

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»

Н. Л. СРОДНЫХ

ОСНОВЫ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ
В СТРУКТУРЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ
ПЕДАГОГА – МУЗЫКАНТА

Монография

Екатеринбург 2015

УДК 785.161:373.147(035.3)
ББК Щ318.5р
С75

*Рекомендовано Ученым советом
федерального государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»
в качестве научного издания (решение № 443 от 22.12.2015 г.)*

Научный редактор:

доктор педагогических наук, профессор *Е. Н. Федорович*

Рецензенты:

кандидат педагогических наук, профессор *Л. Н. Земерова*;
кандидат педагогических наук, доцент *О. Е. Плеханова*

Сродных, Н. Л.

С75 Основы джазовой импровизации в структуре профессиональной подготовки педагога – музыканта [Текст] : моногр. / Урал. гос пед. ун-т. – Екатеринбург : ООО «Издательский дом „Ажур“», 2015. – 240 с.

ISBN

Монография посвящена вопросам обучения студентов музыкальных факультетов педагогических вузов основам импровизации в эстрадно-джазовом стиле. Представленная в работе авторская программа может рассматриваться, как один из подходов к творческому развитию будущего специалиста. Монография может быть использована в самостоятельной работе студентов, ее содержание может оказать существенную помощь в расширении кругозора в области джазового искусства и джазовой педагогики.

УДК 785.161:373.147(035.3)
ББК Щ318.5р

ISBN

© УрГПУ, 2015
© Сродных Н. Л., 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА ДЖАЗА	6
§ 1. Джаз – как явление мировой музыкальной культуры	6
§ 2. Джазовая педагогика в современной музыкальной школе	12
§ 3. Роль джазового искусства в воспитании слушательской культуры учащихся общеобразовательных школ	18
Глава 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОСВОЕНИЯ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ	23
§ 1. Проблема универсальной подготовки учителя музыки	23
§ 2. Обучение основам джазовой импровизации как фактор развития творческого потенциала будущего педагога – музыканта	27
§ 3. Историко-педагогические аспекты профессионального обучения джазовой импровизации	32
§ 4. Психолого-педагогические основы обучения джазовой импровизации в процессе подготовки педагогов – музыкантов	44
§ 5. Особенности изучения джазовой импровизации в процессе специальной подготовки студентов музыкальных факультетов педагогических вузов	49
Выводы по главе 2	59
Глава 3. РЕАЛИЗАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ	62
§ 1. Программа курса «Основы джазовой импровизации» как способ реализации педагогических возможностей джазовой импровизации в профессиональной подготовке педагогов – музыкантов	62
§ 2. Методика экспериментальной работы	78
§ 3. Ход и результаты экспериментальной работы	84
Выводы по главе 3	112
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	113
БИБЛИОГРАФИЯ	115
ПРИЛОЖЕНИЕ. Джаз не безлик (или джазовый ЛикБез)	129
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	231

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня все большее значение в подготовке педагогических кадров приобретает формирование у будущего педагога творческого потенциала, дающего возможность свободного, эмоционально раскрепощенного общения с учениками. Значительно возрастает роль импровизации, которая оказывается необходимой характеристикой окружающей нас жизни. Современная образовательная практика постоянно требует от учителей новых профессиональных качеств. Соответственно, усложняется структура подготовки педагогов – музыкантов. Помимо владения обширным спектром знаний и умений, а также навыков в области инструментального музицирования, хорового дирижирования и вокала, выражающихся в профессиональном исполнении выученного репертуара, студент музыкального факультета педагогического вуза должен уметь свободно ориентироваться в любом музыкальном материале, исполняемом или частично создаваемом им самим. Под свободной ориентацией подразумеваются способность логического осмысления структуры исполняемой музыки и умение восполнить недостающий или забытый нотный текст, а также способность создания собственного музыкального материала. В этой связи одним из важных моментов является развитие у студентов, будущих профессионалов, навыков простейшей музыкальной импровизации, сущность которой заключается в непосредственной свободе, раскованности, связанной с особым характером музыкального творчества. Необходимость этого обусловлена процессами, характерными для сегодняшнего состояния массовой музыкальной культуры.

Серьезной проблемой современного общества был и остается низкий уровень музыкальной культуры основной части населения. Несмотря на усилия музыкально-педагогической науки, выражающиеся в создании новых методик и исследовательских разработок, имеющих своей целью повышение культурного уровня подрастающего поколения, значительных изменений к лучшему не происходит: однотипный подбор музыкального материала низкого художественного уровня на телевидении и радио способствует подавлению прогрессивных педагогиче-

ских тенденций; кроме того, постоянное негативное влияние на уровень музыкальных запросов населения оказывают традиционно низкий в нашей стране уровень бытовой культуры, сложные условия существования художественной интеллигенции, постоянная недооценка роли классической музыки в формировании культуры подрастающего поколения со стороны властных структур.

Все это приводит к тому, что классическая (в широком смысле) музыка не входит в музыкальную «сферу обитания» современной молодежи, которой ближе танцевальная среда, создаваемая такими направлениями, как рок, техно-рок, рэп и т. д., а также псевдо-музыкальные однодневные «поделки», стилевую принадлежность которых трудно определить в силу их чрезвычайно низкого художественного уровня.

Джазовая музыка отчасти также входит в круг музыкальных интересов современной молодежи как один из слоев современной музыкальной культуры, связанной с танцевальной сферой. Острая импульсивная ритмика и красочная гармония обуславливают ее достаточно легкое восприятие; кроме того, запреты, которые налагались на джаз в советский период, также способствовали росту популярности джаза среди молодежи. Все это обуславливает традиционно высокий престиж всех видов джазового музицирования среди подростков и юношества.

В то же время джаз, в отличие от большинства современных популярных музыкальных направлений, отличающихся, как правило, музыкально-художественным примитивизмом, является искусством высокого художественного уровня. Джазовая музыка гармонически насыщена, ритмически сложна, она рассчитана на достаточно высокий уровень восприятия. В отличие от большинства современных популярных произведений с навязчиво-агрессивным ритмическим однообразием, джаз обращается к широкому спектру человеческих эмоций, развивает интеллект слушателей. Все это в сочетании с доступностью восприятия, характерной даже для сложных форм джаза, делает джазовую музыку своеобразным переходным звеном от легкой музыки к серьезной и побуждает педагогов-музыкантов обратить на образовательные и воспитательные возможности джаза пристальное внимание.

Глава 1

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА ДЖАЗА

§ 1. Джаз – как явление мировой музыкальной культуры

Джаз, зародившись в конце XIX века, явился тем видом музыкального искусства, в котором наиболее полно возродилось искусство музыкальной импровизации, которое отличает феномен джаза от других видов музыкальных стилей.

До сих пор многих исследователей интересует проблема изучения факторов творческой свободы исполнителя, связанная с импровизационным началом в музыке, которое, наиболее полно проявляется в джазовой культуре, так как для джазового музыкального творчества импровизация, как известно, является одной из главных составляющих этого вида искусства.

Музыкальная импровизация (лат. *improvisus* непредвиденный, неожиданный, неподготовленный) – самый древний, по сей день самый демократичный и самый неизученный вид музыкального искусства. Понятие «импровизации» достаточно сложное и многогранное, требующее глубокого и всестороннего осмысления для проникновения в сущность обозначаемого им явления, термин «импровизация» имеет очевидную многозначность смысловых оттенков, проступающих при каждом упоминании об импровизации или импровизационной деятельности.

К области явлений, обычно попадающих под определение импровизации, относятся различные творческие действия и художественные результаты таковых, обозначаемые однокоренными словами: «импровизационность», «импровизационный» и так далее. Не вызывает сомнений, что эти слова, относящиеся к природе импровизации и в определенном контексте приобретающие статус научных терминов, характеризуют лишь определенные свойства, присущие художественному произведению

в целом, даже если оно является результатом композиционной, а не импровизационной деятельности, или, как это принято в джазовом искусстве, результатом или симбиозом того и другого творческого процесса. Понимание сути джазового творчества как истинно импровизационного искусства, дает возможность продвинуться дальше в понимании его сущности.

Во-первых, художественная идея, инициирующая импровизационный процесс, наполняет художественным смыслом всю творческую деятельность импровизатора и, что не менее важно, влияет на характер индивидуального музыкального мышления. Определение импровизационного процесса как носителя некоего содержания приводит к тому, что естественная для любой художественной коммуникации обратная связь между коммуникантами (ими могут оказаться как взаимодействующие между собой в ходе импровизации сами музыканты, так и информационный «мост» между импровизатором и публикой) начинает действовать уже на уровне каждого отдельного творческого акта. А это, в свою очередь, не может не оказывать влияния на специфику избираемых средств, на особенности отношения знака и контекста, синтактики и семантики. И, наконец, процессуальная сущность воплощается в игровом характере, требующем того или иного партнерства, распределения ролей среди участников. Заметим, что все же, необходимо различать импровизацию и экспромт. Последний, рожденный в «импровизационном порыве», и затем запечатленный на нотной бумаге, становится композицией, особенности внезапного сочинения в которой могут затем нивелироваться и впоследствии никак не ощущаться. И наоборот, немало есть примеров, когда музыка, производящая впечатление написанной «одним духом», «на одном дыхании», приобретала это качество в результате длительного сочинения. Недостаточное внимание к этим «неудобным» деталям может оказаться причиной серьезных заблуждений и тенденциозных оценок значимости рассматриваемого подхода.

Во-вторых, художественное мышление – это, преимущественно, мышление образами, воплощаемыми в материале, которым распоряжается художник. Музыкант-импровизатор мыслит звуками, тембром того инструмента, на котором играет, и часто это не абстрактный, а вполне конкретный, «свой» инструмент, полностью ему открывшийся, как бы продолжение самого музыканта-импровизатора. Его мышление можно назвать абсолютно-интонационным, здесь исключена возможность чьей-либо предварительной, заранее и как бы издалека

«управляющей» интерпретации авторского замысла. В то же время, связь между воображаемым и слышимым у музыканта, который играет только по нотам, лежит через письменность. Импровизатор же свободно владеет речью, он говорит от своего имени. Мотивированная необходимость вовлечения всего его существа, «души и тела» в живой процесс творения музыки придает импровизации особую естественность и непрерывность движения, которую мы находим и в джазе и у многих выдающихся академических исполнителей. Но естественная и вдохновенная импровизация не может рождаться на пустом месте, так как «за кадром» остается титанический многогодовой труд джазового музыканта, все свои творческие силы отдающего своему делу. В этой связи хочется напомнить известное изречение о том, что «хорошая импровизация – это подготовленная импровизация».

Наконец, третий подход к определению сути феномена джаза предлагает джазовый музыкант, барабанщик, музыковед, общественный деятель, автор множества книг и статей о джазе и джазовых музыкантах, кандидат искусствоведения, С. А. Беличенко, который подробно исследовал внушительный массив биографической и историко-мемуарной литературы, которой так богато джазовое музыкознание – и зарубежное, и отечественно¹.

По мнению автора, сильной стороной этих источников – противоречивых и далеко не самых совершенных в научном и историческом плане, является количественный фактор. Мировая литература о джазе поистине интернациональна, но подавляющее большинство серьезных публикаций принадлежит американским авторам. Именно они наметили и начали активно развивать большинство важнейших теоретических и исторических аспектов, находящиеся сегодня в центре внимания джазового музыкознания, которое консолидирует весьма внушительный пласт исследовательской литературы, посвященной одному культурно-историческому явлению – джазу. Но, к сожалению, американская многочисленная литература о джазе почти не известна в России. Только единицы исследователей и энтузиастов проявляют к ней интерес, всевозможными путями доставая необходимые книги в крупнейших библиотеках страны, или за рубежом. Интересная особенность американской

¹ Беличенко С. А. Импровизация в контексте фактологического анализа американской и европейской джазовой литературы // Музыкальное образование в XXI веке: проблемы, поиски, перспективы: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 2. Екатеринбург, 2005. С. 18–23.

литературы о джазе заключается в том, что американцы, оставаясь мировыми лидерами в практике джазового исполнительства, удивительно мало внимания обращали на становление его теоретических основ. Они расценивали джаз как искусство эмпирическое, рождающееся «здесь и сейчас» и мимолетное в своей неуволимости и неподвластности законам европейской нотации.

Джаз, несомненно – концептуальная музыка, но концепция ее базируется отнюдь не на принципах европейской письменной композиторской культуры. Она сформировалась как концепция особой исполнительской практики – близкой бесписьменной музыкальной традиции, соединившей в себе древние архаические пласты интуитивного освоения музыкальных инструментов, и нацеленной в современность импровизационно-композиционной практики создания музыки, точная фиксация которой оказалась возможной лишь средствами звукозаписи, обнажив все несовершенство европейской системы нотной записи.

Об импровизационной природе джаза написано много, может быть, даже слишком много, чтобы вновь останавливаться на очевидных свойствах джазовой музыки. Но есть один важный аспект, вытекающий из родовых признаков джазовой музыки, и серьезно повлиявший на качество литературы о ней.

Поскольку джаз подчиняется законам спонтанного, интуитивного самораскрытия музыканта, не фиксируемого в нотном тексте с необходимой для европейского академического музыкознания степенью полноты, не разработанность теоретического аспекта оказывается запрограммированной. Нет того, что в европейской музыкальной культуре, в конце концов, получило определение «музыкальный текст», нет его условной знаковой фиксации. Зато имеется скоротечный, неуволимый звуковой художественный объект, по-прежнему неуволимый для громоздкой, но все равно схематичной и недостаточной системы графических символов. Описание этого объекта едва ли не в большей степени поддается разнообразным метафорическим, а отнюдь не аналитическим приемам. Именно это свойство джазовой музыки и отражено в стилистике, методологии и качестве основополагающих американских трудов о джазе.

Но данная литература весьма интересна и значительна как некий анклав, где сосредоточена масса фактов, изложенных достаточно достоверно и с тщательно выверенными ссылками. Следующие *американские литературные издания* вполне можно рассматривать как базовые, абсолютно необходимые для фор-

мирования знаний об истории возникновения и становления джаза:

1. Collier J. L. The Making of Jazz: a Comprehensive History. N. Y. ; L., 1978.
2. Newton F. The Jazz Scene. L. ; N. Y., 1975; Nat Hentoff. The Jazz Life. N. Y., 1975.
3. Schuller G. Early Jazz: its Roots and Musical History Development. N. Y., 1968.
4. Stearns M. The Story of Jazz. Oxford, 1956.
5. Ulanov B. A History of Jazz in America. N. Y., 1972.
6. Williams M. Jazz Heritage. N. Y., 1985.

Что касается *европейских работ* о джазе, то они создавались в рамках иной, чем в Америке, профессиональной музыковедческой традиции, опираются на иные методы и, соответственно, качественно отличаются от американских изданий. Именно в Европе стали появляться подлинно теоретические работы о джазе. Часть из них посвящена анализу джазовых композиций и исполнительских практик. Это свидетельствует о том, что проблематика европейских работ о джазе носит качественно иной характер и рассматривает джазовое исполнительство как культурно-исторический феномен, требующий не столько эмпирического «наращивания» свидетельств, сколько разработки адекватной и универсальной теоретической модели. Отсюда – многообразии концептуальных подходов, продиктованных стремлением рассмотреть джаз в социальном, культурно-историческом, стилевом, экономическом и прочих аспектах.

1. Asriel A. Jazz: Analysen und Aspekte. Berlin, 1966.
2. Behward B., Williams J. Jazz Improvisation in Theory and Practice. Dubuque, 1984.
3. Berendt J. Ernst. Das Jazzbuch. Frankfurt am Main, 1959.
4. Bohlander C. Die Anatomie des Swing. Frankfurt am Main, 1986.
5. Dankworth A. Jazz: an Introduction to its Musical Basis. L. ; N. Y. ; Toronto, 1968.
6. Dauer A. M. Der Jazz, seine Ursprunge und seine Entwicklung. Kessel, 1958.
7. Fox Ch. Jazz in Perspective. L., 1969.
8. Hodir A. Hommes et problems du jazz, suivi de la religion du jazz. P., 1954.
9. Jost E. Sozialgeschichte des Jazz in den USA. Frankfurt am Main, 1988.

Громадный объем свидетельств, из которых формируется история джаза, а также многие аспекты, связанные с особым

«джазовым» мироощущением, дает нам шанс построить объяснение джазового феномена, исходя из понимания своего места в джазовой культуре ее наиболее значительных представителей.

Историческая и музыковедческая концепция джазовой культуры, представленная в литературном наследии о джазовом искусстве и его лучших представителях, поистине уникальна, поскольку все этапы джазовой эволюции нашли документальное подтверждение и описаны гораздо более подробно и точно, чем это оказалось возможным в иных культурных традициях.

Таким образом, можно сделать вывод, что суть джаза заключается, прежде всего, в его импровизационном начале, в субъективном ощущении импровизатором присущих ему музыкально – выразительных средств и во множественных попытках теоретического осмысления джазового искусства, как явления мировой музыкальной культуры.

§ 2. Джазовая педагогика в современной музыкальной школе

Современный уровень развития общества, его экономики, культуры предъявляет новые требования к организации процесса музыкального образования, поскольку музыкальное искусство во всех его жанрах, видах и разновидностях оказывает формирующее влияние на мировосприятие, жизненные позиции, на духовную сферу, на общую культуру человека.

Нельзя не отметить, что демократические преобразования, произошедшие в нашей стране, сняли идеологические ограничения в средствах массовой информации. Это привело к информационному буму, вследствие которого в наше информационное пространство наряду с подлинными шедеврами искусства, интересными новациями в различных его сферах проникает откровенный «ширпотреб». Разностильную музыку сегодня можно услышать повсюду – в передачах радио, телевидения, на концерте, дискотеке, в компьютере, на сотовом телефоне и др. Ярко выражена тенденция к популяризации массовой развлекательной культуры и средства массовой информации заполнены развлекательной музыкой, пользующейся наибольшим спросом. Музыка все больше приобретает фоновую, обслуживающую функцию в жизни общества.

Как показывают социологические исследования, молодежь привлекают развлекательные жанры своей интонационной «общительностью», наличием узнаваемых мелодий, особой ритмики, соответствующей интенсивному ритму жизни общества. Среди разнообразных стилей развлекательной музыкальной продукции большое место занимает музыка с преобладанием метроритмической пульсации. Широкую популярность приобрели такие музыкальные стили, как drum&bass, beat box, hip-hop, rock, pop, latin, и масса других музыкальных стилей.

Сегодня в музыкальной педагогике происходит процесс активного поиска новых путей и методов обучения учащихся. Особенно значимым является процесс музыкального развития детей в детских музыкальных школах. Несмотря на многие положительные моменты в решении данного вопроса приходится констатировать, что большая часть учащихся заканчивает занятия музыкой в младшем подростковом возрасте, так как на этом этапе начинается усложнение учебного материала, предназначенного для усвоения. Возможно, это происходит из-за большой нагрузки детей в общеобразовательной школе и «по-

гоней за показателями» в школе музыкальной, что накладывает дополнительную нагрузку на психику детей и как следствие вызывает отрицательную реакцию детей на дополнительное музыкальное образование. Их родители занимают позицию стороннего наблюдателя и, в свою очередь, не хотят заставлять детей заниматься этим непростым занятием из-за общей перегруженности учебной деятельностью.

Наиболее распространенный вид приобщения детей к музыке до сих пор является обучения игре на фортепиано.

При правильно организованных педагогом занятиях в начальной школе ребенок не испытывает тех трудностей, которые могут отрицательно сказаться на его положительном эмоциональном фоне.

По мере взросления учащегося требования к нему увеличиваются, и ученик начинает испытывать затруднения не только в сфере двигательных-игровых навыков, но и в области музыкально-теоретической информации.

Неоспорим также тот факт, что в последние годы все заметнее тенденция к уменьшению воспитательной функции академической музыки в жизни общества. Современные дети в большинстве своем не желают или не могут уделять должного внимания изучению серьезной академической музыки. Преподаватели ДМШ и ДШИ отмечают, что нынешние ученики тяжело осваивают элементарный материал академического направления, их трудно чем-либо заинтересовать, хотя к музыке эстрадно – джазового направления интерес явно возрастает, что приносит свои положительные результаты.

Таким образом, сформировавшийся у молодежи интерес к развлекательной музыке, сводящий к минимуму усилия педагогов – академистов, может способствовать оптимизации и результативности деятельности преподавателей, работающих в сфере эстрадной педагогики, ведь по большому счету задача музыкальной педагогики сегодня – предложить обширный спектр видов музыкальной деятельности, стимулирующий развитие интереса к музыкальному искусству в целом. О некоторых формах такой работы речь пойдет ниже.

Значение эстрадно-джазового ансамблевого музицирования в формировании коммуникативных навыков учащихся

В современной системе музыкального образования присутствуют самые разнообразные формы и методы развития и воспитания учащихся. В образовательных учреждениях начального,

среднего и высшего звеньев наряду с индивидуальным обучением в инструментальном классе присутствуют различные формы занятий, связанные с коллективным характером работы: групповые и индивидуально-групповые формы занятий по различным дисциплинам, занятия в классе инструментального ансамбля.

Коллективный характер работы, общность целей и задач, чувство ответственности перед исполнительским коллективом, делают класс инструментального ансамбля наиболее эффективной формой учебно-воспитательного процесса. В контексте данной работы мы рассматриваем ансамблевое музицирование как вид творчества, способствующий развитию коммуникативных навыков среди учащихся детских музыкальных школ.

В процессе общения, происходит личностное становление человека, формируются его жизненные принципы и взгляды, происходит развитие эмоциональной и интеллектуальной сфер, накопление знаний. Межличностное общение среди школьников является важнейшим источником информации, оно оказывает существенное влияние и на восприятие тех знаний, которые приобретаются в процессе обучения в школе. Как известно, на познавательные интересы школьников влияют все обстоятельства их жизни, и важнейшее значение для абсолютного большинства имеет именно совместная деятельность, основанная на общих интересах. В результате совместной творческой деятельности у учащихся развиваются такие необходимые умения как:

- умение ориентироваться в отношениях с партнерами по ансамблю в соотношении своего и их ролевого статусов;
- умение ориентироваться в ситуации общения, критически оценивать себя и выделять достоинства других;
- умение определять характер партнера по общению, его настроение, мотивы поведения;
- умение чувствовать взаимопомощь и взаимответственность в процессе совместной деятельности и др.

Исходя из вышесказанного, следует отметить, что групповые формы работы в индивидуальном классе инструментальной подготовки могут стать приоритетными в развитии у учащихся навыков межличностного общения. Учащиеся, общаясь в ансамбле, соотносят свои успехи с успехами других, равняются на лучших, перенимают друг у друга опыт, совершенствуют профессиональные навыки. На этой основе естественно возникает творческое соревнование – один из важнейших стимулов активизации инициативы и индивидуальных творческих возможностей каждого из участников ансамбля.

При индивидуальном обучении нередко учащийся видит своих сверстников в роли соперников по выступлению, а в партерных по ансамблю он находит себе единомышленника, с которым его связывает общая деятельность, переживания, успех выступления. Естественно, что при доверительном и доброжелательном характере общения между учащимися повышается взаимная ответственность и взаимопомощь, и как следствие, создаются благоприятные условия для развития различных музыкальных способностей: музыкального слуха, ритмического чувства, музыкальной памяти, двигательной моторики, эмоциональной отзывчивости на музыку и др.

Среди всех видов музыкального искусства, способствующих развитию у учащихся коммуникативных навыков, особо хочется выделить искусство джаза. Как справедливо отмечает В. Ю. Озеров, джаз, по сравнению с легкожанровой эстрадой, доминирующей в структуре массового музыкального потребления, особенно интересен и привлекателен как предмет изучения и как материал для решения разнообразных методических и художественно-воспитательных задач¹. В настоящий момент – именно джаз, как самостоятельный, творчески-активный и жизнеспособный вид музыкального искусства, становится необходимым звеном в педагогической модели современной музыкальной культуры.

Достаточно богатый практический опыт позволяет нам констатировать, что изучение в детских музыкальных школах эстрадно-джазовой музыки, как наиболее коммуникативного вида музыкального искусства, включает в себе необходимые предпосылки для решения целостного комплекса общепедагогических и музыкально – педагогических задач (в данном случае речь идет о развитии чувства ритма, тембра, формы, для выработки правильного понимания спонтанного музыкального высказывания, для освоения основ практического музицирования и анализа разнообразного звукового материала, для воспитания слуха и т. д.).

Изучение джаза, его стилей, школ, направлений, равно как и творчество его отдельных наиболее талантливых представителей, является необходимым компонентом специализированного эстрадно-джазового образования, получившего в последние годы широкое развитие. Необходимо, однако, отметить, что в образовательных учреждениях академического направления также наблюдается возрастание интереса к эстрадно-джазовой музыке.

¹ Озеров В. Ю. Джаз. США: Учеб.-справоч. пособие. Ч. 1. М.: Изд-во Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных, 1990.

Это можно объяснить тем, что исторически джаз остается источником многих современных форм и жанров массовой музыкальной культуры, находится в постоянном взаимодействии с ними, а также оказывает влияние и на академическое искусство.

Следует добавить, что джазовая музыка, обладающая острой импульсивной ритмикой, красочной гармонией, естественным образом входит в область музыкальных интересов молодого поколения, которому близка экспрессивная и ритмичная музыка, призывающая к движению. Таким образом, интерес к данному виду искусства оправдан как с профессионально-практической, так и с педагогической точки зрения.

В настоящее время процесс введения в систему музыкального образования дисциплин, связанных с джазом, заметно активизируется: открываются эстрадно-джазовые студии, факультативы джазовой импровизации, в учебные планы ДМШ включаются такие дисциплины, как джазовое фортепиано, класс джазового ансамбля и т. д. К сожалению, пока подобные явления носят случайно-эпизодический характер и, как правило, учащиеся не получают в должной мере того образовательного потенциала, который заключает в себе джазовое искусство.

Говоря о возможности развития коммуникативных навыков в процессе занятий в классе джазового ансамбля необходимо подчеркнуть, что интерес к музыке эстрадно-джазового направления проявляется в значительной мере к периоду подросткового возраста, наиболее благоприятного для развития навыков межличностного общения. В отличие от младших школьников, ориентирующихся на оценку учителя, учащиеся подросткового возраста психологически сориентированы на общение со сверстниками.

В связи с вышесказанным наиболее целесообразным нам представляется введение в ансамблевое музицирование элементов импровизации, которая способствует развитию и формированию всех предпосылок, необходимых для творческой исполнительской деятельности, а также способствует становлению творческих и дружеских взаимоотношений между участниками.

На сегодняшний день самым распространенным видом ансамблевого творчества в музыкальной школе является фортепианный дуэт. Наряду с ансамблевым репертуаром академической направленности мы рекомендуем использовать в работе сборники фортепианных ансамблей В. Дуловой, В. Семенова, М. Шмитца, Н. Мордасова и др., где учащимся различного возраста предоставляется великолепная возможность познакомиться с особенностями джазовой стилистики. Материал достаточно

прост и, как показывает практика, со временем эта методически оправданная «простота» побуждает многих преподавателей, а иногда и самих учащихся усложнять гармонию, изменять фактуру, развивать и обогащать басовую линию сопровождения.

А разве это не первоначальные ростки импровизации? Присущая детям неумемная фантазия является благодатной почвой для развития импровизационного начала и как следствие – развития творческой активности, смелости, коммуникативной свободы¹.

В Екатеринбургской школе-гимназии «Арт-Этюд» в классе зав. эстрадным отделением, педагога Т. Ю. Певчевой и А. И. Панова элементы импровизации используются уже на самых первых занятиях со школьниками. Как показывает многолетний опыт педагога, данный метод, при котором дети на связаны с конкретным нотным текстом, облегчает постановку рук у юных пианистов, развивает творческую фантазию, и приводит в результате к более свободному владению инструментом.

Надо сказать, что наряду с изучением исполнительского репертуара академического направления в классе Т. Ю. Певчевой большое внимание уделяется изучению произведений эстрадно-джазовой стилистики. Дети с большим удовольствием играют в ансамбле, часто сочиняют свои собственные аккомпанирующие партии, делают аранжировки (с помощью педагога или самостоятельно) и в результате практически все они являются лауреатами конкурсов и фестивалей различного ранга. Естественно, что при подобном творческом подходе к обучению и учению в классе царит атмосфера дружбы и взаимопонимания, учащиеся в творческом общении перенимают практический опыт и у педагога, и друг у друга, наблюдается очевидная свобода в поведении, тяга к открытым выступлениям, к коллективным обсуждениям удачных выступлений и т. д.

Мы привели этот пример для того, чтобы еще раз подчеркнуть притягательную силу джазовой музыки и положительное ее воздействие на процесс обучения в ДМШ.

Импровизация в ансамблевом творчестве, связанном с законами функционирования джазовой музыки, наряду с развитием многих музыкальных способностей, несомненно, способствует формированию навыков межличностного общения среди учащихся, что может быть смело использовано на практике музыкантами-педагогами.

¹ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: В 3-х ч. М.: Музыка, 1988.

§ 3. Роль джазового искусства в воспитании слушательской культуры учащихся общеобразовательных школ

Искусство во всех его жанрах, видах и разновидностях оказывает формирующее влияние на мировоззрение, жизненные позиции, на духовную сферу, на общую культуру человека. Отсюда – то важное место, которое должно занимать искусство в сегодняшней российской общеобразовательной школе.

В богатом и многогранном мире музыки современному молодому человеку очень нелегко определить для себя верные приоритеты, способствующие культурному саморазвитию. Становление музыкальных вкусов молодежи зачастую происходит спонтанно и хаотично.

Наряду с яркими художественными произведениями, в которых нашли свое отражение богатые традиции прошлого музыкального наследия и прогрессивные идеи и тенденции нашего времени, огромное пространство занимает коммерческая, стандартизированная продукция музыкального китча как западного, так и отечественного производства. И, к сожалению, наша молодежь, слушая много музыки подобного плана, зачастую не умеет дать ей правильную оценку. В наибольшей степени это относится к подросткам, являющимся наиболее сложной возрастной группой, с еще не сложившейся системой оценочных критериев.

В данном контексте речь пойдет о подлинно современном и стилистически близком музыкальным запросам молодых людей искусстве джаза, хотя в калейдоскопе музыкальных стилей, которым наполнено современное звучащее пространство, джазовый мейнстрим и, тем более, современный джаз занимают весьма скромное место.

А между тем джаз прекрасен и бесконечен. Он заряжает позитивом и драйвом своего карнавального мироощущения, дразнит и манит томностью своих баллад и блюзов. Горячий, мятежный и утонченно-интеллектуальный, джаз загадочен в своей импровизации и непредсказуем в прихотливой ритмике и неожиданных гармониях. Джаз ясен и понятен в своем традиционном обличии и в то же время повергает в шок неискушенного слушателя музыкальным хаосом импровизирующих авангардистов.

«Я не понимаю ваш джаз», «Это музыка для избранных», – очень часто можно услышать от неискушенных слушателей, у многих из которых «настоящий» джаз ассоциируется либо с черным цветом кожи, либо с блестящим саксофоном.

С другой стороны джаз, как один из слоев современной музыкальной культуры, связанный с танцевальной сферой и острой импульсивной ритмикой нередко рассматривается как музыка для отдыха и приятного времяпрепровождения.

Действительно, возникнув в начале XX века в недрах Нового Орлеана как чисто развлекательная музыка, джаз за время своего существования и победного шествия по планете за короткий отрезок времени превратился в серьезное искусство со сложившимися традициями, непременным условием которого является сольная и коллективная импровизация.

Много мнений сложилось вокруг джаза, но несомненно: джаз сегодня – значимое явление мировой музыкальной культуры, имеющее статус международного языка; для многих людей общение с ним стало насущной потребностью, неотъемлемой частью их духовной жизни. По словам известного американского музыковеда Джеймса Линкольна Коллиера, «художественный феномен джаза заслуживает самого серьезного изучения»¹.

Джазовое искусство по сравнению с легко-жанровой эстрадой, доминирующей в структуре массового музыкального потребления, особенно интересно и привлекательно для педагогов-музыкантов как предмет изучения и как материал для решения разнообразных методических и художественно-воспитательных задач. Как отмечает В. Ю. Озеров, «именно джаз, как один из наиболее ярких, устойчивых и жизнеспособных видов современного музыкального искусства, обнаруживающий тесные связи и с фольклором разных народов, и с новейшей экспериментальной академической музыкой, и с большинством жанровых и стилевых разновидностей массовой популярной музыки, может выполнять роль промежуточного, центрального звена в педагогической модели современной музыкальной культуры»².

Рассматривая джазовое искусство в качестве «промежуточного звена в педагогической модели», необходимо отметить, что не только сама сущность этого уникального музыкального явления требует внимательного изучения.

История джаза изобилует сотнями имен великих мастеров и связанных с ними интересных фактов и увлекательных событий, главным героем которых является сама музыка и удивительный процесс возрождения импровизации, преобразовавший весь музыкальный мир XX века.

¹ Коллиер Дж. Л. Становление джаза. Предисл. А. В. Медведова. М.: Радуга, 1984. С. 9.

² Озеров В. Ю. джаз. США: Учеб.-справоч. пособие. Ч. 1. М., 1990.

В контексте вышесказанного считаем, что знакомство с историей становления джаза, с биографией талантливых музыкантов, чьи судьбы стали определенными вехами в его развитии, может в значительной степени способствовать возрастанию культурного уровня нашей молодежи. Считаем положительным фактом, что в практику преподавания музыки в отдельных образовательных учреждениях в свое время были введены авторские разработки курсов по истории джазовой музыки для старшеклассников общеобразовательных школ Т. Л. Айзиковича¹, Н. Д. Саркитова² и др.

В программах для общеобразовательных школ по предмету «Музыка» есть разделы, где учитель имеет возможность более подробно познакомить школьников с искусством джаза, имеющим уже более чем вековую историю и являющимся наряду с классической музыкой культурным наследием с богатыми традициями.

В некоторых программах³ содержится необходимый минимум сведений о джазовом искусстве, но это слишком малая доля той интересной и бесценной в культурном плане информации, которая может значительно обогатить духовный мир молодых людей.

В русле проблемы представляет определенный интерес программа для 5–9-х классов Г. П. Сергеевой и Е. Д. Критской⁴.

Как отмечают авторы, программа ориентирована на реализацию **компенсаторской** функции искусства: восстановление эмоционально-энергетического тонуса подростков, снятие нервно-психических перегрузок учащихся. Нам вполне импонирует позиция авторов, которые утверждают, что «цель массового музыкального образования и воспитания – развитие музыкальной культуры школьников как неотъемлемой части духовной культу-

¹ Айзикович Т. Л. История джаза и популярной музыки: Программы для средних общеобразовательных учебных заведений. Факультативные курсы. М.: Просвещение, 1992. 27 с.

² Саркитов Н. Д. Беседы о популярной музыке в средней школе // В кн. Воспитание музыкой. М.: Просвещение, 1991. С. 173–193.

