение публики к джазу помогли сформировать его необычайный пульс, яркость звучания, никем ранее не использовавшийся состав инструментов, в котором постоянно меняется роль каждого участника, новая манера вокального изложения материала. Зритель мог ощущать себя в гуще событий, происходящих на сцене, благодаря расположению музыкантов на сцене в форме полукруга.

Интерес к джазу не угасал не только в Америке, но и в странах Европы. Этот рекорд по продолжительности интереса сможет побить только рок-музыка в 60-90-х годов.

Новоорлеанский джаз выполнял множество социальных и общественных функций и принимал разнообразные формы. К ним можно отнести «хонки-тонки», фортепианные рэги, танцы в быстром и медленном темпе («стомпы»), марширующий джаз-оркестр. Никакие события из жизни негритянского народа, будь то свадьба или юбилей, не обходились без звучания джаз-оркестра, который и по форме, и по содержанию являлся действительно народной музыкой [1, с. 89]. В период первой мировой войны для жителей Нового Орлеана и близлежащих территорий джаз продолжал оставаться народной музыкой, количество музыкантов не было больше нескольких сотен, а число слушателей едва достигало пятидесяти тысяч, большая часть которых – бедняки из дельты Миссисипи.

К 1920 году джаз стал популярен на территории всех Соединенных Штатов Америки. Иногда его исполняли довольно неумело, что не мешало

ему распространяться и дальше – через десять лет его стали слушать и исполнять в большей части крупнейших европейских городов. К 1940 году его стали знать во всем мире, а в 1960 признали самостоятельным музыкальным жанром [2].

Танцевальный характер джаза подвигнул дельцов от бизнеса развлечений к основанию целой индустрии джаза. По примеру успешных образцов стали создаваться их «близнецы»: мелодии, песни, напевы, которые укладывались на определенный ритм. Это было клишированием джазового репертуара [11, с. 211].

Мировой экономический кризис 30-х годов, наиболее сильно затронувший Соединенные штаты Америки, отразился и на джазе. Часть музыкантов осталась «на улице», значительные потери понесли и студии грамзаписи, некоторые негритянские оркестры продолжали играть. Это были годы совершенствования исполнительского мастерства и обретения индивидуального творческого почерка. В середине 30-х годов джазу удалось вернуть свою популярность.

В 30-е годы большие джазовые оркестры сопровождают вечера в дорогих клубах и ресторанах, под их музыку веселятся и танцуют. Джаз «крутят» по радио, повсеместно скупают пластинки, интересуются нотными записями. В исполнении различных солистов звучат популярные мелодии (хиты) эры свинга. Американские композиторы в период 20-50х годов пишут огромное количество мелодий, которые моментально становятся новыми хитами. Они получили название «evergreen» (в пер. с англ. –вечнозеленые) и стали называться темами и стандартами. Эти произведения продолжают исполняться джазовыми музыкантами и по сей день [8, с. 50].

В 30-е годы 20 века началось исследование деятельности джаза в Европе. Американские и европейские критики, теоретики, обозреватели, журналисты оценили новую музыку и увидели в ней оригинальность и самобытность, стали писать о ней в журналах и газетах как новом, модном виде искусства. Джаз звучит в радиопередачах, на обратной стороне

конвертов продаваемых пластинок печатаются отзывы. Владельцы клубов покровительствуют джазу, приглашают джазовых музыкантов работать на контрактной основе. Появляется множество фирм грамзаписей, специализирующихся только на джазе. Появляются и первые коллекционеры джаза, которым удалось сохранить уникальные записи джаза до наших дней.

Постепенно уровень джазового исполнительства приобрел профессиональный уровень, что уже не позволяло называть его народной музыкой в прямом смысле этого слова, несмотря на его народное происхождение. Благодаря духу профессионального соперничества джаз призывал музыкантов экспериментировать и искать новые пути. Перфекционизм джазовых музыкантов давал им возможность решать любые творческие проблемы [8, с. 63].

Многие теоретики и исследователи джаза сходились во мнении, что высшим достоинством джаза вредят интеллигентность и цивилизованность, считали его примитивным, и даже в какой-то мере варварским, хотя по факту джаз был создан в условиях тяжелой рабской жизни. Также возникла теория о том, что высокий уровень исполнительской техники и искусство сочинения музыкального материала наносят вред подлинному джазу. Также возникло мнение, что джаз является «завершенным прорывом» среди всей предшествующей ему музыки [1].

В 30-40-е годы на фоне огромного числа музыкантов выделялись лидеры и аранжировщики биг-бэндов. Они искали свой почерк, пытались отойти от коммерческой обреченности репертуара. Их нельзя было отнести к танцевальным биг-бэндам (например, оркестр Дюка Эллингтона). Бенни Гудмен, король «свинга», в своих воспоминаниях отметил, что игра в биг-бэнде не достигает такого творческого удовлетворения, которое достигалось в игре в малом составе [2].

Пресыщение танцевальной музыкой, финансовые трудности в музыкальном бизнесе, угасание интереса зрителей, появление нового стиля привело к тому, что «эра свинга» ознаменовала свое окончание. У поколения

молодых, полных новых идей негритянских музыкантов возникло желание противостоять массовому характеру танцевального джаза и представить миру новое направление [2, с. 211].

Но такое положение дел не устраивало «звезд» свинга. Луи Армстронг, к примеру, совсем не скрывал своего недовольства и неприятия новой музыки [13, с. 131]. Это можно было объяснить тем, что музыкальный язык исполнителей бибопа разительно отличался от стилей, главенствующих до середины 40-х годов, и, в первую очередь, от традиционного джаза. Многие критики считали бибоп приложением, поиском, саундтреком к фильмам ужасов, но никак не новым ответвлением джаза.

Современный джаз или «модерн-джаз» имеет множество отличий от новоорлеанской музыки, но многое, что мы видим в современной музыке сегодня, можно увидеть еще в «зародыше». Блюз был и остается неотъемлемой частью джаза. Несмотря на то, что современному джазу характерны переменные размеры, сложные ритмические комбинации, основной размер (метр) новоорлеанского блюза и стамп-джаза 4/4 так и остается базовым в современной джазовой музыке.

Находились и такие мастера свинга, которые не только поддерживали молодых музыкантов в их поиске новых решений, но и помогали им в становлении, советовали их для выступлений на концертных площадках. Мастера свинга поддерживали молодых музыкантов, таких как Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Майлз Дэвис, Тэлониус Монк, и это оказалось неоценимым вкладом в развитие современного джаза.

Джазовая музыка все время своего существования постоянно претерпевает изменения. Но, несмотря на это, мы не можем утверждать, что джаз в какой-то период своего развития перестал быть выдающимся жанром. Наоборот, все трудности и препятствия на пути джаза ведут к положительным изменениям. Процесс развития, изменения, исследования новых материалов и эмоций является основой не только джаза, но и всей существующей музыки.

Столетняя история джаза позволяет сделать заключение о том, что его экстраординарность заключается, в первую очередь, в сочетании импровизационности и свинга. Сочетание этих элементов дает музыкантам возможность создавать музыку, преобразуя ее талантом и мастерством, создавать свою манеру [25, с. 42].

Джаз в огромной степени повлиял на всю популярную и коммерческую музыку и внес в нее значимые изменения. Самостоятельно развиваясь на протяжении 20 века, джаз стал неотъемлемой частью современной культуры [8, с. 11].

Джаз фактически превратился не только в основу всей популярной музыки, но также стал сложным художественным музыкальным искусством, сравнимым с традиционной академической музыкой западного мира. В этом отношении джаз меньше привержен традициям, он более гибок и подвижен [8, с. 11].

Джаз своим существованием подтверждает, что он играет социальную роль, даже если ему отведено место для песен и танцев. Для слушателей использование музыки имеет огромное значение. И джаз является не только тем, что люди делают и творят, но и тем, что слушают, сопереживая. Джаз не ограничен определенными профессиями, ведь его может постигнуть каждый. Это искусство возрождает «любительское» созидание, которое должно стать частью каждой культуры. Джаз вызывает у людей желание творить музыку [1, р. 18].

Джаз утверждает, что музыка – одно из предназначений жизни человека. Он порождает глубокое желание и любовь к музыке в людях и их огромные созидательные ресурсы, при этом техника и знания не важны для них. Если человек за время своего существования научился создавать музыкальные инструменты, то он сможет и научиться играть на них. И, если у человека не будет инструмента, он может использовать свой голос в качестве него. Эта музыка – язык человеческих связей, ставшая великим искусством [25, с. 57].

История мировой музыки уходит своими корнями вглубь веков. И пусть джаз является одним из самых молодых среди достижений культуры и искусства, он преподнес всему миру великий дар – сокровищницу любимых мелодий и ритмов.

Изучив литературу по данной проблеме, мы можем определить джаз как род музыкального искусства, сложившийся в конце 19 века под влиянием африканских ритмов, европейской гармонии с привлечением элементов афроамериканского фольклора. Джазовая музыка быстро распространялась в различных странах и стала носить массовый характер. Джазовая музыка оказала сильнейшее воздействие на популярную и коммерческую музыку и внесла в нее значительные изменения. Джаз фактически превратился не только в основу всей популярной музыки, но также стал сложным художественным музыкальным искусством, сравнимым с традиционной академической музыкой западного мира. Столетняя история джаза позволяет сделать заключение о том, что его экстраординарность заключается, в первую очередь, в сочетании *импровизационности и свинга*. Этому будет посвящен следующий параграф первой главы данной выпускной квалификационной работы.

1.2. Понятие импровизации в современной музыковедческой и музыкально-педагогической литературе. Сущность вокальной импровизации

Импровизация в научной литературе, энциклопедических изданиях, включая Большую советскую и Музыкальную энциклопедии, определяется как форма творческого акта, в процессе которого непосредственно создается художественное произведение.

Импровизация (фр. *improvisation*, итал. *Improvvisazione*, от лат. *Improvvises* – неожиданный, внезапный) – встречающийся в ряде искусств

особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе его исполнения [28].

Понятие импровизации достаточно обширное. Она представлена в совершенно разных проявлениях - в танце, литературе, музыке, театре. Это важная, неотъемлемая часть социальной и творческой жизни.

Рассмотрим основные виды импровизации:

- музыкальная импровизация, которая считается наиболее древним типом музицирования, и представляет собой "спонтанное музыкальное высказывание, непосредственную, сиюминутную реализацию музыкальной мысли и отличается многообразием форм проявления" [15, с. 13].

- литературная импровизация, характерная для устного народного творчества и сказительства (барды, скальды, миннезингеры, акыны, сэсэн);

- танцевальная импровизация (англ. dance improvisation), которая образовалась из народных обрядов, игр и празднеств, а в современных профессиональных танцах является неотъемлемой частью;

- театральная импровизация (актерская импровизация) – создание актером сценического образа, действия и создания собственного текста произвольным путем во время представления не по заранее созданному сценарию.

Данные виды импровизации можно считать основными. Каждый из них включает в себя множество дополнительных направлений и различных ответвлений, которые затрагивают почти все аспекты жизни человека.

Импровизация - это качество, свойственное природе человека. Оно является основой человеческого общения и более присуще человеку, чем деятельность по заранее спланированной схеме действий. Для импровизации характерно то, что создание музыкальной ткани и ее воспроизведение совпадают по времени [10].

Впервые понятие импровизации предложил Г. Риман, который пришел к осознанию того, что импровизация является самостоятельным художественным феноменом западной музыки. Он определяет

импровизацию как искусство спонтанного создания музыки в ходе выступления [33]. Данная точка зрения не претерпела особых изменений до наших дней.

Некоторые западные авторы считают, что импровизация является формой композиции [34, 35, 36], но отечественным исследователем В. Медушевским выдвинуто противоположное мнение о том, что импровизация является полной противоположностью композиции [37].

Г.П. Каганович определил импровизацию как одновременное исполнение музыки без предварительной подготовки и заметил, что «на протяжении сотен лет импровизация являлась не только единственной формой исполнения, но и единственным методом развития музыкальной формы» [14].

Современные исследователи выделяют характерные черты импровизации:

- непосредственность творческого высказывания;
- демонстрация виртуозной легкости владения формотворческими и исполнительскими приемами [26].

Также современные исследователи обращают свое внимание на то, что в импровизации проявляется суть личности музыканта [14], что обучение импровизации – это вместе с этим и обучение сочинительству, и в ее основе закреплен принцип, который реализует внезапный творческий импульс непосредственно в звуках, экспромтом и сразу в законченном виде [17].

Музыкальную импровизацию называют одним из самых загадочных умений, ведь не каждый человек может на основе нескольких аккордов воспроизвести неожиданную мелодию, которая при этом не лишена смысла и логически закончена. В то же время музыкальная импровизация является наиболее изученным видом импровизации. Природе импровизации посвящено огромное количество литературы, а также музыкально-психологическим, историческим, теоретическим и дидактическим аспектам данной проблемы.

Американский музыковед Э. Феранд является на сегодняшний день и ведущим и наиболее крупным представителем в изучении данной проблемы. В его работах рассматривается зарождение и развитие импровизации в Европе [5].

Среди отечественных музыковедов следует отметить М. А. Сапонова, который в своих работах анализирует импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и эпохи Возрождения [30]. Его выводы помогли наиболее полно представить проблематику импровизации в музыке 20 века [30, с.67]. Также огромный вклад в проблему нашего исследования внесли другие отечественные ученые, такие как С. Н. БЮирюков [16], Т. М. Джани-Заде [18], Т.А. Диденко [19], А. Петров [20], А.А. Никитина [17] и др.

В джазовой музыке проблема импровизации впервые была освещена в французским теоретиком Андре Одером в 1956 году [38]. Он представил первую типологию импровизации. По его мнению, в основе импровизации лежит мелодическая фраза, а суть проблемы заключена в ритмическом, гармоническом и тембровом наполнении фразы. Его заключение можно считать актуальным и сегодня, так как принципиальное различие джазовой и европейской музыкальных практик очевидно – звуковой эталон джаза гораздо разнообразнее. Для джазовой музыки характерно свободное изменение звуковых параметров (тембра, ритма, высоты) фразы, что уже приводит к импровизации.

Книга, написанная А. Одером, повлекла за собой массу рассуждений у других теоретиков джаза о феномене импровизации. Так, спустя год, американским исследователем Л. Фэзером [39] была предложена новая классификация импровизации. В ходе своей работы он попробовал дифференцировать звуки, составляющие импровизацию, по степени интонационной новизны. Л. Фэзер различает звуки как «экспромтные», «предопределенные гармоническим планом» и «играемые планом».

Швейцарский музыковед И. Берендт [40] в 1968 году сопоставил импровизационный аспект джаза и старинной европейской музыки, а также поднял вопрос о неограниченной спонтанности джазовой импровизации.

В то же время американский исследователь Г. Шуллер [41] установил генетическое сходство джазовой импровизации с африканским музицированием.

Большинство энциклопедических изданий рассматривает джаз как варьирование определенной заданной мелодии, сочетающейся с гармоническим планом, который остается неизменным [42, с.68; 43, с. 392; 44, с. 384]. Исполнитель может по своему усмотрению менять степень свободы варьирования либо частично с помощью орнаментов, либо полностью, но с преобразованным мелодическим контуром. Из этого следует, что импровизация является способом сольного мелодического высказывания, во время которого импровизационная нагрузка направлена на одного музыканта. Мелодия и гармония, сочетаясь, создают единство спонтанного, чем здесь является гармония, и заданного, чем является ритм [45, с. 29].

Нельзя считать это определение единственно правильным, так как в нем не учтены некоторые существующие направления джаза, такие как новоорлеанский стиль, фри-джаз, в котором импровизация является коллективной, а также модальный джаз, где отсутствует функционально-гармонический план темы и его роль выполняет лад.

Второе понимание импровизации можно встретить в специальной литературе, речь в которой идет о специальных идиомах, характеризующих джазовое музицирование. Импровизация является здесь одной из отличительных черт джаза наряду с блюзовыми тонами, свингом, хот-интонированием [46, с. 170]. Тем не менее, соотносимая с этими элементами в плане внешней характерности джаза, импровизация не равнозначна им в контексте механизмов джазового музицирования. По мнению Г. Шуллера, «импровизация – такой элемент джаза, который не вмещается ни в один из до

сих пор обсуждаемых аспектов джазовой музыки, хотя, конечно, он касается каждого из них» [41, с. 57].

В третьем значении джазовая импровизация понимается непосредственно как стихия джазового музицирования, которая включает в себя весь выразительный комплекс джаза.

Специфика джазовой импровизации проявляется в первую очередь в ритмической организации джазового процесса. Джаз – искусство ритма, который определяет и изменчивую суть джазовой импровизации, и творческую мотивацию музыканта [45, с. 30].

Немецкие исследователи К. Боландер и К. Х. Холлер считают, что «исходный пункт импровизации в джазе – желание ритмического участия» [47, с. 95]. Изменение таких параметров звучания, как гармония, мелодия, тембральная окраска, динамика и громкость звучания, не вызывают эффекта джазовости, но если мы сыграем обычную, не джазовую мелодию согласно законам джазового ритма, то есть со свингом, она зазвучит по-джазовому и приобретет импровизационность. Если рассматривать свинг как принцип организации музыкального времени, то он будет определять динамику импровизационных событий.

Рассмотрим подробнее понятие «свинга». Этот способ заключается в параллельном совмещении линейного времени базовой пульсации (граунд-бит) и нелинейного времени импровизационного соло. Граунд-бит представляет собой ровное движение четвертей в неизменном темпе. Импровизационное соло, в противовес ему, отражает динамику изменений внутреннего состояния музыканта. Четвертая доля граунд-бита разбивается ритмом соло на две неравные части, которые и являются элементарными единицами ритма импровизации. Импровизационность этой ритмической ячейки заключается в том, что соотношение ее элементов колеблется в диапазоне от ровных восьмых до пунктира [45, с. 32].

Учитывая это, джазовую импровизацию можно определить как фундаментальную основу джаза, специфика которой проявляется в процессе игры со свингом.

Так как тема данной выпускной квалификационной работы посвящена проблеме формирования навыков джазовой импровизации в классе эстрадного вокала, то нам необходимо обратиться к определению джазовой импровизации эстрадного вокалиста.

Джазовая импровизация эстрадного вокалиста представляет собой творческий процесс создания музыкально-художественного образа в момент непосредственного вокально-слогового интонирования музыкального и литературного текста (скэт-пение), сущностью которого является познание, воспроизведение и распространение объективно и субъективно нового использования общепринятых слоговых сочетаний и привнесения оригинальных в скэт-вокал, джазовой фразировки, свинга, акцентирования и новой артикуляции, специфика которого заключается в особых способах звукоизвлечения, использования широкого спектра тембровых красок и звукоподражательных элементов в рамках структурной схемы пьесы [3].

Данное определение отражает закономерности учебно-творческого процесса в учебных заведениях культуры и искусств. Структура проявления музыкально-познавательной и творческой деятельности студентов в процессе обучения импровизации охватывает познавательную, эмоциональную и волевою сферу жизнедеятельности человека и проявляется в готовности, стремлении и умении оригинального решения художественно-познавательных и исполнительских задач в процессе импровизационного музицирования [3].

Выделим специфические особенности вокалистов, обучающихся джазовой импровизации: комбинаторная память, воображение, фантазия, технические способности, музыкальное мышление, поскольку в импровизации музыкант реализует свой духовный и эмоциональный потенциал, оперируя во время исполнения джазовой композиции блоками

музыкально-художественной информации, соединяя их в различных комбинациях, находит наиболее полное, емкое художественное воплощение мысли [3, с. 40].

Чтобы максимально точно выразить сущность вокальной импровизации в джазовой музыке, обратимся к становлению и развитию джазового вокального пения в первой половине XX века. Оно, по сути, является имитированным звучанием музыкальных инструментов и включает в себя множество вариантов звучания голоса.

Человеческий голос можно смело называть первым джазовым инструментом, а в истории всей музыки – важнейшим [9, с. 17]. Пение являлось неким «выходом» для изменений в разговорной речи. В данной трактовке можно представить, что музыка давала начало песне также, как ритм, который исходит из музыкального материала, пробуждает в человеке желание двигаться в такт музыке [9, с. 22].