³ Кабалевский Д. Б. Программа по музыке для общеобразовательной школы. 4-7 классы. М.: Просвещение, 1988. 201 с.; Музыка: 1–8 классы: Программа для средних общеобразовательных учебных заведений / Отв. ред. Ю. Б. Алиев. М.: Просвещение, 1993. 80 с.; Музыка: 1–7 классы: программа для средних общеобразовательных школ / Под ред. Д. Б. Кабалевского. М.: Просвещение, 1988. 20 с.; Сергеева Г. П., Критская Е. Д., Шмагина Т. С. Программы общеобразовательных учреждений. Музыка, 5–9 классы. М.: Просвещение, 2005. 46 с.

⁴ Сергеева Г. П., Критская Е. Д., Шмагина Т. С. Программы общеобразовательных учреждений. Музыка, 5–9 классы.

ры – наиболее полно отражает заинтересованность современного общества в возрождении духовности, обеспечивает формирование целостного мировосприятия учащихся, их умения ориентироваться в жизненном информационном пространстве¹.

К сожалению, сегодня предмет «Музыка» в общеобразовательной школе заканчивается в 7 классе, в то время как именно в этом возрасте учащиеся становятся наиболее восприимчивы к новой информации, и у них возрастает стремление реализовать себя в различных видах деятельности, в том числе и в музыкальной.

С 8-го класса в общеобразовательной школе начинается предмет «Мировая художественная культура», где есть разделы, посвященные музыкальному искусству. В некоторых программах² систематизируются знания учащихся о культуре и искусстве, полученные ранее на уроках изобразительного искусства, литературы. Однако, темам, связанным с *современным* музыкальным искусством в учебном плане отводится очень мало времени. Обобщенный характер программы 9 класса, предложенный И. В. Кошминой³ подразумевает ознакомление старшеклассников с жанром мюзикла и джаза и при этом теме уделяется всего 1 час (!). Программа Л. М. Предтенченской⁴ представляется нам наиболее оптимальной в русле рассматриваемой проблемы.

Большинство педагогов современных образовательных учреждений подразумевают интеграцию основного и дополнительного образования учащихся при помощи активного включения в образовательный процесс *внеклассных и внешкольных* мероприятий. Именно во внеклассной работе со старшеклассниками у учителя есть возможность более подробно познакомить их с удивительным искусством джаза, тем более, что в наш технически совершенный век у современного учителя музыки появились огромные информационные возможности, связан-

¹ Сергеева Г. П., Критская Е. Д., Шмагина Т. С. Программы общеобразовательных учреждений. Музыка, 5–9 классы. С. 3.

² Кошмина И. В. Мировая художественная культура: программа и методические материалы. 6–9 классы. М.: Владос, 2001. 78 с.; Мурзина И. Я. Мировая художественная культура: сб. программ для общеобразовательных школ: Методическое пособие. Екатеринбург: изд-во УрГПУ, 2007. 191 с.; Солодовников Ю. А., Предтенченская Л. М. Мировая художественная культура: сб. программ и методических материалов. 6–9 классы. М.: ВЛАДОС, 2001. 270 с.

³ Кошмина И. В. Мировая художественная культура: программа и методические материалы. 6–9 классы.

⁴ Солодовников Ю. А., Предтенченская Л. М. Мировая художественная культура: сб. программ и методических материалов. 6–9 классы.

ные со способами воспроизведения многочисленных иллюстративных материалов, в которых сегодня нет недостатка.

Особо хочется сказать о важной роли джазовых клубов, которые в последние годы организуются энтузиастами в российских городах; здесь молодые люди могут непосредственно наблюдать за увлекательным процессом импровизации, в непринужденной обстановке, познакомиться с оригинальным звучанием джазового вокала, различных составов инструментов.

По нашему глубокому убеждению, возможность знакомства учащихся старших классов с джазовой музыкой при организации классно-внеклассной работы может явиться весьма действенным методом в их воспитании и культурном развитии, и джазовое искусство как самое поразительное явление прошлого столетия, может и должно стать предметом изучения в различных образовательных учреждениях.

Наше рассуждение по поводу – это рассуждение о воспитании грамотного слушателя, разбирающегося во многих музыкальных стилях, одним из которых может и должно стать искусство джаза.

Глава 2

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОСВОЕНИЯ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

§ 1. Проблема универсальной подготовки учителя музыки

Проблема творческого развития подрастающего поколения всегда была актуальной и особое значение она приобретает сегодня, когда по объективным причинам явно ослаблены культурно-воспитательные позиции. В данной связи не теряет актуальности проблема поиска новых путей, моделей и форм приобщения учащейся молодежи к самостоятельной полезной творческой деятельности. Современная педагогическая наука в решении данной проблемы указывает на необходимость подготовки соответствующих педагогических кадров, способных на высоком профессиональном уровне развивать в своих учениках способность к творческому самовыражению в любом направлении деятельности.

Именно образовательные учреждения (школы, колледжи, ССУЗы и вузы) призваны помочь молодым людям правильно сориентироваться в выборе художественных ценностей и идеалов. Для этого, по мнению О. С. Жарковой, «педагоги должны принимать во внимание все изменения в российском социокультурном пространстве, согласовывать психолого-педагогические подходы к учащимся с переменами в социально-психологическом климате, учесть ошибки прошлых лет, имевших место в системе воспитания и содержания образования (запреты, отрицания, ниспровержения, развенчивания идеалов при сменах политических лидеров и т. д.). Необходимы действительно новые, универсальные синтезированные как «авторитарные»,

так и «толерантно-либеральные» методы учебно-воспитательной работы, адекватные духу времени»¹.

Одной из проблем, встающих на пути решения названной задачи является подготовка педагогических кадров, владеющих новыми теоретическими и методологическими подходами, умеющих творчески варьировать их в учебном процессе, способных оперативно изменять их при необходимости. Научить молодежь отличать истинные художественные ценности способны лишь высококвалифицированные педагоги, которые способны поделиться с учащейся молодежью своими глубокими и всесторонними знаниями, и, основываясь на лучших отечественных педагогических традициях, превратить эти знания в убеждения, в нормы поведения, в эстетические идеалы и вкусы.

Музыкальной педагогике присущи те же цели и задачи, что и современной педагогике в целом. После завершения образования в музыкальном учебном заведении, учитель-практик, общаясь с учащимися, оказывается в среде, преимущественно ориентированной на «легкую» развлекательную музыку, оказывается в сфере молодежной субкультуры, которой не всегда и не во всем присуща духовность. Если это процесс педагогически направить, причем сделать это тактично и умело, возможна переориентация интересов подрастающего поколения на подлинное музыкальное искусство.

Речь идет в данном случае о джазовой музыке, которая способна создать заслон существующей музыкальной «макулатуре», причем заслон во много раз более действенный, нежели это могут сделать традиционные, во многом устаревшие музыкально-педагогические методики.

Указанная проблема может быть решена, если в стенах музыкальных учебных заведений будет осуществляться широкая, многопрофильная подготовка учителей-музыкантов, если последние будут получать комплексные знания многоцелевого назначения.

Нельзя не согласиться с одним из приверженцев джазовой педагогики О. С. Жарковой, полагающей, что «учебный репертуар не должен утратить опоры на классическую музыку, но все многообразие современного музицирования, в первую очередь, такого признанного феномена, как джазовое искусство, должно

¹ Жаркова О. С. Проблема универсальной (полифункциональной) подготовки учителя музыки на современном этапе. Джазовое музицирование как компонент учебной работы в музыкально-исполнительских классах: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 1998. С. 3.

быть достаточно полно представлено в учебно-педагогическом процессе¹.

Среди многообразия специальностей, приобретаемых в процессе обучения студентами педагогических вузов, немаловажное значение имеет подготовка будущего учителя музыки, обладающего широким спектром умения и навыков.

Состояние дел в современной российской школе и практика работы учителей музыки свидетельствуют об определенном дефиците знаний в области молодежной субкультуры. Профессиональная компетентность педагога – музыканта часто далеко не в полной мере отвечает требованиям времени не содержит в нужном объеме информации о музыке эстрадно-джазового направления, которой увлекается значительная часть молодежи.

Специфика нынешней социокультурной ситуации в стране требует, чтобы подготовка учителя музыки в педагогических вузах была многоплановой, полифункциональной, универсальной по своему содержанию, обеспечивая готовность специалиста к различным видам профессиональной деятельности.

Сущность, структура и технология учебно-воспитательного процесса на музыкальных факультетах педагогических вузов должна быть адекватной тем видам и формам профессиональной деятельности, которые учителям-музыкантам предстоит выполнять в дальнейшем, в ходе своей работы в школе; должны быть расширены традиционные рамки учебно-воспитательного процесса в вузе за счет включения новых блоков знаний, умений и навыков. В данном случае мы подразумеваем формирование умений и навыков джазового музицирования. В общей структуре музыкально-исполнительской подготовки учителя музыки, что в контексте данной работы имеет определяющее значение.

Знакомство студентов музыкальных факультетов педагогических вузов с лучшими образцами джазовой музыки должно носить постоянный и регулярный характер, что обеспечит естественное приобщение студентов к двум основным направлениям в современной музыкальной культуре – к академической «серьезной» и эстрадно-джазовой «легкой» музыке. Такая направленность содержания обучения обеспечит профессиональную компетентность будущего учителя музыки, прибли-

¹ Жаркова О. С. Проблема универсальной (полифункциональной) подготовки учителя музыки на современном этапе. Джазовое музицирование как компонент учебной работы в музыкально-исполнительских классах. С. 4.

зит его к сфере эстетических идеалов, вкусов и пристрастий значительной части современной молодежи. Органичное сочетание двух направлений музыкального искусства способно существенно обогатить учебно-воспитательный процесс, сделать его более гибким, живым и интересным для студенчества и в свою очередь обеспечить разностороннюю профессиональную подготовку педагогических кадров.

§ 2. Обучение основам джазовой импровизации как фактор развития творческого потенциала будущего педагога – музыканта

В последнее время развивается тенденция введения в музыкально-образовательный процесс джазового музицирования, факультативов джазовой импровизации, джазового ансамбля и т. д. Со стороны, как студентов – будущих учителей музыки, так и школьников – слушателей, это имеет явно положительный отклик. Подобные эксперименты, однако, еще не привели к тому, что обучение джазовому музицированию стало обязательным требованием педагогики музыкального образования. На наш взгляд, необходимость этого очевидна.

До сих пор проблемы, связанные с джазовым искусством, освещались преимущественно в искусствоведческих исследованиях западных и отечественных ученых (К. Берендт, У. Сарджент, Д. Коллиер, В. Конен, А. Баташов, Е. Овчинников, А. и О. Медведевы и др.)

Имеется также ряд зарубежных и отечественных методических разработок, связанных с практическим обучением джазовому искусству (Д. Мехеган, Ли Ивенс, М. Шмитц, И. Бриль, Ю. Чугунов, Д. Крамер и др.).

С педагогической точки зрения проблемы, связанные с обучением искусству джазовой импровизации, исследованы недостаточно. Наиболее близки нашему исследованию труды Б. Гнилова, С. Гидрайтиса А. Никитина, Э. Меркс, О. Хромушина и других, в которых освещаются педагогические аспекты проблемы обучения различных категорий учащихся основам джазовой импровизации, а также исследования Д. Заринь, Э. Кержковской, И. Смирновой, Ю Шмалько и других, в которых исследуются методические основы обучения импровизации вообще и джазовой импровизации в частности. Однако работ, посвященных обоснованию и разработке курса джазовой импровизации как профессионально значимого компонента подготовки будущих учителей музыки, а также выявлению педагогических возможностей джазовой импровизации для раскрытия творческого потенциала педагогов-музыкантов, в настоящее время не существует.

Таким образом, сложилось **противоречие** между потребностью современной школы в учителях музыки, способных импровизировать в популярном среди молодежи джазовом стиле, с одной стороны, и сложившейся практикой профессиональной

подготовки учителей музыки, умеющих по окончании вуза исполнять только выученный текст – с другой.

Исходя из этого можно сформулировать *проблему*, которая состоит в поиске методов и средств подготовки специалистов, владеющих основами искусства джазовой импровизации. Изложенным выше определяется *актуальность* нашего исследования.

Опираясь на труды перечисленных авторов и акцентируя необходимость более полного применения возможностей искусства джаза в массовом музыкальном воспитании, мы считаем целесообразным изучить вопросы, связанные с профессиональной подготовкой будущих учителей музыки в педвузе, профессионально значимым компонентом которой, по нашему убеждению, должно стать обучение основам джазовой импровизации.

Цель исследования – теоретическое обоснование и практическая проверка педагогических возможностей джазовой импровизации в учебно-воспитательном процессе на музыкально-педагогическом факультете.

Объект исследования – учебно-воспитательный процесс на музыкально-педагогическом факультете УрГПУ.

Предмет исследования – педагогические возможности джазовой импровизации в профессиональной подготовке учителей музыки.

При проведении исследования мы исходим из следующей *гипотезы*: если джазовая импровизация является профессионально значимым компонентом подготовки учителей музыки, то она способствует развитию творческого потенциала студентов, формированию и совершенствованию их исполнительских умений и навыков, что обеспечивает расширение сферы применения их профессиональных возможностей.

Под развитием творческого потенциала студентов мы понимаем развитие гармонического и мелодического слуха, музыкально-ритмического чувства, способности к сочинению музыки, подбору по слуху и импровизации на основе нотного текста или без него.

Под формированием и совершенствованием исполнительских умений и навыков мы подразумеваем повышение уровня владения музыкальным инструментом.

Расширение сферы применения профессиональных возможностей учителя музыки означает то, что способность к импровизации и, как следствие этого, более свободное владение музыкальным инструментом позволят расширить содержание и формы приобщения школьников к музыке и творчеству,

а также повысить профессионально-педагогическую направленность как личностное качество студентов.

Для достижения поставленной цели и проверки истинности выдвинутой гипотезы необходимо было решить следующие задачи:

1. Осуществить анализ психолого-педагогической, музыковедческой и специальной литературы по изучаемой проблеме.
2. Осветить исторические аспекты обучения импровизации вообще и джазовой импровизации в частности.
3. Выявить психолого-педагогические основы обучения джазовой импровизации.
4. Разработать теоретическую модель обучения джазовой импровизации на музыкально-педагогическом факультете.
5. Выявить и экспериментально проверить педагогические возможности джазовой импровизации в профессиональной подготовке будущих учителей музыки.

Методологической основой исследования являются: психолого-педагогическая теория деятельности (П. Я. Гальперин, В. В. Давыдов, Н. Г. Салмина, Н. Ф. Талызина, Д. Б. Эльконин и др.); теория проблемного обучения (А. М. Матюшкин, М. И. Махмутов, В. Оконь и др.); теория педагогического моделирования (В. В. Краевский, В. И. Михеев и др.); положения общей педагогики и педагогики музыкального образования, музыкальной психологии, эстетики, музыкознания о творческой природе музыкальной деятельности (Н. А. Ветлугина, Л. А. Мазель, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, Я. А. Пономарев, В. Г. Ражников, Б. М. Теплов и др.); теория музыкального обучения и воспитания (Б. В. Асафьев, Д. Б. Кабалевский, О. А. Апраксина, Э. Б. Абдуллин, Л. Г. Арчажникова, И. Н. Немыкина, Н. А. Терентьева, Г. М. Цыпин и др.)

В процессе исследования мы применяли следующие методы: теоретический анализ психолого-педагогической, музыковедческой и специальной литературы по исследуемой проблеме; педагогическое наблюдение, обобщение и анализ работы педагогов-музыкантов, осуществляющих обучение импровизации различных категорий учащихся, а также личного многолетнего опыта работы по обучению студентов основам джазовой импровизации; опрос и анкетирование студентов; анализ творческих работ будущих учителей музыки; педагогический эксперимент, включающий констатирующий, формирующий и контрольный этапы.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. Джазовая импровизация впервые рассматривается как *профессионально значимый компонент* подготовки учителя музыки.
2. Разработана *модель* обучения джазовой импровизации в структуре профессиональной подготовки учителей музыки, структура которой включает три основные подсистемы:
 - информационно-теоретическую (теоретический курс);
 - музыкально-практическую (система формирования практических умений и навыков);
 - организационно-дидактическую, включающую систему методов развития творческого потенциала студентов посредством изучения джазовой импровизации и приемов формирования положительной мотивации обучения как необходимого условия успешного овладения основами джазовой импровизации; средств обучения.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что определены педагогические возможности джазовой импровизации в профессиональной подготовке учителей музыки, заключающиеся в развитии творческого потенциала студентов, формировании и совершенствовании их исполнительских умений и навыков, а также расширении сферы применения профессиональных возможностей учителей музыки.

Практическая ценность исследования состоит в разработке программы курса «Основы джазовой импровизации», обеспечивающей развитие творческого потенциала студентов, формирование и совершенствование их исполнительских умений и навыков, расширение сферы применения профессиональных возможностей учителей музыки.

Положения, требующие обоснования и подтверждения в практической работе:

1. Джазовая импровизация является профессионально значимым компонентом подготовки учителя музыки, так как она обеспечивает развитие творческого потенциала студентов, формирование и совершенствование их исполнительских умений и навыков, а также расширение сферы применения профессиональных возможностей учителей музыки.
2. Педагогические возможности джазовой импровизации, заключающиеся в развитии творческого потенциала студентов, формировании и совершенствовании их исполнительских умений и навыков, а также расширении

сферы применения профессиональных возможностей учителей музыки, будут реализованы в том случае, если обучение строится на основе разработанной модели, включающей информационно-теоретическую, музыкально-практическую и организационно-дидактическую подсистемы.

Исследование осуществлялось на протяжении *трех этапов*: 1992–1994 гг. – поиск и постановка проблемы, разработка программы курса «Основы джазовой импровизации»;

1994–1996 гг. – разработка проблемы, создание модели обучения джазовой импровизации в структуре профессиональной подготовки учителей музыки;

1996–2000 гг. – экспериментальная работа, внедрение результатов исследования в учебный процесс музыкально-педагогического факультета УрГПУ, анализ, обобщение и оформление проведенного исследования.

Апробация результатов исследования производилась в ходе опытно-экспериментальной работы со студентами музыкально-педагогического факультета УрГПУ; в форме проведения фестивалей джазовой музыки на музыкально-педагогическом факультете УрГПУ в рамках научно-практических конференций СНО; в процессе обсуждения на кафедре теории, истории музыки и музыкальных инструментов УрГПУ; в форме опубликования научных статей; в ходе выступления с докладами на региональных и всероссийских научно-практических конференциях (Екатеринбург, 1999); путем внедрения разработанной автором программы «Основы джазовой импровизации» в систему вузовской профессиональной подготовки учителя музыки в УрГПУ, а также в учебный процесс класса предпрофессиональной подготовки школы № 77 Екатеринбурга.

§ 3. Историко-педагогические аспекты профессионального обучения джазовой импровизации

В настоящее время в подготовке педагогических кадров все большее значение приобретает формирование у будущего педагога творческого потенциала, дающего возможность свободного и эмоционально-раскрепощенного общения с учениками. Переоценка материальных и духовных ценностей и норм в условиях кризиса, переживаемого нашей страной, инновационный стиль и содержание мышления современного педагога. Значительно возрастает педагогическая и социокультурная значимость решения возрастающего количества сложнейших глобальных и локальных проблем, что вызывает естественный рост творческой активности людей различных профессий, в том числе и педагогов. Динамика объективных и субъективных условий преподавания различных дисциплин ставит перед современным педагогом все новые и новые задачи, требующие от него умения быстро анализировать и оценивать постоянно меняющиеся ситуации, часто принимать и воплощать мгновенные решения. Значительно возрастает роль импровизации, которая оказывается необходимой характеристикой жизни.

В этой связи одним из важных моментов является развитие у студентов навыков импровизации, сущность которой заключается в непосредственной свободе высказывания, раскованности, связанной с особым характером творчества.

Педагогика в течение многих веков развивалась преимущественно как наука нормативная и представляла собой собрание более или менее полезных теоретических сведений и практических рекомендаций по вопросам воспитания и обучения. Современная педагогическая наука не отвергает действенности педагогических нормативов, но в то же время признает возможность нанесения ими вреда при условии их абсолютизации. «Рецептурность, косность, шаблон, неприязнь к педагогической теории, догматизм педагогического мышления, ориентация на методические установки свыше, непонимание чужого положительного опыта – вот далеко не полный перечень недостатков, источником которых является усвоение нормативов без знания диалектической природы педагогического процесса», – пишет Ю. Бабанский¹.

¹ Бабанский Ю. Педагогика: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. М.: Просвещение, 1983. С. 600.

Наличие у учителя творческой способности к импровизации в любых ее проявлениях будет способствовать преодолению возможных перечисленных недостатков. В то же время, как свидетельствуют имеющиеся данные, многие учителя не владеют импровизацией как эффективным средством обучения и воспитания, что значительно снижает их интеллектуальный и творческий потенциал, обедняет палитру взаимодействия с учащимися¹.

В настоящее время в педагогической науке все чаще поднимаются проблемы, связанные с развитием навыков педагогической импровизации. Определение «педагогическая импровизация» введено в педагогическую терминологию В. Н. Харькиным, который понимает это явление как «законченный педагогически ценный продукт осуществляемой публично, сиюминутно, без предварительной подготовки деятельности»². Проблема педагогической импровизации частично затрагивается в исследованиях В. А. Кан-Калика, С. П. Дуделя, В. И. Загвязинского, она также кратко упоминается рядом авторов (В. А. Сластенин, Э. А. Гришин и др.), специальное диссертационное исследование, посвященное педагогической импровизации, проведено Л. Ю. Берикхановой³. Во многих исследованиях подчеркивается необходимость введения в творческую деятельность педагога импровизации как технологического умения быстро анализировать и оценивать постоянно меняющиеся педагогические ситуации и принимать мгновенные творческие решения. «Специфика педагогической импровизации состоит в том, что она имеет воспитывающий характер, придает привлекательную окраску педагогической деятельности, помогает ориентироваться в неожиданных ситуациях на практике, способствует эффективному воплощению творческих замыслов учителя», – справедливо замечает В. Н. Харькин⁴.

Развитие навыка музыкальной импровизации в процессе подготовки учителя музыки должно, на наш взгляд, способствовать развитию у студентов музыкально-педагогических факультетов навыков педагогической импровизации, а также психологической раскованности, что в свою очередь положительно скажется на их общем педагогическом уровне.

¹ Харькин В. Н. Импровизация... Импровизация? Импровизация! М.: Магистр, 1997. С. 7.

² Там же. С. 49.

³ Берикханова Л. Ю. Педагогическая импровизация в деятельности учителя: Дис. ... канд. пед. наук. Тюмень, 1990. 261 с.

⁴ Харькин В. Н. Импровизация... Импровизация? Импровизация! С. 49.

Джазовую импровизацию мы рассматриваем здесь и как разновидность музыкальной импровизации, и как вид деятельности, имеющий общие психологические корни с педагогической импровизацией.

То же можно сказать и о музыкальной импровизации вообще. Музыкальная импровизация – вид импровизации в человеческой деятельности, принадлежащий к числу наиболее изученных. Имеется обширная литература, посвященная природе импровизации, музыкально-психологическим, историческим, теоретическим и дидактическим аспектам этой проблемы.

Ведущим и до сегодняшнего дня наиболее крупным специалистом в области истории импровизации является американский музыковед Э. Феранд, работы которого посвящены зарождению и развитию импровизации в Европе¹. Значительным вкладом в отечественное музыковедение является исследование М. А. Сапонова, в котором автор анализирует импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и эпохи Возрождения².

В настоящее время наиболее полно представлена проблематика импровизации в музыке XX века, о чем свидетельствуют выводы исследования, проведенного М. А. Сапоновым³.

Проблеме музыкальной импровизации посвящены также современные исследования С. Н. Бирюкова⁴, Т. М. Джани-Заде⁵, Т. А. Диденко⁶, А. Петрова⁷, А. А. Никитина⁸ и др.

Музыкальная импровизация исторически старше письменной композиции. Профессиональные импровизаторские навыки процветали задолго до возникновения музыкальной культуры, основанной на посредничестве нотного текста между создателем произведения и его исполнителем. Известно, что в музыкальных культурах внеевропейских народов импровизация и до сегодняшнего дня выполняет важнейшую функцию, появляясь в разнообразных формах. Свои импровизационные

¹ Ferand E. T. Die Improvisation. 2 Ausg. Koln, 1961. 370 p.

² Сапонов М. Искусство импровизации. М., 1982. 77 с.

³ Там же. С. 67.

⁴ Бирюков С. Импровизационность в музыке // Советская музыка. 1977. № 3. С. 113–118.

⁵ Джани-Заде Т. М. Мугам – импровизация на лад // В кн. Современные методы исследования в музыковедении. М.: МГПИ, 1977. С. 56–82.

⁶ Диденко Т. А. К проблеме квазимпровизации в инструментальной музыке позднего Барокко: Дипломная работа. М.: ГМПИ, 1975. 53 с.

⁷ Петров А. Импровизация в народном стиле // Клуб и худож. самодеятельность. 1985. № 20. С. 26–27.

⁸ Никитин А. А. Импровизация как метод обучения начинающих пианистов: Автореф. дис. ... канд. искусств. Хабаровск, 1981. 12 с.

виды творчества господствовали когда-то и в музыке, звучавшей на территории Европы. Они начали постепенно терять универсальность лишь с IX–X веков. В этот период в Европе появились первые письменные музыкальные памятники и началась «уникальная эпоха параллелизма»¹, одновременного развития двух типов музыкального творчества – импровизаторского и письменного. Именно в эпоху сосуществования этих двух тенденций музыкального исполнительского искусства и появилось в лексиконе европейских музыкантов само слово «импровизация» вместе с обширным перечнем его синонимов.

Термин «импровизация» произошел от латинского «импровизус», что означает внезапный, неожиданный; это качество, присущее природе человека. Музыкальная наука определяет импровизацию как одновременное создание и исполнение музыки без предварительной подготовки и отмечает, что «на протяжении сотен лет импровизация являлась не только единственной формой исполнения, но и единственным методом развития музыкальной формы»².

Импровизация лежит в основе человеческого общения и, в сущности, более свойственна человеку, чем деятельность по заранее отработанной программе. Для импровизации характерно то, что создание музыкальной ткани и ее воспроизведение совпадают во времени.

Современные исследователи музыкальной импровизации характерными ее признаками считают: непосредственность творческого высказывания, демонстрацию виртуозной легкости владения формотворческими и исполнительскими приемами³, акцентируют внимание на том, что в импровизации проявляется суть личности музыканта⁴, что обучение импровизации – это одновременно и обучение сочинительству, и в ее основе лежит принцип, реализующий внезапный творческий импульс непосредственно в звуках, экспромтом и сразу в законченном виде.

Тем не менее, *творческая* импровизация, подразумевающая создание того или иного художественного образа, предполагает обязательную профессиональную подготовку, в основе которой

¹ Сапонов М. Искусство импровизации. С. 3.

² Импровизация и обучение игре на фортепиано: Методические рекомендации / Сост. Г. П. Каганович. Мн., 1977. С. 7.

³ Бирюков С. Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. С. 116.

⁴ Импровизация и обучение игре на фортепиано: Методические рекомендации.

лежит овладение необходимыми знаниями, умениями и навыками.

Джазовая импровизация является одной из разновидностей музыкальной импровизации. Музыкальная импровизация, в частности, основывается на слуховой ориентации и овладении гармоническими фактурно-фигуративными комплексами в практическом музицировании, хотя эти навыки являются далеко не единственными в искусстве «мыслить и исполнять музыку одновременно», – именно так понимал импровизацию известный композитор и выдающийся педагог Карл Черни¹.

Если проанализировать историю развития музыкальной импровизации, (на примере клавирного, а впоследствии фортепианного творчества) можно сделать вывод, что, несмотря на принадлежность импровизации к генетически первичному виду творчества (об этом свидетельствует музыкальный фольклор всех народов), этому виду искусства обучали специально, используя в методике обучения прогрессивные идеи ведущих мастеров-импровизаторов.

Своего расцвета импровизация достигла в творчестве клавиристов XVII–XVIII веков. Наиболее последовательно систему воспитания юного клавириста в эту эпоху описал Г. Зорге в своем трактате по обучению импровизации В трактате говорится, в частности, что клавирист должен:

1. Знать музыкальные интервалы, Знать и понимать, как строить все аккорды; Знать и понимать тональности;
2. Знать порядок следования аккордов;
3. Хорошо знать основные аккорды и отличать их обращения;
4. Уметь разрешать диссонансы;
5. Уметь модулировать из основной тональности в побочные;
6. Уметь сочинять фуги;
7. Знать душевные движения»².

Следует особо отметить, что обучение импровизации всегда находилось в неразрывной связи не только с изучением теории музыки, но и с ее непосредственным сочинением. «Для правильного постижения музыки недостаточно только исполнять ее, а нужно также уметь ее сочинять; и если не обучаться од-

¹ Цит. по: Айзикович Т. Л. Современная музыка. История джаза и популярной музыки: Программа (проект) для детских музыкальных школ (эстрадная специализация). М., 1986. С. 82.

² Цит. по: Махмутов М. И. Теория и практика проблемного обучения. Казань, 1972. С. 62.

новременно тому и другому, то не суметь ее хорошо понять», – писал Ж.-Ж. Руссо¹.

И. С. Бах, являвшийся не только великим композитором, но и крупнейшим импровизатором и педагогом, в своем широко известном предисловии к инвенциям (которые, несмотря на их значительную художественную ценность, были задуманы как инструктивные произведения) подчеркивал, что его пьесы являются не только игровым материалом, на котором ученик может приобрести необходимые исполнительские навыки, но, одновременно с этим, и образцами, моделями для самостоятельного композиторского творчества ученика. Таким образом, методика обучения искусству импровизации предусматривала тесную связь и взаимообусловленность с обучением композиции, что дает возможность рассматривать импровизацию как подсобное средство для создания композиций и, наоборот, композиция может рассматриваться как этап обучения свободной импровизации.

Отсюда вполне закономерным представляется тот факт, что гениальные композиторы прошлого, как правило, являлись одновременно и гениальными импровизаторами (И. С. Бах, В. Моцарт, Л. Бетховен и др.) Известно, что юный Моцарт завоевал свою славу «вундеркинда», прежде всего, не как виртуоз исполнитель, но как мастер сиюминутных импровизаций на задаваемые ему темы.

Обращает внимание то, что все перечисленные гениальные композиторы – И. С. Бах, В. Моцарт, Л. Бетховен – в своей творческой биографии не раз были вынуждены выдерживать состязания со многими значительно менее одаренными музыкантами. Это свидетельствует о том, что умение импровизировать в XVII–XVIII вв. было присуще не только гениям, но и ordinary музыкантам.

По свидетельству А. Д. Алексеева², импровизационное искусство существовало одновременно с композиторским, но постепенно вытеснялось последним. Уже во времена Ф. Куперена во французской клавирной школе началось постепенное вырождение импровизации, которой стало противопоставляться исполнительское искусство, основанное на тщательном разучивании заранее написанных и во всех деталях обдуманых сочинений. Ф. Куперен, в частности, выступал против импровизационных изменений украшений в своих произведениях, он ратовал за буквальное выполнение всех деталей текста, считая, что в противном случае сущность музыкальной пьесы будет иска-

¹ Цит. по: Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Л.; М., 1973. С. 32.

² Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. М.: Музыка, 1988. 416 с.

жена. Широко известна также таблица расшифровки мелизмов И. С. Баха, предпосланная «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха». Гениальный импровизатор, способный в течение двух и более часов разрабатывать одну и ту же заданную ему тему, И. С. Бах, тем не менее, выступил также за ограничение импровизационной стихии и порождаемого ею произвола исполнителей. Вместе с тем по мере того, как композиторское начало все более утверждается в музыкальном творчестве, сами композиторы выступают за сохранение искусства импровизации. Ф. Э. Бах в своем методическом руководстве «Опыт об истинном искусстве игры на clavире» писал: «Сильнее всего clavирист может захватить слушателя импровизацией фантазии»¹.

В XVIII–XIX веках искусство импровизации не исчезает из концертной практики, хотя утрачивает свое былое значение. Сочетание в одном лице композитора и исполнителя продолжает оставаться типичным для музыканта того времени, однако интерес к чисто исполнительскому мастерству заметно повышается. Характерной фигурой для того времени является уже не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз. Все больше входил в моду «блестящий стиль игры», требовавший от исполнителя силы и блеска звучания, эффектного исполнения различных пассажей. Среди множества крупнейших виртуозов того времени импровизаторами являлись лишь немногие. А. Д. Алексеев отмечает импровизаторский дар лишь у таких композиторов-виртуозов, как И. Крамер, И. Гуммель и Л. ван Бетховен.

Историю постепенного вытеснения искусства импровизации композиторским творчеством, а соответственно, фиксацией композиторского замысла, можно проследить на примере каденций фортепианных концертов. Если фортепианные концерты Моцарта еще предполагают импровизацию (они не выписаны автором или написаны им отдельно как один из вариантов, который исполнитель вправе заменить своей импровизацией), то в фортепианных концертах Бетховена происходят знаменательные изменения. В первых четырех концертах Бетховен отчасти следует традиции, предлагая свою каденцию, но не внося ее непосредственно в текст концерта; однако пятый концерт Es-Dur имеет каденцию, написанную автором и составляющую часть текста: ее невозможно изменить или изъять.

Это служило средством ограничения произвола исполнителей, которые, импровизируя каденции, вносили текст, совершенно чуждый автору по стилю и понижающий общий худо-

¹ Цит. по: Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. С. 92.

жественный уровень произведения. Но одновременно это фиксировало уже сложившуюся реальность, заключающуюся в том, что исполнители-импровизаторы XIX века, как правило, уже не импровизировали каденции, а исполняли заранее сочиненный и выученный текст; вот почему великий композитор был вынужден положить конец их произволу.

Таким образом, XIX век приносит в европейское искусство разделение функций композитора и исполнителя. Это явилось отражением общего процесса дифференциации знания и сужения специализации. Следует добавить, что к этому времени широкое распространение нотации сделало возможным массовое исполнение музыкантам и чужих произведений посредством выучивания нотного текста.

В недрах великой письменной культуры импровизаторские традиции неуклонно изживались. К концу XIX века европейские музыканты научились практически полностью обходиться без импровизации. Не только на импровизацию, но даже на мельчайшие исполнительские вольности в передаче текста композиторы XIX–XX веков смотрели особенно недоброжелательно.

Разделяются и системы воспитания композитора и исполнителя. Традиции обучения музыкальной импровизации постепенно предаются забвению, а обучение музыке, в конце концов, сводится к выучиванию (а иногда «вызубриванию») большого количества пьес постепенно возрастающей трудности. Это способствовало развитию более высокого, чем в XVIII столетии, уровня исполнительской виртуозности, и одновременной потере традиций обучения импровизации как необходимого компонента музыкального образования в целом.