Эксперименты певцов со звукообразованием привели к использованию в вокальной практике хриплых, иногда надрывных звуков, которые были противоположны установкам классической вокальной школы. Американского певец и трубач Луи Армстронг по праву считается одним из первых певцов, применивших в своей практике новую манеру пения. Он по воле случая совершил эволюцию в вокальном эстрадно-джазовом исполнительстве. По легенде, во время одной из сессий в звукозаписывающей студии в 1924 г. Армстронг уронил текст песни или попросту забыл его. В то время запись была довольно дорогостоящей, и возможности записать произведение еще раз не было. Находчивый Армстронг, дабы не останавливать запись, которая в то время не предполагала множества попыток «переписать» неудачный материал, допел фразу спонтанными слогами, которые пришли на ум вместо забытого текста. Так появился скэт - прием, с помощью которого вокалисты-импровизаторы излагают свою мелодико-ритмическую линию.

Термин, обозначающий этот прием, появился гораздо позднее, когда импровизация с помощью слогов стала стандартным приемом джазовых вокалистов и представляла собой подражание джазовым инструментальным импровизациям.

Любопытно сделать анализ изменений, которые произошли в исполнении негритянской музыки, выявить детали и рассмотреть свойства и приемы, используемые в ней.

Впервые скэт можно было заметить у знаменитых в то время блюзовых музыкантов на их записях конца 1910-х годов. Это были некие слоги-выкрики, с помощью которых они могли подбадривать друг друга во время исполнения соло. Но несмотря на использование скэтовых слогов, в то время скэт не получил широкого распространения. Исполнение основной темы было настолько эмоционально наполненным, что в дополнительных выплесках энергии в форме слогов музыканты не нуждались.

На первых порах созревания вокальной импровизации на одной сцене с негритянской вокалисткой находились замечательные помощники - инструменталисты. Это музыканты, играющие в блюзовых ансамблях на таких инструментах, как труба, кларнет, тромбон и ритм-секция. Они представляли типично новоорлеанский состав. Духовые инструменты в своих аккомпанементных ответах продолжали мелодическую линию темы в импровизационных ответах, инструментально варьируя мелодию и добавляя собственное вольное продолжение мелодии. Подобный опыт для вокалиста стал своеобразной начальной школой, которая вызвала у них желание повторить нечто похожее на соло инструменталистов своим голосом и спеть свой репертуар, не используя текст и варьируя его мелодию.

В то же время белых певцы эстрады, участвовавшие в различных шоу, постановках, номерах варьете начали использовать самое простейшее слоговое пение, пока лишённое свинга и сложности ритма. Вскоре его стали использовать в текстах песен из мюзиклов и вокальных номерах в фильмах.

Эти приемы были заимствованы у музыкантов-инструменталистов. И подвластно это было только тем вокалистам, которые были погружены в звучание ансамбля, оркестра и имеющим внутри себя инструментальное мышление. Вокалист, находясь на одном уровне с остальными солистами, должен иметь оркестровое чутье и иметь природный талант импровизатора, врожденное чувство свинга и отличное знание манеры, стиля, т.е. вкус.

Вместе с общепринятыми слогами, каждый вокалист использует и добавляет в скэт-вокал новую артикуляцию и нестандартные слоговые комбинации, благодаря чему традиционная школа скэтового пения обновляется.

Каждый исполнитель выбирает для себя максимально удобные слоговые сочетания, дополняет их и создает свой собственный артикуляционный арсенал. Владение техникой скэта дает вокалисту возможность быть наравне музыкантами-инструменталистами. Это могут быть как заранее подготовленные мелодические отрывки из сложных гармонических последовательностей, так и спонтанная импровизация, которая подразумевает высокий уровень подготовленности и свободы вокалиста. Чаще всего вокальное соло подготавливается заранее, особенно если певец готовится к записи в студии. На концертах и джем-сейшнах вокалисты исполняют спонтанную импровизацию, но и здесь ими используется определенная база мелодических фраз и цитат. Зачастую в импровизации используется метод компиляции, т.е. заимствования, цитирования отдельных фраз и соло выдающихся мастеров джаза, но со временем объем знаний, умений и навыков вокалиста увеличивается и они обретают внутреннюю уверенность и готовность к самостоятельной импровизации уже на высоком профессиональном уровне.

Ознакомившись с литературой по данной проблеме, можно сделать вывод о том, что музыкальная импровизация в современной музыковедческой и педагогической литературе принадлежит к числу

наиболее изученных видов импровизации и является исторически наиболее древним типом музицирования.

Импровизация представляет собой одновременное исполнение музыки без предварительной подготовки, спонтанное музыкальное высказывание, непосредственную, сиюминутную реализацию музыкальной мысли.

Импровизация эстрадного вокалиста представляет собой творческий процесс создания музыкально-художественного образа в момент непосредственного вокально-слогового интонирования музыкального и литературного текста (скэт-пение), сущностью которого является познание, воспроизведение и распространение объективно и субъективно нового использования общепринятых слоговых сочетаний и привнесения оригинальных в скэт-вокал, джазовой фразировки, свинга, акцентирования и новой артикуляции, специфика которого заключается в особых способах звукоизвлечения, использования широкого спектра тембровых красок и звукоподражательных элементов в рамках структурной схемы пьесы.

1.3. Теоретические подходы к формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

Особенности обучения импровизации вокалистов в области музыкального искусства эстрады обусловлены спецификой эстрадно-джазового исполнительства, в котором импровизация и интерпретация являются сущностными компонентами создания и воплощения замысла произведений эстрадно-джазового искусства средствами вокально-слогового интонирования и заключаются в создании творческой атмосферы, формировании личностной мотивации студентов к музыкально-творческой деятельности и поэтапном системном подходе к освоению импровизации и интерпретации джазовых стандартов, активном использовании комплекса интерактивных методов и компьютерных технологий [22].

Специфика обучения джазовой импровизации заключается в том, что импровизация в джазовом вокальном исполнительстве является сущностным компонентом, единственным условием реализации произведений эстрадно-джазового искусства, методом «поиска» новых выразительных компонентов, неотъемлемой частью воплощения музыкально-художественного образа, формой творческого поиска, творческой самореализации. Творчество и импровизация часто неразрывны, так как подразумевают создание нового, ранее небывалого [3, с 40].

Каждому студенту, обучающемуся импровизации, необходимо знать основной минимум для обретения исполнительской свободы:

- тему и гармоническую сетку темы;
- форму произведения;
- тональность темы, отклонения и модуляции в другие тональности;
- аккорды и секвенции;
- гаммы, соответствующие аккордам [3].

При обучении студента необходимо учитывать ряд особенностей: уровень общей музыкальной и теоретической подготовки, навыки чтения с листа и записи нотного текста, прослушивание и анализ лучших образцов джазовой музыки, развитие слухового эталона джазовой стилистики, а также умение отличать главное от второстепенного, обращая внимание на конкретные приемы джазового музыкального языка.

В настоящее время современный джаз можно представить как сложное явление музыкального искусства с различными направлениями, течениями, стилями, с комплексом специфических выразительных средств.

Джазовое исполнительство представляет собой творческий процесс воссоздания музыкально-художественных произведений. По образному выражению А. Рубинштейна, «исполнение – второе творение» [24]. Оно, как и другие формы и виды исполнительского искусства, является самостоятельным видом художественного творчества, проявляющимся в интерпретации, а в джазовом исполнительстве еще и в импровизации.

В джазовом исполнительстве нет разделения функций композитора и исполнителя, поскольку импровизация является сущностным компонентом, хотя использование ее в отдельных случаях не считается обязательным [3, с 21].

Многие исследователи и практики в области джаза отмечают, что интонирование нотного текста, его интерпретация представляет собой творческий акт, при этом исполнительское интонирование отличается от композиторского своей импровизационной основой.

Ученые утверждают, что настоящий исполнитель – всегда индивидуальность. Поэтому педагогу в первую очередь необходимо сформировать у обучающихся собственный стиль, состоящий из сочетания взглядов, целевых установок, особой технологии труда, неповторимой манеры общения [3, с 29].

Работа по формированию навыка импровизации должна быть основана на принципе постепенности и последовательности в овладении умениями и навыками импровизации. Учащимся необходимо подниматься поочередно по трем ступеням, не пропуская ни одной из них и не переступая через ступени. На первой ступени находится процесс сочинения (а не импровизации) каких-либо музыкальных фрагментов, на второй создание новых фрагментов и эпизодов, сочетая и синтезируя сочинения и импровизацию, используя различные методы. Третий этап представляет собой исключительно импровизацию [21].

Также действует принцип постепенного усложнения заданий, нарастания их трудности. В зависимости от меры и степени природной одарённости учащегося восхождение по ступеням может быть ускорено или замедлено; в некоторых случаях может быть остановлено ввиду его бесперспективности.

При работе со студентами в ходе формирования навыка джазовой импровизации педагогу необходимо принимать во внимание общую специфику работы вокалиста: при интонировании вокалист не всегда

успевают «перевести» исполняемую фразу на ноты, поэтому педагогу имеет смысл ввести в работу такой вид деятельности, как **самостоятельное прослушивание, «снятие» и анализ соло выдающихся джазовых исполнителей**, как вокалистов, так и инструменталистов, поскольку знакомство с лучшими образцами вокального джаза и инструментальных соло способствует формированию чувства свинга, ощущению джазовой фразировки и специфических приемов вокально-джазового исполнительства.

Осмысление структуры таких образцов, логики развития музыкальных мыслей, постижение стилевых и технологических закономерностей, лежащих в основе творчества мастеров джаза - все это указывает начинающему импровизатору перспективные направления, по которым следует двигаться ему самому. Необходимо подражать большим мастерам и не бояться этого. Если у учащегося есть свои идеи, они так или иначе проявятся в его деятельности, даже если ему кажется, что он всего лишь подражает.

Записывая импровизационные линии того или другого музыканта, студент может ускорить процесс обучения импровизации. Здесь также нужно использовать принцип «от простого – к сложному» - записываем сначала простые, потом более сложные фразы. Эта работа развивает слух, чувство ритма, формы [3]. Также это поможет глубже и основательнее погрузиться в изучаемый материал, разобраться в нем изнутри. Понять то, что доступно пониманию, осмыслить то, что поддается осмыслению - такова задача [21]. В дальнейшем такая работа поможет при записи своих линий импровизации [3].

Анализируя соло, необходимо постараться найти мотив, проследить его развитие, найти кульминацию произведения, обратить внимание на средства для достижения кульминации, например, более плотная ритмическая и мелодическая фактура, более высокий регистр [3].

При анализе импровизационных линий рекомендуется выписать отдельные гармонические обороты, обыгрывание отдельных аккордов, то есть накапливать и копировать в первый период приемы известных

импровизаторов. Однако не следует забывать о разработке собственных идей [3].