Расцвет исполнительской культуры, наблюдаемый в XX веке, является в известной степени следствием завоеваний профессиональной музыкальной педагогики. Однако в этом процессе имеют место и существенные недостатки, связанные с неумением многих профессиональных музыкантов играть «по слуху», транспонировать, подбирать несложные аккомпанементы к детским песням, сочинять и импровизировать на самом примитивном уровне. Об этом свидетельствуют высказывания лучших отечественных педагогов – Я. Мильштейна¹, Л. Баренбойма², М. Фейгина³ и многих других.

¹ Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. М.: Советский композитор, 1983. 266 с.

² Баренбойм Л. А. Путь к музицированию.

³ Фейгин М. Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. М., 1975. 110 с.

На необходимость пересмотра системы детского музыкального образования в Детских музыкальных школах указывают Ю. Козырев и С. Мальцев в своих исследованиях, касающихся импровизации и творчества¹.

Вместе с тем нельзя не отметить, что именно в XX веке в музыкальной педагогике наблюдается стремление вернуться к педагогическим идеям XVIII века, в том числе и к обучению импровизации. Идея использования в музыкальном воспитании творчества отчетливо прослеживается в деятельности многих крупных музыкантов – педагогов и теоретиков.

В области музыкального образования с разработками конкретных методик воспитания детей через творчество выступали Б. В. Асафьев² и Б. Л. Яворский³. К 70–80 годам XX века воспитание с помощью творчества вновь приобретает черты ведущей тенденции в музыкальной педагогике по всему миру, о чем свидетельствует обзор материалов IX конференции ИСМЕ⁴ и исследования выдающегося педагога Гюнтера Филлипа⁵.

В настоящее время резко наметились тенденции к возрождению детского музыкального творчества. В музыкальных школах все чаще создаются кружки импровизации, в которых детей, так или иначе, приобщают к основам жанровой или джазовой импровизации. В этой связи хочется отметить положительный опыт систематической работы по обучению импровизации Ю. Козырева⁶, по инициативе которого была создана первая в России студия музыкальной импровизации для музыкантов-любителей, а также методические разработки А. Никитина⁷ и О. Н. Хромушина⁸.

Большая экспериментальная работа по развитию импровизационных способностей ведется педагогами – сольфеджиста-

¹ Козырев Ю. Импровизация – путь к музыке для всех // В кн.: Музыкальное воспитание в СССР. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1985. С. 90.

² Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.: Музыка, 1973. 142 с.

³ Яворский Б. Л. Избранные труды. Т. 2. Ч. 1 / Общ. ред. Д. Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1987. 366 с.

⁴ Цит. по: Баренбойм Л. А. Путь к музицированию.

⁵ Филипп Г. Импровизация как составная часть фортепианного обучения // В кн.: Ребенок за роялем. М.: Музыка, 1981. С. 225–236.

⁶ Козырев Ю. Импровизация – путь к музыке для всех. С. 252–271

⁷ Никитин А. А. Начинаящий джазовый пианист: Методические рекомендации для педагогов ДМШ. Хабаровск, 1982. 36 с.

⁸ Хромушин О. Н. Джазовое сольфеджио: Учеб. пособие для 3–7 классов ДМШ. СПб.: Северный Олень, 1998. 56 с.

ми, в частности, С. М. Мальцевым¹, создаются детские музыкальные пособия, имеющие своей целью активизировать творческие способности начинающих музыкантов.

Но перечисленные выше тенденции в музыкальной педагогике не носят общего стабильного характера, а являются лишь пробными положительными экспериментами, еще раз подтверждающими необходимость существенного пересмотра методики музыкального воспитания. Большинство музыкантов, в том числе и подавляющая часть студентов музыкально-педагогических факультетов, имеют за своими плечами стандартное музыкальное образование с его указанными негативными последствиями, что делает актуальной необходимость профессиональной подготовки будущего учителя музыки, обладающего творческими умениями, основанными на развитии импровизационных способностей.

Значительным стимулом к возрождению искусства импровизации явилось бурное развитие нового направления в музыкальном искусстве джаза, который возник в результате слияния африканской и европейской музыкальных культур в исторических условиях колониальной Америки в начале XX века. Возникновение джазовой музыки тесно связано с импровизационной исполнительской практикой негритянских музыкантов, практически не имевших музыкального образования; развитие же его не обошлось без влияния музыкантов европейского происхождения, которые являлись носителями принципов европейского музыкального образования.

«В качестве выразителя общей тенденции к слиянию внеевропейского и европейского в музыке джаз открыл далеко ведущие пути», – пишет В. Д. Конен². Джаз не только стимулировал познание других музыкальных систем, более чуждых европейской классической традиции, но и заставил европейцев вновь обратить внимание на феномен профессионального импровизационного музицирования. Как указывает М. А. Сапонов: «...в 50–60-е годы в Европе выдвигаются самостоятельные импровизаторские творческие концепции, стилистически уже совершенно не связанные с джазовыми направлениями»³. Но до сих пор основной формой существования джаза, необходимым признаком жанра является импровизация.

¹ Мальцев С. М. Раннее обучение гармонии – путь к детскому творчеству // В кн.: Музыкальное воспитание в СССР. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1985. С. 179–236.

² Цит. по: Сапонов М. Искусство импровизации. М., 1982. С. 5.

³ Сапонов М. Искусство импровизации. С. 53.

Выдающийся импровизатор современного джазового искусства, пианист и композитор Ахмад Джамал так определяет свое отношение к импровизации: «Я верю в импровизацию. Импровизируют все музыканты. Бах, Моцарт и Бетховен блестяще импровизировали. Импровизация и свобода – это синонимы. Цель любого музыканта – достижение свободы, но добиться этого удается редко»¹.

В нашей стране джаз как порождение Американского континента в течение десятилетий подвергался явным или скрытым гонениям, имевшим идеологическую подоплеку. Это не только не ослабило его популярность, а напротив, сделало джаз еще более привлекательным как среди музыкантов-профессионалов, так и в самой широкой, прежде всего, в молодежной среде.

Но не только этим определяется популярность джаза в России. Этот вид искусства, родившийся в непрофессиональной среде как отражение творческого потенциала человечества, по своей природе призван высвобождать заложенные в человеке скрытые возможности. Для россиян, чья природная музыкальность является своеобразным феноменом, джаз является культурой одновременно и экзотической (он рожден представителями другой расы), и близкой по свойственному его сущности стремлению к свободе.

Сегодня джаз не нуждается в защите. Его жизнеспособность в огромной, растущей с каждым годом популярности. Он сумел выявить те черты мироощущения человека нашего времени, которые не нашли отражения в музыке «серьезной». Исключительно популярен джаз среди молодежи. Он покоряет ее интенсивностью эмоционального воздействия, избытком жизненной силы, скрытой в упругих острых ритмах, возможностью духовного общения в процессе творческого музицирования. Молодежь не только с удовольствием слушает джаз, но и хочет научиться говорить на его языке, играть джазовую музыку.

В настоящее время методика обучения джазовому искусству развита достаточно широко. Обратившись к одной из лучших джазовых школ современности Джона Мехегана², а также к практическим руководствам отечественных джазовых музы-

¹ Цит. по: Фейертаг В. Б. Джаз. XX век: Энциклопедический справ. СПб.: Скифия, 2001. С. 56.

² Mehegan Y. Yazz, Improvisation, Tonal and Rhythmic Principles. N. Y., 1955. 90 p.

кантов: И. Бриля¹ и Ю. Чугунова², мы увидим, что путь воспитания современного джазового музыканта очень напоминает путь воспитания клавириста XVII–XVIII веков, сочетавших в одном лице композитора и исполнителя. Идеи прошлых столетий успешно развивают сегодня в первую очередь именно джазовые музыканты.

Ошибочно было бы связывать обучение импровизации только с джазом; это означало бы резко сужать всю проблему усовершенствования системы музыкального образования. Джазовое искусство мы рассматриваем как одно из важных и полностью еще не оцененных направлений в обучении основам импровизации, в развитии творческих способностей будущего учителя музыки.

¹ Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано: Учеб. пособие / Ред. Ю. Н. Холопов. 3-е изд. М.: Совет. композитор, 1985. 112 с.

² Чугунов Ю. Гармония в джазе. М., 1980; Чугунов Ю. Основы джазовой импровизации на фортепиано: Учеб.-методическое пособие для муз. училищ (эстрадный профиль). М.: ГМГТИ им. Гнесиных, 1976. 75 с.

§ 4. Психолого-педагогические основы обучения джазовой импровизации в процессе подготовки педагогов – музыкантов

Специальная подготовка будущих педагогов – музыкантов включает овладение основами музыкальной педагогики и психологии, теорией и историей музыки, методикой музыкального воспитания, а также исполнительскими знаниями, умениями и навыками в области музыкального инструмента, хорового дирижирования и вокала. В процессе освоения студентами названных дисциплин происходит интенсивное развитие интеллекта и творческих способностей обучающихся, так как содержание и самого музыкального искусства, и его педагогических аспектов отличается сложностью и разнообразием. Тем не менее, одна отличительная особенность обучения импровизации выделяет эту область из ряда остальных, традиционных, дисциплин профессиональной подготовки учителя-музыканта.

Эта особенность заключается в том, что если обучение всем названным дисциплинам в принципе может осуществляться объяснительно-иллюстративными методами с воспроизведением по репродуктивному типу, то обучение импровизации, по самой своей природе содержит необходимость преимущественно проблемных методов с продуктивным воспроизведением. Сказанное не означает, что проблемное обучение не применяется в преподавании других дисциплин; напротив, с каждым годом появляются новые перспективные методические разработки, ориентирующие студентов на активизацию самостоятельного творческого мышления в процессе изучения музыкальных дисциплин.

Речь идет о принципе: если в преподавании названных дисциплин и педагог, и студенты вправе выбрать степень самостоятельности обучающихся, то в процессе изучения основ импровизации необходимость собственного творчества студентов заложена изначально. Преподаватель вводит более или менее сложный алгоритм, исходя из которого, студент с большей или меньшей степенью самостоятельности создает **новую** музыкальную ткань.

Таким образом, обучение может вестись только по проблемному типу, причем низшая его ступень – проблемное изложение знаний – действует только на первоначальном этапе. В дальнейшем необходимо применение частично-поискового и исследовательского методов (М. И. Махмутов), что требует интенсивных творческих усилий, как от преподавателя, так и от

студентов. Проблемный тип обучения любым видам музыкальной импровизации, в том числе джазовой – основная педагогическая предпосылка данного процесса.

В поисках путей конкретизации методов проблемного обучения применительно к обучению джазовой импровизации мы исходили из принятой в современной теории проблемного обучения классификации методов: методы проблемного изложения знаний, частично-поисковые и исследовательские.

В соответствии с этим мы предлагаем применять в процессе обучения студентов музыкально-педагогических факультетов основам джазовой импровизации следующие методы:

1. *Методы активного развития музыкального слуха* (подбор по слуху аккомпанементов детских песен, транспонирование); соответствуют методам проблемного изложения знаний.
2. *Методы развития способности создания новой музыкальной ткани на заданной основе* (чтение с листа гармонического сопровождения, записанного буквенно-цифровыми обозначениями, подбор сопровождения к детским и популярным песням в современном эстрадном стиле, основанном на джазовой ритмике); соответствуют частично-поисковым методам.
3. *Методы развития способности сиюминутного (импровизиационного) создания новой музыкальной ткани* (сочинение несложных джазовых композиций, импровизация несложных мелодических оборотов в опоре на логическое осмысление джазовой гармонии); соответствуют исследовательским методам.

Применение данных методов вызывает ряд сложностей, имеющих психологическую природу. Так, в обучении джазовой импровизации, подобно обучению другим видам деятельности, важно формирование положительной мотивации. С одной стороны, это не представляет проблемы, так как студенты, как правило, любят джаз и хотят научиться владеть музицированием в джазовом стиле. С другой стороны, большинство студентов находится во власти стереотипа, в соответствии с которым, способностью создавать новую музыкальную ткань (то есть композиторскими способностями) наделены лишь немногие. Возможность обучения основам джазовой импровизации ставится, таким образом, в зависимость от наличия действительно редких композиторских способностей.

То, что это неверно, доказано уже музыкантами XVI–XVII веков, когда импровизации обучали всех занимавшихся

музыкой, и умение импровизировать формировалось наравне с умением воспроизводить фиксированный авторский текст. Можно с основанием предположить, что процент людей, наделенных композиторскими способностями, 200–300 лет назад не был на порядок выше, чем в дальнейшем, следовательно, овладеть основами импровизации может любой профессионально обучающийся музыке при условии, что обучение ставит соответствующую цель и ведется соответствующими методами.

Таким образом, основной психологической предпосылкой обучения студентов основам джазовой импровизации является формирование положительной мотивации, выступающее в виде преодоления стереотипа о непременном наличии специфических способностей для освоения данного вида деятельности. Формирование положительной мотивации целесообразно осуществлять следующими приемами:

1. Ознакомление студентов с историей инструментальной педагогики, существенным компонентом которой являлось обучение импровизации.
2. Разъяснение исторических причин дифференциации композиторской и исполнительской деятельности, результатом которой явилась потеря традиций обучения импровизации.
3. Демонстрация искусства джаза, вызывающая у студентов желание освоить этот вид деятельности.
4. Вовлечение студентов в практическую деятельность, связанную с импровизацией.

Последний прием должен служить реализации еще одной важной психолого-педагогической предпосылки обучения джазовой импровизации – профессионально-деятельностного подхода.

Согласно принципу единства сознания и деятельности (С. Л. Рубинштейн), сознание не только проявляется, но и формируется в деятельности. Применение этого принципа в педагогике позволяет рассматривать усвоение знаний как процесс, происходящий в результате выполнения и усвоения определенных действий.

Отечественными психологами и педагогами разработан деятельностный подход к процессу учения (В. В. Давыдов, П. Я. Гальперин, Н. Ф. Талызина и др.). Он позволяет определить условия, вызывающие активность субъекта, а через активность – его развитие. В качестве основных звеньев деятельности выступают необходимость, потребность, интерес, цель. Но если необходимость является объективной предпосылкой всякой

деятельности, то потребность и интерес формируются под влиянием как внутренних, так и внешних условий жизнедеятельности субъекта.

Характеризуя потребность как необходимую предпосылку формирования профессиональных качеств учителя музыки, Л. Г. Арчажникова отмечает, что необходимо различать потребность как внутреннее условие, одну из обязательных предпосылок деятельности, и потребность как то, что направляет и регулирует деятельность человека в окружающем его мире. Потребность постоянно трансформируется в процессе жизни человека. Поэтому целенаправленное формирование потребности к определенному виду деятельности выступает как необходимое условие формирования профессиональных качеств личности. Потребность становится основой активной деятельности, превращаясь в интерес, значение которого для формирования личности чрезвычайно велико. Как и потребность, интерес не является врожденным качеством, а выступает как результат развития личности. Интерес стимулирует активность. Придает деятельности увлекательный характер и делает ее особенно результативной (Н. В. Кузьмина, Л. Г. Арчажникова).

Целенаправленное формирование потребностей и интересов в процессе практической деятельности студентов по освоению основ джазовой импровизации должно служить: во-первых, предпосылкой положительной мотивации обучения; во-вторых, стимулировать их профессионально-творческий рост.

Одним из серьезных стимулов для студентов в их учебной работе по овладению основами джазовой импровизации является возможность значительного расширения сферы их профессионального применения. Учитель музыки, способный творчески музицировать, не только сделает более увлекательным урок музыки, но и найдет внеклассные и внешкольные формы работы с детьми, в которых проявит свою творческую индивидуальность. Этот процесс имеет и характер обратного действия: расширение творческих профессиональных возможностей будущих учителей музыки будет способствовать расширению профессионально-педагогической направленности личности студентов.

Не рассматривая будущую педагогическую деятельность только как ряд учебных мероприятий, находя различные формы общения с детьми благодаря расширению своих творческих возможностей и, имея как джазовый интерпретатор неизмеримо больший авторитет у детей, учитель не будет стремиться покинуть педагогическую сферу, как это часто происходит, применяя свои знания, умения и навыки на практике.

Таким образом, в качестве психолого-педагогических основ обучения студентов джазовой импровизации объективно выделяются следующие:

1. *Доминирование проблемного типа обучения* с применением следующих методов:
 - методы активного развития музыкального слуха (подбор по слуху аккомпанементов детских песен, транспонирование); соответствуют методам проблемного изложения знаний;
 - методы развития способности создания новой музыкальной ткани (чтение с листа гармонического сопровождения, записанного буквенно-цифровыми обозначениями, подбор сопровождения к детским и популярным песням в современном эстрадном стиле, основанном на эстрадно-джазовой ритмике); соответствуют частично-поисковым методам;
 - методы развития способности сиюминутного (импровизационного) создания новой музыкальной ткани (сочинение несложных джазовых композиций, импровизация несложных мелодических оборотов в опоре на логическое осмысление джазовой гармонии); соответствуют исследовательским методам.
2. *Формирование положительной мотивации обучения*, которое целесообразно осуществлять следующими приемами:
 - ознакомление студентов с историей инструментальной педагогики, существенным компонентом которой являлось
 - обучение импровизации; разъяснение исторических причин дифференциации композиторской и исполнительской деятельности, результатом которой явилась потеря традиций обучения импровизации; демонстрация искусства джаза, вызывающая у студентов желание освоить этот вид деятельности; вовлечение студентов в практическую деятельность, связанную с импровизацией.
3. *Профессионально-деятельностный подход*. Выявление психолого-педагогических основ изучения джазовой импровизации позволили нам приступить к анализу особенностей изучения джазовой импровизации в процессе специальной подготовки студентов музыкальных факультетов педвузов, а также созданию теоретической модели обучения джазовой импровизации будущих учителей музыки.

§ 5. Особенности изучения джазовой импровизации в процессе специальной подготовки студентов музыкальных факультетов педагогических вузов

В настоящее время выпуск квалифицированных кадров учителей музыки осуществляется музыкальными факультетами педагогических вузов. Специальная музыкальная подготовка студентов этих факультетов складывается из таких компонентов, как изучение историко-теоретического курса и цикла дирижерско-хоровых дисциплин, занятия в классе вокала и обучения игре на музыкальных инструментах (фортепиано, баян, аккордеон). Профессиональная подготовка на музыкально-педагогических факультетах имеет ряд особенностей, связанных с неоднородностью довузовской подготовки студентов.

На музыкальных факультетах педвузов обучаются студенты, имеющие среднее музыкальное образование с различной специализацией, а также студенты имеющие неполное среднее музыкальное образование. Неоднородность довузовской подготовки обучаемого контингента студентов предполагает наличие учебных программ, ориентированных на некий средний уровень, что отрицательно сказывается на студентах с высоким профессиональным потенциалом.

Таким образом, в начале обучения на музыкально – педагогическом факультете студенты имеют различный уровень знаний, умений и навыков по всем специальным дисциплинам. Часто наблюдается и значительная разница между теоретическими знаниями студента и его исполнительскими умениями и навыками. Вместе с тем можно выделить общие недостатки, свойственные, как правило, всем студентам:

- недостаточную практическую направленность теоретических знаний;
- неумение применить теоретические знания в своей исполнительской практике;
- исполнительскую ограниченность, заключающуюся в умении исполнить перед слушателями лишь выученное по нотам произведение какого-либо автора.

Указанные недостатки, как правило, приводят, прежде всего, к тому, что молодые специалисты оказываются к началу своей профессиональной деятельности способными исполнить лишь ограниченное количество выученных под руководством преподавателя произведений. Это, безусловно, необходимо, однако исполнение выученных заранее произведений – лишь одно из

средств музыкального воспитания школьников, а не единственно возможная область применения будущим учителем музыки своих профессионально-исполнительских навыков.

Многочисленные формы музыкально-воспитательной работы требуют от профессионального специалиста различных исполнительских навыков: умение подбирать по слуху, беглое чтение с листа и транспонирование незнакомого текста, грамотное аккомпанирование, исполнительская интерпретация музыки (в том числе и музыки современных эстрадных стилей), владение основными импровизационными навыками.

Совокупность перечисленных исполнительских умений позволит будущему учителю музыки значительно расширить круг своих профессиональных возможностей. К сожалению, абсолютное большинство студентов этими навыками не обладает, так как довузовская подготовка не предполагает их развития, а сводится лишь к обучению владению инструментом на уровне исполнения заранее выученных произведений.

В качестве примера работы по преодолению указанных недостатков можно привести значительный опыт, накопленный на музыкально-педагогическом факультете УрГПУ. Прежде всего, необходимо отметить эксперимент в области обучения музыкально-теоретическим дисциплинам.

Музыкаведческий блок дисциплин на музыкально-педагогическом факультете отличается дифференцированной номенклатурой, что формирует аспектные знания и умения, соответствующие каждой автономной дисциплине. Это противоречит конечному объекту профессиональной деятельности учителя музыки - музыкальному произведению, обладающему художественной целостностью и требующему адекватного подхода.

В связи с этим с 1995 года теоретическая секция кафедры теории, истории музыки и музыкальных инструментов перешла на интегративные программы преподавания истории и теории музыки, опирающиеся на культурологический, типологический и целостно-системный подходы. Интегративные курсы получили названия «История художественно-музыкальной культуры» и «Художественно-музыкальные системы», которые реализуются на основе единой методологии и логики строения.

Результатом стали как оптимизация учебного процесса, так и фундаментализация и повышение перспективности музыкаведческой подготовки учителя музыки. Создание и реализация данных курсов являются одним из условий формирования профессиональных предпосылок к разработке и введению курса обучения основам джазовой импровизации (этому в высокой

степени способствует система творческих заданий по курсу «Художественно-музыкальные системы»).

Одним из инновационных моментов программы дисциплины «Основной музыкальный инструмент» на музыкально-педагогическом факультете УрГПУ, является развитие у студентов навыков эскизного освоения музыкальных произведений различных эпох и стилей. В данном разделе учебной работы подробно освещены принципы закономерности этого вида деятельности студентов и получен положительный результат, позволяющий студенту накапливать необходимый объем исполнительского репертуара, способствующий расширению музыкального кругозора, вырабатывающий навыки быстрого ознакомления с музыкальной литературой, необходимые в профессиональной деятельности учителя музыки.

Ежегодные контрольные уроки в форме семинарских занятий, где студенты демонстрируют свою самостоятельную работу, представленную в виде аннотаций к произведениям и их эскизное исполнение (частично наизусть), позволяют каждому студенту получить расширенный объем информации, способствующий углублению профессиональных знаний.

Важной частью фортепианной подготовки будущего учителя музыки является дисциплина «Концертмейстерский класс», где студентам прививаются навыки чтения с листа и транспонирования, как знакомого, так и незнакомого нотного текста, а также навыки аккомпанемента и подбора по слуху.

Развитие навыков подбора по слуху является важной частью обучения музыканта, чему, к сожалению, в современном музыкальном образовании уделяется крайне недостаточное внимание. Как отрицательный результат данного положения, можно отметить плохое запоминание студентами музыкального текста, частое его забывание, полную гармоническую дезориентацию и неспособность мгновенного восполнения «провалов» в памяти собственными импровизационными фрагментами.

Наличие этих негативных факторов обуславливает необходимость более тщательной разработки проблемы развития слуха как при изучении цикла музыкально-теоретических дисциплин, так и в классе «Основного музыкального инструмента». Наиболее полно данная задача на наш взгляд решается при развитии навыков импровизации, что в свою очередь вызывает положительную мотивацию студентов, находит заинтересованность с их стороны.

Необходимость развития у студентов навыков свободного музицирования, ориентации в структуре музыкального материала,

подбора по слуху и т. д. привела к созданию курса «Основы жанровой импровизации» (Л. В. Осипова). В задачи обучения жанровой импровизации входит формирование у студентов умения создавать новый музыкальный материал на основе изученных закономерностей различных жанров. Этот курс, формирующий первичные навыки импровизации как таковой, одновременно представляет самостоятельную ценность, и является подготовительным этапом к изучению джазовой импровизации.

Анализ опыта работы различных музыкально-педагогических факультетов показывает, что совершенствование и наполнение новым содержанием имеющихся курсов, а также введение курса «Основы жанровой импровизации» или подобных ему, оказывают положительное влияние на развитие творческого потенциала и творческих способностей студентов, однако, неспособно в полной мере преодолеть такие отмеченные выше недостатки, как недостаточная практическая направленность теоретических знаний студентов, неумение применить теоретические знания в своей исполнительской практике, исполнительская ограниченность, заключающаяся в умении исполнить перед слушателями лишь выученное по нотам произведение какого-либо автора. Остается нереализованным потенциал, который содержит в себе заинтересованность студентов искусством джазового музицирования и джазовой импровизации, которые значительно превосходят их заинтересованность традиционными формами музыкальной деятельности..

Кроме того, спектр профессиональных возможностей учителей музыки, владеющих лишь традиционными формами музицирования (исполнение наизусть или по нотам выученного готового текста), значительно уже того, что требует современная педагогическая практика: музыкальное сопровождение детских мероприятий, требующее умения мгновенно ориентироваться в ситуации, подбирать или импровизировать; знакомство детей с различными стилями, включая джаз, и многое другое.

Все изложенное привело нас к осознанию необходимости специального изучения джазовой импровизации в профессиональной подготовке будущих учителей музыки.

Поскольку обучение импровизации вообще и джазовой импровизации в частности пока не может опираться на исследованную теоретическую базу (вследствие отсутствия таковой), а также значительный и многократно проверенный практический опыт (вследствие ограниченности такового), мы сочли необходимым разработать собственную теоретическую модель изучения джазовой импровизации с учетом ее реализации

в профессиональной подготовке студентов музыкально-педагогических факультетов. С этой целью нам представляется дать понятие модели вообще и модели процесса изучения джазовой импровизации в частности.

В философской литературе **модель** трактуется как «аналог (схема, структура, знаковая система) определенного фрагмента природной или социальной реальности, порождения человеческой культуры, концептуально-теоретического образования и т. п. – оригинала модели»¹.

Анализируя содержание и функции общих понятий в профессиональной подготовке учителя музыки, И. Н. Немыкина акцентирует важность моделирования как одной из форм исследования музыкально-педагогической реальности. Это обусловлено двумя основными моментами. Во-первых, «система обучения, по сути своей ориентирована на изучение обобщенных типовых единиц-моделей, извлеченных из эмпирической действительности путем анализа того или иного класса явлений, накопленных в данной области знания.

Поэтому в учебной деятельности необходимо выделять основные «единицы» материала и правила их сочетания»². Во-вторых, по мнению И. Н. Немыкиной, в учебно-музыкальной деятельности существуют дополнительные предпосылки для ее формализации, а значит, целесообразности моделирования, так как учебно-музыкальная деятельность – это познание и изучение определенным образом смоделированного музыкального материала, модели «живой» музыки³.

Раскрывая условия создания и основные характеристики модели, И. Н. Немыкина указывает, что с гносеологической точки зрения моделирование включает в себя решение триединой задачи: 1) предварительно изучается система-объект и ее основные характеристики воспроизводятся на модели; 2) исследуется совокупность отраженных или воспроизведенных характеристик, результатом чего являются новые знания об отдельных элементах системы, а нередко и системе в целом; 3) знания, полученные на модели, переносятся на оригинал.

Таким образом происходит «отражение отраженного»: знания о системе-оригинале обогащаются, углубляются и расширяются, а в дальнейшем используются на практике.

¹ Философский энциклопедический словарь. М., 1989. С. 381–382.

² Немыкина И. Н. Теоретические основы формирования обобщенных понятий в профессиональной подготовке учителя музыки. Екатеринбург: Ур. гос. пед. ун-т, 1997. С. 64.

³ Там же. С. 65.

По мнению И. Н. Немькиной, в процессе моделирования следует учитывать следующие моменты:

- 1) «модель служит познавательным или практическим целям, а не создается только ради модели»;
- 2) «модель дает значительно большие возможности для изучения, оперирования, изменения и преобразования, нежели оригинал»¹ [166]

Исходя из вышеизложенного, под теоретической моделью исследуемого нами явления мы понимаем описание содержания, структуры и дидактических основ процесса изучения джазовой импровизации будущими учителями музыки, учитывающее специфику как довузовской подготовки студентов музыкально-педагогических факультетов, так и их будущей практической деятельности.

Компонентами данной модели являются:

Педагогически мотивированное положительное отношение студентов к творческому процессу приобретения знаний, умений и навыков в области джазовой импровизации.

Широкие функциональные возможности искусства джазовой импровизации как формы нетрадиционного музицирования, связанного с популярными в молодежной среде течениями и одновременно интенсивно развивающего творческий потенциал обучающихся.

Необходимость и возможность применения в процессе изучения джазовой импровизации методов проблемного обучения (проблемного изложения знаний, частично-поискового, исследовательского), конкретизированных применительно к специфическому материалу искусства джазовой импровизации.

Структура предлагаемой модели включает три основные подсистемы:

- информационно-теоретическую;
- музыкально-практическую;
- организационно-дидактическую.

Информационно-теоретическая подсистема представляет собой теоретический курс, раскрывающий следующие основные темы:

1. *Джаз как явление музыкального искусства.* История джазового исполнительства и педагогики. Крупнейшие исполнители. Джаз – отличительная черта современного музыкального искусства. Интеграция джаза с классическим музыкальным искусством.

¹ Немькина И. Н. Теоретические основы формирования обобщенных понятий в профессиональной подготовке учителя музыки.

Джаз как способ исполнения музыки. Основные музыкально-выразительные средства.

2. *Истоки джаза.* Исторические условия возникновения джаза на американском континенте. Афро-американский фольклор как феномен интеграции африканской и европейской музыкальных культур.

Характерные выразительные средства африканской музыки. Влияние церкви на музыкальное негритянское искусство.

3. *Гармония джаза.* Общепринятое обозначение аккордики в эстрадной и джазовой музыке, ее отличие от классической функциональной знаковой системы обозначения аккордов. Замена тоналностей по медианте и тритону. Значение надстройки, принципы альтерации добавочных ступеней в септаккордах. Некоторые выразительные средства изложения джазовой гармонии: блок-аккорды, нечистые тоны, «блюзовый квадрат» и т. д.

Понятие ладового джаза. Соответствие определенного звукоряда определенному септаккорду. Принцип минимализма в ладовой импровизации. Значение пентатонического звукоряда в джазовой музыке.

Предвидение гармонической последовательности – основа успешной импровизации.

4. *Джазовая ритмика.* Джазовый бит. Различная акцентировка долей в такте.

Значение основного метра в джазовой ритмике. Характерная зависимость джазовой ритмики, от сочетания 2-х и 3-х дольных метров.

Синкопирование. Простое синкопирование. Синкопирование опережающего и запаздывающего типов. Гармоническая и динамическая синкопа. Синкопирование за счет объединения слабой доли с последующей сильной. Полиметрическое синкопирование. Связь европейского синкопирования с африканской «перекрестной» ритмикой.

Гемиола – перегруппировка долей в такте. Понятие «два на три», способы преодоления данной ритмической трудности. Гемиола в 3-х, 4-х и 5-ти дольном метрах. Босса-нова – ритмический стиль танцевальной музыки Латинской Америки. Связь босса-новы с джазовой музыкой. Варианты босса-новы, ее три основных вида.

Свинг – существенное выразительное средство джаза. Сущность «триольного мышления», эффект «раскачивания» основного метра. Основные виды «освинговывания» долей в такте.

5. *Регтайм*. Исторические условия возникновения регтайма. Тесная связь с маршем. Регтайм – основная предджазовая форма, в которой европейская гармония соединилась с африканской полиритмикой. Скотт Джоуплин и «регтаймовая лихорадка». Методические рекомендации Скотта Джоуплина к исполнению регтайма. Музыкальная форма регтайма. Гармонические стандарты. Фортепиано – основной ударный инструмент для исполнения регтаймов. Принципы артикуляции. Значение четко организованного ритма в регтайме; страйд-стиль в партии левой руки, как основной тип сопровождения. Характерные ритмоформулы регтайма.
6. *Блюз*. Исторические условия возникновения блюза в условиях колониальной Америки. Блюз – поэтический жанр афро-американского фольклора. Соединение поэзии с простейшей гармонией европейской традиции (стихи, читаемые нараспев). Первые профессиональные певцы блюзов. Роль Л. Хьюза и У. Хенди в становлении профессионального блюза.

Особенности блюзовой мелодики. Блюзовый звукоряд. Блюзовые тоны. Лабильное интонирование. Характерные интонационные обороты. Мажорный и минорный блюзы.

Блюзовый гармонический стандарт. Развитие блюза от архаического к современному и обогащение гармонического стандарта. Типы наиболее употребительных блюзовых квадратов. Блюзовая гармоническая каденция. Свинг – основное условие ритмической организации блюзовой мелодии.

Музыкально-практическая подсистема представляет собой систему формирования практических умений и навыков в следующей последовательности:

1. *Просмотр и прослушивание видео- и аудиозаписей* с образцами искусства джазовой импровизации и исполнительства, а также создание видео- и аудиозаписей творческих работ студентов.
2. *Проведение групповых практических занятий* на определенную тему, в которых предполагается возможность одновременного участия всех студентов в исполнении задания (прохлопывание джазового ритма по карточкам, «гармоническая» викторина, элементарное музицирование в ансамбле на заданную ритмо-гармоническую модель и т. д.).
3. *Проведение групповых практических занятий* на определенную тему с максимальной активизацией каждого

студента (показ собственной творческой работы, анализ достоинств и недостатков этой работы, изменение ритмики по вариативному типу).

4. *Различные формы приобщения студентов к творческому музицированию* – чтение с листа джазовых пьес в облегченном изложении; эскизное освоение джазовых сочинений; игра в ансамбле с педагогом и в ансамбле с сокурсниками; выполнение домашних заданий, предполагающих обязательное собственное сочинение, а также импровизацию по предложенным моделям.
5. *Самостоятельная практическая работа.*

Закрепление материала, пройденного на занятиях с преподавателем, выполнение домашнего задания, являющееся формой отчетности по пройденной теме.

Организационно-дидактическая подсистема включает систему *методов* развития творческого потенциала и творческих возможностей студентов посредством изучения джазовой импровизации; *приемов* формирования положительной мотивации обучения как необходимого условия успешного овладения основами джазовой импровизации; *средств* обучения джазовой импровизации как искусству, сочетающему нормативные основы и изначально заложенную необходимость творческого создания нового материала.

Исходя из теории проблемного обучения как определенной нами педагогической основы изучения джазовой импровизации, мы построили дидактическую подсистему разработанной модели на основе *методов проблемного обучения* (проблемного изложения знаний, частично-поисковых, исследовательских), конкретизированных применительно к изучаемому материалу. Таковыми являются: *методы активного развития музыкального слуха* (подбор по слуху аккомпанементов детских песен, транспонирование), соответствующие методам проблемного изложения знаний; *методы развития способности создания новой музыкальной ткани* (чтение с листа гармонического сопровождения, записанного буквенно-цифровыми обозначениями, подбор сопровождения к детским и популярным песням в современном эстрадном стиле, основанном на джазовой ритмике), соответствующие частично-поисковым методам; *методы развития способности сиюминутного (импровизационного) создания новой музыкальной ткани* (сочинение несложных джазовых композиций, импровизация несложных мелодических оборотов в опоре на логическое осмысление джазовой гармонии), соответствующие исследовательским методам.