Хотя термин «импровизация» означает сочинение музыки в процессе ее исполнения, необходимо в домашней работе тщательно отбирать средства, которые могут лечь в основу более совершенной в будущем импровизации [3].

Необходимо сформировать у учащегося представление о **мелодической импровизации**, о ее специфике, познакомить с практикой орнаментально-фигурационной обработки мелодической идеи. Классические нормативы джаза содержат правило синонимичности (сходства, близости) темы и её модификаций, возникающих в процессе импровизации, - учащемуся надлежит усвоить данное правило, а педагогу держать это под контролем.

Первые пробы в области мелодической импровизации учащийся проводит, оперируя сравнительно простыми интонационными оборотами (мелодическими «эмбрионами»). В дальнейшем, в соответствии с принципом усложнения учебной работы, он выходит в своих импровизационных изысканиях на уровень более сложных синтаксических образований (мотив, фраза, предложение). Эффективен метод инициирования творческой деятельности, который можно определить как «вопрос – ответ»: педагог предлагает начало музыкальной фразы, ученик тут же, «с ходу», заканчивает её. Возможна и инверсия: начало фразы импровизируется учеником, завершение – педагогом. Такой метод был предложен американской джазовой певицей Джонни Митчелл [31].

Джазовая тема по своей сути напоминает и народные песни, и композиторские сочинения, так как бытует как устно, так и предстает перед нами в нотном изложении. Существует множество различных сборников, включающих в себя как «вечнозеленые» стандарты evergreen, так и произведения более современных джазменов второй половины 20 века и

наших современников. Эти сборники называются Real Book. Педагогу необходимо ознакомить студентов с особенностями работы с ними.

Также педагог должен рассказать студенту о формообразовании темы. Главной категорией здесь является квадрат – структурно-гармонический план темы, который сохраняется и в импровизации. Студенту необходимо научиться слышать начало каждого квадрата, так как он является главным ориентиром в импровизационном потоке.

Для развития слухового навыка и определения квадрата могут помочь записи американского джазового музыканта Jamie Aebersold, которые представляют собой фонограммы известных джазовых стандартов, исполненные ритм-группой (фортепиано, контрабас, ударные) без проведения темы, благодаря чему солист может тренировать как исполнение темы произведения, так и самого импровизационное соло.

Также нужно ознакомить студента с принципами использования **гармонии исполняемого произведения**. Педагогу необходимо дать общее представление о том, чем ученик должен впоследствии овладеть: учащийся с помощью педагога изучает джазовую аккордику в различных её проявлениях (структура, типовые сочетания и последовательности); рассматривает различные варианты гармонизации джазовых мелодий; создаёт те или иные комбинации и сочетания звуков на аккордовой основе. В сознание учащегося внедряется принцип соответствия, смысловой согласованности мелодики и гармонического сопровождения в процессе импровизации, принцип, отступление от которого ведёт в звуковой анархии и бессмыслице.

При работе над композиционными элементами джазовой импровизации большое внимание уделяется анализу, сочинению, пению риффов, освоению фразировки, артикуляции, штрихам и специфическим приемам.

Специфика обучения джазовой импровизации вокалистов заключается в формировании умений и навыков спонтанного воплощения музыкально-художественного образа средствами скэт-пения [3, с 39]. Поэтому студентам необходимо совершенствовать свой «язык скэта».

Особый вид **работы над скэтом** – пропевание инструментальных соло выдающихся мастеров джаза, как вокалистов, так и инструменталистов, а также классической инструментальной музыки, написанной для солистов (духовые, скрипичные и т.п.).

Специфика обучения джазовой импровизации заключается в **особенностях метроритмических соотношений** в джазе. Каждая ритмическая фигура выстраивается на основе комбинации отрезков длительности, кратных такту. Степень кратности бывает самой разной, также как и всевозможные комбинации фигур из длительностей разной кратности. Поэтому учащимся необходимо научиться свободному делению самого распространенного в джазовой музыке четырехдольного такта на равные отрезки времени разной кратности.

Также педагог должен предоставить учащимся необходимую информацию о **ритмической основе импровизации**, о её экспрессивных возможностях, о том, в чём она выражается и как сочетается с мелодикой и гармонией. Первые пробы учащегося в сфере ритмо-импровизации могут осуществляться по разным направлениям. Будут эффективными эксперименты в создании ритмических рисунков, в которых фигурируют в разных сочетаниях дуоли и триоли. Эффективны и практически целесообразны упражнения, основанные на дроблении более крупных длительностей на более мелкие (половинные ноты на четвертные; четвертные ноты на восьмые, те в свою очередь на шестнадцатые). Метод дробления длительностей достаточно часто используется в джазовом исполнительстве, динамизируя музыкальный поток, усиливая его экспрессию.

К особенностям обучения джазовой импровизации вокалистов эстрадной направленности также можно отнести **формирование чувства «свинга»**. Существует ряд предпосылок, вызывающих ощущение "свинга". Это использование триольной пульсации, метрической доли пунктирного ритма, акцентирование отдельных нот, так называемый "блуждающий

акцент" и синкопирование. При этом использования только этих средств недостаточно. Необходимо обращать внимание на практически неуловимые сознанием микроотклонения от метра, чтобы этот метод был наиболее эффективным [3, с. 41].

Одним из основных приемов является задержка или «оттяжка» на небольшой, но очень точный промежуток времени определенных долей такта. Вторые и четвертые доли в четырехдольном такте почти всегда оттягиваются. То же самое происходит с синкопами и акцентированными нотами. Наиболее выразительным, но при этом достаточно сложным приемом является смещение на величину такой задержки всего метра у пианистов в правой руке относительно левой, а у солистов, будь то инструменталист или вокалист, относительно ритм-группы.

Еще один прием, используемый джазовыми музыкантами, - постепенное, неосознаваемое слушателем микрозамедление темпа в течение фразы. С началом новой фразы тем становится прежним. Причем ритм-секция в это время может оставлять темп неизменным, а солист на их фоне осуществлять «растяжение» темпа.

Бывает, что какая-либо часть джазовой темы, например, в форме ААВА, играется чуть медленнее остальных. Такое одновременное использование отклонений, замедлений и восстановлений темпа в пределах доли, такта, фразы, периода, композиции и создают ту ритмическую динамику, напряжение, которая так отличает исполнительскую манеру джазовых музыкантов.

В ходе обучения также необходимо уделить внимание различным вариантам акцентировки (игра акцентов выполняет важные функции во всех джазовых стилях, как традиционных, так и инновационных). Необходимо также апробировать различные ритмические комбинации, использующие приём синкопирования. По своей сущности джазовая музыка синкопична и не стоит игнорировать этот факт при обучении студентов импровизации.

Как известно, любые действия как музыканта-исполнителя, так и композитора, включая и возможные "спонтанные" действия, имеют своим генетическим истоком процессы, которые происходят в области внутреннего слуха, в сфере внутренне-слуховых представлений. Временной интервал между исполнительской задумкой и ее реализацией может быть минимален, он может быть и незаметным, неощутимым для музыканта, но тем не менее, он существует. Из выше сказанного следует важный вывод: учащемуся, постигающему "технология" импровизации, необходимо проводить определённую часть своей пропедевтической (подготовительной) работы "в уме", оперируя внутренне-слуховыми представлениями и образами. По такому принципу создаются синтагмы (минимально завершённые интонационно-смысловые единицы импровизации); они, в свою очередь, складываются в фразы, предложения. Бесспорно, полезен метод пропевания голосом рождающихся "в голове" мелодий и даже отдельных интонаций. Снимая неизбежные двигательные-технические трудности, которые могут возникнуть у исполнителей, имеющих небольшой опыт при игре на музыкальном инструменте, импровизации в их "вокальном варианте" инициируют творческую фантазию и воображение, раскрепощают их, создают для них благоприятные условия.

В ходе практического обучения импровизации, по мере углубления в толщину соответствующей проблематики, молодым музыкантом должны быть получены **знания о видах и типах джазовых импровизаций** (монодический, гомофонный, полифонические типы); о сольной и коллективной формах импровизации; о стандартных формоструктурах джазовых композиций (трёхчастность), о правиле "квадрата", об особенностях и отличительных чертах североамериканского и европейского джаза, и т.д.

Обучение импровизации должно быть систематическим и последовательным, а также проблемным, активным и сознательным.

Конечно, не каждому музыканту дано стать подлинным мастером-импровизатором. Для этого необходимы и природные исполнительские данные, и композиторское чутье, и умение раскрывать в себе неожиданные резервы. Но это не значит, что в искусстве импровизации нет своих законов - они существуют и без их тщательного изучения глубокое постижение сути джазовой музыки, какая-либо серьезная работа в этой области невозможны.

Итак, формирование навыков импровизации у студентов в классе эстрадного вокала будет успешным, если будут реализованы следующие педагогические условия:

- в основе данного процесса будут лежать принципы последовательности и постепенности,
- применять метод наблюдения за музыкой, метод музыкально-стилевого анализа, ассоциативный метод,
- учитывать уровень музыкального развития студентов и уровень владения ими вокальными навыками,
- применять комплекс вокальных упражнений, способствующий формированию данных навыков.

Выводы по первой главе

В историческом аспекте джаз – это род музыкального искусства, сложившийся в конце 19 века под влиянием африканских ритмов, европейской гармонии с привлечением элементов афроамериканского фольклора. Столетняя история джаза позволяет сделать заключение о том, что его экстраординарность заключается, в первую очередь, в сочетании *импровизационности и свинга*. Джаз в огромной степени повлиял на всю популярную и коммерческую музыку и внес в нее значимые изменения. Джаз фактически превратился не только в основу всей популярной музыки, но также стал сложным художественным музыкальным искусством, сравнимым с традиционной академической музыкой западного мира.

Музыкальная импровизация в современной музыковедческой и педагогической литературе принадлежит к числу наиболее изученных видов импровизации и является исторически наиболее древним типом музицирования. Импровизация представляет собой одновременное исполнение музыки без предварительной подготовки, спонтанное музыкальное высказывание, непосредственную, сиюминутную реализацию музыкальной мысли. Также мы дали определение импровизации эстрадного вокалиста. Она представляет собой творческий процесс создания музыкально-художественного образа в момент непосредственного вокально-слогового интонирования музыкального и литературного текста (скэт-пение), сущностью которого является познание, воспроизведение и распространение объективно и субъективно нового использования общепринятых слоговых сочетаний и привнесения оригинальных в скэт-вокал, джазовой фразировки, свинга, акцентирования и новой артикуляции, специфика которого заключается в особых способах звукоизвлечения, использования широкого спектра тембровых красок и звукоподражательных элементов в рамках структурной схемы пьесы.