В качестве *приемов формирования положительной мотивации обучения* применяются: ознакомление студентов с историей инструментальной педагогики, существенным компонентом которой являлось обучение импровизации; разъяснение исторических причин дифференциации композиторской и исполнительской деятельности, результатом которой явилась потеря традиций обучения импровизации; демонстрация искусства джаза, вызывающая у студентов желание освоить этот вид деятельности; вовлечение студентов в практическую деятельность, связанную с импровизацией.

Средствами обучения являются музыкальные инструменты (фортепиано, баян, аккордеон), а также простейшие ударные инструменты: клавиесы, пандейра, бубен, барабан; технические средства создания и воспроизведения видео- и аудиозаписей.

Данная модель представляет собой фундамент, на котором должна строиться ее практическая реализация в различных формах (учебная дисциплина, спецкурс, факультатив) в зависимости от возможностей вуза и конкретного факультета и уровня квалификации специалиста, ведущего занятия по джазовой импровизации.

Выводы по главе 2

В настоящее время одной из актуальных задач педагогики является формирование у будущего педагога творческого потенциала, дающего возможность свободного и эмоционального общения с учениками. В этой связи одним из важных моментов является развитие у студентов музыкально-педагогических факультетов навыков импровизации, сущность которой заключается в непосредственной свободе высказывания, раскованности, связанной с особым характером творчества.

Импровизация лежит в основе человеческого общения и более свойственна человеку, чем деятельность по заранее отработанной программе. Тем не менее, *творческая* импровизация, подразумевающая создание того или иного художественного образа, предполагает обязательную профессиональную подготовку, в основе которой лежит овладение необходимыми знаниями, умениями и навыками.

Если проанализировать историю развития импровизации, можно сделать вывод, что этому искусству обучали специально. Клавирное искусство XVI–XVIII веков развивалось преимущественно как искусство импровизации, что доказывает тот факт, что импровизация не является принадлежностью избранного круга музыкантов, наделенных редкими композиторскими способностями. В дальнейшем традиции обучения импровизации были постепенно утеряны и заменены традициями подготовки музыкантов, способных исполнять заранее выученный текст.

В XX веке происходит возврат интереса к искусству импровизации и традициям ее изучения. Во многом это связано с возникновением искусства джаза, который развивается преимущественно как импровизационное искусство.

В нашей стране обучение джазовой импровизации в силу исторических и идеологических причин развивалось относительно медленно. В то же время, учитывая интерес школьников к джазу, с одной стороны, и принадлежность джаза к искусству высокого художественного уровня – с другой, представляется необходимым вооружить учителей музыки знаниями, умениями и навыками в области джазовой импровизации.

В качестве психолого-педагогических основ обучения студентов музыкально-педагогических факультетов джазовой импровизации объективно выделяются следующие:

1. Доминирование проблемного типа обучения с применением методов: проблемного изложения знаний, частич-

но-поискового и исследовательского. Это обусловлено природой процесса обучения музыкальной импровизации, в котором невозможно дать обучающимся готовую к усвоению информацию. Преподаватель вводит более или менее сложный алгоритм, исходя из которого, студент с большей или меньшей степенью самостоятельности создает **новую** музыкальную ткань. Низшая ступень проблемного типа обучения – проблемное изложение знаний – действует только на первоначальном этапе. В дальнейшем необходимо применение частично-поискового и исследовательского методов, что требует интенсивных творческих усилий как от преподавателя, так и от студентов.

2. Формирование положительной мотивации обучения. Важность этого обусловлена тем, что, одной стороны, студенты, как правило, любят джаз и хотят научиться овладеть музицированием в джазовом стиле. С другой стороны, большинство студентов находится во власти стереотипа, в соответствии с которым, способностью создавать новую музыкальную ткань (то есть композиторскими способностями) наделены лишь немногие. Возможность обучения основам джазовой импровизации ставится, таким образом, в зависимость от наличия действительно редких композиторских способностей. Успешное овладение основами импровизации во многом зависит от уверенности обучающихся в успехе, при условии, что обучение ставит соответствующую цель и ведется соответствующими методами.
3. Профессионально-деятельностный подход, в соответствии с которым целенаправленное формирование потребностей и интересов в процессе практической деятельности студентов по освоению основ джазовой импровизации должно служить: во-первых, предпосылкой положительной мотивации обучения; во-вторых, стимулировать их профессионально-творческий рост.

На данной теоретической основе создана модель обучения студентов музыкально-педагогических факультетов основам джазовой импровизации. Под моделью понимается описание содержания, структуры и дидактических основ процесса изучения джазовой импровизации будущими учителями музыки, учитывающее специфику как довузовской подготовки студентов музыкально-педагогических факультетов, так и их будущей практической деятельности.

Компонентами данной модели являются: педагогически мотивированное положительное отношение студентов к творческому процессу приобретения знаний, умений и навыков в области джазовой импровизации; широкие функциональные возможности искусства джазовой импровизации как формы нетрадиционного музицирования, связанного с популярными в молодежной среде течениями и одновременно интенсивно развивающего творческий потенциал обучающихся; необходимость и возможность применения в процессе изучения джазовой импровизации методов проблемного обучения (проблемного изложения знаний, частично-поискового, исследовательского), конкретизированных применительно к специфическому материалу искусства джазовой импровизации.

Структура предлагаемой модели включает три основные подсистемы: информационно-теоретическую, музыкально-практическую и организационно-дидактическую.

Информационно-теоретическая подсистема включает собой теоретический курс.

Музыкально-практическая подсистема включает систему формирования практических учений и навыков.

Организационно-дидактическая подсистема включает систему методов развития творческого потенциала и творческих возможностей студентов посредством изучения джазовой импровизации; приемов формирования положительной мотивации обучения как необходимого условия успешного овладения основами джазовой импровизации; средств обучения.

Предложенная нами модель обучения основам джазовой импровизации студентов музыкальных факультетов педагогических вузов учитывает разницу довузовской подготовки студентов и ориентирована на их будущую профессиональную деятельность, модель представляет теоретическую основу для практической реализации ее в различных вариантах.

Глава 3

РЕАЛИЗАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

§ 1. Программа курса «Основы джазовой импровизации»¹ как способ реализации педагогических возможностей джазовой импровизации в профессиональной подготовке педагогов – музыкантов

С целью реализации разработанной теоретической модели была создана программа курса «Основы джазовой импровизации», обучение по которой ведется в институте музыкального и художественного образования УрГПУ с 1992 г.

ПРОГРАММА КУРСА

Курс «Основы джазовой импровизации» является продолжением курса «Основы жанровой импровизации», что обуславливает комплексный подход в обучении студентов на музыкально-педагогическом факультете.

Музыкальная импровизация – эффективное средство развития музыкальных способностей. Этот вид творчества развивает гармонический и мелодический слух, чувство ритма, фантазию, что дает положительные результаты в музыкальном, эмоциональном, творческом развитии, оперативности мышления.

¹ Данная авторская программа предполагает обучение студентов по следующим государственным стандартам высшего профессионального образования: 44.03.01 «Педагогическое образование. Профиль „Музыкальное образование“», 44.00.01 «Педагогическое образование. Профиль „Дополнительное образование (Эстрадно-джазовый вокал)“».

Джаз – принципиально импровизационное искусство в отличие от профессионального композиторского творчества европейской традиции, основа которого – зафиксированные нотацией звуки. Изучение основ джазовой импровизации способствует преодолению у студентов комплекса чрезмерной зависимости от нотного текста, развитию самостоятельности мышления и росту творческого потенциала будущего учителя музыки.

Цель курса – воспитание широко образованного музыканта, хорошо ориентирующегося в музыке различных джазовых направлений, способного импровизировать на основе заданных джазовых моделей, а также применять свои знания, умения и навыки в исполнительской и педагогической деятельности.

Умение свободно импровизировать в джазовой манере не является итогом изучения курса. Считаем наиболее важным ознакомить студентов с выразительными средствами джазовой музыки, а также привить им элементарные навыки джазового музицирования, так как абсолютное большинство студентов встречается с большими трудностями даже при чтении джазового нотного текста по причине отсутствия знаний о специфике джазовой стилистики.

Основными *задачами* курса являются:

1. Приобретение теоретических знаний в области становления и развития искусства джаза.
2. Изучение основополагающих выразительных средств джаза (ритм, гармония, мелодика).
3. Практическое овладение приемами джазовой артикуляции.
4. Изучение основных принципов элементарной импровизации в джазовом стиле.
5. Подготовка к выполнению преподавательских функций, предполагающая применение теоретических знаний в лекционной работе со старшеклассниками и применение методики обучения джазовой импровизации детей младшего и среднего школьного возраста.

Структура курса «Основы джазовой импровизации» состоит из ряда звеньев, каждое из которых определяет конкретную форму занятий: лекционные, практические, среди них коллективные, индивидуальные консультации, самостоятельная работа студентов.

Установочные лекции

Лекционный материал (14 ч.), изложенный в программе в тезисном виде, носит информативно-познавательный характер и предполагает прослушивание и просмотр аудио- и видеозаписей.

Теоретический материал, содержащийся в лекциях, находит подробное отражение в практических занятиях (42 ч.)

Групповые практические занятия

Проведение занятий на определенную тему, в которых предполагается возможность одновременного участия всех студентов в исполнении задания (прохлопывание джазового ритма по карточкам, «гармоническая» викторина, элементарное музицирование в ансамбле на заданную ритмо-гармоническую модель и т. д.).

Проведение занятия на определенную тему с максимальной активизацией каждого студента (показ собственной творческой работы, анализ достоинств и недостатков этой работы, изменение ритмики по вариативному типу и т. д.).

Самостоятельная практическая работа

Закрепление материала, пройденного на занятиях с преподавателем, выполнение домашнего задания, являющееся сдачей текущего зачета по пройденной теме.

Формами приобщения студентов к творческому музицированию являются: чтение с листа джазовых пьес в облегченном изложении; эскизное освоение джазовых сочинений; игра в ансамбле с педагогом и в ансамбле с сокурсниками; выполнение домашних заданий, предполагающих обязательное собственное сочинительство, а также импровизацию по предложенным моделям.

В зачетные требования по разработанному курсу входит показ творческих заданий по каждой из пройденных тем, а также обязательная импровизация (или сочинение) в стиле регтайм и блюз, как основных формах законченной джазовой выразительности, сформировавшихся из синтеза европейской и африканской музыки. Также предполагается аранжировка известной джазовой темы, сочинение в стиле «босса-нова» и ладовая простейшая импровизация.

Все творческие работы студентов ранее включались в программу открытого творческого концерта в рамках дисциплины «Основной музыкальный инструмент» с последующим созданием видео- и аудио-фонда творческих студенческих работ.

В настоящее время контрольное мероприятие проводится как текущая аттестация студентов.

УЧЕБНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Наименование раздела, темы	Всего трудоемкость	Аудиторных.		Самост. работа
		лекций	практика	
Раздел 1. Мир джаза				
Тема 1. Вводная установочная лекция	16	2	6	8
Тема 2. Джаз как явление музыкального искусства	16	2	6	8
Тема 3. Истоки джаза	12	2	2	8
Раздел 2. Основные выразительные средства джазовой музыки				
Тема 4. Джазовая гармония	18	2	8	8
Тема 5. Джазовая ритмика	18	2	8	8
Раздел 3. Основные предджазовые формы				
Тема 6. Регтайм	16	2	6	8
Тема 7. Блюз	16	2	6	8
Итого	112	14	42	56

СОДЕРЖАНИЕ ПРОГРАММЫ

Раздел 1. МИР ДЖАЗА

Тема 1. Вводная установочная лекция

Демонстрация аудио- и видеозаписи с итоговыми работами студентов предыдущих курсов. Изложение примерных требований к выполнению творческих работ, разъяснение цели предстоящего изучения курса.

Практическое занятие 1

Просмотр видеофрагментов с комментариями преподавателя. «Мастера джаза». Запись концерта из «Карнеги-холл», посвященного 100-летию джаза, 1985 г.

Практическое занятие 2

Просмотр видеозаписи телепередачи: «Из истории джаза»/ Легендарные пианисты. Ведущий – Чик Кореа (НТВ, 1997 г.). Производство «Yazz Images Inc.», New York, 1986 г.

Практическое занятие 3

Посвящено практическому знакомству студентов с джазовой стилистикой и применением навыков джазовой импровизации на знакомом традиционном музыкальном материале «не джазовой» специфики.

Преподаватель по желанию студентов исполняет любую знакомую песню, демонстрируя искусство игры без нот, «по слуху». Далее песня исполняется в джазовой интерпретации с элементами импровизации, в нескольких различных джазовых стилях. Подобный творческий вид музицирования может быть предложен любому желающему студенту. Песни можно исполнять со словами, сольно или коллективно.

Тема 2. Джаз как явление музыкального искусства

Джаз – искусство музицирования без нот. Субъективное ощущение музыкального образа произведения и возможность самовыражения в джазовой импровизации.

Из истории развития джаза в России (1920 г.) Восторженное признание джаза передовой интеллигенцией. Значение искусства И. Дунаевского и его песенного творчества в пропаганде джазовой музыки. Творчество Александра Цфасмана, Валентина Парнаха, Германа Терпиловского и др.

Эпоха «разгибания саксофонов» в 1950-е гг. Становление и развитие в России нелегального джазового искусства.

Леонид Чижик – крупнейший джазовый импровизатор современности, его значение в открытом признании джаза в России (1970 г.) Создание джазовой федерации в нашей стране (1988 г.).

Джаз – отличительная черта современного музыкального искусства. Интеграция джаза с классическим музыкальным искусством (барокк-джаз, третье течение, прогрессив и др.).

Джаз как способ исполнения музыки. Основные музыкально-выразительные средства: ритм, гармония, блюзовый стандарт, свинг, стomp, гуляющий бас, техника «блок-аккордов», джазовая артикуляция – все примеры иллюстрируются преподавателем на фортепиано.

Прослушивание аудиозаписей

1. Дж. Гершвин. «Чарующий ритм» (вокальная и инструментальная транскрипция).

2. И. Бах. Партита до минор, ч. 1.
3. И. Бах. Концерт фа минор, ч. 2.
4. И. Бах. Шутка. Сюита для флейты с оркестром си минор.
5. Н. А. Римский-Корсаков. Полет шмеля.
6. В. Моцарт. Соната № 5, ч. 1¹.
7. Л. Чижик. Фантазия на темы песен И. Дунаевского; импровизация на тему песни Дж. Гершвина «O, lady, be good».
8. К. Бэйси. Импровизация на тему песни Д. Гершвина «O, lady, be good».

Практическое занятие 1

Занятие предусматривает знакомство студентов с основными средствами музыкальной выразительности джазовой музыки. Преподаватель знакомит студентов (посредством собственного исполнения и методом чтения с листа) с рядом джазовых пьес (это могут быть «Джазовые этюды» М. Дворжака, Д. Крамера, О. Петерсона и др.). На уроке в ходе коллективного обсуждения происходит анализ характерных джазовых приемов и музыкально-выразительных средств.

Задание к самостоятельной работе

Вспомнить или разучить по нотам любое несложное произведение джазового стиля (ноты по необходимости предоставляются педагогом).

Практическое занятие 2

На занятии студенты в присутствии своих сокурсников исполняют приготовленное дома джазовое произведение. Под руководством педагога студенты анализируют произведение, используя при этом знания своего предыдущего опыта и знания, полученные на занятии 2 (анализ предполагается приблизительный, неполный, пробный).

Задание к самостоятельной работе

Послушать любые записи произведений джазовой стилистики, отметив при этом знакомые специфические элементы джазового стиля: гармонический хорус, гуляющий бас, стомпинг, свинг и т. д.

¹ Записи, указанные в пп. 1–6 представлены в исполнении вокального джазового ансамбля «Свингл Сингерс»

Практическое занятие 3

Занятие проходит в форме игры, развивающей мелодико-гармонический слух студентов, одновременно используется метод «забегания вперед», который подготавливает студентов к изучению предстоящего учебного материала.

«Игра в эхо»: педагог предлагает кому-либо из студентов повторить на слух мелодическую линию, основанную на трех основных функциональных трезвучиях лада (тоника, субдоминанта, доминанта). Исполняются короткие мелодические построения поочередно в произвольном ритме и изложении. Участвовать в игре должны обязательно все студенты, присутствующие на практическом занятии.

Задание к самостоятельной работе

1. Вспомнить квинтовый круг последовательности ладов и тональные знаки.
2. Уметь находить основные трезвучия лада и их обращения, исполнять в тесном расположении с плавным соединением голосов. (Левая рука исполняет только функциональный бас, ритмика и фактура произвольная).

Тема 3. Истоки джаза

Исторические условия возникновения джаза на американском континенте.

Афро-американский фольклор – феномен интеграции африканской и европейской музыкальных культур.

Характерные выразительные средства африканской музыки: символика интонации; перекрестная ритмика, как тип импровизационной ритмической полифонии, основанной на свободном сочетании различных метров, преобладание ударных музыкальных инструментов; лабильность интонирования, особое строение звукоряда; несимметричность строения музыкальной фразы; принцип респонсорной техники в фольклорном творчестве афро-американцев.

Влияние церкви на музыкальное искусство афро-американцев.

Спиричуэлл, джубили – главный источник джазовой ритмики и мелодики; слияние языческих африканских песнопений и христианской псалмодии. Проникновение европейской гармонии в христианские гимны афро-американцев.

Новый Орлеан – колыбель джаза.

Марширующие оркестры. От кадрили к регтайму. Диксиленд – ранний джаз белых музыкантов. Луи Армстронг – американский гений. Его значение в становление джаза.

Прослушивание аудиозаписей

1. Спиричуэлл «Вниз по реке» (в исп. Муслима Магомаева, Махалии Джексон).
2. Спиричуэлл «Господи, если я потерял свой билет!» (в исп. Хора Роберта Шоу).
3. Инструментальная импровизация в ладу (Мали Гамбия). Аудио-пособие «Эволюция музыки», ч. 3. Составитель Вадим Каневский.
4. Сингл «Луна над горой» (в исп. Бинга Кросби и Луи Армстронга).
5. Ленгстон Хьюз. Черные блюзы (в исп. Михаила Козакова).
6. Госпел «Изумительная молитва» (в исп. Дайяны Шур).

Практическое занятие 1

Знакомство с аудио-пособием Вадима Каневского «Эволюция музыки», ч. 3 (Устная традиция 20 века).

На занятии проводится эвристическая беседа по ходу слушания образцов джазового искусства различных стилей: от архаического блюза и раннего джаза до рока.

Задание к самостоятельной работе

Познакомиться со следующей литературой:

1. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М.: Радуга, 1984.
2. Конен В. Д. Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1984.
3. Панасье Ю. История подлинного джаза. Л.: Музыка, 1978.
4. Овчинников Е. В. История джаза. Вып. 1. М.: Музыка, 1994.

Раздел 2. ОСНОВНЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ДЖАЗА

Тема 4. Джазовая гармония

Общепринятое обозначение аккордики в эстрадной и джазовой музыке, ее отличие от классической знаковой системы обозначения аккордов. Замена тональностей по медианте и тритону. Значение надстройки, принципы альтерации добавочных ступеней в септаккордах. Выразительные средства джазовой гармонии: блок-аккорды, «барбешоп» – гармония, нечистые тоны и т. д. Наиболее характерные джазовые созвучия.

Принципы гармонизации мелодии. Джазовая «окраска» гармонизованной мелодии. Предвидение гармонической последовательности – основа успешной импровизации.

Понятие ладового джаза. Соответствие того или иного звукоряда определенному септаккорду. Принцип минимализма в ладовой импровизации. Значение пентатонического звукоряда в джазовой музыке.

Практическое занятие 1

Формирование первоначальных навыков элементарной импровизации по фольклорному типу в ансамбле с педагогом и сокурсниками. Предполагается широкое использование ударных инструментов.

Педагог предлагает гармонический вариант из нескольких аккордов, например: E7 и A7, и соответствующих им ладов – до-рийский ми минор и миксолидийский ля мажор. Желательно использовать также аккорды, которые предполагают использование натурального мажора и минора, а также мажорной и минорной пентатоники. Выбор последовательности целиком зависит от фантазии и слушательского опыта педагога и участников занятия. Под обязательным руководством педагога определяются «роли» солистов и аккомпаниаторов, соответственно принципу «минимализма» намечаются ритмические и мелодические «ячейки» каждому из участников коллективной импровизации. Количество участников может достигать до 4-х человек (по 2 за инструментом при исполнении мотивов одной рукой). Как правило, заданный музыкальный алгоритм приносит положительные результаты и данный вид творчества вызывает у студентов живой интерес и положительную мотивацию к процессу импровизации.

Задание к самостоятельной работе

Приготовить в ансамбле с сокурсником ладовую импровизацию на три варианта аккордовых сочетаний, с учетом разнообразия используемых ладов. Каждый из участников должен быть в роли как солиста, так и аккомпаниатора.

Практическое занятие 2

Знакомство с методическим пособием Ч. Коллина «Ритмические упражнения»; гармонизация мелодической строки по буквенно-цифровому обозначению гармонии. Наиболее удобное и грамотное изложение мелодии и аккомпанемента, исходя из общепринятого стереотипа джазового звучания. Пробные варианты нескольких ритмиче-

ских стандартов сопровождения в эстрадном стиле (для левой руки).

Задание к самостоятельной работе

1. Исполнить на фортепиано любую песню по одной вокальной строке с буквенно-цифровым обозначением с обязательным условием исполнения мелодии и гармонии только правой рукой; подобрать наиболее удобный для себя ритмический вариант сопровождения для левой руки; исполнить обеими руками.
2. Транспонировать предложенные преподавателем гармонические схемы во все тональности хроматического звукоряда.
3. Сыграть предложенную преподавателем гармоническую схему, записанную буквенно-цифровыми символами, в любой удобной тональности в произвольном положении мелодического верхнего тона.

Практическое занятие 3

Гармоническая викторина: студенту предлагается подобрать аккорд аккордов по его обозначению в буквенно-цифровой системе и, наоборот, умение обозначить буквенно-цифровым символом взятый педагогом аккорд на фортепиано.

Игра гармонической схемы по буквенно-цифровой символической схеме с плавным соединением аккордов и выделением верхнего голоса.

Гармонизация популярных несложных детских песен по слуху, либо по предложенной схеме с обязательным условием аккордов за счет добавочных тонов и с частичной функциональной заменой аккордов.

Задание к самостоятельной работе

1. Исполнить песню В. П. Соловьева-Седого «Не слышны в саду даже шорохи» с самостоятельно аранжированным аккомпанементом, используя взаимозаменяемость тональностей.
2. Гармонизовать предложенную преподавателем джазовую тему из антологии В. Симоненко «Мелодии джаза».

Практическое занятие 4

Знакомство с основными принципами строения джазовой мелодики. Прямая зависимость мелодии от гармониче-

ской основы (на примере нескольких джазовых упражнений О. Петерсона). Значение основных тонов тонического трезвучия. Проходящие, вспомогательные и вводные тоны, их смелое использование в импровизации и умение вовремя находить основные тоны трезвучий. Использование вышеперечисленных принципов в ладовой импровизации на гармоническую последовательность, предложенную преподавателем.

Задание к самостоятельной работе

1. Подготовить небольшую вокальную или фортепианную импровизацию на предложенную преподавателем гармоническую схему, используя плавное соединение аккордов.
2. Сочинить импровизированную мелодическую линию в триольном изложении на гармоническую основу русской народной песни «Ой, мороз, мороз, не морозь меня», используя проходящие диатонические и хроматические тоны.

Тема 5. Джазовая ритмика

Джазовый бит. Роль основного метра в джазовой ритмике: граунд-бит, он-бит, офф-бит, ап-бит и т. д. Особенности джазовой ритмики, ее основная зависимость от сочетания 2-х и 3-х дольных метров.

Синкопирование. Простое синкопирование. Синкопирование опережающего и запаздывающего типов. Гармоническая и динамическая синкопа. Синкопирование за счет объединения слабой доли с последующей сильной. Полиметрическое синкопирование. Связь европейского синкопирования с африканской перекрестной ритмикой.

Гемиола – перегруппировка долей в такте. Понятие «два на три», способ преодоления данной ритмической трудности. Гемиола в 3-х, 4-х и 5-ти дольном метрах.

Босса-нова – ритмический стиль танцевальной музыки Латинской Америки. Связь босса-новы с джазовой музыкой. Варианты босса-новы, ее 4 основных вида.

Свинг – существенное выразительное средство джаза. Сущность «триольного мышления», эффект «раскачивания» основного метра. Три вида «освинговывания» долей в такте.

Прослушивание аудиозаписей:

1. «Ритм» (в исп. джазового пианиста Вагифа Мустафа-Заде).

2. Александр Цфасман. «Это так прекрасно» (в исп. джазового ансамбля «Диксиленд» под управлением Альберта Мелконова).
3. Дюк Эллингтон. «Страсть к путешествиям».
4. Хор в свинге (в исп. вокально-джазового ансамбля под упр. Г. Оперхаймера).
5. «Голубая луна» (в исп. Эллы Фицджеральд).
6. «Еще погорячее» (в исп. Луи Армстронга).
7. Дэйв Брубек. «Босса-нова» (в исп. биг-бэнда под управлением Гарри Розенберга).

Практическое занятие 1

Знакомство с учебными пособиями Ли Ивенса «Техника игры джазового пианиста» (Киев, 1985 г.) и «Ритмы джаза в игре на фортепиано» (Киев, 1986 г.)

Практическая работа с нотным текстом. Пробные изменения ритма при введении синкопы опережающего и запаздывающего типов с вариантами «освинговывания» долей.

Задание к самостоятельной работе

Подобрать и выучить по нотам несложное музыкальное произведение эстрадно-джазовой стилистики и уметь ритмически варьировать нотный текст, используя навыки синкопирования опережающего и запаздывающего типов, а также принцип «освинговывания» долей.

Практическое занятие 2

Работа с ритмическими карточками, предложенными преподавателем, в которых фиксируется метрическая основа граунд-бита, распределенная между левой и правой рукой в логической последовательности чередования ударных долей. Прохлопывание ритмов с обязательным ощущением граунд-бита при отсчитывании метра ногой и вариативностью его акцентировки. Ритмические варианты на основные простейшие ритмоформулы, предложенные преподавателем должны обязательно коллективно прохлопываться на занятии в соответствии с заданной переменной рук.

Задание к самостоятельной работе

Придумать и записать свои варианты ритмически-импровизированного заданного метроритма на 4 основные

формулы, с которыми студенты познакомились на практическом занятии. Уметь их стучать их на столе с последующим переносом на клавиатуру.

Практическое занятие 3

Эскизное знакомство с нотным текстом из пособия Манфреда Шмитца «Джаз-Парнас» (Вып. 1 и 2). Задание включает как точное воспроизведение ритма, записанного в нотах, так и пробные варианты «освинговывания» долей. Методический нотный текст может быть любым при соблюдении основных условий: принадлежность произведения к джазовому стилю и достаточно легкая фактура изложения.

Исполнение детских песен в варианте «свинг».

Задание к самостоятельной работе

1. Вспомнить выученное на первых занятиях джазовое произведение и попытаться интерпретировать его в различных ритмических вариантах.
2. Выучить и уметь исполнять любую детскую песню (размер 4/4) в варианте «свинг».

Практическое занятие 4

Полиритмика. Практическое освоение формулы «два на три» с подтекстовкой: «бей в барабан» и формулы «три на два» с подтекстовкой: «бей в ладоши». Перенос ударных движений со стола на фортепиано при использовании простейших изученных в процессе занятий гармонических архетипов.

Пробная работа над ритмоформулой босса-новы. Практическое использование данных ритмических групп в ансамбле с педагогом, при импровизации им мелодической линии.

Задание к самостоятельной работе

1. Выучить по нотам предложенный преподавателем несложный ансамбль в паре с сокурсником с обязательной ритмической интерпретацией нотного текста. Уметь исполнять обе партии.
2. Уметь простучать или сыграть на фортепиано, основные формулы босса-новы с обязательной фиксацией в ноге 4-х долевого метра.

Раздел 3. ОСНОВНЫЕ ПРЕДДЖАЗОВЫЕ ФОРМЫ

Тема 6. Регтайм

Исторические условия возникновения регтайма. Тесная связь с маршем. Регтайм – основная предджазовая форма, в которой европейская гармония соединилась с африканской полиритмической. Скотт Джоплин и «регтаймовая лихорадка». Методические рекомендации Скотта Джоплина к исполнению регтайма.

Фортепиано – основной ударный инструмент для исполнения регтаймов. Принципы артикуляции. Значение четко организованного ритма в регтайме; страйд-стиль в партии левой руки, как основной тип сопровождения. Характерные ритмоформулы регтайма. Гармонические стандарты. Музыкальная форма; сходство с формой рондо.

Прослушивание аудиозаписей

1. Студенческие творческие экзаменационные работы прошлых лет.
2. Инструментальный регтайм в исполнении ансамбля «Ленинградский диксиленд».
3. Фортепианный регтайм в исполнении Даниила Крамера.
4. «Кленовый лист» в исполнении Джелли Ролл Мортон и Скотта Джоплина.

Практическое занятие 1

Эскизное знакомство с оригинальным нотным изданием регтаймов начала века. Эскизное знакомство с авторскими регтаймами Скотта Джоплина. Гармонический анализ; анализ наиболее употребительных в джазовой практике ритмоформул; анализ формы пройденных на занятии регтаймов.

Задание к самостоятельной работе

1. Уметь простучать на столе пройденные на лекционном занятии ритмоформулы регтайма.
2. Сочинить гармоническую схему регтайма с опорой на характерные гармонические обороты.

Практическое занятие 2

Закрепление материала, изученного на практическом занятии 3 в теме 5 «Джазовая ритмика».

Пробные варианты импровизации на заданную гармоническую схему с построением мелодики по аккордовым звукам, а также с введением вводных диатонических и

хроматических тонов и опеваний. Используются только знакомые ритмоформулы регтайма.

Задание к самостоятельной работе

1. Выбрать или сочинить гармонический стандарт регтайма, используя методические указания, полученные на практическом занятии
2. Уметь сыграть его левой рукой в типичной для регтайма фактуре сопровождения «страйд – стиль» (бас – аккорд).

Практическое занятие 3

Прослушивание аудиозаписи творческих работ студентов прошлых лет с краткими методическими комментариями педагога.

Задание к самостоятельной работе

Сочинить законченную форму регтайма с использованием методических указаний, полученных на практических занятиях.

Тема 7. Блюз

Исторические условия возникновения блюза в условиях колониальной Америки. Блюз – поэтический жанр афро-американского фольклора. Соединение поэзии с простейшей гармонией европейской традиции (стихи, читаемые нараспев). Первые профессиональные певцы блюзов. Роль Ленгстона Хьюза и Уильяма Хенди в становлении профессионального блюза.

Особенности блюзовой мелодики. Блюзовый звукоряд. Блюзовые тоны. Лабильное интонирование. Характерные интонационные обороты. Мажорный и минорный блюзы.

Блюзовый гармонический стандарт. Развитие блюза от архаического к современному и обогащение гармонического стандарта. Типы наиболее употребительных блюзовых квадратов. Блюзовая гармоническая каденция. Свинг – основное условие ритмической организации блюзовой мелодии.

Практическое занятие 1

Эскизное знакомство с блюзами из методического пособия Манфреда Шмитца «Джазовый парнас», ч. 4. Анализ гармонических хорусов (квадратов). Анализ сопровождения. Знакомство с сопровождением типа «гуляющий бас».

Задание к самостоятельной работе

1. Проиграть на фортепиано все данные на лекционном занятии варианты блюзового стандарта (архаический блюз, классический блюз, современный блюз, минорный блюз).
2. В размере 4/4 на гармонический стандарт архаического блюза сочинить сопровождение типа «гуляющий бас» (пульсация четвертными долями и восьмыми долями).
3. Выучить данный на лекционном занятии стандартный вариант «гуляющего баса» на схему классического блюза и уметь исполнять его в стиле «буги-вуги».

Практическое занятие 2

Продолжение знакомства с блюзами из методического пособия Манфреда Шмитца «Джазовый Парнас», ч. 4. Практическое знакомство с вариантами блюзового звукоряда и блюзовой пентатоники (условно пониженные 3, 5 и 7 ступени). Знакомство с характерными традиционными мелодическими и ритмическими оборотами блюза, с принципами «обыгрывания» блюзовых тонов, с блюзовыми каденциями.

Задание к самостоятельной работе

1. Уметь находить варианты блюзового звукоряда в тональностях: До мажор, Фа мажор, Соль мажор, Си-бемоль мажор и Ре мажор. Желающие могут увеличить количество тональностей.
2. Уметь обыгрывать блюзовый лад по принципу ладовой импровизации с использованием методических указаний, данных на лекционном и практическом занятии.

Практическое занятие 3

Пробные импровизации блюзов в ансамбле с педагогом, а также в ансамбле с сокурсниками по предложенной педагогом модели. Рекомендуется использовать наглядные пособия в виде карточек с изображением различных гармонических квадратов блюза.

Задание к самостоятельной работе

Сочинить простейший блюз на любой блюзовый стандарт, используя все методические указания, полученные на практических занятиях по данной теме.

§ 2. Методика экспериментальной работы

С целью проверки истинности выдвинутой гипотезы и эффективности предлагаемых методов нами было предпринято экспериментальное исследование. Оно проводилось на протяжении 1996–2000 гг. на базе музыкально-педагогического факультета УрГПУ (ныне – Институт музыкального и художественного образования) и включало констатирующий, формирующий и контрольный этапы.

В задачи экспериментального исследования входило:

- Определить творческий потенциал (уровень развития гармонического и мелодического слуха и ритмического чувства, умение подобрать аккомпанемент к несложной популярной песне, восполнить недостающий участок текста, сочинять, импровизировать) у студентов выпускного (4-го) курса.
- Определить уровень владения основным музыкальным инструментом (фортепиано, баян, аккордеон) на основе анализа результатов государственных экзаменов по дисциплине «Основной музыкальный инструмент».
- Проанализировать наличие и степень сформированности профессионально-педагогической направленности как личностного качества студентов (на основании анкетирования).

В нашем исследовании мы применяли следующие методы: педагогическое наблюдение, опрос, анкетирование, оценка выполнения специальных заданий.

Констатирующий, формирующий и контрольный этапы эксперимента проводились ежегодно со студентами 4 курса и четырежды воспроизводились на протяжении 4-х лет.