Также в первой главе мы рассмотрели педагогические условия формирования навыка импровизации. Необходимо, чтобы в основе данного процесса лежали принципы последовательности и постепенности. Необходимо применять метод наблюдения за музыкой, метод музыкально-стилевого анализа учитывать уровень музыкального развития студентов и уровень владения ими вокальными навыками, применять комплекс вокальных упражнений, способствующий формированию данных навыков.

ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ НАВЫКОВ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ У СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА.

Во второй главе описываются организационные и содержательные основы опытно-поисковой работы по формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

2.1. Опытно-поисковая работа по формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала. Инструментарий исследования. Результаты констатирующего этапа опытно-поисковой работы.

В соответствии с поставленными целями и задачами выпускной квалификационной работы нами была проведена опытно-поисковая работа, целью которой явились анализ и обобщение результатов динамики процесса формирования навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

Опытно-поисковая работа включала в себя три этапа: констатирующий, формирующий и контролирующий.

Констатирующий этап опытно-поисковой работы осуществлялся на небольшой группе студентов, обучающихся на отделении «Музыкальное искусство эстрады» по классу эстрадного вокала у автора данного исследования в Свердловском областном музыкальном училище им. П.И. Чайковского (колледж) в г. Екатеринбурге Свердловской области.

Всего в констатирующем обследовании приняли участие 8 студентов. Он проводился в период с 5.02.2018 по 26.02.2018.

В задачи констатирующего этапа опытно-поисковой работы входило:

- определение критериев и показателей сформированности начальных навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала;

- разработка диагностического инструментария для определения уровня сформированности начальных навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала;

- определение исходного уровня сформированности начальных навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

Формирующий этап опытно-поисковой работы проводился в период с 26.03.2018 по 30.04.2018. В нем приняли участие 8 студентов музыкального колледжа. Возрастной состав студентов варьировался от 18 до 25 лет. В его задачи входило:

- внедрение в учебный процесс педагогических условий и комплекса упражнений, способствующего формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

Контрольный этап опытно-поисковой работы проходил в период с 7.05.2018 по 28.05.2018. В его задачи входило:

- выявить качественные и количественные изменения, которые произошли у студентов в процессе занятий;

- выявить эффективность и результативность предлагаемых педагогических условий.

В ходе исследования использовались следующие методы: теоретические (изучение и анализ психолого-педагогической и научно-методической литературы по проблеме исследования); эмпирические (педагогическое наблюдение, опытно-поисковая работа).

Для оценки сформированности навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала, опираясь на работы А.С. Зайцевой, О.М. Степурко, Б. Столовым, рассмотренных в

теоретической главе исследования, были определены следующие критерии и показатели (см. Таблицу № 1):

Критерии и показатели уровня сформированности навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала

Критерии	Показатели
Владение техникой «скэт»	<ul style="list-style-type: none"> - владение английской фонетикой; - умение использовать различные «скэтовые» слоги; - умение воспроизводить слогами инструментальные мелодии.
Уровень общей музыкальной и теоретической подготовки	<ul style="list-style-type: none"> - знание нотной грамоты и элементарной теории музыки; - навык чтения с листа и записи нотного текста; - умение анализировать и «снимать» соло выдающихся мастеров джаза.
Знание формы джазового стандарта и гармонической сетки темы	<ul style="list-style-type: none"> - знание основных аккордов, используемых в джазовой музыке и их цифровое обозначение; - знание формы джазового стандарта, определение по слуху части темы (А или В), знание гамм, соответствующих аккорду; - определение тональности темы, отклонений и модуляций.
Владение джазовой ритмикой	<ul style="list-style-type: none"> - умение просчитывать различные

	<p>ритмические комбинации в пределах такта, квадрата, композиции;</p> <ul style="list-style-type: none"> - умение делить такт на равные отрезки времени равной кратности, а также дробление крупных длительностей на более мелкие; - умение свинговать; - использование триольной пульсации.
--	---

1. Владение техникой «скэт» выявлялось посредством таких показателей как:

- владение английской фонетикой;
- умение использовать различные «скэтовые» слоги;
- умение воспроизводить слогами инструментальные мелодии.

Данный критерий оценивался с учетом трех уровней – высокий, средний, низкий.

Высокий уровень. Учащийся в произношении «скэтовых» слогов опирается на фонетическую базу английского языка, не возникает проблем с произношением. Использует переднеязычные и губные согласные, чередует их и старается не повторять использованные слоги. Учащийся использует закрытые и открытые слоги, чередуя их. Чередует гласные в открытых слогах. Учащийся беспрепятственно и на ходу придумывает разнообразные скэтовые слоги на заданную мелодию.

Средний уровень. Учащийся в произношении «скэтовых» слогов опирается на фонетическую базу английского языка, но возникают проблемы с произношением. Использует переднеязычные и губные согласные, но не чередует их, имеет много повторяющихся слогов. Учащийся использует только закрытые или только открытые слоги. Учащийся во время

переложения инструментальной мелодии на скэт использует ограниченный запас слогов и время от времени повторяет одни и те же слоги.

Низкий уровень. Учащийся в произношении «скэтовых» слогов не опирается на фонетическую базу английского языка. Использует только переднеязычные или только губные согласные. Учащийся использует только закрытые или только открытые слоги. Учащийся во время пения инструментальной мелодии не может сходу спеть скэтовые слоги, запинается и использует весьма ограниченный запас скэта.

2. Уровень общей музыкальной и теоретической подготовки определялся посредством таких показателей, как:

- знание нотной грамоты и элементарной теории музыки;
- навык чтения с листа и записи нотного текста;
- умение анализировать и «снимать» соло выдающихся мастеров джаза.

Данный критерий оценивался с учетом трех уровней – высокий, средний, низкий.

Высокий уровень. Учащийся владеет нотной грамотой и элементарной теорией музыки, знает интервалы, аккорды. Учащийся сходу читает с листа и безошибочно записывает нотный текст. Учащийся умеет анализировать вокальные и инструментальные соло различного уровня сложности и записывать прослушанное в нотной транскрипции, используя свой внутренний слух.

Средний уровень. Учащийся владеет нотной грамотой и элементарной теорией музыки, но не всегда может апеллировать теми или иными определениями и терминами, знает интервалы и аккорды, но не всегда определяет их точно. Учащийся читает с листа в достаточно медленном темпе и допускает небольшое количество ошибок. Учащийся умеет анализировать не очень сложные импровизации мастеров джаза и записывает их только с использованием инструмента, не используя навык внутреннего слышания и выстраивания интервалов внутренним слухом.

Низкий уровень. Учащийся не владеет нотной грамотой и элементарной теорией музыки должным образом, знает названия интервалов и аккордов, но не может точно определить их на слух и назвать ступени, из которых состоят эти интервалы и аккорды. Учащийся не читает с листа, не может определить внутренним слухом интервалы нотного текста и воспроизвести их точно. Учащийся не умеет анализировать соло джазовых музыкантов и записывать их нотным текстом.

3. Знание формы джазового стандарта и гармонической сетки темы определялось посредством таких показателей, как:

- знание основных аккордов, используемых в джазовой музыке и их цифровое обозначение;
- знание формы джазового стандарта, определение по слуху части темы (А или В), знание гамм, соответствующих аккорду;
- определение тональности темы, отклонений и модуляций.

Данный критерий оценивался с учетом трех уровней – высокий, средний, низкий.

Высокий уровень. Учащийся знает все аккорды, используемые в джазовой музыке, а также их цифровое обозначение, может сыграть с листа аккорды темы по цифровому обозначению с использованием обращений и линией баса. Учащийся знает форму джазового стандарта (ААВА), определяет по слуху часть темы, ее начало и окончание, а также начало нового квадрата. Учащийся может воспроизвести гамму, соответствующую аккорду, определяя при этом лад, в котором звучит эта гамма. Учащийся определяет тональность темы, слышит, в какую тональность идет модуляция и отклонения.

Средний уровень. Учащийся знает аккорды, используемые в джазе, их цифровое обозначение, но может сыграть их без использования обращений. Учащийся знает форму джазового стандарта, но не всегда может определить начало нового квадрата или части квадрата. Учащийся может воспроизвести гамму, соответствующую аккорду, но не может назвать лад. Учащийся

определяет тональность темы, но не может определить, в какую тональность идет модуляция и отклонения.

Низкий уровень. Учащийся знает не все аккорды, может сыграть их только в виде трезвучий. Учащийся знает форму джазового стандарта, но не может определить ни начало нового квадрата, ни части темы. Учащийся не может воспроизвести гамму, соответствующую аккорду. Учащийся не всегда может точно определить тональность темы и не слышит модуляций и отклонений.

4. Владение джазовой ритмикой определялось посредством таких показателей, как:

- умение делить такт на равные отрезки времени равной кратности, а также дробление крупных длительностей на более мелкие;
- умение свинговать;
- использование триольной пульсации.

Данный критерий оценивался с учетом трех уровней – высокий, средний, низкий.

Высокий уровень. Учащийся умеет делить такт на равные отрезки времени равной кратности, а также дробить крупные длительности на более мелкие. У учащегося не возникает проблем с ощущением свинга. Учащийся умеет использовать триольную пульсацию во время пения.

Средний уровень. Учащийся умеет делить такт на равные отрезки времени равной кратности, но может дробить не все крупные длительности на более мелкие. Учащийся не всегда справляется с триольной пульсацией и не может удерживать все произведение в ощущении свинга.

Низкий уровень. Учащийся ошибается при делении такта на равные отрезки времени равной кратности, а также не справляется с такой задачей, как дробление крупных длительностей на более мелкие. Учащийся не ощущает триольную пульсацию и не может свинговать.

Для выявления сформированности навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала

использовались следующие методы: наблюдение за учащимися, задания, направленные на выявление уровня сформированности навыков джазовой импровизации, метод анализа музыкальных произведений.

Диагностическое исследование у студентов проводилось в индивидуальной форме.

За выполнение каждого задания студенты получали определенные баллы. За выполнение задания на высоком уровне – 3 балла, на среднем уровне – 2 балла и на низком уровне – 1 балл.

За время выполнения заданий преподаватель вокала был внимателен к каждому учащемуся. После установления доверительного контакта с подростками он предлагал выполнить ряд заданий. Ответы и результаты фиксировались в специально отведенной для этого тетради.

Рассмотрим задания, которые применялись не только в контрольных срезах, но и использовались в процессе обучения.

Для выявления уровня владения техникой «скэт» предусматривалось следующее диагностическое задание.

Задание №1

Студентам предлагается спеть вокализы Франца Абта, которые были подготовлены для академического зачета с помощью скэтовых слогов.

Данное задание позволяет выявить уровень владения техникой «скэт». Итоги выполненного задания смотри в приложении № 1.

Таблица № 1

Уровни	Критерий	
	Владение техникой «скэт»	
	Количество человек	%
Низкий	4	50
Средний	3	37,5
Высокий	1	12,5
Всего	8	100

Анализ полученных результатов показал, что большинство студентов не справились с заданием, так как учащиеся в произношении «скэтовых» слогов не опирались на фонетическую базу английского языка и использовали небольшой запас скэтовых слогов, но были и учащиеся, которые справились с этим заданием.

Для выявления уровня общей музыкальной и теоретической подготовки предусматривались следующие задания.

Задание № 2

Учащимся предлагалось спеть с листа балладу «In a sentimental mood», а также записать нотами джазовый стандарт «Bye bye Blackbird».

Данное задание позволяет выявить уровень общей музыкальной и теоретической подготовки студентов музыкального колледжа.

Итоги выполненного задания смотри в приложении № 2.

Результаты по критерию уровня общей музыкальной и теоретической подготовки студентов смотри в таблице № 2.

Таблица № 2

Уровни	Критерий	
	Уровень общей музыкальной и теоретической подготовки	
	Количество человек	%
Низкий	6	75
Средний	1	12,5
Высокий	1	12,5
Всего	8	100

Анализ полученных результатов показал, что большая часть студентов не справилась с заданием.

Для выявления следующего критерия - знание формы джазового стандарта и гармонической сетки темы – нами было предложено следующее задание:

Задание №3

Студентам предлагалось на слух определить начало каждого квадрата в джазовом стандарте Cotton Tail Дюка Эллингтона и сыграть на фортепиано аккорды темы по цифровым обозначениям. Также нужно было определить тональность предложенной композиции.

Данное задание позволяем нам выявить, насколько студенты знают тему джазового стандарта и гармоническую сетку темы.

Итоги выполненного задания смотри в приложении № 3.

Результаты по критерию уровня общей музыкальной и теоретической подготовки студентов смотри в таблице № 3.

Таблица № 3

Уровни	Критерий	
	Знание формы джазового стандарта и гармонической сетки темы	
	Количество человек	%
Низкий	4	50
Средний	2	25
Высокий	2	25
Всего	8	100

Анализ полученных результатов показал, что половина учащихся не справились с данным заданием, так как не смогли точно определить начало квадрата и сыграть аккорда данного произведения, остальные же представили противоположные им результаты.

Для выявления владения джазовой ритмикой было дано следующее задание:

Задание №4

Учащимся необходимо было прохлопать четвертями, восьмыми и шестнадцатыми джазовый стандарт «In a mellow tone» Дюка Эллингтона, а также «прощелкать» пальцами вторую и четвертую доли, поймав ощущение свинга.

Данное задание позволяем нам понять, насколько студенты владеют джазовой ритмикой.

Итоги выполненного задания смотри в приложении № 4.

Результаты по критерию уровня общей музыкальной и теоретической подготовки студентов смотри в таблице № 4.

Таблица № 4

Уровни	Критерий	
	Владение джазовой ритмикой	
	Количество человек	%
Низкий	3	37,5
Средний	3	37,5
Высокий	2	25
Всего	8	100

Анализ полученных результатов показал, что большая часть студентов справилась с заданием, так как смогли просчитать нужные доли и длительности.

Сводная таблица результатов констатирующего этапа опытно-поисковой работы по уровням

Таблица № 6

Уровни	Критерии
--------	----------

	Уровень владения техникой «скэт» (%)	Уровень общей музыкальной и теоретической подготовки (%)	Уровень знания формы джазового стандарта и гармонической сетки темы (%)	Владение джазовой ритмикой (%)
Низкий	50	75	50	37,5
Средний	37,5	12,5	25	37,5
Высокий	12,5	12,5	25	25

Результаты констатирующего этапа опытно-поисковой работы позволили начать работу формирующего характера.

2.2. Формирующий этап опытно-поисковой работы по формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала

Целью формирующего этапа опытно-поисковой работы по формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала явилась апробация педагогических условий, направленных на формирование четырех основных составляющих: владение техникой «скэт», уровень общей музыкальной и теоретической подготовки; знание формы джазового стандарта и гармонической сетки темы, владение джазовой ритмикой.

При работе над техникой скэта в нашем распоряжении находится множество слогов и их комбинаций, но начинать работу следует с отработки конкретных артикуляционно-слоговых формул. Соблюдая принцип последовательности, отрабатываем одну и переходим к другой. Постепенно

учащиеся начинают их варьировать, привнося в них изменения, чередуют друг с другом.

Для овладения студентами техники «скэт» были представлены следующие упражнения:

Упражнение 1. Учащимся предлагалось отработать данные артикуляционно-слоговые формулы, предложенные Бобом Столов, который является профессором вокального отдела в колледже Беркли в Бостоне, а также автором двух учебников по скэт-импровизации «Blues Scatitudes» и «Scat drums»[32]:

а) dwee-doo-dee-doo-dee-doo-dup-dwee-doo-dee-dn-dee-dn-dup

б) dee-dlyu-dup-dee-dlya-dup

в) dwee-doo-dee-dn-dee-dlya-dup

Данные артикуляционно-слоговые формулы предлагалось произносить, опираясь на фонетику английского языка. Для этого учащимся предлагалось все согласные буквы произносить, отталкиваясь языком от верхнего нёба.

Упражнение 2. Учащимся предлагалось проговорить слогами из упражнения 1 ритмические рисунки (см. Приложение № 1).

Упражнение 3. Учащимся предлагается подставить имеющиеся в распоряжении слоговые сочетания к фразам (см. Приложение №2).

После выполнения соответствующих упражнений учащимся предлагалось исполнить «скэтом» джазовый стандарт из своей программы.

В процессе проведения задания мы использовали следующие методы: метод сравнения, частично-поисковой метод.

Для овладения студентами уровня общей музыкальной и теоретической подготовки были представлены следующие задания:

Упражнение 1: Учащимся предлагалось прослушать лады и септаккорды, используемые в джазовой импровизации. Учащимся объяснялись закономерности использования данных септаккордов и ладов при построении импровизации (см. Приложение №2).

Упражнение 2. Учащимся предлагалось сыграть с листа мелодию джазового стандарта, а затем воспроизвести ее по памяти и записать в нотах.

Упражнение 3. Учащимся предлагалось записать нотами фрагменты из соло выдающихся мастеров джаза и проанализировать их скэтовый запас слогов.

Для овладения знанием формы джазового стандарта и гармонической сетки темы студентам были представлены следующие задания:

Упражнение 1. Учащимся предлагалось сыграть аккорды джазового стандарта с обращениями.

Упражнение 2. Учащимся предлагалось отмечать переходы на другую часть либо на следующий квадрат при прослушивании джазового стандарта. Также учащимся были представлены различные варианты формы джазового стандарта (ААВА, АВА, А1А2 и тд) и их особенности.

Упражнение 3. Учащимся предлагалось определить тональности в джазовых стандартах, наличие отклонений и модуляций.

Упражнение 4. Далее мы используем упражнение, предложенное Дж. Митчелл и описанное в книге О. Степурко «Скэт-импровизация»[31]. Учащимся предлагалось пропеть аккорд, повторяя за педагогом, а затем лад, соответствующий данному аккорду. Затем педагог пропевает однотоктные фразы, а студент повторяет за ним. Здесь педагог использует пентатонику и фразы, построенные на опевании основных ступеней аккорда (см. Приложение № 1).

Для овладения студентами джазовой ритмикой были представлены следующие задания:

Работа над свингом начиналась с работы над развитием ощущений музыкального пульса и метра. Для ритмического тренинга был использован метроном.

Упражнение 1. В композициях с размером 4/4, будучи на концерте или прослушивая музыку дома, необходимо было находить и отмечать 2-ю и 4-ю

доли. Для человека с европейской ритмической культурой поначалу такая система счета была непривычна и отчасти неудобна, но она является основой для джазовой музыки.

Упражнение 2. Поставить метроном на темп 40-46. Затем вместе с ударами метронома отхлопывать пульс. Задача – попасть в удар метронома. Когда хлопki с метрономом будут синхронны, удар метронома будет не слышен. Данное упражнение направлено на развитие абсолютного чувства ритма. Абсолютное чувство ритма является одним из главных критериев джазовой музыки.

Упражнение 3. В этом же темпе устанавливается размер 4/4 и отмечается хлопками 2 и 4 доли.

Упражнение 4. Метроном отмечает 1-ю и 3-ю доли, учащийся хлопками – 2-ю и 4-ю.

Упражнение 5. Метроном отмечает четверти, учащиеся хлопками восьмые доли. Необходимо контролировать, чтобы хлопki были динамически равноценными и одинаковыми по громкости.

Упражнение 6. В обучении исполнению «триольных» рисунков, предлагается проговаривать артикуляционно-слогово-ритмическую формулу: «та-ка-ту» на каждую четверть в размере 4/4. Где «та» – первая доля, «ка» – вторая доля, «ту» – третья доля в триоли. Затем в этом же задании предлагается придумать свой ритмический рисунок, заменяя доли в триоли на паузы, например:

«та 1--ка 2--__ 3--__ 1--ка 2--ту 3--__ 1--ка 2--__ 3--__ 1--__ 2--ту 3», и предлагается повторять такую формулу по кругу

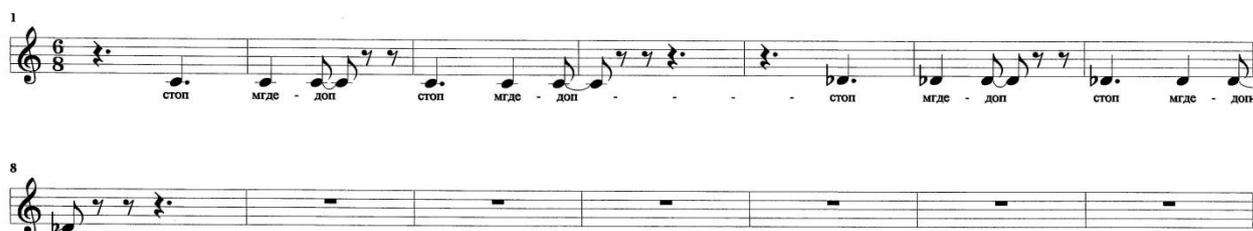
Упражнение 7. Данное упражнение строится по методике Е.Н. Захаровой, преподавателя эстрадно-джазового вокала и ансамбля Уральского государственного педагогического университета.