1. Методика эксперимента предусматривала ежегодное формирование из числа студентов экспериментальной и контрольной группы (по 10 человек в каждой) и проведение со всеми студентами экспериментальной и контрольной групп занятия по программе курса «Основы джазовой импровизации».
2. В работе со студентами контрольной группы применялись традиционные методы: лекционное изложение теоретического материала; проведение практических занятий на основе объяснительно-иллюстративных методов (демонстрация образцов джазового искусства с их последующим разучиванием студентами под руко-

водством педагога); в задания для самостоятельной работы включать требования выучить данные педагогом образцы.

3. В работе со студентами экспериментальной группы применялись проблемные методы (проблемного изложения материала, частично-поисковый, исследовательский).

Применительно к обучению основам джазовой импровизации таковыми являются:

1. *Методы активного развития музыкального слуха* (подбор по слуху аккомпанементов детских песен, транспонирование).
2. *Методы развития способности создания новой музыкальной ткани на заданной основе* – чтение с листа гармонического сопровождения, записанного буквенно-цифровой сигнатуре, подбор сопровождения к детским и популярным песням в современном эстрадном стиле, основанном на джазовой ритмике.
3. *Методы развития способности сиюминутного (импровизационного) создания новой музыкальной ткани* – сочинение несложных джазовых композиций, импровизация несложных мелодических оборотов с опорой на логическое осмысление джазовой гармонии. В течение учебного года проводить диагностику по следующим параметрам:
 - а) уровень развития гармонического и мелодического слуха и ритмического чувства;
 - б) уровень развития творческих способностей;
 - в) уровень владения основным музыкальным инструментом;
 - г) наличие и степень сформированности профессионально-педагогической направленности как личностного качества студентов.

С целью диагностики по параметрам «а» и «б» были разработаны специальные задания, выявляющие уровень развития искомых качеств. Диагностику по параметру «в» мы проводили по результатам анализа оценок на государственном экзамене по основному музыкальному инструменту. Диагностика по параметру «г» проводилась по результатам анкетирования.

СОДЕРЖАНИЕ ЗАДАНИЙ (2 ПО КАЖДОМУ ИЗ ПАРАМЕТРОВ «А» И «Б»)

Задание 1

Подбор по слуху любой знакомой песни с аккомпанементом и исполнение ее в любой произвольной тональности.

Результаты выполнения данного задания выявляют степень соответствия параметру «а» (уровень развития мелодического и гармонического слуха).

Критерии оценки выполнения контрольных заданий. Результаты выполнения заданий оценивались по пятибалльной системе:

оценка пять (5) ставилась за свободное исполнение, гармоническую насыщенность и ритмическую ясность аккомпанеента, точное интонирование мелодии и свободную ориентацию во всех тональностях;

оценка четыре (4) ставилась за достаточно свободное исполнение, соответствие выбранных гармонических функций образцу, интонирование мелодики с небольшими погрешностями, способность исполнить данную песню в двух- трех тональностях;

оценка три (3) ставилась за гармонически бедную фактуру изложения, ошибки в выборе гармонических функций, неточное интонирование мелодики, неспособность исполнить песню в другой тональности;

оценка два (2) ставилась за отказ выполнить задание ввиду полного отсутствия знаний и навыков.

Задание 2

Исполнение предложенного преподавателем джазового произведения по нотам в нескольких ритмических вариантах.

Результаты выполнения данного задания выявляют степень соответствия этому же параметру «а»: уровень развития ритмического чувства.

Критерии оценки выполнения контрольных заданий. Результаты выполнения заданий оценивались по пятибалльной системе:

оценка пять (5) ставилась за правильную ритмическую интерпретацию нотного текста в соответствии со специ-

фикой джазовой ритмики, свободную ориентацию в различных ритмических стилях (босса-нова, регтайм, свинг), способность изменять нотный текст соответственно этим стилям, а также за хорошее владение навыками полиритмии;

оценка четыре (4) ставилась за достаточно точную ориентацию в специфике джазового ритма, за способность ритмически видоизменять нотный текст по предложенному образцу;

оценка три (3) ставилась за попытки ритмически преобразовать нотный текст с недостаточной для этого ориентацией в особенностях джазовой ритмики;

оценка два (2) ставилась за буквальную передачу нотного текста без учета специфики джазовой ритмики и с ритмическими неточностями.

Задание 3

Импровизация мелодической линии на предложенный гармонический период, записанный буквенно-цифровым обозначением.

Результаты выполнения данного задания выявляют степень соответствия параметру «б» – уровень развития творческих способностей.

Критерии оценки выполнения контрольных заданий. Результаты выполнения заданий оценивались по пятибалльной системе:

оценка пять (5) ставилась за беглое чтение буквенно-цифровой записи и ее изложение в правильной фактуре, использование гармонических тонов, усложняющих звучание данного аккорда, за импровизацию мелодической линии по принципу «опевания» основных тонов гармонии;

оценка четыре (4) ставилась за достаточно точную ориентацию в буквенно-цифровом обозначении, за импровизацию мелодической линии «на слух» с небольшими неточностями;

оценка три (3) ставилась за слабую ориентацию в расшифровке буквенно-цифровых обозначений, неспособность импровизировать мелодию;

оценка два (2) ставилась за отказ выполнять задание ввиду отсутствия необходимых знаний и навыков.

Задание 4

Сочинение небольшого фрагмента по предложенному образцу в стиле регтайма или блюза.

Результаты выполнения данного задания выявляют степень соответствия параметру «б» – уровень развития творческих способностей.

Критерии оценки выполнения контрольных заданий. Результаты выполнения заданий оценивались по пятибалльной системе:

оценка пять (5) ставилась за сочинение, отдаленно сходное с предложенным образцом, за ритмически свободное исполнение с использованием элементов джазовой ритмики и гармонии соответственно предложенному джазовому стилю;

оценка четыре (4) ставилась за сочинение, близкое к предложенному образцу, соответствие выбранных ритмических, гармонических и мелодических оборотов, аккуратное исполнение;

оценка три (3) ставилась за сочинение, полностью копирующее предложенный образец, за некачественное и не свободное исполнение, за ошибки в трактовке ритма и гармонии;

оценка два (2) ставилась за отказ выполнять задание ввиду отсутствия навыков.

В течение каждого учебного года трижды проводились контрольные срезы по результатам выполнения заданий студентами экспериментальной и контрольной групп. 1-й контрольный срез проводился в начале учебного года (констатирующий этап); 2-й контрольный срез – в конце 1-го семестра (формирующий этап); 3-й контрольный срез – в конце 2-го семестра (контрольный этап).

В конце каждого учебного года проводились контрольные замеры результатов выполнения заданий и оценок на государственном экзамене по основному музыкальному инструменту с последующим сравнением среднего балла в экспериментальной и контрольной группах.

В течение каждого учебного года дважды проводилось анкетирование студентов с целью выявления наличия и степени сформированности профессионально-педагогической направленности как личностного качества студентов.

Первое анкетирование проводилось в 1 семестре учебного года (констатирующий этап); второе – в конце 2 семестра (контрольный этап).

КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ включал анализ результатов выполнения специальных заданий; анализ оценок на государственных экзаменах по основному музыкальному инструменту за весь период эксперимента (4 года); анализ ответов студентов на вопросы анкеты, отражающей наличие и степень сформированности профессионально-педагогической направленности как личностного качества студентов.

§ 3. Ход и результаты экспериментальной работы

На протяжении 1996–2000 уч. гг. мы проводили экспериментальное исследование на музыкально-педагогическом факультете УрГПУ. Объектом эксперимента были студенты 4 (выпускного) курса очного отделения (4 курса: выпускной курс 1996–1997 уч. гг.; выпускной курс 1997–1998 уч. гг.; выпускной курс 1998–1999 уч. гг.; выпускной курс 1999–2000 уч. гг.).

Мы исходили из того, что студенты 4-го курса, прошедшие все предыдущие этапы обучения, имели достаточную теоретическую подготовку в области теории музыки (гармония, сольфеджио, полифония). Также студенты старших курсов имели навыки практической творческой деятельности, выполняемой ими в ходе изучения музыкально-теоретических дисциплин (сочинение музыкальных образцов по модели, соответствующей основным музыкальным жанрам той или иной эпохи).

Поэтому мы сочли возможным и необходимым проанализировать уровень развития у студентов мелодико-гармонического слуха и ритмического чувства, а также уровень их готовности к творческой деятельности.

ПЕРВЫЙ ГОД ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В первый год эксперимента (1996–1997 уч. гг.) из всех обучающихся студентов 4-го курса нами были сформированы две группы – экспериментальная и контрольная, по 20 человек в каждой.

Характеристика испытуемых экспериментальной группы

Проведя анализ довузовской подготовки студентов, мы выяснили следующее:

- 8 испытуемых студентов окончили музыкально-педагогическое училище;
- 3 испытуемых студентов – музыкальное училище (фортепианное отделение);
- 2 испытуемых студентов – музыкальное училище (теоретическое отделение);
- 4 испытуемых студентов – музыкальную школу;
- 3 испытуемых студентов – класс предпрофессиональной подготовки (лицей).

Студенты имели приблизительно одинаковый уровень активности восприятия, в целом все были способны справляться с требованиями музыкально-педагогического факультета.

Студенты, окончившие теоретическое отделение музыкального училища, проявляли большую свободу в вопросах теории музыки, чем студенты, окончившие музыкальную школу.

Студенты, окончившие фортепианное отделение музыкального училища, имели более высокий уровень технической оснащенности, но по музыкальным данным и общей эрудиции они не отличались от остальных студентов.

К изучению основ джазовой импровизации практически все испытуемые относились как с интересом, так и с некоторой долей настороженности и неверия в свои силы.

Характеристика испытуемых контрольной группы

В контрольную группу первого года эксперимента входили:

- 11 испытуемых студентов, закончивших музыкально-педагогическое училище,
- 1 испытуемый студент – музыкальное училище (теоретическое отделение),
- 1 испытуемый студент – музыкальное училище (дирижерско-хоровое отделение),
- 3 испытуемых студентов – музыкальное училище (фортепианное отделение),
- 4 испытуемых студентов – музыкальную школу-семилетку.

К процессу обучения джазовой импровизации испытуемые студенты контрольной группы относились аналогично испытуемым экспериментальной группы.

Профессиональную подготовку и музыкально-теоретическую базу студентов экспериментальной и контрольной групп можно было считать равноценной. На вступительных экзаменах абитуриенты обеих групп получали примерно равные оценки. В процессе обучения на музыкально-педагогическом факультете все студенты получили одинаковые знания из области музыкально-теоретических дисциплин, принимали одинаковое участие в выполнении творческих заданий.

Констатирующий этап

1. В начале обучения курсу «Основы джазовой импровизации» нами был проведен 1-й контрольный «срез» знаний, умений и навыков испытуемых. Для примерного определения уровня развития мелодического и гармо-

нического слуха студентам были даны к выполнению следующие задания.

1. Задание 1.

Результаты выполнения заданий отражены в табл. 1. Нами было установлено, что уровень музыкально-теоретических знаний достаточен, но эти знания изолированы от практики «живого» музицирования. Способности к подбору по слуху были выявлены лишь у небольшой части студентов (экспериментальная группа (ЭГ) – 30 %, контрольная группа (КГ) – 40 %). Значительная часть студентов (ЭГ – 20 %, КГ – 25 %) не справились с заданием по причине отсутствия необходимых навыков в этом виде деятельности. Часть студентов (ЭГ – 50 %, КГ – 35 %) имеют недостаточно развитый мелодико-гармонический слух.

Таблица 1

№ испытуемого	Экспериментальная группа				Контрольная группа			
	№ задания				№ задания			
	1	2	3	4	1	2	3	4
1	4	5	5	4	2	4	3	2
2	3	3	3	2	4	3	5	4
3	3	4	3	3	2	2	2	2
4	3	2	2	2	3	3	3	3
5	2	3	3	2	3	5	3	4
6	3	3	3	3	5	3	5	4
7	5	3	5	3	2	3	3	3
8	3	3	3	3	2	2	3	2
9	4	3	4	4	4	2	4	3
10	4	3	4	4	4	2	3	3
11	3	2	2	2	5	4	4	3
12	4	2	4	3	3	3	2	2
13	2	3	2	2	3	3	3	2
14	2	4	4	3	2	2	2	4
15	3	3	4	3	5	5	5	3
16	4	2	3	4	4	3	3	4
17	3	3	2	2	3	3	3	3
18	3	2	3	2	3	3	3	3
19	2	3	3	3	3	3	3	2
20	3	3	4	3	5	3	4	3
Средний балл	3,15	2,95	3,35	2,85	3,35	3,05	3,3	2,95

2. При примерном определении развития ритмического чувства студентам было дано задание 2.

При анализе выполнения этого задания мы пришли к следующему выводу: абсолютное большинство студентов владели навыками классического ритма на достаточно высоком уровне, очень небольшая часть студентов затруднялись в выполнении достаточно простых ритмических заданий; при выполнении заданий, связанных с включением остро-синкопированного ритма, полиритмии и освинговывания метро-ритма в джазовом стиле, значительная часть студентов (ЭГ – 60 %, КГ – 55 %) продемонстрировала затруднение; часть студентов оказались абсолютно беспомощными в этом виде деятельности (ЭГ – 25 %, КГ – 25 %) и лишь незначительная часть студентов справились с заданием (КГ – 15 %, КГ – 20 %).

Таким образом, можно было сделать вывод о том, что при относительно развитом чувстве ритма для большинства студентов, ритмическая координация между основным метроритмом и прихотливым полиритмическим синкопированием представляла значительную трудность.

3. Для примерного определения уровня развития творческих способностей студентам были предложены задания 3 и 4. Результаты выполнения заданий также отражены в табл. 1.

Способности к импровизации были выявлены лишь у небольшой части студентов (ЭГ – 10 %, КГ – 15 %). Некоторые студенты неожиданно для самих себя показали хорошую ориентацию в выполнении задания (ЭГ – 30 %, КГ – 15 %). Часть студентов считает себя абсолютно не способными к какому бы то ни было творчеству и, соответственно, демонстрирует чувство неуверенности перед этим видом деятельности (ЭГ – 35 %, КГ – 30 %), остальные студенты (ЭГ – 45 %, КГ – 50 %) выполняли задание с интересом, но негативные результаты связаны с отсутствием необходимых знаний о джазовом искусстве и принципах импровизации.

При выполнении задания 4, в котором студентам предлагалось проявить свои композиторские способности и способности к импровизации. При выполнении этого сложного задания отличных результатов не показал никто из студентов; удовлетворительно справилась с заданием незначительная часть испытуемых (ЭГ – 20 %, КГ – 30 %); часть студентов абсолютно не справились с заданием (ЭГ – 35 %, КГ – 25 %); почти половина

студентов столкнулась со значительными трудностями в выполнении задания (ЭГ – 45 %, КГ – 45 %).

Формирующий этап

В течение 1-го семестра со студентами обеих групп проводились занятия по курсу «Основы джазовой импровизации» согласно разработанной нами программе.

Со студентами контрольной группы занятия велись объяснительно-иллюстративными методами. Для выполнения домашнего задания студентам давался образец, согласно которому посредством простого копирования студенты могли выполнить работу.

Со студентами экспериментальной группы занятия велись с одновременным использованием методов проблемного обучения: проблемное изложение знаний, частично-поисковый, исследовательский.

Задания для самостоятельной работы не давались студентам в виде готового образца для копирования. Испытуемым предлагалось сделать анализ нескольких предложенных вариантов того или иного задания и на основе самостоятельно сделанных выводов предложить свое решение в выполнении задания.

При проведении коллективных практических занятий мы предлагали студентам экспериментальной группы сообщать анализировать допущенные неточности в выполнении домашних заданий и предлагать свои варианты.

Результаты 2-го контрольного среза знаний, умений и навыков, проведенного нами в конце 1-го семестра отражены в табл. 2. Как видно из таблицы, результаты выполнения заданий повысились как в экспериментальной, так и в контрольной группах.

Мы связываем это с тем, что за время обучения в течение семестра студенты обеих групп получили определенные знания и выполняли практические задания, что не могло не сказаться на их общем развитии. Однако, у студентов экспериментальной группы, работа которых организовывалась с акцентом на самостоятельное «добывание» необходимых знаний, наблюдается более значительный рост показателей, если сравнить общий средний балл оценки выполнения заданий.

Так в выполнении задания 1 средний показатель роста оценок у студентов экспериментальной группы на 0,3 балла выше, чем у студентов контрольной группы; в выполнении задания 2 разница составила также 0,3 балла; в выполнении задания 3

§ 3. Ход и результаты экспериментальной работы

студенты экспериментальной группы справились лучше на 0,2 балла, а в выполнении задания 4 разница составила 0,45 балла.

Таблица 2

№ испытуемого	Экспериментальная группа				Контрольная группа			
	№ задания				№ задания			
	1	2	3	4	1	2	3	4
1	4	5	5	5	3	4	3	3
2	4	4	4	3	5	4	5	4
3	3	4	4	4	2	3	2	3
4	4	4	3	4	3	4	3	3
5	3	4	3	3	3	5	4	4
6	3	3	4	4	5	4	5	5
7	5	4	4	4	2	3	3	3
8	4	3	4	4	3	2	4	2
9	4	4	4	4	4	4	4	3
10	4	4	5	5	4	4	4	4
11	3	3	3	4	5	4	4	3
12	5	4	4	4	3	3	3	2
13	3	4	3	3	3	4	3	3
14	2	4	4	3	4	2	3	4
15	4	4	4	4	5	5	5	4
16	3	5	5	5	3	3	4	5
17	4	4	3	2	3	4	3	4
18	3	2	4	3	3	3	3	3
19	3	4	4	4	3	3	4	4
20	4	4	4	5	4	5	4	4
Средний балл	3,6	3,85	3,9	3,85	3,5	3,65	3,65	3,5

Контрольный этап

В течение 2-го семестра согласно программе основной акцент ставился на развитии способностей к сочинению как одного из неперемных условий развития творческих способностей к импровизации и развитию творческого потенциала обучающихся.

Выявлению этих способностей соответствуют задания 3 и 4. Занятия по развитию мелодико-гармонического слуха и ритмического чувства (задания 1 и 2) соответственно продолжались, но уже с меньшей интенсивностью, являясь необходимым эле-

ментом занятий, направленных на развития творческой деятельности обучаемых.

В конце учебного года с целью дополнительной проверки эффективности предлагаемой методики, нами был проведен контрольный этап экспериментального исследования – 3-й контрольный «срез» по заданиям 1, 2, 3, 4. Результаты отражены в табл. 3.

Таблица 3

№ испытуемого	Экспериментальная группа				Контрольная группа			
	№ задания				№ задания			
	1	2	3	4	1	2	3	4
1	5	5	5	5	3	5	3	4
2	4	5	4	4	4	4	5	4
3	4	5	4	4	2	4	3	3
4	4	4	4	5	4	4	4	4
5	3	4	4	4	4	5	4	4
6	4	4	4	4	5	4	5	5
7	5	5	5	5	3	3	4	3
8	5	4	4	5	3	3	4	3
9	4	5	5	4	4	5	4	4
10	5	5	5	5	4	4	5	4
11	4	4	4	4	5	4	4	4
12	5	5	5	5	4	3	3	3
13	3	4	4	4	3	4	4	3
14	3	4	4	4	4	3	4	4
15	4	5	5	4	5	5	5	5
16	5	5	5	5	4	3	4	4
17	4	4	4	3	3	4	4	4
18	3	3	4	4	3	3	3	3
19	4	5	4	5	4	4	4	4
20	4	5	5	5	4	5	5	4
Средний балл	4,1	4,5	4,4	4,4	3,75	3,95	4,05	3,8

Анализ результатов итогового контрольного «среза» знаний, умений и навыков свидетельствует о значительном повышении уровня развития у испытуемых студентов мелодико-гармонического слуха и ритмического чувства, а также развитии творческого потенциала студентов экспериментальной группы в сравнении со студентами контрольной группы.

4. *Чувствуете ли Вы в себе потенциальную способность к импровизации?*
а) да; б) нет; в) затрудняюсь ответить.
5. *Что привлекает Вас в джазовой музыке?*
а) атмосфера общения в процессе совместного творчества музыкантов;
б) ритм и гармония;
в) собственно импровизация;
г) ничего.
6. *Чувствуете ли Вы себя уверенно при общении с произведением в джазовом стиле?*
а) да; б) нет; в) не очень.
7. *Считаете ли Вы, что знания о джазовом искусстве могут пригодиться будущему учителю музыки?*
а) да; б) в какой-то мере; в) нет.
8. *Для чего, на Ваш взгляд, учителю музыки нужны основные навыки джазовой импровизации?*
а) для совершенствования и обогащения музыкальных занятий с детьми;
б) для умения аранжировать аккомпанементы к детским песням;
в) для расширения сферы применения своих творческих сил;
г) только для собственного интереса.
9. *Хотели бы Вы заниматься джазовой импровизацией с детьми?*
а) да; б) нет; в) затрудняюсь ответить.
10. *Считаете ли Вы что изучение курса «Основы джазовой импровизации» может пригодиться Вам в вашей будущей профессии?*
а) да; б) нет; в) затрудняюсь ответить.

По результатам анкетирования, проведенного нами в начале учебного года, ответы можно условно разделить на 3 группы.

Группа А: сюда относятся студенты, которые связывают свое будущее с профессиональной деятельностью в школе, считают первоочередным необходимым качеством учителя музыки

ВТОРОЙ ГОД ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Во второй год экспериментального исследования (1997–1998 уч. гг.) студенты 4-го курса были также поделены нами на две группы – контрольную и экспериментальную, по 14 человек в каждой. Уменьшение числа испытуемых связано с тем, что во второй год своего исследования мы решили составить экспериментальную группу из студентов, окончивших музыкальную школу и класс предпрофессиональной подготовки (лицей) и соответственно имеющих наиболее слабую подготовку по сравнению со студентами контрольной группы которая была сформирована из студентов, окончивших училище.

Свои занятия мы проводили аналогично первому году, с той лишь разницей, что количество домашних заданий у студентов контрольной группы стало равным количеству заданий в экспериментальной группе (это было вызвано пожеланием студентов предыдущего года обучения). Мы, однако, подчеркиваем, что выполнение заданий студентами контрольной группы не требовало от них самостоятельного поиска решения задачи, а организовывалось таким образом, что испытуемые могли справиться с выполнением творческих заданий с воспроизведением по репродуктивному типу.

Краткая характеристика испытуемых экспериментальной группы

В экспериментальную группу студентов второго года эксперимента входили 11 студентов, окончивших музыкальную школу и 3 студента, окончивших класс предпрофессиональной подготовки (лицей). Некоторые студенты (№ 6, 8 и 12) имели хорошие теоретические знания и неплохо владели инструментом, остальные имели достаточно слабую практическую ориентацию в теории музыки, исполнительские навыки различные; многие студенты были крайне неуверенными в себе и в своих способностях, к изучению курса «Основы джазовой импровизации» относились настороженно.

Краткая характеристика испытуемых контрольной группы

В контрольную группу студентов второго года эксперимента входили 7 студентов, окончивших дирижерско-хоровое отделение училища, 4 студента, окончивших теоретическое отделение училища и 3 студента, окончивших фортепианное отделение училища.

Студенты имели хорошую теоретическую подготовку, обладали достаточной самостоятельностью и инициативой, к обучению курсу импровизации относились с интересом, но с неверием в свои способности.

Констатирующий этап

В начале обучения курсу «Основы джазовой импровизации» нами был проведен 1-й контрольный срез знаний, умений и навыков студентов. Результаты отражены в табл. 4.

При выполнении студентами контрольных заданий результаты в экспериментальной и контрольной группах оказались существенно различными. Испытуемые контрольной группы показали более высокие результаты в сравнении с испытуемыми экспериментальной группы. На наш взгляд, это естественно связано с более сильной довузовской подготовкой испытуемых, которые окончили училище, имели в большинстве большую психологическую уверенность в своих знаниях и навыках, достаточную теоретическую подготовку и исполнительскую практику.

Таблица 4

№ испытуемого	Экспериментальная группа				Контрольная группа			
	№ задания				№ задания			
	1	2	3	4	1	2	3	4
1	3	2	3	3	4	5	4	4
2	4	2	4	3	3	3	3	3
3	3	5	4	3	2	3	3	3
4	3	3	3	3	5	4	4	4
5	2	2	3	2	4	4	4	3
6	5	5	5	4	4	5	5	4
7	4	4	4	3	5	5	5	5
8	5	4	5	4	3	5	4	4
9	4	4	2	2	5	2	4	4
10	3	2	3	3	4	4	4	4
11	3	3	3	4	5	5	5	5
12	4	4	5	5	3	4	4	5
13	3	3	3	3	4	4	5	5
14	2	4	2	2	5	5	5	5
Средний балл	3,41	3,3	3,5	3,1	4,0	4,1	4,2	4,1

Результаты выполнения задания 1 показали, что средний общий показатель у студентов контрольной группы выше на 0,6

балла; при выполнении задания 2 разница составила 0,8 балла; в выполнении задания 3–0,7 балла, а в выполнении задания 4 – 1 балл в пользу испытуемых контрольной группы.

Формирующий этап

В течение 1-го семестра мы проводили занятия со студентами обеих групп согласно разработанной программе курса «Основы джазовой импровизации». Со студентами экспериментальной группы в ходе занятий мы применяли наряду с объяснительно-иллюстративными методами и проблемные методы, что вызывало у испытуемых наряду с некоторым недовольством (в связи с большой нагрузкой, вызванной недостатком теоретических знаний) и значительный интерес, который помогал студентам справляться с немалыми трудностями. В качестве примера приведем следующий факт:

В занятия со студентами экспериментальной группы мы ввели элементы ладовой импровизации с использованием следующих ладов: ионийский, эолийский, дорийский, локрийский, гармонический минор и т. д. Простейшая импровизация, не требующая от исполнителя сложных профессиональных умений и теоретических знаний значительно укрепила уверенность студентов в своих творческих возможностях и развила их импровизационные навыки.

Здесь необходимо подчеркнуть, что ладовая импровизация выполнялась студентами экспериментальной группы в ансамбле с педагогом, а затем и самими студентами, при этом мы предлагали испытуемым использовать несколько аккордовых блоков, наиболее употребительных в джазовой практике. В данном виде творческой работы мы широко использовали различные ударные инструменты, что стимулировало развитие ритмических навыков испытуемых в собственно творческом процессе.

Студенты контрольной группы занимались достаточно плодотворно, с легкостью, не испытывая значительных затруднений, в то время как студенты экспериментальной группы в своем большинстве плохо справлялись с самостоятельной работой, требовали больше индивидуальных консультаций, которые показали нам слабую ориентацию испытуемых в вопросах общей теории музыки, что, естественно, отразилось на мобильности работы студентов. Таким образом, наши занятия со студентами в ходе формирующего эксперимента имели двойную направленность:

1. Студенты, имеющие более сильную теоретическую и исполнительскую базу, окончившие музыкальное училище (контрольная группа) приобретали знания, фор-

§ 3. Ход и результаты экспериментальной работы

мирующие у них умения и навыки, связанные непосредственно с джазовой импровизацией и с джазовой стилистикой, т. е. развивали ранее приобретенные умения и навыки на новой основе.

2. Студенты экспериментальной группы, имеющие более слабую довузовскую подготовку, в ходе наших занятий укрепляли теоретические знания, приобретали практические навыки их применения, в то время как джазовая стилистика явилась той благотворной почвой, благодаря которой поддерживался интерес испытуемых к достаточно «академичным» теоретическим правилам, требующих большого мозгового напряжения. Результаты 2-го контрольного среза, проведенного в ходе формирующего эксперимента, отражены в табл. 5.

Таблица 5

№ испытуемого	Экспериментальная группа				Контрольная группа			
	№ задания				№ задания			
	1	2	3	4	1	2	3	4
1	3	3	3	4	5	5	4	5
2	4	2	4	3	3	4	4	3
3	4	5	5	4	3	3	4	4
4	3	4	4	3	5	4	4	4
5	2	2	3	3	5	5	4	5
6	5	5	5	5	4	5	5	4
7	4	4	4	3	5	5	5	5
8	5	5	5	4	4	5	5	4
9	4	4	3	2	4	3	4	4
10	3	3	3	3	5	5	4	5
11	4	3	4	4	5	5	5	5
12	4	4	5	5	4	4	5	5
13	3	3	4	4	4	5	5	5
14	2	4	3	4	5	5	5	5
Средний балл	3,5	3,6	3,9	3,6	4,3	4,5	4,5	4,5

Анализ результатов показал, что средний показатель прироста оценок повысился в обеих группах, но преимущество также осталось за студентами, имеющими более сильную теоретическую подготовку. Следует отметить, однако, что в выполнении задания 3, 4 средний показатель прироста оценок у испытуемых экспериментальной группы оказался на 0,1 балла выше,

чем у студентов контрольной группы, что доказывает преимущество проблемных методов обучения (использование в работе элементов ладовой импровизации) в выполнении студентами творческих заданий.

Контрольный этап

В течение 2-го семестра мы проводили занятия с обеими группами согласно программе.

В ходе наших занятий со студентами мы могли заметить, что студенты экспериментальной группы, имеющие на констатирующем этапе более слабую подготовку, в значительной степени «догнали» своих коллег из контрольной группы и теперь обе группы имели приблизительно равные умения и навыки. Мы могли также констатировать в ходе наблюдения за работой обеих групп, что студенты экспериментальной группы, окончившие школу, выполняли задания более старательно и ответственно, хотя и с большим количеством ошибок на начальном этапе.

В конце 2-го года эксперимента мы сделали 3-й контрольный срез знаний, умений и навыков у испытуемых обеих групп. Результаты отражены в табл. 6.

Таблица 6

№ испытуемого	Экспериментальная группа				Контрольная группа			
	№ задания				№ задания			
	1	2	3	4	1	2	3	4
1	4	4	4	4	5	5	4	5
2	4	3	5	4	4	4	4	4
3	5	5	5	5	3	4	4	4
4	4	5	5	5	5	4	5	5
5	3	3	4	3	5	5	5	5
6	5	5	5	5	4	5	5	5
7	5	5	5	5	5	5	5	5
8	5	5	5	5	4	5	5	4
9	4	4	4	3	4	4	4	4
10	4	3	4	4	5	5	5	5
11	4	4	4	5	5	5	5	5
12	5	5	5	5	4	4	5	5
13	4	4	5	4	5	5	5	5
14	4	4	4	5	5	5	5	5
Средний балл	4,2	4,2	4,5	4,4	4,5	4,6	4,7	4,7

Анализ результатов анкеты позволил нам сделать вывод о том, что выдвинутая нами гипотеза о развитии творческого потенциала и творческих возможностей студентов посредством изучения основ импровизации в эстрадно-джазовом стиле имеет подтверждение на практике. Мы отметили, что студенты экспериментальной группы, имеющие на констатирующем этапе более слабую подготовку, смогли за год обучения догнать своих более сильных сокурсников и показать на контрольном этапе очень неплохие результаты.

Ниже приводим таблицу, фиксирующую прирост среднего показателя оценок на каждом этапе эксперимента в экспериментальной и контрольной группах.

Таблица 7

Этап	Экспериментальная группа				Контрольная группа			
	№ задания				№ задания			
	1	2	3	4	1	2	3	4
Констатирующий этап	3,4	3,3	3,5	3,1	4,0	4,1	4,2	4,1
Формирующий этап	3,5	3,6	3,9	3,6	4,3	4,5	4,5	4,5
Контрольный этап	4,2	4,2	4,5	4,4	4,5	4,6	4,7	4,7
Прирост среднего показателя	0,8	0,9	1,0	1,3	0,4	0,5	0,5	0,6

Как видно из табл. 7, средний показатель результатов выполнения заданий выше в контрольной группе, где испытуемые имели достаточно сильную теоретическую подготовку, но, тем не менее, средний показатель прироста оценки выполнения заданий выше у студентов экспериментальной группы.

В начале 2-го года эксперимента мы предложили испытуемым анкету 1 (см. с. 92) с целью выявления профессиональной направленности студентов. Мы сохранили при анализе результатов ответов условное деление испытуемых на три группы: группа А, группа Б, и группа В (см. стр. 74).

В конце учебного года нами было проведено повторное анкетирование испытуемых студентов. Результаты обработки ответов отражены ниже:

Констатирующий этап:

экспериментальная группа

группа А – 57,1 %;

группа Б – 28,6 %;

группа В – 14,3 %;

контрольная группа

группа А – 64,3 %;

группа Б – 28,6 %;

группа В – 7,1 %.

Контрольный этап:

экспериментальная группа	контрольная группа
группа А – 71,4 %;	группа А – 92,9 %;
группа Б – 27,6 %;	группа Б – 7,1 %;
группа В – 0 %;	группа В – 0 %.

Как видно из данных результата анализа ответов, в конце обучения испытуемые обеих групп перераспределились таким образом, что значительно увеличилось количество студентов с профессиональной ориентацией и веру в свои творческие возможности. К нашему удивлению, на контрольном этапе совсем не оказалось ответов, которые можно было бы отнести к группе В. Это свидетельствует о том, что приобретенные в ходе занятий навыки и умения позволяют студентам менять свои ценностные ориентации.

На заключительном контрольном этапе 2-го года эксперимента мы также провели анкетирование студентов экспериментальной и контрольной групп при помощи анкеты 2 (см. с. 94).

Сравнивая ответы обеих групп, мы заметили, что существенной разницы в ответах нет, за исключением пункта 1. На вопрос о том, легко ли было заниматься – 85,7 % испытуемых экспериментальной группы ответили отрицательно, в то время как 92,8 % испытуемых контрольной группы ответили положительно.

В ходе наших занятий со школьниками (экспериментальная группа) мы наблюдали, что усвоение ими знаний было значительно затруднено в силу недостаточной теоретической подготовки в сравнении с испытуемыми контрольной, более сильной группы. Тем не менее, все испытуемые ответили положительно на все пункты вопроса 8. Мы констатировали также, что если испытуемые экспериментальной группы выражали желание углубить свои знания именно по тем темам, которые затрагивались в ходе занятий, то испытуемые контрольной группы (85,7 %) выразили желание познакомиться с темой о ладовой импровизации, т. е. именно с тем материалом, который не давался в данной группе непосредственно.

Абсолютное большинство испытуемых обеих групп считают, что занятия существенно укрепили и дополнили их теоретические знания и практические умения.

ТРЕТИЙ ГОД ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Основываясь на результатах предыдущих лет, в 1998–1999 уч. г. мы немного изменили ход нашего эксперимента. Как показали анализы результатов нашей практической работы, изучение студентами экспериментальной и контрольной групп курса «Основы джазовой импровизации» дает явный положительный эффект в развитии творческого потенциала студентов, включающего развитие гармонического и мелодического слуха и музыкально-ритмического чувства, а также способствует развитию у студентов творческих возможностей. Общий показатель прироста оценок в конце курса обучения повышается как в экспериментальной, так и в контрольной группах. Поэтому, мы решили провести эксперимент, не подразделяя испытуемых на отдельные группы. Мы занимались со всеми студентами одинаково, придерживаясь, однако, принципов проблемного обучения, как наиболее оптимальных применительно к изучаемому материалу. Мы также ввели для всех студентов согласно пожеланиям предыдущего курса изучение принципов ладовой импровизации, что, несомненно, дало свои положительные результаты.

Краткая характеристика испытуемых студентов

Всего на курсе обучалось 47 человек. Среди них:

- 6 студентов имели фортепианную подготовку;
- 3 студента окончили музыкально-педагогическое училище по классу аккордеона;
- 27 студентов – по классу хорового дирижирования;
- 2 студента имели теоретическую подготовку;
- 6 студентов имели семилетнее музыкальное образование ДМШ;
- 3 студента окончили курс предпрофессиональной подготовки (лицей).

Констатирующий этап

В начале наших занятий мы провели констатирующее наблюдение за испытуемыми студентами, их уровнем теоретической и исполнительской подготовки, за музыкальными интересами и склонностями.

Как обычно, мы провели первое анкетирование испытуемых. Результаты ответов показали, что испытуемые в большинстве своем были достаточно профессионально ориентированы. Только 12,7 % не связывали свою будущую профессию с деятельностью в школе и 14,8 % затруднились в выборе профессии.

Большинство испытуемых (97,5 %) считали, что знания и умения в области джазовой импровизации безусловно пригодятся учителю музыки в его деятельности, при этом 10,6 % испытуемых не проявляли к джазу никакого интереса.

Примерно половина испытуемых (44,6 %) положительно относилась к джазовой музыке, но не имела опыта общения с этим видом искусства.

68 % испытуемых привлекало в джазовой музыке гармония и ритм, возможность творческого общения музыкантов, и только 19,1 % испытуемых привлекало в джазе собственно импровизация.

Меньшая часть испытуемых студентов (29,7 %) чувствовала в себе потенциальную способность к сочинению и импровизации.

При выполнении заданий на констатирующем этапе студенты проявили заинтересованность и активность, но результаты в большинстве оказались достаточно средними (см. табл. 8).

Таблица 8

№ п/п	1-й контрольный срез				2-й контрольный срез				3-й контрольный срез			
	№ задания				№ задания				№ задания			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1	4	2	4	3	4	4	4	4	5	4	5	5
2	3	2	2	2	4	3	3	3	4	4	4	4
3	2	2	3	2	3	2	3	2	3	3	3	3
4	5	3	4	5	5	4	4	5	5	5	5	5
5	4	3	4	4	4	4	5	5	4	4	5	5
6	3	4	2	3	5	4	3	4	5	5	4	5
7	3	3	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3
8	4	5	3	4	3	5	4	4	4	5	5	5
9	2	4	3	2	2	4	4	2	3	4	4	3
10	4	2	2	3	4	3	3	3	4	4	4	4
11	5	5	3	5	5	5	4	5	5	5	5	5
12	3	3	3	3	4	4	5	3	5	5	5	4
13	3	3	3	3	3	3	3	4	3	3	4	4
14	2	2	2	3	3	4	2	3	3	4	4	5
15	4	4	3	4	4	3	3	4	5	4	4	5
16	3	3	3	4	3	5	4	4	4	5	5	4
17	2	2	2	3	4	3	3	3	4	5	4	4
18	4	4	4	3	4	4	4	4	5	5	5	5
19	3	3	4	4	4	4	5	4	5	5	5	5
20	3	3	4	4	4	5	4	5	5	5	5	5

№ п/п	1-й контрольный срез				2-й контрольный срез				3-й контрольный срез			
	№ задания				№ задания				№ задания			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
21	2	2	3	2	2	2	3	3	2	2	3	3
22	4	3	4	4	5	4	5	4	5	5	5	4
23	5	3	5	4	5	4	5	4	5	4	5	5
24	3	3	3	3	3	4	4	4	5	5	4	5
25	2	4	3	2	3	3	3	2	4	4	4	4
26	4	3	4	4	5	4	4	4	5	5	5	5
27	3	3	3	4	3	5	5	4	5	5	5	5
28	3	2	3	2	4	3	3	3	4	4	4	3
29	2	3	3	2	3	4	4	4	5	5	4	5
30	4	4	5	4	5	5	5	5	5	5	5	5
31	3	3	3	5	3	4	3	5	3	4	4	5
32	3	4	3	3	3	5	4	4	4	4	5	4
33	5	4	4	4	5	4	5	4	5	5	5	5
34	2	3	3	3	4	4	5	4	5	5	5	5
35	3	3	4	2	4	4	5	3	4	4	4	3
36	4	3	2	2	3	4	3	3	5	4	4	4
37	3	3	4	4	5	4	5	4	5	5	5	5
38	4	5	5	4	4	5	5	5	5	5	5	5
39	2	3	2	2	2	3	3	2	2	3	3	2
40	3	3	2	2	4	3	2	4	4	4	4	4
41	4	3	4	3	3	4	5	4	4	5	5	5
42	3	3	4	3	4	4	4	4	5	5	5	5
43	2	4	3	3	2	4	4	3	4	5	4	4
44	4	3	3	4	4	3	4	4	5	4	5	4
45	5	3	4	5	4	4	4	5	5	5	5	5
46	5	5	4	4	5	5	5	5	5	5	5	5
47	3	4	3	5	3	4	4	5	4	5	4	5
Средний балл	3,3	3,2	3,2	3,2	3,7	3,8	3,9	3,8	4,3	4,4	4,4	4,4

Формирующий этап

В течение первого семестра мы занимались со всеми студентами одинаково, придерживаясь методики работы с экспериментальными группами предыдущих лет. Основной упор в нашей работе мы делали на использование проблемных методов

обучения. Мы увеличили также количество индивидуальных консультаций тем студентам, которые проявили в этом заинтересованность.

Наши наблюдения показали, что элементы индивидуально-го обучения, весьма эффективны, поскольку студенты при этом виде занятий непосредственно реализовывали свои индивидуальные потребности в знаниях, что, безусловно, повысило их интерес к процессу занятий импровизацией.

В процессе индивидуальных консультаций испытуемые вели себя значительно свободнее, охотно вступали в беседу, разрешали проблемные для себя ситуации, что значительно повышало качество их творческого самовыражения.

Формирующий этап нашего исследования проходил в самых естественных условиях, где испытуемые не подразделялись на группы, имели равное количество информации и равное количество заданий.

В конце первого семестра нами был проведен второй контрольный «срез» знаний, умений и навыков, результаты которого отражены во второй графе табл. 8.

Данные показывают прирост среднего балла оценки выполнения заданий испытуемыми:

задание 1 – 0,4 балла;

задание 2 – 0,6 балла;

задание 3 – 0,7 балла;

задание 4 – 0,6 балла.

Контрольный этап

В течение второго семестра мы проводили занятия с испытуемыми 4-го курса согласно программе. Мы по-прежнему придерживались метода увеличения числа индивидуальных консультаций, что, однако отнимало гораздо больше сверхурочного времени и вносило некоторую долю дезорганизации в нашу работу. Тем не менее, данные третьего контрольного «среза» дали положительный результат (см. табл. 8).

При анализе проведенного нами экспериментального исследования хочется отметить тенденцию постоянного небольшого прироста среднего балла оценок выполнения испытуемыми контрольных заданий, что говорит о правильности предложенной нами методики обучения джазовой импровизации.

Проведенное нами анкетирование испытуемых на контрольном этапе (анкета 1) показало некоторое перераспределение первоначальных ответов студентов, касающихся их профессиональной направленности.

Особо хочется отметить возросший интерес студентов к процессу собственно импровизации (констатирующий этап – 19,1 %, контрольный этап – 34 %), собственную потенциальную способность к творческой работе положительно оценило значительно большее число испытуемых (констатирующий этап – 29,7 %, контрольный этап – 46,8 %).

Абсолютное большинство студентов ответило положительно на пункты анкеты 2, что также свидетельствует о целесообразности введения курса «Основы джазовой импровизации» как профессионально значимого компонента в структуру профессиональной подготовки будущего учителя музыки.

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОД ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Основываясь на результатах предыдущего исследования, в последний год нашего эксперимента (1999–2000 уч. гг.) мы также не стали подразделять испытуемых на экспериментальную и контрольную группы.

Принимая во внимание тенденцию положительного результата исследования и частичного подтверждения выдвинутой нами гипотезы, мы построили свои занятия с испытуемыми аналогично предыдущему третьему году.

Таким образом, разработанная нами теоретическая модель обучения джазовой импровизации приобрела законченную форму, стабилизировалась и практически подтвердила свою целесообразность.

Краткая характеристика испытуемых студентов

Всего на курсе обучалось 46 студентов. Среди них:

- 5 испытуемых студентов имели фортепианную подготовку;
- 5 испытуемых студентов окончили музыкальное училище по классу аккордеона;
- 2 испытуемых студента имели теоретическую подготовку;
- 27 испытуемых студентов окончили дирижерско-хоровое отделение;
- 7 испытуемых студентов окончили курс предпрофессиональной подготовки (лицей).

Констатирующий этап

Констатирующее наблюдение за испытуемыми в условиях естественного эксперимента показало, что курс в большинстве

был достаточно сильный, особенно крепкие знания показали испытуемые, окончившие лицей, а наиболее слабыми оказались студенты, имеющие подготовку по классу аккордеона.

В целом студенты были профессионально грамотны, инициативны, но имел место тот факт, что теоретические знания студентов находились в отрыве от практики «живого музицирования».

Средний показатель оценки предложенных к выполнению контрольных приведен в табл. 9.

Таблица 9

№ п/п	1-й контрольный срез				2-й контрольный срез				3-й контрольный срез			
	№ задания				№ задания				№ задания			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1	2	3	2	2	3	4	3	3	4	5	4	4
2	2	4	4	3	4	4	4	4	4	5	5	4
3	4	3	3	3	4	4	4	4	5	4	5	5
4	3	3	3	2	4	4	3	4	5	5	4	4
5	3	4	3	3	3	4	4	5	4	4	4	5
6	3	4	4	4	4	4	5	5	4	5	5	5
7	3	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3
8	2	2	2	3	2	2	2	3	2	2	3	4
9	4	4	3	4	4	5	4	4	5	5	5	5
10	3	3	3	2	3	4	4	3	4	4	4	4
11	5	4	3	4	5	5	4	4	5	5	5	5
12	3	5	4	4	4	5	4	5	5	5	5	5
13	3	3	3	4	4	4	4	4	5	5	5	5
14	4	3	4	3	5	5	5	5	5	5	5	5
15	5	4	4	4	5	4	4	5	5	5	5	5
16	4	3	4	3	4	4	5	5	5	4	5	5
17	3	4	2	2	4	5	4	3	5	5	5	4
18	3	4	3	4	3	4	3	4	5	5	4	4
19	5	4	4	3	4	5	5	4	5	5	5	5
20	3	2	3	2	4	3	4	4	4	4	4	4
21	4	3	3	5	5	4	4	5	5	5	5	5
22	3	4	3	4	4	5	4	4	5	5	5	5
23	4	5	5	3	4	5	5	5	4	5	5	5
24	4	2	4	4	4	3	5	4	5	4	5	5
25	5	3	5	5	5	4	5	5	5	4	5	5
26	3	3	2	3	5	3	3	3	5	3	4	4

§ 3. Ход и результаты экспериментальной работы

№ п/п	1-й контрольный срез				2-й контрольный срез				3-й контрольный срез			
	№ задания				№ задания				№ задания			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
27	4	3	2	2	5	5	3	4	5	5	4	5
28	4	4	4	4	4	5	5	5	5	5	5	5
29	3	5	3	2	4	5	4	5	5	4	5	5
30	5	5	4	5	5	4	4	5	5	4	5	5
31	4	5	5	3	4	5	5	3	5	5	5	4
32	4	2	3	3	4	3	3	4	4	4	4	4
33	5	4	5	4	5	5	5	4	5	5	5	5
34	4	4	4	3	5	4	4	4	5	5	5	5
35	3	4	3	2	4	5	4	4	5	5	4	5
36	5	4	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
37	4	4	5	3	4	4	5	5	4	4	5	5
38	2	4	3	2	2	4	3	3	2	4	4	3
39	4	3	4	4	5	4	4	4	4	5	4	5
40	2	4	2	2	3	4	3	3	4	5	3	4
41	3	3	2	3	4	4	4	4	5	5	5	5
42	4	5	4	4	5	5	5	4	5	5	5	5
43	2	2	2	2	2	3	2	2	2	3	2	3
44	3	3	3	3	4	3	3	4	5	4	4	4
45	4	3	3	4	4	4	4	4	5	4	5	5
46	4	4	3	3	4	4	3	3	4	5	4	4
Средний балл	3,5	3,5	3,3	3,2	4,0	4,2	3,9	4,0	4,5	4,5	4,5	4,6

Результаты анкетирования (анкета 1) в процентном отношении очень схожи с результатами предыдущего года исследования, ввиду того, что количественный состав курсов почти аналогичен.

Формирующий этап

При проведении формирующего эксперимента мы придерживались в своей работе избранной нами методики сочетания объяснительно-иллюстративных методов с проблемными (при доминировании последних). В процессе наших занятий со студентами мы допускали некоторые изменения в творческих заданиях, что, однако, не изменяло основной сути эксперимента. В основном мы реализовывали на практике предложенную нами теоретическую модель обучения джазовой импровизации.

Результаты второго контрольного «среза» отражены в табл. 9.

Контрольный этап

В течение второго семестра мы проводили занятия со всеми студентами согласно программе. В ходе занятий мы наблюдали качественный рост испытуемых при выполнении ими творческих заданий. Интересен тот факт, что ни один из испытуемых, владеющих аккордеоном, не предлагал свои работы на этом инструменте, а выполнял задания на фортепиано. Мы связываем это с большей наглядностью и функциональностью инструмента, с невозможностью педагога – пианиста сделать необходимые поправки на аккордеоне и, как следствие, огромной заинтересованностью студентов в выполнении творческих заданий.

Результаты последнего в экспериментальном исследовании контрольного «среза» знаний, умений и навыков студентов отображены в табл. 9.

Ниже приводится таблица, в которой наглядно отображено процентное соотношение оценок выполнения испытуемыми заданий в каждом контрольном «срезе».

Таблица 10

Оценки	Задание 1			Задание 2			Задание 3			Задание 4		
	1-й контр. срез, %	2-й контр. срез, %	3-й контр. срез, %	1-й контр. срез, %	2-й контр. срез, %	3-й контр. срез, %	1-й контр. срез, %	2-й контр. срез, %	3-й контр. срез, %	1-й контр. срез, %	2-й контр. срез, %	3-й контр. срез, %
5	15,2	28,3	65,2	13,0	34,8	60,9	13,0	28,3	60,8	6,5	30,4	63,1
4	34,8	52,2	26,1	41,3	47,8	30,4	28,3	43,5	30,4	30,4	45,7	30,4
3	34,8	13,0	2,2	32,6	15,2	6,5	39,1	23,9	6,5	36,9	21,7	6,5
2	15,2	6,5	6,5	13,1	2,2	2,2	19,6	4,3	2,2	23,9	2,2	-

Анализ проведенного в конце учебного года контрольного анкетирования испытуемых (анкеты 1 и 2) подтвердил также выводы проведенного ранее исследования.

Абсолютное большинство студентов (100 %) после изучения курса положительно и с благодарностью отзывались о занятиях, считали, что навыки, и умения, связанные с джазовой стилистикой и импровизацией, пригодятся им в будущей профессии.

Большинство студентов (91,3 %) считали, что изучение курса помогло им практически укрепить теоретические знания, полученные ранее.

Часть испытуемых студентов (26 %) выражали желание продолжить свои занятия по импровизации.

Часть испытуемых студентов (15,2 %) захотели применить полученные навыки в работе с детьми.

Данные анкетирования позволяют сделать вывод о том, что в процессе наших занятий происходило определенное повышение профессионально-педагогической направленности студентов.

Для определения уровня владения основным музыкальным инструментом мы провели анализ результатов государственных экзаменов по дисциплине «Основной музыкальный инструмент» за все 4 года эксперимента (см. табл. 11).

Таблица 11

Годы	Кол-во человек, всего	Оценки					
		отличные		хорошие		удовлетворительные	
		кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%
1996–1997	52	15	28,8	30	57,6	7	13,4
1997–1998	41	14	34,1	18	43,9	9	21,9
1998–1999	47	17	36,1	24	51,0	6	12,7
1999–2000	46	21	45,6	20	43,4	3	6,5

Как видно из табл. 11, количество отличных оценок увеличивается за счет снижения количества удовлетворительных оценок. Это прослеживается особенно наглядно в последние два года экспериментального исследования, где количество студентов на курсе почти одинаково, а наша методика проведения занятий прошла достаточную практическую проверку и стабилизировалась.

Следует отметить тот факт, что учебный план ранее предполагал проведение зачета и экзамена по дисциплине «Основы джазовой импровизации» перед государственным экзаменом по дисциплине «Основной музыкальный инструмент», что помогло студентам снять психологическое напряжение, связанное с серьезным контрольным испытанием. Исполнение собственных сочинений и импровизаций служило своеобразным тренингом для музыкальной памяти, гармонического и мелодического слуха, технической оснащенности студентов.

Как правило, исполняя собственные творческие работы, студенты выходили на эстраду с удовольствием и с «хорошим творческим волнением», что, безусловно, сказывалось положительно на их последующем выступлении.

Сказанное выше позволяет сделать вывод, что в результате изучения дисциплины «Основы джазовой импровизации» формируются и совершенствуются исполнительские навыки и умения студентов, что сказывается на их уровне владения инструментом и на повышении количества отличных и хороших оценок на экзамене по дисциплине «Основной музыкальный инструмент».

Выводы по главе 3

На основании проведенного экспериментального исследования процесса реализации разработанной нами теоретической модели обучения джазовой импровизации в профессиональной подготовке учителей музыки можно сделать следующие выводы.

Обучение джазовому музицированию должно войти составной частью в целостный процесс музыкально-исполнительской подготовки учителя музыки. Подчеркнем, что джазовое музицирование как жанр, как определенный комплекс умений и навыков не должно противопоставляться традиционным формам учебной работы, а должно находиться с ними в тесной и органичной связи. Джазовая импровизация, как один из видов джазового музицирования, являясь профессионально значимым компонентом профессиональной подготовки будущих учителей музыки, является эффективным средством развития творческого потенциала студентов -гармонического и мелодического слуха, музыкально-ритмического чувства, способности к сочинению музыки, подбору по слуху и импровизации на основе нотного текста или без него, о чем свидетельствуют результаты выполнения студентами специальных заданий.

Развитие названных качеств посредством обучения джазовой импровизации способствует повышению уровня владения музыкальным инструментом, о чем свидетельствует анализ результатов государственного экзамена по основному музыкальному инструменту в течение четырех лет. Изучение джазовой импровизации обеспечивает расширение сферы применения знаний, умений и навыков учителей музыки. Способность к импровизации и, как следствие этого, более свободное владение инструментом позволяют расширить содержание и формы приобщения школьников к музыке. Расширение сферы применения знаний, умений и навыков студентов в их будущей профессиональной деятельности, а также овладение навыками создания новой музыкальной ткани в джазовом стиле, пользующимся популярностью среди молодежи, способствует повышению профессионально-педагогической направленности как личностного качества студентов музыкально-педагогических факультетов, о чем свидетельствуют результаты анкетирования.

Таким образом, практическая реализация разработанной модели обучения джазовой импровизации доказала ее эффективность для формирования необходимых учителю музыки профессиональных и личностных качеств.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Осуществив анализ психолого-педагогической, музыковедческой и специальной литературы по проблеме исследования, осветив исторические аспекты обучения импровизации вообще и джазовой импровизации в частности, мы выявили психолого-педагогические основы изучения джазовой импровизации, которыми являются:

1. Доминирование проблемного типа обучения с применением методов: проблемного изложения знаний, частично-поискового и исследовательского. Это обусловлено природой процесса обучения музыкальной импровизации, в котором невозможно дать обучающимся готовую к усвоению информацию.
2. Формирование положительной мотивации обучения. Важность этого обусловлена тем, что, одной стороны, студенты, как правило, любят джаз и хотят научиться овладеть музицированием в джазовом стиле. С другой стороны, большинство студентов находится во власти стереотипа, в соответствии с которым, способностью создавать новую музыкальную ткань (то есть композиторскими способностями) наделены лишь немногие.

Успешное овладение основами импровизации во многом зависит от уверенности обучающихся в успехе, при условии, что обучение ставит соответствующую цель и ведется соответствующими методами.

3. Профессионально-деятельностный подход, в соответствии с которым целенаправленное формирование потребностей и интересов в процессе практической деятельности студентов по освоению основ джазовой импровизации должно служить: во-первых, предпосылкой положительной мотивации обучения; во-вторых, стимулировать их профессионально-творческий рост.

На этой основе мы достигли следующих результатов: разработали теоретическую модель обучения джазовой импровизации на музыкально-педагогическом факультете, включающую информационно-теоретическую, музыкально-практическую и организационно-дидактическую подсистемы; выявили и экспериментально проверили педагогические возможности джазовой импровизации в профессио-

нальной подготовке учителей музыки, которые в настоящее время используются недостаточно.

Эти возможности состоят:

- в развитии творческого потенциала студентов (гармонического и мелодического слуха, музыкально-ритмического чувства, способности к сочинению музыки, подбору по слуху и импровизации на основе нотного текста или без него);
- в формировании и совершенствовании исполнительских умений и навыков студентов музыкально-педагогических факультетов (повышении уровня владения музыкальным инструментом);
- в расширении сферы применения профессиональных возможностей учителей музыки, так как владение навыками импровизации позволяет разнообразить содержание и формы приобщения школьников к музыке и творчеству.

Расширение сферы применения знаний, умений и навыков студентов в их будущей профессиональной деятельности, а также овладение навыками создания новой музыкальной ткани в джазовом стиле, пользующимся популярностью среди молодежи, способствует повышению профессионально-педагогической направленности как личного качества студентов музыкально-педагогических факультетов.

Перечисленные педагогические возможности джазовой импровизации реализуются в том случае, если джазовая импровизация является профессионально значимым компонентом подготовки учителей музыки.

Для этого целесообразно ее введение в процесс профессиональной подготовки студентов музыкально педагогических факультетов педагогических вузов в качестве самостоятельной дисциплины на основе разработанной теоретической модели обучения джазовой импровизации, с применением программы курса «Основы джазовой импровизации».

Практическая реализация разработанной модели обучения джазовой импровизации доказала ее эффективность для формирования необходимых учителю музыки профессиональных и личностных качеств. Результаты проведенного экспериментального исследования полностью подтвердили выдвинутую гипотезу. Разработанная программа курса «Основы джазовой импровизации» может быть использована в образовательном процессе на музыкально-педагогических факультетах педвузов, а также в музыкальных учебных заведениях культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

Абдуллин, Э. Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования [Текст] : учеб. пособие к спецкурсу «Основы методологической культуры учителя музыки». – М. : МГПУ им. В. И. Ленина, 1990. – 186 с.

Абульханова-Славская, К. А. Деятельность и психология личности [Текст]. – М. : Наука, 1980. – 335 с.

Айдарова, Л. И. При каких условиях обучение может быть творческим для педагога и ребенка [Текст] // Психологические проблемы развития инициативы и творчества учителя: Круглый стол // Вопросы психологии. – 1987. – № 5. – С. 99–100.

Айзикович, Т. Л. История джаза и популярной музыки [Текст] : программы для средних общеобразовательных учеб. заведений. Факультативные курсы. – М. : Просвещение, 1992. – 27 с.

Айзикович, Т. Л. Современная музыка. История джаза и популярной музыки [Текст] : программа (проект) для детских музыкальных школ (эстрадная специализация). – М., 1986.

Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства [Текст] : в 3-х ч. – М. : Музыка, 1988. – Ч. 1, 2.

Андрианова, Т. М. Урок как творчество [Текст] // Вопросы психологии. – 1989. – № 1. – С. 182–184.

Апраксина, О. А. Современные требования к учителю-музыканту и задачи музыкально-педагогических факультетов [Текст] // Музыка в школе. – 1983. – № 1. – С. 30–35.

Арановский, М. Г. Опыт построения модели творческого процесса композитора [Текст] // Методологические проблемы современного искусства. – Вып. 1. – Л., 1975.

Армамаков, К. Искусство импровизации [Текст] : муз. альм. – М., 1914.

Арчажникова, Л. Г. Профессия – учитель музыки [Текст]. – М., 1984. – 112 с.

Арчажникова, Л. Г. Сущность профессионального мастерства учителя музыки: Совершенствование подготовки учителя музыки на муз.-пед. фак. [Текст]. – Свердловск : СГПИ, 1991. – С. 3–10.

Арчажникова, Л. Г. Теоретические основы профессионально педагогической подготовки учителя музыки [Текст] : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – М. : АПН СССР, НИИОП, 1986. – 36 с.

- Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании [Текст]. – М. : Музыка, 1973. – 142 с.
- Бабанский, Ю. К. Оптимизация процесса обучения. Общедидактический аспект [Текст]. – М. : Педагогика, 1977. – 234 с.
- Бабанский, Ю. Педагогика [Текст] : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. – М. : Просвещение, 1983. – 608 с.
- Баренбойм, Л. А. Путь к музицированию [Текст]. – Л. ; М., 1973. – 270 с.
- Басин, Е. Я. Психология художественного творчества [Текст]. – М. : Знание, 1985. – 64 с.
- Безрукова, В. С. Педагогика [Текст]. – 2-е изд. – Екатеринбург, 1994. – 338 с.
- Безрукова, В. С. Словарь нового педагогического мышления [Текст]. – Екатеринбург : УрГПУ, 1996. – 93 с.
- Беличенко, С. А. Синкопы на Оби, или очерки по истории джаза в Новосибирске: 1928–2005 гг. [Текст] / С. А. Беличенко, В. П. Котельников. – Новосибирск, 2005. – 383 с.
- Беличенко, С. А. Импровизация в контексте фактологического анализа американской и европейской джазовой литературы [Текст] // Музыкальное образование в XXI веке: проблемы, поиски, перспективы: Межвуз. сб. науч. трудов. – 2 вып. – Екатеринбург, 2005. – С. 18–23.
- Беличенко, С. А. Формирование новосибирской джазовой школы [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2005. – 24 с.
- Белозерцев, Е. П. Подготовка учителя музыки в условиях перестройки [Текст]. – М. : Педагогика, 1989. – 207 с.
- Белоусова, З. И. Формирование у студентов навыков общения со школьниками [Текст] / З. И. Белоусова, И. Б. Крылова // Советская педагогика. – 1988. – № 4. – С. 84–86.
- Бердяев, Н. А. Смысл творчества. Философия свободы [Текст]. – М., 1989. – 607 с.
- Берикханова, Л. Ю. Педагогическая импровизация в деятельности учителя [Текст] : дис. ... канд. пед. наук. – Тюмень, 1990. – 261 с.
- Бернштейн, Л. Мир джаза [Текст] // В кн.: Музыка – всем. – М., 1978. – С. 153–173.
- Бирюков, С. Импровизационность в музыке [Текст] // Советская музыка. – 1977. – № 3. – С. 113–118.
- Бирюков, С. Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1980. – 192 с.
- Блинова, М. С. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности [Текст]. – Л. : Музыка, 1974.

Богоявленская, Д. Б. Интеллектуальная активность и проблемы творчества [Текст]. – Ростов н/Д, 1984. – 170 с.

Богоявленская, Д. Б. Пути к творчеству [Текст]. – М. : Знание, 1981. – 96 с.

Борухзон, Л. М. Некоторые вопросы обучения импровизации на фортепиано [Текст] // Учебно-воспитательная работа в фортепианных классах детских музыкальных школ. – М., 1976.

Бриль, И. М. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано [Текст] : учеб. пособие [Ноты] ; ред. Ю. Н. Холопов. – 3-е изд. – М. : Совет. композитор, 1985. – 112 с.

Ветлугина, Н. А. Музыкальное развитие ребенка [Текст]. – М., 1968. – 415 с.

Воронов, В. В. Педагогика школы в двух словах [Текст]. – М., 1977. – 146 с.

Выготский, В. С. Психология искусства [Текст]. – М. : Педагогика, 1987. – 44 с.

Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте [Текст]. – М., 1967. – 93 с.

Галагузова, М. А. Моделирование в процессе обучения педагогике [Текст] / М. А. Галагузова, Г. В. Сердюк // Советская педагогика. – 1991. – № 12. – С. 78–82.

Гальперин, П. Я. Формирование знаний и умений на основе теории поэтапного усвоения умственных действий [Текст]. – М., 1968.

Гальперин, П. Я. Формирование творческого мышления [Текст] // Деятельность и психические процессы: Тез. докл. V Всесоюзного съезда психологов. – М., 1977. – С. 54–55.

Гидрайтис, С. Методическое пособие по курсу «Основы джазовой импровизации» [Текст]. – Вильнюс, 1991. – 10 с.

Гнилов, Б. Г. Фортепианное джазовое искусство как вид музыкального творчества (1940–1950 годы) [Текст] : автореф. дис. ... канд искусств. – М., 1992. – 16 с.

Горелова, Г. Г. Педагогические условия подготовки студентов к творческой профессионально-педагогической деятельности во внеаудиторной исследовательской работе [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Челябинск, 1983. – 23 с.

Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования: государственные требования к минимуму содержания и уровню подготовки выпускника по специальности 030700 «Музыкальное образование» [Текст]. – М., 1995. – 33 с.

Гришанович, Н. Н. Модель специалиста (выпускника педагогического института по специальности 2119 «Музыка и пение») [Текст] : науч.-метод. разработка. – Мн., 1985. – 161 с.

Гришин, Э. А. Книга для учителя [Текст]. – Владимир, 1976. – 158 с.

Гуров, В. С. Духовная культура молодежи и современность [Текст]. – М. : Мысль, 1993.

Давыдов, В. В. Виды обобщения в обучении [Текст]. – М. : Госучпедгиз, 1956. – 374 с.

Дементьева, Л. Е. Формирование эстетической культуры будущего учителя [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Вильнюс, 1984. – 17 с.

Джани-Заде, Т. М. Мугам – импровизация на лад [Текст] // Современные методы исследования в музыковедении. – М. : МГПИ, 1977. – С. 56–82.

Диденко, Т. А. К проблеме квазиимпровизации в инструментальной музыке позднего Барокко [Текст] : дипломная работа. – М. : ГМПИ, 1975. – 53 с.

Дмитриев, Г. Об обучении детей композиции [Текст] // В кн.: Ребенок за роялем. – М. : Музыка, 1981. – С. 246–253.

Днепров, Э. Д. Школа и общество [Текст] // В кн.: Новое педагогическое мышление / под ред. А. В. Петровского. – М. : Педагогика, 1989. – С. 36–63.

Дудель, С. Н. Единство плана (логической основы) и импровизации в лекции [Текст]. – М. : Знание, 1981. – 34 с

Елканов, С. Б. Основы профессионального самовоспитания будущего учителя [Текст]. – М. : Просвещение, 1989. – 160 с.

Жаркова, О. С. Проблема универсальной (полифункциональной) подготовки учителя музыки на современном этапе. Джазовое музицирование как компонент учебной работы в музыкально-исполнительских классах [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1998. – 22 с.

Загвязинский, В. И. Развитие педагогического творчества учителей [Текст]. – М. : Знание, 1986. – 40 с.

Занков, Л. В. Обучение и развитие [Текст]. – М. : Педагогика, 1975. – 440 с.

Заринь, Д. В. Использование импровизации в процессе освоения игры на фортепиано. Педагогический эксперимент в начальных классах общеобразовательной школы [Текст] : метод. рекомендации для студентов муз.-пед. отделения. – Даугавпилс, 1988. – 90 с.

Зинченко, П. И. Образование, мышление, культура [Текст] // В кн.: Новое педагогическое мышление / под ред. А. В. Петровского. – М.: Педагогика, 1989. – С. 90–102.

Иванченко, Т. В. Межпредметные связи музыкально-теоретических дисциплин в системе подготовки музыкантов-исполнителей [Текст]. – М., 1988. – 213 с.

Ивенс, Л. Ритмы джаза в игре на фортепиано [Текст]. – Киев, 1986.

Ивенс, Л. Техника игры джазового пианиста [Текст]. – Киев, 1985.

Илле, М. Е. Музыкальные интересы и духовные потребности молодежи [Текст] // СоцИс. – 1990. – № 12.

Импровизация [Текст] // Большая Советская Энциклопедия : В 30 т. – 3-е изд. – Т. 10. – М. : Сов. энциклопедия, 1972. – С. 164.

Импровизация и обучение игре на фортепиано [Текст] : метод. рекомендации / сост. Г. П. Каганович. – Сб. 1–2. – Мн., 1977. – 86 с.

Кабалевский, Д. Б. Программа по музыке для общеобразовательной школы. 4–7 классы [Текст]. – М. : Просвещение, 1988. – 201 с.

Кабалевский, Д. Б. Педагогические размышления [Текст] : избр. ст. и доклады. – М., 1986. – 192 с.

Кан-Калик, В. А. Педагогическая деятельность как творческий процесс [Текст]. – Грозный, 1985.

Квасница, З. С. Специфика фортепианной подготовки учителя-музыканта для общеобразовательной школы в педагогическом институте [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1970. – 20 с.

Кинус, Ю. Г. Из истории джазового исполнительства [Текст]. – Ростов н/Д : Феникс, 2009. – 157 с.

Козырева, А. Ю. Лекции по педагогике и психологии творчества [Текст]. – Пенза, 1994. – 344 с.

Козырев, Ю. Импровизация – путь к музыке для всех [Текст] // Музыкальное воспитание в СССР. – Вып. 2. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 252–271.

Коллиер, Дж. Л. Дюк Эллингтон [Текст] / пер. с англ. ; предисл. А. В. Медведева. – М. : Радуга, 1991. – 351 с.

Коллиер, Дж. Л. Луи Армстронг. Американский гений [Текст]. – М., 1987.

Коллиер, Дж. Л. Становление джаза [Текст] / предисл. А. Медведева. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.

Конен, В. Д. Блюзы и XX век [Текст]. – М. : Музыка, 1980. – 80 с.

Конен, В. Д. Джаз и культура Нового света [Текст] // В кн.: Этюды о зарубежной музыке. М. : Музыка, 1975. – С. 342–367.

Конен, В. Д. Предпосылки блюза [Текст] // Муз. жизнь. – 1979. – № 22.

Конен, В. Д. Пути американской музыки [Текст]. – М. : Сов. композитор, 1977. – 446 с.

Конен, В. Д. Рождение джаза [Текст]. – М. : Сов. композитор, 1984. – 310 с.

Копелевич, Б. Г. Музыкальные диктанты. Эстрада и джаз [Текст]. – М., 1990. – 223 с.