В этом упражнении очень важно почувствовать триольную пульсацию, поскольку фраза начинается с затакта, необходимо чтобы он исполнялся уже в триоли. Слоги нужно проговаривать как можно активнее. Также важно следить, чтобы снятия и начала были вместе, причем снятие должно быть очень активным, как бы сбрасывая воздух. После того как ритмический ансамбль налажен, группа делится на 3 партии и то же упражнение поётся уже на голоса.

Впоследствии, когда упражнение хорошо впето, можно петь его без поддержки инструмента а capella. Также это упражнение можно петь каноном. Группа делится на 2 части, и в той, и в другой присутствуют все 3 голоса. Это также способствует развитию гармонического слуха у всех участников коллектива.

Упражнение 8. Упражнение на свинг. Свинг подразумевает под собой наличие внутри фразы триольной или секстольной пульсации, если её нет, то нет и свинга. Изначально звено упражнения исполняется на одной

звуковысотности, каждое следующее звено сдвигается на полутон, образуя хроматическую гамму (от «до» первой октавы до ноты «до» второй) [6].



Затем оно усложняется за счет появления внутри звена различной интервалики: можно задавать различные интервалы для исполнения, а можно организовать упражнение таким образом, что нижний голос будет оставаться на месте, а верхний спускаясь по полутонам, образует хроматическую гамму.



Использование разных видов заданий и методов способствует формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала, развивает умение использовать скэт и применять данный прием в джазовой импровизации. Студенты учатся импровизировать, применяя различные ритмические формулы и гармонические способы. Изучение различных джазовых стандартов помогло учащимся узнать их форму, гармоническую сетку и строение. В процессе изучения студент учится применять на произведениях технику скэта. В процессе изучения мы использовали следующие методы: метод анализа музыкальных произведений, ассоциативный метод, метод импровизации, частично-поисковой метод, игровой метод.

Также в процессе формирующего этапа опытно-поисковой работы использовались следующие методы:

Метод анализа музыкальных произведений заключался в сопоставлении различных аранжировок, сравнении их импровизационных

частей, анализе соло выдающихся мастеров джаза, анализе формы музыкального произведения и гармонической сетки. Все это приводит к формированию у студентов начальных навыков в джазовой импровизации.

Ассоциативный метод был связан с мыслительным процессом. Ассоциация рассматривается как самостоятельный психический процесс, тесно связанный с другими или являющейся их механизмом. Именно в этом виде данный процесс осознается в практике музыкального образования.

Эмоционально-смысловой анализ был направлен на развитие у студентов умения вдумчиво, глубоко проникать в сущность изучаемых явлений, сравнивать, сопоставлять, давать оценку, анализировать музыкальное произведение. При этом параллельно у студентов развивается слуховое внимание, их фантазия, умение оперировать музыкальными знаниями и представлениями. Применение в заданиях эмоционально-смыслового анализа позитивно влияет на процесс формирования музыкальных вкусов подростков, так как учит проживать процесс выведения научно-обоснованного положения.

Частично-поисковой метод оказал влияние на развитие творчества и эмоционального отклика студентов на музыку. Студенты учились понимать проблему, искать пути ее решения.

Благодаря игровому методу было легче организовать песенное творчество, инсценировки, драматизацию. Игра помогала сохранить интерес к занятию, сосредоточиться, сделать эмоциональную разрядку и предупредить переутомление.

2.3. Результаты опытно-поисковой работы по формированию навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала

Для выявления эффективности проведенной работы формирующего характера, направленной на формирование навыков джазовой импровизации

у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала, нами была проведена диагностика посредством итогового среза.

Содержание итогового этапа опытно-поисковой работы было тем же, что и на констатирующем этапе, но используемые произведения были другими, с которыми студенты музыкального колледжа не были ознакомлены в процессе опытно-поисковой работы.

Задачи итогового этапа:

1) Выявить итоговый уровень сформированности навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала посредством диагностики.

2) Сопоставить результаты первоначального и итогового срезов для выявления эффективности выделенных педагогических условий, направленных на формирование навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

Для выполнения всех заданий на итоговом этапе опытно-поисковой работы использовались те же критерии, что и на констатирующем этапе.

Диагностическое исследование у студентов проводилось в индивидуальной форме. За выполнение каждого задания учащиеся получали определенные баллы. За выполнение задания на высоком уровне – 3 балла, на среднем 2 балла и на низком – 1 балл.

За время выполнения заданий преподаватель вокала внимательно относился к каждому учащемуся. После установления доверительного контакта со студентами он предлагал выполнить ряд заданий. Ответы и результаты фиксировались в специально отведенной для этого тетради.

Рассмотрим задания, которые применялись не только в контрольных срезах, но и использовались в процессе обучения.

Для выявления уровня владения техникой «скэт» предусматривалось следующее диагностическое задание.

Задание № 1

Студентам предлагается спеть транскрипции инструментальных импровизаций с помощью скэтовых слогов.

Данное задание позволяет выявить уровень владения техникой «скэт». Итоги выполненного задания смотри в приложении №.

Результаты по критерию уровня владения техникой «скэта» студентов смотри в таблице № 7.

Таблица № 7

Уровни	Критерий	
	Владение техникой «скэт»	
	Количество человек	%
Низкий	2	25
Средний	2	25
Высокий	4	50
Всего	8	100

Анализ полученных результатов показал, что половина студентов справились с заданием на низком и среднем уровне, так как учащиеся в произношении «скэтовых» слогов не опирались на фонетическую базу английского языка, и использовали небольшой арсенал скэтовых слогов, а вторая половина учащихся справилась с этим заданием на высоком уровне.

Для выявления уровня общей музыкальной и теоретической подготовки предусматривались следующие задания.

Задание № 2

Учащимся предлагалось спеть с листа балладу «Misty», а также записать нотами джазовый стандарт «Joy spring».

Данное задание позволяет выявить уровень общей музыкальной и теоретической подготовки студентов музыкального колледжа.

Итоги выполненного задания смотри в приложении №.?

Результаты по критерию уровня общей музыкальной и теоретической подготовки студентов смотри в таблице № 8.

Таблица № 8

Уровни	Критерий	
	Уровень общей музыкальной и теоретической подготовки	
	Количество человек	%
Низкий	2	25
Средний	4	50
Высокий	2	25
Всего	8	100

Анализ полученных результатов показал, что большая часть студентов не справилась с заданием.

Для выявления следующего критерия - знание формы джазового стандарта и гармонической сетки темы – нами было предложено следующее задание:

Задание №3

Студентам предлагалось на слух определить начало каждого квадрата и начала части А и В в джазовом стандарте Чарли Паркера «Scrapple from the apple» и сыграть на фортепиано аккорды темы по цифровым обозначениям. Также нужно было определить тональность предложенной композиции.

Данное задание позволяем нам выявить, насколько студенты знают тему джазового стандарта и гармоническую сетку темы.

Итоги выполненного задания смотри в приложении №.

Результаты по критерию уровня общей музыкальной и теоретической подготовки студентов смотри в таблице № 9.

Таблица № 9

	Критерий
--	----------

Уровни	Знание формы джазового стандарта и гармонической сетки темы	
	Количество человек	%
Низкий	0	0
Средний	2	25
Высокий	6	75
Всего	8	100

Анализ полученных результатов показал, что почти все учащиеся справились с данным заданием, смогли точно определить начало квадрата и части формы, а также смогли сыграть аккорды данного произведения.

Для выявления владения джазовой ритмикой было дано следующее задание:

Задание №4

Учащимся необходимо было прохлопать четвертями, восьмыми и шестнадцатыми джазовый стандарт «It don`t mean a thing» Дюка Эллингтона, а также «прощелкать» пальцами вторую и четвертую доли, поймав ощущение свинга.

Данное задание позволяем нам понять, насколько студенты владеют джазовой ритмикой.

Итоги выполненного задания смотри в приложении №.

Результаты по критерию уровня общей музыкальной и теоретической подготовки студентов смотри в таблице № 10.

Таблица № 10

Уровни	Критерий	
	Владение джазовой ритмикой	
	Количество человек	%
Низкий	1	12,5
Средний	3	37,5

Высокий	4	50
Всего	8	100

Анализ полученных результатов показал, что большая часть студентов справилась с заданием, так как смогли просчитать нужные доли и длительности.

Сводная таблица результатов констатирующего этапа опытно-поисковой работы по уровням

Таблица № 11

Уровни	Критерии			
	Уровень владения техникой «скэт» (%)	Уровень общей музыкальной и теоретической подготовки (%)	Уровень знания формы джазового стандарта и гармонической сетки темы (%)	Владение джазовой ритмикой (%)
Низкий	25	25	0	12,5
Средний	25	50	2	37,5
Высокий	50	25	75	50

После проведения итогового этапа нами было сделано сопоставление его результатов с результатами констатирующего этапа опытно-поисковой работы. Эти результаты отражены в таблице № 12.

Таблица № 12

Результаты констатирующего и итогового этапов опытно-поисковой работы

Критерии	Уровни	Констатирую щий этап, %	Итоговый этап, %
<i>Уровень владения техникой «скэт»</i>	Низкий	50	25
	Средний	37,5	25
	Высокий	12,5	50
<i>Уровень общей музыкальной и теоретической подготовки</i>	Низкий	75	25
	Средний	12,5	50
	Высокий	12,5	25
<i>Знание формы джазового стандарта и гармонической сетки темы</i>	Низкий	50	0
	Средний	25	25
	Высокий	25	75
<i>Уровень владения джазовой ритмикой</i>	Низкий	37,5	12,5
	Средний	37,5	37,5
	Высокий	25	50

Сравнительный анализ результатов деятельности показал, что в процессе проведения опытно-поисковой работы высокий уровень владения техникой скэта по первому критерию увеличился на 37,5 %, средний стал меньше на 12,5 % и низкий на 25 %.