Кошмина, И. В. Мировая художественная культура [Текст] : программа и методические материалы. 6–9 классы. – М. : ВЛАДОС, 2001. – 78 с.

Кравчук, П. Ф. Формирование творческого потенциала личности в системе высшего образования [Текст]. – Курск, 1992. – 334 с.

Краевский, В. В. Моделирование в педагогическом процессе [Текст] // В кн.: Введение в научное исследование по педагогике. – М., 1988.

Краткий психологический словарь [Текст] / под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 478 с.

Крылов, А. Н. Психологические основы педагогического мастерства учителя [Текст]. – М. : Знание, 1989. – 37 с.

Кузьмина, Н. В. Методы системного и педагогического исследования [Текст] : учеб. пособие. – Л., 1980.

Кузьмина, Н. В. Способности, одаренность, талант учителя [Текст]. – Л., 1985. – 150 с.

Кунин, Э. Скрипач в джазе [Текст] : методическое пособие. – М., 1988.

Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность [Текст]. – М. : Политиздат, 1975. – 304 с.

Лившиц, Д. Р. Феномен импровизации в джазе [Текст] : дис. ... канд. наук. – Н. Новгород, 2003.

Ляховицкая, С. С. Развитие активности, самостоятельности и сознательности учащихся [Текст] // Вопросы фортепианной педагогики. – Вып. 2. – М. : Музыка, 1971. – С. 39–67.

Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыковедения и эстетики [Текст]. – М., 1978.

Майлз, Д. Автобиография [Текст] / пер. с англ. Е. Калининой. – М. : София ; Екатеринбург : Ультра. Культура, 2005. – 544 с.

Макаровская, Ф. Творческое музицирование как метод музыкального воспитания [Текст] // Вопросы методики начального музыкального образования. – М., 1981.

Мальцев, С. М. Учить искусству импровизации [Текст] / С. М. Мальцев, И. В. Розанов // Сов. музыка. – 1973. – № 10. – С. 62–64.

Мальцев, С. М. О психологии музыкальной импровизации [Текст]. – М., 1981.

Мальцев, С. М. О субсенсорном и сенсомоторном уровнях антиципации в музыкальной импровизации [Текст] // Вопросы психологии. – 1988. – № 3. – С. 115–122.

Мальцев, С. М. Раннее обучение гармонии – путь к детскому творчеству [Текст] // В кн.: Музыкальное воспитание в СССР. – Вып. 2. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 179–236.

Манаев, В. Фортепиано в джазе [Текст]: учеб. пособие. – Свердловск, 1989. – 34 с.

Матюшкин, А. М. Проблемные ситуации в мышлении и обучении [Текст]. – М., 1972. – 208 с.

Махмутов, М. И. Проблемное обучение. Основные вопросы теории [Текст]. – М.: Педагогика, 1975. – 367 с.

Махмутов, М. И. Теория и практика проблемного обучения [Текст]. – Казань, 1972. – 551 с.

Медушевский, В. В. Интонационная теория музыки [Текст]. – М.: Композитор, 1993. – 268 с.

Меркс, Э. Первые уроки джаза [Текст]: практич. пособие по джазовой импровизации на фортепиано. – СПб.: Композитор, 1996. – 18 с.

Методы педагогических исследований [Текст] / под ред. А. И. Пискунова, Г. В. Воробьева. – М.: Педагогика, 1979. – 225 с.

Методы педагогических исследований [Текст]: лекции для студентов педагогических институтов / под ред. В. И. Журавлева. – М.: Просвещение, 1972. – 159 с.

Мильштейн, Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства [Текст]. – М.: Советский композитор, 1983. – 266 с.

Михеев, В. И. Моделирование и методы измерения в педагогике [Текст]. – М., 1987.

Мошков, К. Индустрия джаза в Америке [Текст]. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. – 512 с.

Мудрик, А. В. Учитель: мастерство и вдохновение [Текст]. – М.: Просвещение, 1986. – 160 с.

Музыка: 1–7 классы [Текст]: программа для средних общеобразовательных школ / под ред. Д. Б. Кабалевского. – М.: Просвещение, 1988. – 20 с.

Музыка: 1–8 классы [Текст]: программа для средних общеобразовательных учеб. заведений / отв. ред. Ю. Б. Алиев. – М.: Просвещение, 1993. – 80 с.

Мурзина, И. Я. Мировая художественная культура [Текст] : сб. программ для общеобразовательных школ : метод. пособие. – Екатеринбург, 2007. – 191 с.

Муцмахер, В. И. Формирование профессионально значимых качеств личности будущего учителя музыки общеобразовательной школы в процессе его специальной подготовки [Текст] : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – М., 1989. – 32 с.

Мысовский, В. Джаз [Текст] : краткий очерк / В. Мысовский, А. В. Фейертаг. – Л. : Музгиз, 1960.

Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия [Текст]. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.

Немыкина, И. Н. Методические основы специальной подготовки учителя музыки [Текст]. – Свердловск : СГПИ, 1988. – 64 с.

Немыкина, И. Н. Основы музыкальной педагогики [Текст] : учеб. пособие. – Екатеринбург, 1997. – 156 с.

Немыкина, И. Н. Теоретические основы формирования обобщенных понятий в профессиональной подготовке учителя музыки [Текст]. – Екатеринбург, 1997. – 156 с.

Никандров, Н. Д. Подготовка будущего учителя к педагогическому творчеству [Текст] / Н. Д. Никандров, В. А. Кан-Калик // Сов. педагогика. – 1982. – № 6. – С. 105–108.

Никандров, Н. Д. Творчество как условие профессиональной подготовки будущего учителя [Текст] / Н. Д. Никандров, В. А. Кан-Калик // Сов. педагогика. – 1982. – № 4. – С. 90–92.

Никитин, А. А. Импровизация как метод обучения начинающих пианистов [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусств. – Хабаровск, 1981. – 12 с.

Никитин, А. А. Начинаящий джазовый пианист [Текст] : метод. рекомендации для педагогов ДМШ. – Хабаровск, 1982. – 36 с.

Общая психология [Текст] / под ред. А. В. Петровского. – М. : Просвещение, 1976. – 479 с.

Овчинников, Е. В. Архаический джаз [Текст] : лекция. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – 55 с.

Овчинников, Е. В. Джаз и культура [Текст] : метод. разработки для эстрадных отделений муз. отделений и вузов. – М., 1989. – 76 с.

Овчинников, Е. В. Джаз как явление музыкального искусства [Текст]. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – 66 с.

Овчинников, Е. В. История джаза [Текст]. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1994. – 240 с.

Овчинников, Е. В. От классического джаза – к свингу [Текст] : лекция. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – 63 с.

Овчинников, Е. В. Рок-музыка. История, стили [Текст] : лекция. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – 48 с.

Овчинников, Е. В. Традиционный джаз [Текст] : метод. разработка. – М. : ЦНМК МК РСФСР, 1986. – 40 с.

Овчинников, Н. Ф. Репродуктивная и продуктивная деятельность как фактор творческого развития человека [Текст]. – М. : Высшая школа, 1984. – 87 с.

Одиноква, И. Н. Развитие творческих сторон личности студентов в процессе обучения элементам композиции [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1985. – 16 с.

Озеров, А. С. Формирование у подростков способности к творческой самореализации в условиях дополнительного образования [Текст] // Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности : материалы I междунар. межвуз. науч.-практ. конф. (Екатеринбург, 29–31 марта 2001 г.). – Екатеринбург, 2001. – Т. 4. – С. 55–57.

Озеров, В. Ю. Джаз. США [Текст] : учеб.-справ. пособие. – Ч. 1. – М., 1990.

Озеров, В. Ю. Словарь специальных терминов [Текст] // Коллиер Дж. Л. Становление джаза. – М. : Радуга, 1984. – С. 357–376.

Окоть, В. И. Введение в общую дидактику [Текст] / предисл. Т. А. Хмель. – М. : Высшая школа, 1990. – 382 с.

Окоть, В. И. Основы проблемного обучения [Текст]. – М. : Просвещение, 1968. – 208 с.

Осипова, Л. В. Эскизная форма работы над репертуаром в фортепианном классе музыкального факультета педагогического института [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1974. – 22с.

Основы педагогических технологий [Текст] : краткий толковый сл. – Екатеринбург, 1995. – 22 с.

Панасье, Ю. История подлинного джаза [Текст] / пер. с фр. – Л. : Музыка, 1978. – 128 с.

Педагогика [Текст] : учеб. пособие / под ред. П. И. Пидкасистого. – М., 1996. – 602 с.

Педагогика [Текст] : учеб. пособие / под ред. Ю. К. Бабанского. – М. : Просвещение, 1983. – 608 с.

Перельштейн, М. М. Вопросы теории воспитания познавательной самостоятельности студентов в процессе обучения игре на фортепиано [Текст] // В кн.: Формирование профессиональных качеств учителя музыки в системе высшего заочного педагогического образования. – М., 1984. – С. 39–45.

Петров, А. Импровизация в народном стиле [Текст] // Клуб и худож. самодеятельность. – 1985. – № 20. – С. 26–27.

Петровский, А. В. Нерешенные проблемы перестройки педагогической науки [Текст] // В кн.: Новое педагогическое мышление. – М. : Педагогика, 1989. – С. 5–35.

Петрушин, В. И. Музыкальная психология [Текст]. – М. : ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

Пономарев, Я. А. Психология творчества [Текст]. – М. : Наука, 1976. – 303 с.

Пономарев, Я. А. Психология творчества и педагогика [Текст] – М. : Педагогика, 1976. – 280 с.

Психолого-педагогический словарь [Текст] / под ред. П. И. Пидкасистого. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 540 с.

Ражников, В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике [Текст]. – М., 1994. – 141с.

Ражников, В. Г. Резервы музыкальной педагогики [Текст]. – М., 1980. – 96 с.

Ражников, В. Г. Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении [Текст] // Вопросы психологии. – 1988. – № 3. – С. 33–41.

Рапацкая, Л. А. Художественная культура учителя музыки [Текст]. – М. : МГЗПИ, 1988. – 22 с.

Рахимбаева, Л. А. Творческая самостоятельность как фактор формирования музыкально-педагогической деятельности студентов-заочников [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1979. – 16 с.

Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии [Текст]. – М. : Госучпедгиз, 1946. – 704 с.

Рунин, Б. М. О психологии импровизации [Текст] // В кн.: Психология процесса художественного творчества. – Л., 1980. – С. 45–57.

Сабурова, Л. А. Диалектика стереотипного и импровизационного в творческой деятельности [Текст] : дис. ... канд. филос. наук. – Свердловск, 1988. – 150 с.

Сапонов, М. Искусство импровизации [Текст]. – М., 1982. – 77 с.

Сарджент, У. Джаз: Генезис, Музыкальный язык, Эстетика. [Текст]. – М. : Музыка, 1987. – 296 с.

Саркитов, Н. Д. Беседы о популярной музыке в средней школе [Текст] // В кн.: Воспитание музыкой. – М. : Просвещение, 1991. – С. 173–193.

Сергеева, Г. П. Программы общеобразовательных учреждений. Музыка, 5–9 классы [Текст] / Г. П. Сергеева, Е. Д. Критская, Т. С. Шмагина. – М. : Просвещение, 2005. – 46 с.

Симоненко, В. Лексикон джаза [Текст]. – Киев : Муз. Украина, 1984. – 111 с.

Симоненко, В. Мелодии джаза [Текст]. – Киев : Муз. Украина, 1984. – 318 с.

Сластенин, В. А. Формирование личности учителя советской школы в процессе его профессиональной подготовки [Текст] : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – М., 1977. – 29 с.

Смирнова, Т. И. Фортепиано. Интенсивный курс. Пособие для преподавателей, детей и родителей [Текст] : метод. рекомендации. – М. : Изд-во ЦДСК, 1994. – 56 с.

Советский джаз [Текст] / под ред. А. В. Медведева, О. Р. Медведевой. – М. : Сов. композитор, 1987. – 592 с.

Современные образовательные стратегии и духовное развитие личности [Текст]. – Т. 1. – Томск, 1996. – 109 с.

Солодовников, Ю. А. Мировая художественная культура [Текст] : сб. программ и методических материалов. 6–9 классы / Ю. А. Солодовников, Л. М. Предтенченская. – М. : ВЛАДОС, 2001. – 270 с.

Сохор, А. Н. Воспитательная роль музыки [Текст]. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1975. – 64 с.

Сохор, А. Н. О музыке серьезной и легкой [Текст]. – Л., 1964.

Сродных, Н. Л. Обучение основам джазовой импровизации и развитие творческого потенциала будущего учителя музыки [Текст] // В кн.: Общее музыкальное образование в спектре актуальных проблем современной педагогики. – Омск, 2000. – С. 69–80.

Сродных, Н. Л. Особенности ритмической интерпретации джазовых произведений [Текст] : метод. рекомендации // В кн.: Совершенствование исполнительской подготовки будущего учителя музыки. – Екатеринбург, 1992. – С. 33–41.

Сродных, Н. Л. Самоподготовка учителя музыки к исполнительской деятельности в школе. Учебная и внеклассная работа в общеобразовательной школе [Текст] : метод. рекомендации. – Свердловск, 1987. – С. 7–11.

Страхов, И. В. Психология творчества [Текст]. – Саратов, 1968. – 79 с.

Талан, Н. А. Практическая гармония [Текст] / Н. А. Талан, Е. А. Пинчуков. – Екатеринбург, 1998. – 105 с.

Творчество как средство развития способностей студентов [Текст] : тезисы докл. – Рига : Латв. гос. ун-т, 1989. – 70 с.

Теория и практика профессиональной подготовки учителя музыки [Текст] : науч.-метод. сб. – Вып. 2. – Воронеж, 1998. – 118 с.

Теплов, Б. М. Проблемы индивидуальных различий [Текст]. – М. : АПН РСФСР, 1961. – 536 с.

- Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей [Текст]. – М. ; Л. : АПН, 1947. – 335 с.
- Терентьева, Н. А. Высшее многоуровневое музыкально-педагогическое образование [Текст]. – СПб., 1994.
- Тимакин, Е. М. Навыки координации в развитии пианиста [Текст] : учеб.-метод. пособие. – М., 1987.
- Тюлин, Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации [Текст]. – М. : Музыка, 1976. – 164 с.
- Фейгин, М. Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога [Текст]. – М., 1975. – 110 с.
- Фейертаг, Б. Б. Джаз. XX век [Текст] : энцикл. справ. – СПб. : Скифия, 2001. – 561 с.
- Фейертаг, В. Б. Становление советского джаза (1922–1941) [Текст] : метод. разработка. – М. : ЦНМК МК РСФСР, 1986. – 74 с.
- Филипп, Г. Импровизация как составная часть фортепианного обучения [Текст] // В кн.: Ребенок за роялем. – М. : Музыка, 1981. – С. 225–236.
- Фишер, А. Н. Джазовая гармония в период стилевой модуляции от свинга к бибопу [Текст] : учеб. пособие для высших музыкальных учебных заведений / А. Н. Фишер, Л. К. Шабалина. – Тюмень : РИЦ ТГАКИСТ, 2010. – 84 с.
- Формирование личности учителя в педагогическом вузе [Текст] : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. Д. В. Вилькеев. – Казань : изд-во Каз. ун-та, 1989. – 143 с.
- Харькин, В. Н. Импровизация... Импровизация? Импровизация! [Текст]. – М. : Магистр, 1997. – 288 с.
- Харькин, В. Н. Педагогическая импровизация в творческой деятельности учителя [Текст] : дис. ... д-ра пед. наук. – М., 1992.
- Хольдвейссиг, Э. Сочинение сопровождения к песням [Текст] // В кн.: Ребенок за роялем. – М. : Музыка, 1981. – С. 236–246.
- Хромушин, О. Н. Джазовое сольфеджио [Текст] : учеб. пособие для 3–7 классов ДМШ. – СПб. : Северный Олень, 1998. – 56 с.
- Хромушин, О. Н. Учебник джазовой импровизации для ДМШ [Текст]. – СПб. : Северный Олень, 1998. – 56 с.
- Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано [Текст]. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.
- Цыпин, Г. М. Проблема развивающего обучения в преподавании музыки [Текст] : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – М., 1978. – 28 с.
- Цыпин, Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: Интерпакс [Текст]. – М., 1994. – 384 с.
- Чередниченко, В. Музыка в истории культуры [Текст]. – М., 1994.

Черни, К. Систематическое руководство по импровизации для фортепиано [Текст] // В кн.: Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. – Киев, 1974.

Чугунов, Ю. Гармония в джазе [Текст]. – М., 1980.

Чугунов, Ю. Основы джазовой импровизации на фортепиано [Текст] : учеб.-методическое пособие для муз. училищ (эстрадный профиль). – М. : ГМГТИ им. Гнесиных, 1976. – 75 с.

Шапиро, Н. Послушай, что я тебе расскажу... джазмены об истории джаза [Текст] / Н. Шапиро, Н. Хентофф / пер. с англ. Ю. Т. Верменича. – Новосибирск : изд-во Сиб. ун-та, 2006. – 367 с.

Шапиро, Н. Творцы джаза [Текст] / Н. Шапиро, Н. Хентофф / пер. с англ. Ю. Т. Верменича. – Новосибирск : изд-во Сиб. ун-та, 2005. – 392 с.

Шеломов, Б. Импровизация на уроках сольфеджио [Текст]. – Л. : Музыка, 1977. – 91 с.

Школяр, В. А. Обновление содержания музыкального образования с методологических позиций (Опыт исследования проблемы) [Текст]. – М., 1997. – 89 с.

Шмалько, Ю. В. Формирование музыкального мышления учащегося-музыканта в процессе подбора по слуху и импровизации: На материале учебной работы в классе фортепиано [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М. : МПУ, 1977. – 20 с.

Шумилин, А. Т. Проблемы теории творчества [Текст]. – М. : Высшая школа, 1989. – 143 с.

Щукина, Г. М. Активизация познавательной деятельности учащихся в учебном процессе [Текст]. – М. : Просвещение, 1974. – 160 с.

Щукина, Г. М. Проблема познавательного интереса в педагогике [Текст]. – М. : Педагогика, 1971. – 301 с.

Эльконин, Д. Б. Избранные психологические труды: Проблемы возрастной и педагогической психологии [Текст] / под ред. Д. И. Фельдштейна. – М. : Междунар. пед. акад., 1995. – 221 с.

Юэн, Д. Джордж Гершвин: Путь к славе [Текст] / пер. с англ. – М. : Музыка, 1989. – 287 с.

Яворский, Б. Л. Избранные труды [Текст] / общ. ред. Д. Д. Шостаковича. – Т. 2. – Ч. 1. – М. : Сов. композитор, 1987. – 366 с.

Якиманская, И. С. Разработка технологии личностно-ориентированного обучения [Текст] // Вопросы психологии. – 1995. – № 2. – С. 31–42.

Яacobсон, П. М. Психология художественного творчества [Текст]. – М. : Знание, 1971. – 48 с.

Яконюк, В. Л. Профессиональные интересы студентов музыкально-педагогического факультета и пути их развития (Мето-

дика музыкального воспитания) [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1977. – 16 с.

Asriel, A. Jazz: Analysen und Aspekte [Текст]. – Berlin, 1966.

Benward, B. Wildman J. Jazz Improvisation in Theory and Practice [Текст] / B. Benward, J. Wildman. – N. Y., 1984.

Berendt, J. E. Das Jazzbuch [Текст]. – Frankfurt am Main, 1959.

Bohlander, C. Die Anatomie des Swing [Текст]. – Frankfurt am Main, 1986.

Collier, J. L. The Making of Jazz: a Comprehensive History [Текст]. – N. Y. ; L., 1978.

Dankworth, A. Jazz: an Introduction to its Musical Basis [Текст]. – L. ; N. Y. ; Toronto, 1968.

Dauer, A. M. Der Jazz, seine Ursprunge und seine Entwicklung [Текст]. – Kessel, 1958.

Ferand, E. T. Die Improvisation [Текст]. – 2 Ausg. Koln, 1961. – 370 p.

Fox, C. Jazz in Perspective [Текст]. – L., 1969.

Hentoff, N. The Jazz Life. – N. Y., 1975.

Hodir, A. Hommes et problems du jazz, suivi de la religion du jazz [Текст]. – P., 1954.

Jost, E. Sozialgeschichte des Jazz in den USA [Текст]. – Frankfurt am Main, 1988.

Leonard, N. Jazz: Myth and Religion [Текст]. – N. Y. : Oxford, 1987.

Levey, J. Basic Jazz Improvisation [Текст]. – Delavere Water Gap., 1971.

Mehegan, Y. Yazz, Improvisation, Tonal and Rhithimie Prinziples [Текст]. – N. Y., 1955. – 90 p.

Nanry, C. A. The Occupational Subculture of the Jazz Musician: Myth and Reality [Текст]. – Rutgers, 1970.

Nestmann, A. Improvisation [Текст] // Zeitschrift fur Musik. – 1931. – S. 758–761.

Newton, F. The Jazz Scene [Текст]. – L. ; N. Y., 1975.

Routley, E. R. Is Jazz Music Christian? [Текст]. – L., 1964.

Schuller, G. Early Jazz: its Roots and Musical History Development [Текст]. – N. Y., 1968.

Stearns, M. The Story of Jazz [Текст]. – Oxford, 1956.

Ulanov, B. A History of Jazz in America [Текст]. – N. Y., 1972.

Williams, M. Jazz Heritage [Текст]. – N. Y., 1985.

Zufferey, M. Jazz als sozio-politisches Selbstverstandnis der Schwarzen in Amerika [Текст]. – Zurich, 1980.

ДЖАЗ НЕ БЕЗЛИК (или джазовый ЛикБез)

«История джаза по-своему уникальна и, в сущности, ей нет аналогов. Ни один вид искусства не знал такого стремительного развития, таких крутых поворотов, смен стилей и направлений за короткое историческое время, уместающееся всего в несколько десятилетий.

Истоки джаза глубоки, многообразны, но в законченном своем виде, как сложившееся явление, джаз целиком приписан к XX веку, он – его дитя и ровесник, его ярчайшая музыкальная эмблема. Не случайно звуки джаза, наряду с другими символами современной цивилизации, были заложены в закодированное Послание Человечества, отправленное на космическом корабле в бесконечное плавание по вселенной», – так начинает свое повествование о джазовом музыканте – Дюке Эллингтоне известный американский критик и исследователь джаза Джемс Линкольн Коллиер¹, чьи книги о великих мастерах и об истории становления джаза пользуются огромным спросом среди искушенных читателей и ценителей джазовой музыки.

Джазовую историю творили многие великие музыканты, среди которых в числе первых и лучших можно назвать очень многие имена. Список этот безграничен и по сей день пополняется. Джазовые музыканты, переживавшие в своей жизни счастливый взлет и признание, видевшие крах и падение, но все без исключения преданные своей единственной любви к джазу, не должны остаться вне поля зрения любого культурного человека, тем более педагога-музыканта.

Вашему вниманию предлагаются краткие биографические сведения и основные моменты творческой биографии наиболее выдающихся джазовых музыкантов².

¹ Коллиер Дж. Л. Дюк Эллингтон / Пер. с англ. ; Предисл. А. В. Медведева. М.: Радуга, 1991. С. 7.

² При составлении кратких биографических сведений музыкантов было использовано следующее издание: Фейертаг Б. Б. Джаз. XX век: энцикл. справ. СПб.: Скифия, 2001. 561 с.

**АРМСТРОНГ Луи (ARMSTRONG Louis Daniel)
(4 июля 1901 [?] г., Новый Орлеан, США –
6 июня 1971 г., Нью-Йорк, США)**

Трубач, вокалист, первый выдающийся представитель традиционного джаза, внесший значительный вклад в его становление и развитие.

Л. Армстронг сам не знал точной даты своего рождения. Он родился в беднейшем районе Нового Орлеана, жители которого часто не оформляли никаких документов, а потом записывали дни рождения так, как им казалось выгодным или престижным. Почетным считалось родиться 4 июля, в День независимости Соединенных Штатов, потому во многих справочниках день рождения Армстронга 4 июля 1900 г.

Семилетнего Луи приютила семья еврейских эмигрантов из Литвы по фамилии Карнофские. Луи любили, заботились о нем, восхищались его музыкальностью. Мальчик вырос под русские и еврейскими колыбельными песни. Армстронг пишет, что цепочку со Звездой Давида никогда не снимал в память о Карнофских, научивших его по-настоящему любить жизнь.

Армстронг научился играть на трубе в исправительном доме, куда попал в предновогоднюю ночь (1913 г.), случайно выстрелив во время фейерверка из найденного им настоящего пистолета. Играл в духовом оркестре в колонии и подбирал на слух мелодии, услышанные в детстве на улицах Нового Орлеана. Через полтора года Армстронг стал работать в танцевальных оркестрах. На юношу обратил внимание Джо Кинг Оливер и часто посылал его играть вместо себя. И когда в 1917 г. Оливер уехал в Чикаго, Армстронг занял его место в оркестре Кида Ори.

В 1929 г. исполнил песню Фэтса Уоллера «Aint Misbehavin» в бродвейском реву Hot Chocolates и стал популярен как вокалист. Он первым использовал голос как инструмент, первым ввел в обиход вокально-слововую импровизацию (скэт). В это время за ним закрепилось прозвище «Сэчмо» (от Satchelmouth рот как сумка). В 1930 г. Армстронг работал в оркестре Луиса Рассела. В 1932 г. впервые выехал в Европу и выступил там с неожиданно громким успехом (особенно в Англии). В 1935–1942 гг. возглавлял оркестр, бывший состав Рассела, обратившись к свингу.

В 50-е гг. музыканту предложили посетить с гастролями СССР, однако он отказался, сказав в интервью, что ему будет стыдно отвечать на вопросы советских людей о его жизни в США. Луи, несмотря на огромную популярность, в полной мере ощущал на себе расовую дискриминацию, которая процветала в Америке середины прошлого века.

В 60-е гг., разъезжая по всему свету вместе с четвертой женой, которую он называл «Мама Люсиль», считал себя «послом джаза». Был торжественно принят в Африке и Австралии, в Азии и в странах Восточной Европы (Чехословакия, Восточная Германия).

Многие считали, что Л. Армстронг – музыкант отнюдь не самых выдающихся данных, и после него музыканты играли джаз глубже, оригинальнее и техничнее. В его искусстве нет жгучего социального отклика, он не был праведником... Но его музыка делает людей счастливыми!

В чем же разгадка феномена Л. Армстронга?

Возможно в том, что Луи обладал удивительным чувством архитектуры, и будь он архитектором, то нам предстояло бы восхищение его талантом в «застывшей музыке» архитектуры.

БЕЙДЕРБЕК Бикс (BEIDERBECKE Leon Bismarck 'Bix')
(10 марта 1903 г., Девенпорт, США –
6 августа 1931 г., Нью-Йорк, США)

Корнетист, пианист, композитор, яркий представитель чикагской школы джаза, первый джазмен, испытавший влияние классической музыки. Американский джазовый музыкант (корнет, фортепиано), бэндлидер, композитор.

Ему не было равных среди джазменов его времени, за исключением Л. Армстронга. Судьба белого музыканта окружена легендами.

Родился и вырос в хорошо обеспеченной семье немецких переселенцев, с трехлетнего возраста играл на фортепиано. Важнейшую роль в становлении его характера сыграли строго соблюдавшиеся в его семье аристократические традиции, в основе которых лежал кодекс особых этических правил. Согласно этим правилам, любое искреннее выражение человеческих чувств считалось дурным тоном.

Бикс, следуя таким традициям, мог бы стать врачом, юристом, дипломатом, профессором колледжа, коммерсантом. Однако путь, избранный им, привел его родителей в ужас.

Когда к концу своей недолгой жизни смертельно больной Бикс вернулся домой, то обнаружил в шкафу, стоящем в холле, все свои грамзаписи, которые он с гордостью посылал родителям. Бандероли с пластинками лежали там нераспечатанными. Родители Б. Бейдербека стыдились профессии своего сына и тщательно скрывали ее от друзей и знакомых.

Несмотря на отсутствие профессионального образования (а может быть, и благодаря этому), Бикс со временем смог извлекать на корнете удивительные звуки: безупречной чистоты, теплого, обволаживающего тембра, резкие в атаке и с великолепно контролируру-

емым вибрато. Широкой публике он мало был известен: при жизни его имя лишь один раз было упомянуто в прессе. Но самое важное – им было создано несколько великолепных композиций, таких, что уже ни он сам, ни любой другой специалист не сомневались в его таланте.

Дар Бикса – это нечто большее. Его понимание мелодического принципа в джазе с годами росло, усиливалось. Бикс был тонко чувствующим исполнителем. Чувство ритма, экспрессивный тон и богатые, насыщенные гармонии – лишь некоторые из элементов, характеризующие большого музыканта. В изяществе, свободе, легкости мелодических построений Б. Бейдербеку почти не было равных. Им восхищались, перед ним преклонялись его коллеги – белые и чернокожие.

В истории джаза его имя стоит в одном ряду с именами выдающихся чернокожих музыкантов.

БЕШЕ Сидней (BESNET Sidney)
(14 мая 1897 г., Новый Орлеан, США –
14 мая 1959 г., Париж, Франция)

Кларнетист, сопрано-саксофонист, один из пионеров джаза.

Он рос в небогатой креольской семье среднего класса, проживавшей во французском квартале Нового Орлеана. Имел в своей родословной европейских предков, от которых ему достался светлый цвет кожи, и был вундеркиндом с абсолютным слухом.

С малых лет осваивал несколько духовых инструментов, находясь под влиянием своего отца (портного по профессии, но флейтиста – любителя домашнего музицирования), и старшего брата (зубного техника, пользовавшегося известностью как кларнетист и руководитель оркестра).

С 6 лет Сидней Беше систематически занимался музыкой, в 8 лет обучался игре на кларнете. Уже подростком он стал выступать во многочисленных джазовых оркестрах Нового Орлеана, демонстрируя свой непревзойденный стиль.

В отличие от своих знаменитых сверстников – коллективистов в джазе, Сидней Беше, стремился всегда и во всем быть первым, и это, безусловно, отразилось на звучании его инструмента. Да и звездная болезнь была ему не чужда, что, не нравилось другим музыкантам, поэтому с ним мало кто уживался.

Имел вспыльчивый характер, что часто доставляло ему неприятности, но это не мешало Сиднею Беше, стать самым уникальным человеком в джаз. «Такого тона, как у него, уже не услышишь. Его музыка шла из глубины души и очень трудно кого-либо сопо-

ставить с ним», – говорил Дюк Эллингтон и был прав. С этим безалаберным, бесшабашным и страстным музыкантом, игравшим бесподобные блюзы со своим характерным звуком, с широким, полированным вибрато – никто из его современников не мог сравниться.

В 1916 г. Сидней Беше уже выступал с оркестром «Кинга» Оливера. В 1918 г. переехал в Чикаго, где работал в оркестрах Фредди Кеппарда и Тэда Джексона. Но в Чикаго С. Беше услышал и пригласил к себе в оркестр – Уилл Мэрион Кук, известный негритянский композитор и дирижер, возглавлявший тогда Southern Syncopated Orchestra.

В 1919 г. оркестр выехал в Европу, где С. Беше, который был прекрасным импровизатором, быстро стал звездой оркестра. Его запомнили и полюбили навсегда, не только благодаря неподражаемому соло на кларнете.

В 1940-е гг. Беше вновь стал знаменитостью, регулярно выступал с концертами, был частым гостем на радио, и в студиях звукозаписи, а в 1944 г. записал пластинку с одним из своих шедевров – соло на кларнете «Blue Horizon».

В 1950 г., после грандиозного успеха на джазовом фестивале в Плейелевском зале Парижа, Сидней Беше окончательно поселился в этом городе, эпизодически разъезжая с гастролями по различным странам Европы и в США.

Сидней Беше скончался на 62 году своей жизни, в Париже, в день своего рождения – 14 мая 1959 г. от рака легких, окруженный почетом и поклонением европейских любителей джаза.

В 1960 г., на первом европейском джазовом фестивале в Антибе, состоялись посвященные ему торжества, во французском городе Жуан-ле-Пинсе, ему был установлен памятник, и, в том же году, была издана книга его воспоминаний «Treat It Gentle» («Отнеситесь к этому серьезно»). Да, не зря экзистенциалисты называли его «le dieu» – Бог.

БЕННЕТ Тони (BENEDETTO Anthony Dominick) (3 августа 1926 г., Нью-Йорк, США)

Вокалист, который сумел покорить своим обаянием не одно поколение, став известным попросту как неподражаемый Тони Беннет.

Обладатель 17 премий «Грэмми», двух премий «Тони», продавший более 50 млн пластинок по всему миру, с золотоносным песком в голосе, до сих пор оправдывает комплимент Фрэнка Синатры: «Тони Беннетт – лучший певец в шоу бизнесе». Он решил это с детства – быть лучшим, вернее, наилучшим образом делать то, что

он умеет, а именно – неподражаемо исполнять лучшие песни своего времени.

Пению Энтони учился, слушая пластинки Эла Джолсона, Эдди Кантора, Джуди Гарленд и Бинга Кросби. Его кумирами были Луи Армстронг, Джек Тригаден, Джо Вентути, и, конечно же, обожаемый им Фрэнк Синатра.

В 13 лет он начал подрабатывать поющим официантом в итальянских ресторанах своего района, а в 16 – был вынужден бросить учебу, чтобы поддержать семью. Работал на самых низкооплачиваемых и неквалифицированных работах, но отдушиной для него стали выступления в ночном клубе Paramount в Нью-Джерси.

После службы в армии и возвращения в Штаты в 1946 г., Бенедетто учился в American Theatre Wing, изучая бельканто, он продолжал выступать везде, где только мог. По предложению своего учителя, Тони создал необычный прием, имитирующий стиль и фразировки других музыкантов, к примеру, саксофон Стэна Гетца или фортепиано Арта Тейтума, что помогало ему импровизировать, во время интерпретации песен.

В 1950 г. Энтони Доминик Бенедетто превратился в Тони Беннетта, записавшего демо-версию «Boulevard of Broken Dreams», которая была передана директору Columbia Records. И вскоре, Беннетт уже числился среди подопечных лейбла, возглавив в 1951 г. первые строчки американских хит-парадов, записав еще ряд хитов, принесших ему репутацию артиста – уже международного уровня.

Успех не оставлял артиста и в середине 50-х гг., когда эпоха рок-н-ролла уже наступала на пятки поп-исполнителям того времени, и в 1954 г. Тони выпустил первый альбом «Cloud 7». Альбом показал склонность Тони к джазу и в 1957 г. он продолжил работать в этом направлении.

Однако 50-е гг. сменялись новомодными веяниями 60-х, меломаны постепенно охладевали к Тони Беннетту. Но пользуясь рецептом Фрэнка Синатры, активно выстраивая свои программы на основе джазовых и поп-стандартов на концертных площадках – ему удается оставаться на плаву. Его дискография обновляется раз в три-четыре месяца, только в 1959 г. он выпускает 7 новых пластинок. Кроме того, в 1962 г. Тони выпустил песню «I Left My Heart in San Francisco».