По второму критерию высокий уровень повысился на 12,5 %, средний увеличился также на 37,5%, а низкий стал меньше на 50 %.

По третьему критерию высокий уровень увеличился на 50 %, средний уровень в процентном соотношении сравнялся, а низкий стал меньше на 50 %.

Результаты по четвертому критерию показали, что высокий уровень владения джазовой ритмикой повысился на 25 %, средний уровень сравнялся в процентном соотношении, а низкий понизился на 25 %.

Общая картина результатов, отраженных в таблице № 12, говорит нам о том, что уровень импровизационных навыков у студентов музыкального училища значительно вырос, особенно это заметно по первому и третьему критерию. Несмотря на то, что задания, предлагаемые педагогом, не всегда были легкими, студенты с большим удовольствием и энтузиазмом выполняли их, справлялись с поставленными задачами и проявляли активный интерес к изучению основ джазовой импровизации.

Выводы по второй главе

Результаты констатирующего этапа опытно-поисковой работы показали нам, что студентов музыкального колледжа уровень сформированности навыков джазовой импровизации был низким. Подобные результаты подтвердили необходимость проверки выдвинутой во введении гипотезы исследования.

Формирующий этап опытно-поисковой работы включал четыре этапа. На каждом этапе акцентировалось внимание на определенных упражнениях, направленных на формирование определенного навыка, необходимого для того, чтобы студент мог свободно импровизировать при исполнении джазовых композиций. Они были направлены на формирование и развитие навыков скэта, формирование правильного произношения «скэтовых» слогов, джазовой ритмики и гармонии, умение различать различные септ-аккорды и лады, а также чисто интонировать их. Учащиеся также учились просчитывать триоль, свинговать. Студенты музыкального колледжа учились анализировать и снимать соло мастеров джаза. Также во время выполнения заданий студенты поднимали уровень общей музыкальной и теоретической подготовки. Активно использовались методы музыкального образования – метод анализа музыкальных произведений, ассоциативный метод, метод импровизации, метод сравнения.

В процессе формирующего этапа опытно-поисковой работы ко всем заданиям они подходили с большим интересом, овладевали навыками джазовой импровизацией. В них зарождался интерес к джазовому искусству, его особенностям, в частности импровизации. Именно поэтому показатели уровня сформированности навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа на итоговом этапе повысились.

Сравнение результатов, полученных на формирующем и итоговом этапах опытно-поисковой работы, доказывает эффективность использованных нами методов, упражнений и заданий с целью формирования навыков джазовой импровизации и свидетельствует о том, что поставленная цель достигнута, а задачи решены.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теоретический анализ проблемы исследования и результаты опытно-поисковой работы позволили сделать следующие выводы.

Анализ научной литературы позволил нам раскрыть такие понятия, как «импровизация», «импровизация эстрадного вокалиста», «скэт».

Импровизация представляет собой одновременное исполнение музыки без предварительной подготовки, спонтанное музыкальное высказывание, непосредственную, сиюминутную реализацию музыкальной мысли. Также мы дали определение импровизации эстрадного вокалиста. Она представляет собой творческий процесс создания музыкально-художественного образа в момент непосредственного вокально-слогового интонирования музыкального и литературного текста (скэт-пение), сущностью которого является познание, воспроизведение и распространение объективно и субъективно нового использования общепринятых слоговых сочетаний и привнесения оригинальных в скэт-вокал, джазовой фразировки, свинга, акцентирования и новой артикуляции, специфика которого заключается в особых способах звукоизвлечения, использования широкого спектра тембровых красок и звукоподражательных элементов в рамках структурной схемы пьесы.

Опытно-поисковая работа показала, что формирование навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала невозможно без создания соответствующих условий, в данном случае педагогических, включающих в себя общение учитель-ученик, различные методы и упражнения, влияющие на качество формирования навыков джазовой импровизации.

Опираясь на теоретические исследования и учитывая результаты констатирующего этапа опытно-поисковой работы, на формирующем этапе опытно-поисковой работы использовались следующие методы: метод наглядности, метод анализа музыкальных произведений, ассоциативный метод, метод импровизации, метод сравнения, игровой метод, упражнения по

овладению техникой вокальной импровизации, направленные на развитие музыкального мышления во всех направлениях: мелодическом, гармоническом, ритмическом, ладовом, а также развитию навыков восприятия ритмики, характерной для джазовых импровизаций, излагают законы джазовой импровизации.

Включение учащихся в творческую деятельность, использование различных методов в работе со студентами способствовало проявлению положительной динамики в формировании навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

Высокие показатели связаны с успешной организацией занятий, применением различных методов, направленных на формирование навыков джазовой импровизации у студентов музыкального колледжа в классе эстрадного вокала.

Данная работа создает предпосылки для дальнейшего изучения проблемы формирования навыков джазовой импровизации у учащихся других возрастных групп и образовательных учреждений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Finkelstein S.W. Jazz: A People's Music / Sydney Walter Finkelstein. – New-York : Citadel Press, 1948. – 180 p.
2. Коллиер Дж. Становление джаза. Популярный исторический очерк - М.: Радуга, 1984. - 389 с.
3. Зайцева А.С. Дидактические особенности обучения джазовой импровизации вокалистов музыкального искусства эстрады в вузах культуры и искусств : дис ... канд. пед. наук : М. 2012. 197 с.
4. Саймон Д. Большие оркестры эпохи свинга/ Джордж Саймон.-СПб.: Скифия, 2008. 616 с.
5. Ferand E. T. Die Improvisation. - 2. Aug. Koln, 1961. 370 p.
6. Риггс С. Как стать звездой. Нью Йорк : Guitar College, 2000. 185 с.
7. А. Рубинштейн ст. «Русская музыка», 1861 г.
8. Ньютон Ф. Джазовая сцена / Френсис Ньютон. Новосибирск : Сибирское Университет, изд-во, 2007. - 224 с.
9. Артановский С. Н. Понятие культуры : лекция / С. Н. Артановский ; СПбГУКИ. СПб. :СПбГУКИ, 2000. - 35 с.
10. Сродных Н. Л. Джазовая импровизация в структуре профессиональной подготовки учителя музыки : дис. ... канд. пед. наук Екатеринбург, 2000. 134 с.
11. В. И. Быков // Научно-методические проблемы подготовки специалистов в области культуры и искусств / СПбГУКИ. СПб., 2000. - С. 206-214.
12. Сапонов М. Искусство импровизации. М. : 1982. 77 с.
13. Коллиер Д. Л. Луи Армстронг. Американский гений : пер. с англ. / Д. Л. Коллиер. -М. : Прессверк, 2001. 510,1. е., 8. л. ил.
14. Каганович Г. П. Импровизация и обучение игре на ф-но: метод. рек-и. Сост. Сб. 1-2. Минск. : 1977. 86 с.].

15. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов н/Д : Феникс, 2008. 188 с.
16. Бирюков С.Н. Импровизационность в музыке. Советская музыка, 1977, №3 . С. 113-118.
17. Никитин А. А. Импровизация как метод обучения начинающих пианистов: Автореф. дис. канд. искусств. Хабаровск, 1981. 12 с.
18. Джанни-заде Т. М. Мугам - импровизация на лад // Современные методы исследования в музыковедении. М. :МГПИ, 1977. с. 56-82
19. Диденко Т. А. К проблеме квазиимпровизации в инструментальной музыке позднего Барокко: Дипломная работа. М. : ГМПИ, 1975. 53 с.
20. Петров А. Импровизация в народном стиле // Клуб и художественная самодеятельность. 1985, №20. С. 26-27.
21. Немов Р.С. Психологический словарь М.: Владос, 2007. —560 с.
22. Джанни-заде Т. М. Мугам - импровизация на лад // Современные методы исследования в музыковедении. М.:МГПИ, 1977. с. 56-82
23. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании М., Л.: Музыка, 1965. 23 с.
24. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология М. : МИП «Магистр», 1993. 190 с.
25. Корнев П. К. Джаз в культ. пространстве дисс
26. Бирюков С.Н. Импровизационность в музыке. Советская музыка, 1977, №3 . С. 113-118. , с. 116
27. Larkin C. The Virgin encyclopedia of jazz / C. Larkin. London : Muze UK Ltd, 1999.-1024 p.
28. Музыкальная энциклопедия. [Электронный ресурс] URL:
<http://www.musenc.ru/html/i/improvizaci8.html>
29. Музыкальная энциклопедия. [Электронный ресурс] URL:
<http://www.musenc.ru/html/d/djaz.html>
30. Сапонов М. Искусство импровизации. М. : 1982. 77 с.

31. Степурко О. М. Скэт-импровизация Учебник импровизации для вокалистов М. : "Камертон" 2006, 78 с.
32. Bob Stoloff. Blues Scatitudes. Vocal Improvisations Of The Blues. Gerard & Sarzin Publishing Co., 2003.
33. Риман Г. Музыкальный словарь: Пер. с нем. М., 1986
34. Финкельстайн С. Импровизация в джазе // Jazz-Квадрат, 1999, №2-3. С. 28-32.
35. Dauer A. Der Jazz. Eisenach und Kassel, 1958.
36. Nettle B. Thoughts on improvisation : a comparative approach // The Musical Quarterly, 1974, №1. p 9-16.
37. Медушевский В. Единство импровизационности и композиционности как универсалия музыкального мышления // Квадрат, №17. Новосибирск, 1983. С. 59-71.
38. Hodeir A. Jazz: Its evolution and essence. N.Y., 1956.
39. Feather L. The Book of Jazz. N.Y., 1957.
40. Berendt E.J. Kniha o jazze. Bratislav, 1968.
41. Schuller G. Early Jazz. Its roots and musical development. N.Y., 1968.
42. Feather L. The Encyclopedia of Jazz. N.Y., 1960.
43. The New Harvard Dictionary of Music. L., 1986.
44. The Norton / Grove Concise Encyclopedia of Music. N.Y. – L., 1994.
45. Лившиц дисс. Феномен джаза
46. Фейертаг В. Джаз // Музыка. Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 170.
47. Bohlander C., Holler K. – H. Jazztuhler. Leipzig, 1980.