В 1963 г. альбом с одноименным названием, получил статус золотой записи, принес исполнителю две премии «Грэмми», и на протяжении многих лет стал визитной карточкой Беннета. Его карьера 60-х пестрила то взлетами, то поражениями, однако в целом, два с половиной десятка пластинок, выпущенных Тони, прошли мимо внимания публики, исключая 1963–1967 гг., когда полтора десятка треков Беннета поднялись в первую сотню хитов. И даже попытка ворваться в мир кино с фильмом «Оскар» (1966), где он сыграл глав-

ную роль, успеха не принесла. Вторжение «Битлз», толпы тинейджеров, слушающих рок, и алчность менеджеров, гонящихся за прибылью, заставили Беннетта поддаться к руководству Columbia и записать современный поп-рок. Но 40-летний певец, не желающий исполнять легковесные песенки, естественно потерпел провал, разорвал свои отношения с лейблом и доверил свою карьеру MGM Records. Однако, сотрудничество не заладилось, и к середине 70-х гг. музыкант оказался предоставлен самому себе.

Тогда, чтобы больше ни под кого не подстраиваться, он создал собственную компанию Improv, но вновь проиграл, несмотря на очень интересные работы, к примеру, дуэт с Биллом Эвансом «The Tony Bennett Bill Evans Album» (1975). В 1977 г. лейбл Improv закрылся, а Тони приятно удивил своих поклонников, открыв персональную художественную выставку в Чикаго и в Лондоне. К счастью, у нас есть замечательная возможность полюбоваться галереей рисунков артиста на его собственном сайте: tonybennett.com.

С начала 2000 гг. он выпустил серию тематических альбомов, включая трибьют Билли Холидэй «On Holiday», Дюку Эллингтону «Bennett Sings Ellington: Hot & Cool», Луи Армстронгу «What A Wonderful World», а также альбом дуэтов «Playin' with My Friends: Bennett Sings the Blues», при участии Стиви Уандера, Би Би Кинга, Рэя Чарльза, Леди Гага и других звезд.

В 2006 г. Тони отметил свой 80-летний юбилей уже самым титулованным из старейших и ныне живущих художников, кем по сей день и остается. В 2006 г. он удостоился великой чести лауреата премии Национального Фонда в поддержку Мастеров Джазового Искусства. До конца 10-летия Тони успел получить еще две «Грэмми», участвовать в огромном количестве концертов, телевизионных шоу, джазовых фестивалей и гуманитарных проектах.

В 2010 г., он был одним из 70 артистов благотворительного сингла «We Are the World», в помощь пострадавшим от землетрясения на Гаити.

В 2011 г. выступил с резкой критикой правительства США, назвав в качестве основной причины террористической атаки 11 сентября 2001 г. военные действия США на ближнем Востоке. «Мой жизненный опыт, укрепил мою веру в то, что насилие порождает насилие, а война – это низшая форма человеческого поведения».

А в сентябре 2011 г. Тони выпустил очередную альбом, под названием «Duets II», где он поет в дуэте с 17 выдающимися вокалистками различной техники, получив в 2012 г. в свою копилку очередную «Грэмми» на радость многим поколениям, так как идеям своим предела и впрямь не знает Тони Бенетт.

БЁРТОН Гарри (BURTON Gary)
(23 января 1943 г., Андерсон, штат Индиана, США)

Один из двух великих вибрафонистов, появившихся на джазовой сцене в 1960 г.

Удивительная техника ставит его на вершину исполнительского мастерства. В начале 60-х гг. он работал в квартете малоизвестного тогда гитариста из Нэшвилла Хэнка Гарланда. Тандем электрогитара-вибрафон с ритм-секцией был в то время достаточно популярен. Позже, к концу 60-х, Бёртон создал свой неповторимый стиль, записывался на разных фирмах грамзаписи, а в начале 70-х гг. сотрудничал с именной компанией ЕСМ и с другом-партнером по творчеству Чиком Кория.

Нельзя не признать, что Гарри Бёртон был и остается самым значительным представителем этого инструмента на современной джазовой сцене.

БИГАРД Барни (BIGARD Leon Albany 'Barney')
(3 марта 1906 г., Новый Орлеан, США –
27 июня 1980 г., Калвер-сити, США)

Кларнетист, тенор-саксофонист.

Один из выдающихся солистов, формировавших знаменитое звучание оркестра Дюка Эллингтона.

Настоящее имя – Бигард Леон Олбэни. Б. Бигард получил хорошее образование. Однако, музыкой он стал заниматься довольно поздно.

В течение 14 лет (до 1942 г.) его деятельность была связана с оркестром Дюка Эллингтона. Европейские гастролы с этим оркестром принесли ему международную известность. В оркестре Д. Эллингтона солист обрел свое лицо, неповторимую индивидуальность и оказал большое влияние на формирование стилистики этого оркестра. Многие эллингтоновские сочинения созданы в соавторстве с Б. Бигардом.

Б. Бигард вошел в число лучших кларнетистов классического джаза (креольское направление) и раннего свинга. Он был весьма яркой творческой личностью, талантливым солистом-импровизатором, обладающим незаурядным мелодическим даром и виртуозной техникой, с весьма самобытной исполнительской манерой и неповторимым саундом.

БЛЭЙКИ Артур (BLAKEY Arthur 'Art')
(11 октября 1919 г., Питтсбург, США – 16 октября 1990 г.)

Выдающийся барабанщик, основоположник стиля би-боп.

Имя Артура Блэйки неразрывно связано с легендарным ансамблем Jazz Messengers, повлиявшим на развитие джазовой музыки! Наряду с барабанщиками Максом Роучом, Кенни Кларком и Бадди Рич, он по праву является основоположником стиля би-боп.

Будучи подростком, Арт Блэйки играл на фортепиано, но усомнившись в том, что сможет конкурировать с Эрролом Гарнером, решил научиться играть на барабанах с размахом Чика Уэбба и Сида Кэттлета. В конце тридцатых он уже музицировал с Мэри Лу Уильямс, а затем отправился на гастроли с оркестром Флетчера Хендерсона (1939–1942 гг.) и Билли Экстайн.

Арт Блэйки в сороковых и пятидесятых играл с Декстером Гордоном, Фэтсом Наварро, Бадом Пауэллом и Телониусом Монком, который считал Арта самым чутким барабанщиком! Кстати, дружба между этими двумя музыкантами была очень крепкой. Арт играл на самом первом альбоме Монка и на последней его записи.

В конце сороковых Блэйки побывал в Африке, где обратился в ислам, приняв имя Абдулла ибн Бухейн (что привело к прозвищу «Бу») и в начале 1950-х гг. стал выступать с Чарли Паркером и Майлзом Дэвисом. Невероятный вклад в джаз Арт Блэйки внес как первооткрыватель молодых талантов в течение трех десятилетий.

В 1947 г. он организовал и впервые записал свой октет «Jazz Messengers». Пианист Хорас Сильвер и трубач Клиффорд Браун, альт-саксофонист Лу Дональдсон и тенор-саксофонист Хэнк Мобли – все вышли из Jazz Messengers Арта Блэйки.

Поколения джазменов менялись и в комбо Блэйки оказывались Джонни Гриффин и Бенни Голсон, Уэйн Шортер, Ли Морган, и Бобби Тиммонс, которых вскоре сменили Кертис Фуллер, Фредди Хаббард. В 1971–1972 гг. Блэйки совершил мировое турне с гигантами джаза: Диззи Гиллеспи, Кай Виндинг, Сонни Ститт, Телониус Монк и Эл МакКиббон.

За свою яростную манеру игры Арт Блэйки получил кличку «The Tiger of Jazz» и дал путевку в жизнь таким «тигрятам», как братья Марсалисы, Валерий Пономарев и Кенни Гарретт. Даже почти потеряв слух, под конец своей жизни, Арт играл пользуясь своими инстинктами и колоссальным опытом. Арт Блэйки был введен в Зал Славы Джаза в 1982 г. и получил две премии «Grammy».

Скончался выдающийся музыкант 16 октября 1990 г.

БОЛДЕН Бадди
(BOLDEN Charles 'Buddy' Bolden или Buddy 'King')
(6 сентября 1877 г., Новый Орлеан, США –
4 ноября 1931 г., Джексон, США)

Корнетист, руководитель одного из первых оркестров в Новом Орлеане.

Один из первых, по-настоящему великих музыкантов новоорлеанского джаза. Бадди играл особую музыку, совсем не ту, что звучала в салонах высшего класса и у креолов. Звучание этой музыки не имело ничего общего с вежливыми европейскими произведениями, и там не было ни одной ноты, отдаленно напоминающей французские или итальянские арии. В звуках корнета Бадди Болдена были отголоски песен черных рабов с полей, а ритм этой музыки походил на удары копья о землю в далекой Африке. Вместе с тем, несмотря на совершенно новое чувство, в звучании Бадди сразу и безошибочно узнавался Новый Орлеан.

Так, в темной части города, рождалась музыка, которую совсем скоро назовут джазом! По словам современников, в игре Бадди «Кинг» Болдена была одна особенность – некий транс или способность погрузиться в музыку так, что уже ничто не имело значения, кроме корнета и страсти, захватывающей всех вокруг.

К 1900 г. в Новом Орлеане на улице Perdido в районе Стровилл группа Бадди Болдена играла свою музыку с коллективной импровизацией, где второй корнет исполнял Джо Оливер, будущая легенда джаза. Уличные мальчишки, среди которых был и Луи Армстронг, с замиранием сердца следили за серебряными магическими звуками, выдуваемыми королем Бадди. И звуки эти погружали в музыку весь Новый Орлеан все глубже и глубже, ведь король работал день и ночь!

И вот однажды в 1907 г., посреди парада в честь наступающей весны он заставил замереть огромное количество народа, испустив почти демонические пассажи, а потом с пеной у рта остановился, опустил голову и грустно шагнул в подворотню. Чуть позже его приняли в психиатрическую лечебницу с диагнозом белой горячки и прогрессирующей шизофренией. В этой лечебнице сломленный король оставался больше двадцати лет до своего тихого ухода в 1931 г.

Кинг Болден был похоронен в общей могиле на кладбище нищих в Новом Орлеане.

В 1998 г. на этом кладбище ему был возведен памятник, но точное захоронение музыканта остается неизвестным.

БРАУН Рэй (BROWN Raymond Matthews)
(13 октября 1926 г., Питсбург, США – 2 июля 2002 г.)

Прославленный джазовый контрабасист.

Его первым инструментом было фортепиано, уроки которого Рэй стал брать с восьми лет. Но игра на фортепиано не привлекала мальчика и после окончания школы в 1944 г. Браун играл в качестве басиста в Jimmy Hinsley's band, а затем в Luis (Snookum) Russell's band.

В 1946 г. Рэй Браун счел себя достаточно подготовленным, чтобы попытаться счастья в Нью-Йорке. Сразу по прибытии он направился клуб на 52-й улице, где познакомился с известнейшими джазменами того времени. После прослушивания, восемнадцатилетний Рэй Браун был принят в оркестр Диззи Гиллеспи, в котором оставался до 1948 г. Тогда, в качестве приглашенного гостя, в концертах группы участвовала молодая певица Элла Фицджеральд (которая вскоре станет его женой). В 1952 г. музыканты развелись, но остались добрыми друзьями на всю жизнь.

В 1947 г. Р. Браун познакомился с певицей Эллой Фицджеральд, во время совместных гастролей с группой Диззи Гиллеспи для тура по южной части США. Они даже попробовали создать семью, но брак очень скоро распался.

Еще в 1949 г. Рэй Браун встретил Оскара Питерсона, джазового пианиста, с которым впервые сыграл в том же году на Jazz at the Philharmonic concert, а с 1951 г. началась совместная работа, которая продолжалась вплоть до 1966 г. Также в этот период Рэй Браун работает с Milt Jackson Quartet, который через год превращается в именитый Modern Jazz Quartet. Кроме того, Браун гастролитрует с проектом Jazz at the Philharmonic.

В 1966 г. Рэй Браун переехал в Лос-Анджелес, что вызвало панику среди живущих там басистов, решивших, что Рэй Браун отнимет у них студийную работу. Браун в самом деле стал весьма востребованным студийным музыкантом, однако он, кроме того, занимался продюсированием и менеджментом. В то время им были написаны пособия для игры на контрабасе, и там же он разработал свой отличительный знак – инструмент, представляющий собой гибрид контрабаса и виолончели и ставший предшественником баса-пикколо. Многие молодые басисты Лос-Анджелеса в конце концов поняли, что ошибались в прогнозах. Рэй Браун не только не отнял у них работу, но и, напротив, выступил талантливым преподавателем и менеджером, продвигающим молодые таланты.

Рэй Браун поддержал и помог продвижению Дайаны Кролл, которая в ранней молодости еще не пела, а только играла на рояле. В 1990–1993 гг. воссоединившись с Оскаром Питерсоном и гитаристом Хербом Эллисом, Рэй Браун получил 4 премии «Грэмми».

Рэй Браун умер по дороге в Индианаполис, где должен был играть в концерте Jazz Kitchen, в то время, когда он вздремнул после партии гольфа. В соответствии с его инструкциями на случай смерти, на похоронах была организована вечеринка – джем-сейшн продолжался весь вечер.

Музыкант до сих пор является непревзойденным в стиле игры walking bass, а также в стиле ride, применяя многочисленные украшения (форшлагги, обращения, замены и т. д.) задолго до многих современных басистов. Браун – выдающийся аккомпаниатор, играющий удивительные по красоте мелодические линии, используя при этом весь диапазон инструмента.

Рэй Браун признан одним из лучших джазовых контрабасистов. Его игра отличается точностью, красотой и отличимостью звука, полнотой и виртуозностью сделанных со вкусом басовых соло, устойчивым развитым динамичным свингом. Кроме того, следует отметить, что Рэй Браун в своих выступлениях придавал известную самостоятельность партии своего инструмента, а не ограничивался исключительно аккомпанементом, присущим контрабасу. Наряду с Оскаром Петтифордом и Чарльзом Мингусом, Рэй Браун утвердил себя в качестве ведущего басиста, играющего в стиле боп.

БРУБЕК Дэйв (BRUBECK David Warren 'Dave')
(6 декабря 1920 г., Конкорд, США –
5 декабря 2012 г., Конкорд, США)

Пианист, джазовый композитор XX-го столетия, создавший композиции, которые стали классикой, руководитель одного из самых популярных джазовых квартетов второй половины XX века. Самый известный коллектив Д. Брубeka – Dave Brubeck Quartet, который просуществовал с 1951 по 1968 гг.

Дэйв Брубек родился в г. Конкорд, штат Калифорния в семье музыкантов. В 4 года Дэйв получил первый урок игры на фортепиано от своей мамы, ему больше нравилось сочинять собственные мелодии. Что характерно, он избегал обучения нотной грамоте и совсем ею не владел, что вызвало скандал в музыкальном колледже, когда один из профессоров это заметил. Все закончилось тем, что Брубек пообещал, что никогда не будет давать уроки фортепианной игры.

Когда Брубeku было 12 лет, ему по семейным обстоятельствам пришлось временно оставить занятия на фортепиано. Отец хотел, чтобы Дэйв выбрал в качестве своего призвания работу на ранчо, но мальчик, «кружившись» на скакунах, мечтал, что однажды приедет Бенни Гудмэн и позовет его в свою группу.

В итоге Дэйв пошел учиться на ветеринара, но всем было понятно, что его призвание – музыка. Мама видела в нем талант, уговаривала не бросать занятия музыкой, и даже учителя-ветеринары говорили, что Дэйву нужно заниматься именно музыкой: «Ваше место не здесь, а в здании через дорогу (Брубек на одном из уроков засмотрелся на музыкальное училище через дорогу, что заметил учитель). Будьте добры, извольте поступить туда в следующем году».

С этих самых пор Дэйв Брубек занимался только музыкой. Он много учился в разных учебных заведениях, изучая гармонию, композицию и теорию музыки. «Он пишет самый лучший контрапункт, который мы когда-либо слышали», – восклицали учителя. Ему даже удалось взять пару уроков у Арнольда Шенберга. Но, к несчастью, грянула вторая мировая война и в 1942 г. Брубек забрали в армию. Там благодаря его необычайным способностям он сформировал коллектив, состоящий из музыкантов – как белых, так и чернокожих, разрушив тем самым барьер между людьми.

После увольнения из армии Брубек продолжал учиться музыке. Он брал уроки композиции у французского композитора, члена так называемой «шестерки» Дариуса Мийо. Он поощрял Дэйва к изучению фуги и оркестровой музыки, открыв для молодого пианиста тонкости полиритмии и политональности, что впоследствии очень повлияло на Брубeka. А в конечном итоге Д. Мийо посоветовал Дэйву добавлять джазовые элементы в свои композиции, так как, по его словам, только джазом можно выразить Америку.

Д. Брубек был представителем так называемого «джаза западного побережья». Эта музыка игралась в основном белыми и для белых, поэтому его аудитория состояла в основном из белых студентов.

Последовав совету Д. Мийо, Д. Брубек начал экспериментировать, собирая коллективы различных составов и записывая с ними свою авторскую музыку, которая больше основывается на европейских традициях – он использует формы рондо, вальса и фуги. Соединяя джазовые идиомы с элементами европейской академической музыки или с фольклором разных континентов, Д. Брубек активно развивал идею всемирного культурного обмена.

Склонный к композиционному джазу, Д. Брубек немало сделал для развития, так называемого «третьего течения» – направления в музыке, представляющего собой сплав музыки академического и джазового направлений.

На протяжении шести десятилетий Д. Брубек радовал нас своей музыкой, наслаждаясь экспериментами с использованием импровизационных контрапунктов (буквально, «противопоставление» нот друг другу), политональности и полиритмии, используя причудливые размеры, которые редко используются в европейской музыке: 9/8, 6/4, 5/4, 13/4. Многие музыканты академического направления часто осуждали Д. Брубeka за то, что многие его композиции

становились хитами, но прелесть его музыки от этого ничуть не страдает. Ему удалось добиться естественной интеграции импровизационной стихии и композиторского плана.

БЕЙКЕР Чет (BAKER Chesney Henry 'Chet')
(23 декабря 1929 г., Йель, США –
13 мая 1988 г., Амстердам, Нидерланды)

Трубач, флюгельгорнист, вокалист. Не просто очень знаменитый трубач и вокалист, но еще и один из самых неоднозначных и запоминающихся людей в мире джаза.

Забавно, что сначала отец подарил тринадцатилетнему Чету тромбон – мечтая, что тот станет вторым Джеком Тигартеном, однако мальчику не понравился громоздкий инструмент, и у него так и не получалось с ним справиться. Тогда отец забрал тромбон и через несколько недель принес трубу. Бейкер учился играть на слух, затем дополнил его хорошим музыкальным образованием, практику же получал в армейских оркестрах, прослужив добровольно два срока.

В 1952 г. трубач прошел прослушивание у Чарли Паркера, который тут же ангажировал музыканта. Уже тогда Паркер писал блистательному трубачу Майлзу Дэвису: «На Западном побережье появился один маленький белый котик, который съест тебя с потрохами». Тогда же Чет Бейкер стал участником легендарного джаз-квартета Джерри Маллигена.

В середине 50-х гг. у музыканта начались проблемы с наркотиками, он попадал в тюрьму, лечился, пропадал со сцены, потом все начинал заново. С конца 50-х гг. музыкант жил в основном в Европе, время от времени возвращаясь в США. Руководил квартетами, трио или выступал с кем-либо в дуэте.

Полная дискография Бейкера составляет около 200 альбомов, половина записана в последние пятнадцать лет его жизни.

Чет жил неупорядоченно: терял билеты на поезд, оставлял в аэропорту багаж и деньги, подводил продюсеров и заставлял волноваться музыкантов, которые порой за десять минут до выступления не знали, приедет ли он вообще. Бейкер играл и пел, переезжая из одного европейского города в другой.

12 мая 1988 г. Чет Бейкер не пришел на запись джазовой программы на «Радио Амстердам». На следующий день «поэта трубы» нашли мертвым под окнами гостиничного номера, где он жил. На голове многочисленные раны от падения, в крови – героин, рядом – труба.

За особенности характера, общения и самовыражения музыканта называли то неразгаданной загадкой, то мистическим интровер-

том, то хитрым и холодным манипулятором. При этом его манеру игры, как и пения, все описывают практически одинаково: как неповторимо лиричную, мягкую, нежную, прохладно-романтическую, интеллектуально-интимную.

Действительно, Чет Бейкер чаще всего тяготел к минорным тональностям, *pianissimo* – тихому звукоизвлечению, низкому и среднему регистру и не использовал никаких «спецэффектов». У Чета Бейкера есть завораживающее начало вовсе не потому, что он наполняет свою игру или пение какой-то особой непонятной глубокой эмоцией, а потому что он просто передает – или воссоздает – красоту мелодии и звука в чистом виде. Он как раз эмоционально как будто ничего не убавляет и не добавляет, не комментирует, не интерпретирует – просто переводит на язык трубы и голоса что-то прекрасное, что видит, слышит, чувствует.

БЭЙСИ Каунт (BASIE William 'Count')
(21 августа 1904 г., Рэд-Банк, США –
26 апреля 1984 г., Лос-Анджелес, США)

Знаменитый американский руководитель биг-бэнда, пианист и органист, один из самых значимых деятелей эпохи свинга.

В его оркестре звучали и быстрые блюзы, и медленные, и трагические, и гротесковые, а цельность звучания его оркестра была просто поразительной.

Способности к музыке у Уильяма Джеймса Бэйси, более известного как Каунт Бэйси, проявились еще в раннем детстве. Мать помогла ему освоить фортепиано, а впоследствии нанимала частных преподавателей. Поначалу Бэйси собирался стать барабанщиком, но не достигнув приличного уровня игры, решил вернуться к фортепиано.

Пока Бэйси учился в школе, он часто наблюдал за приезжавшими в город карнавалами и мечтал о чем-то подобном – гастролировать, путешествовать, играть. Закончив школу, Бэйси проводил все свое свободное время в городском театре, где брался за любые поручения, в том числе настраивал свет для водевилей. Однажды на шоу не смог приехать пианист – и Бэйси занял его место.

Так началась музыкальная жизнь Бэйси. Он играл на танцах, курортах, любительских шоу, в театре варьете, кабаре и кинотеатрах. Когда ему еще не было 20 лет, Бэйси переехал в Нью-Йорк, где познакомился с Фэтсом Уоллером, у которого многому научился.

Впоследствии Бэйси играет в самых различных оркестрах и в 1935 г. Бэйси создает свой Count Basie Orchestra, в который помимо ритм-секции входили 3 трубы, 3 тромбона и 5 саксофонов. Это был лучший биг-бэнд эры свинга. В это время К. Бэйси и получает свое

знаменитое прозвище «Каунт» («Граф»). В отличие от других оркестров, в которых было всего 2–3 солиста, в бэнде Бэйси почти все музыканты время от времени оказывались в центре внимания со своими блестящими импровизациями.

К середине 40-х гг. фирмой грамзаписи было продано более трех миллионов пластинок оркестра К. Бэйси, который стал знаменит во всем мире.

В возрасте 50 лет исполняется детская мечта Бэйси и он начинает гастролировать – Европа, Япония, Австралия. Свинг оркестра Бэйси не утихал даже в 70-е гг. Состав оркестра постоянно обновлялся (со временем там появились и белые музыканты), но стиль оставался узнаваемым и неизменным.

В последнее десятилетие Бэйси получил массу наград, стал почетным доктором в нескольких университетах. В конце жизни не мог ходить и выезжал на сцену в инвалидной коляске, но оставался оптимистом и сохранял поразительное чувство юмора.

В 1984 г., за полгода до восьмидесятилетия, жизнь Бэйси уносит рак поджелудочной железы. После смерти Бэйси оркестром, носящим его имя, руководили Эрик Диксон, Аарон Вудворт (сын Бэйси), в 1985–1986 гг. – Тэд Джонс, в 1987–1994 гг. – Фрэнк Фостер.

После того как Фостер попытался своими новыми аранжировками немного модернизировать звучание оркестра, решено было пригласить на должность руководителя тромбониста Гроувера Митчелла.

В конце последнего десятилетия XX в. биг-бэнд с названием «Оркестр Каунта Бэйси» демонстрировал свое знаменитое звучание 50–60-х гг. В 1995 г. оркестр выступал в Сочи на международном джазовом фестивале «Черное море», затем дал по одному концерту в Краснодаре и Москве. В Европе и России трудно найти биг-бэнд, который избежал бы влияния этого знаменитого коллектива.

Несколько поколений слушателей полюбили джаз и звучание биг-бэнда благодаря оркестру К. Бэйси. Сам руководитель бэнда считал, что оркестр только тогда свингует по-настоящему, когда это дается легко – как нарезание сливочного масла ножом. И эта удивительная легкость отражается в музыке – что мы можем услышать и сейчас, включая записи «атомного» графа Бэйси.

ВОЭН Сара (VAUGHAN Sarah 'Sassy')
(23 марта 1924 г., Ньюарк, США –
3 апреля 1990 г., Нью-Йорк, США)

Одна из величайших джазовых вокалисток XX в. Наряду с Э. Фиджеральд и Б. Холлидей одна из основоположниц современного инструментального пения.

Чарующий голос вокалистки с годами становился глубже, а исполнительский стиль усложнялся, балансируя на грани изысканности и манерности. Уникальный голос она считала своеобразным музыкальным инструментом – слова исполняемых песен, их значение играли второстепенную роль. Она обладала диапазоном в три октавы, считалась самой лучшей вокалисткой периода би-бопа.

Выступала с ведущими мастерами джаза: с Тони Скоттом, Диззи Гиллеспи, Тэдди Уилсоном и другими; в 1945–1946 гг. пела в оркестре Джона Кирби, после чего решила выступать на сцене с трио.

В 1947 г. вышла замуж за трубача Джорджа Тредуэлла, ставшим на многие годы ее менеджером. Неизвестно почему, но этих пор Сара стала появляться на сцене все реже, а когда выступала, то выбирала площадку поменьше, наподобие клубов.

1967–1972 гг. явились ее творческим упадком, С. Возн почти не пела. В последующие годы посетила более 60 стран, принимая участие в разных проектах – от концертов в небольших джаз-клубах до выступлений с симфоническими оркестрами в огромных залах.

В 1972 г. записала альбом с музыкой Мишеля Леграна с оркестром, которым дирижировал автор.

Благодаря записям с различными составами – оркестрами и хорами – вокалистке удалось добиться успеха и вне джаза. Однако джазовые музыканты с удовольствием приглашали ее в свои программы. После триумфального выступления в Карнеги-холл (1979) совершила ряд гастрольных поездок с оркестром Каунта Бэйси, с Джо Пассом, Стэнли Террентайном.

В 1978 г. стала почетным доктором школы Беркли в Бостоне.

3 апреля 1990 г. музыкальная индустрия много потеряла. Сара Возн, всеми любимая Sassy, умерла от онкологии, на 66 году жизни.

ВУДС Фил (WOODS Phil)

(2 ноября 1931 г., Спрингфилд, США – 29 сентября 2015 г.)

Американский альт-саксофонист, признан в современном джазе одной из звезд первой величины.

С 17 лет учился музыке в Манхэттенской музыкальной школе, брал уроки у Ленни Тристано, четыре года занимался на кларнете в Джульярдской школе.

В 1954 г. начал играть в оркестрах Ричарда Хеймана и Чарли Барнета. Быстро выдвинулся как концертмейстер группы саксофонов, выступал в бэндах Диззи Гиллеспи (1956), Бадди Рича (1958–1959), Куинси Джонса (1959–1960), в эти же годы записывался с Джимми Рэйни, Джорджем Расселом, Нилом Хефти, Джо Ньюменом, Сахибом Шихабом, Максом Роучем и многими другими.

В 1956 г. женился на вдове Чарли Паркера Чен, а на следующий год журнал Down Beat провозгласил его новой звездой и главным наследником Паркера. В 1957 г. собрал квинтет (вместе с саксофонистом Джином Куиллом), лучший альбом которого – «Phil Talks With Quill» (1957).

В 1960 г. поехал в Европу с оркестром Куинси Джонса, из музыкантов этого состава собрал октет для записи своей первой собственной композиции «Rights Of Swing» (1960). В дальнейшем работал в студиях, записывался с Телониусом Монком («In Person», 1961), с Гилом Эвансом («Into The Hot», 1961), с Диззи Гиллеспи и Бенни Гудменом, с оркестром которого в 1962 г. посетил СССР.

В 1968 г. поселился в Париже, писал музыку для кинофильмов, а для выступлений на фестивалях создал популярную группу European Rhythm Machine.

В 1972 г. вернулся в США и в 1974 г. собрал новый квинтет, записал ряд выдающихся альбомов, среди которых получившая премию Grammy пластинка «Live From The Showboat» (1976).

С середины 50-х гг. выпускал альбомы под своим именем. Лучшие из них – «Woodlore» (1955) и «Phil & Quill» (1956). В дальнейшем играл со многими современными музыкантами, некоторое время пытался исполнять фри-джаз, но вернулся в русло мэйнстрима, поскольку огромное значение придавал форме музыкальных произведений. Оставаясь верным би-бопу, почти всегда выступал с квинтетом (саксофон, труба и ритм-группа).

Жизненный путь музыканта закончился 29 сентября 2015 г. на 84 году.

ВЭЙКЛ Дэйв (WECKL Dave) (8 января 1960 г., Сен-Луис, США)

Американский джазовый барабанщик, один из наиболее почитаемых ударников в мире, ярчайший музыкант современного джаза.

Дэйв востребован как студийный музыкант и лидер собственной группы The Dave Weckl Band.

В восемь лет начал играть на барабанах. В Нью-Йорке его заметил Питер Эркин и рекомендовал в группу French Toast. Это было его первое серьезное выступление. Впоследствии группа была переименована в Michel Camilo Band, с которой Дэйв записал 5 альбомов. Дэйв выступал и записывался с Дайаной Росс, Робертом Плантом, Джорджем Бенсоном и другими звездами.

В 1985 г. Дэйв присоединяется к замечательной группе Elektric Band Чика Кория, где обретает славу самого передового барабанщи-

ка в стиле фьюжн. Став новым героем, образцом для подражания, Вэйкл вскоре занимает первые места в опросах, проводимых среди ударников и других музыкантов. И вот, когда все стремятся достичь его безупречной точности, он демонстрирует свободную манеру в более традиционных джазовых стилях, играя в группе Akoustic Band Чика Кория (приз «Грэмми» за первый релиз группы).

Все это послужило Дэйву основой для создания записей под своим именем и организации собственной группы. Время от времени Дэвид работает как сессионный музыкант и выступает с такими артистами, как Ли Ритенур, Майк Стерн, Алан Паскуа и реформирует группу Elektrik Band.

Дэйв активно занимается преподавательской деятельностью, огромной популярностью пользуются его учебные пособия и видеоролики. В своей новой серии из трех DVD-дисков под названием «Natural Evolution» он отдает дань памяти своему учителю Фредди Груберу, который помогал ему достичь высот в технике грува и свободной игры.

ГАРБАРЕК Ян (GARBAREK Jan) **(4 марта 1947 г., Мюсен, Норвегия)**

Норвежский саксофонист.

В 14-летнем возрасте услышал по радио игру величайшего саксофониста Джона Колтрейна, после полученного впечатления купил самоучитель игры на саксофоне – так что, еще не имея собственно инструмента, уже знал позиции пальцев при игре. Он практически «следил» за своим первым кумиром – Колтрейном, благодаря которому ему открылся новый музыкальный мир, о существовании которого он раньше не подозревал. Как и Колтрейн, Гарбарек стал интересоваться восточной музыкой. Колтрейн отклонился в сторону джазового авангарда – Ян также стал слушать виднейших представителей этого направления джаза.

В тоже время, он слушал всех крупных джазовых музыкантов, приезжающих в Норвегию, и даже добивался возможности чему-то у них научиться. Особенно впечатлил его Дон Черри, который соединял радикальный фри-джаз и влияния фольклорной музыки со всего мира.

Но самую большую роль в творческом становлении норвежской звезды сыграл американский пианист, композитор и теоретик Джордж Рассел, который не только приглашал 18-летнего Яна участвовать в своих записях, но и терпеливо просвещал его.

Первый альбом Гарбарека «Afric Pepperbird», вышел в 1970 г. и знаменовал собой рубеж не только в личной истории Яна, но и

во всем европейском джазе. Творчество Гарбарека на многие годы определило направления, в которых двигалась значительная часть джазовых музыкантов не только в Европе, но и в других частях света: он одним из первых начал соединять импровизационный язык джаза с музыкальным фольклором собственной страны и с фольклором других стран. Записанные в фантастически красивом звучании, эти работы стали определяющими для целой эпохи.

Со временем музыкант увлекся идеей соединения импровизационной и академической музыки, как классической, так и современной. Увязывая все это со своим интересом к этническим культурам, он включает в свои альбомы записи, сделанные с грузинскими, эстонскими, греческими и индейскими музыкантами. Но главным его проектом все же остается Jan Garbarek Group – коллектив, с которым он на протяжении десятилетий выступает на фестивалях по всему миру.

Я. Гарбарек много и плодотворно работал как композитор, сочиняя музыку для театра, кино и телевидения. Как саксофонист постепенно эволюционировал от модерн-джаза (нео-боп и кул) к авангардным экспериментам, позднее – к синтезу джаза, рока, европейской академической концертной музыки, норвежского фольклора, мировых этно-культур. Испытав на раннем этапе влияния Джона Колтрейна и Чарльза Ллойда, Гарбарек впоследствии создал собственный индивидуальный стиль игры.

ГАРНЕР Эррол (GARNER Erroll Louis)
(15 июня 1921 г., Питтсбург, США –
2 января 1977 г., Лос-Анджелес, США)

Пианист, выдающийся новатор, разработавший неповторимый «оркестровый» стиль игры на фортепиано, за который его прозвали «человеком с 40 пальцами».

Эррол Гарнер был пятым ребенком в семье. Его отец играл на саксофоне и гитаре, а мать пела и музицировала на фортепиано. Старший брат Линтон Гарнер был трубачом, пианистом и аранжировщиком. Остальные братья и сестры также владели музыкальными инструментами.

И даже неудивительно, что Эррол стал не только прекрасным пианистом, но и блестящим композитором. Именно им в 1954 г. во время перелета из Чикаго в Нью-Йорк в сырой пасмурный день была написана баллада «Misty» («Туманно»), ставшая его своеобразной визитной карточкой.

Интерес к музыке проявил в очень раннем возрасте. В 3 года Эррол уже двумя руками подбирал на фортепиано мелодии с пласти-

нок. Затем увлекается игрой на трубе. В шестилетнем возрасте он уже давал домашние концерты. Однако из-за нежелания обучаться нотной грамоте, Эррол систематического музыкального образования не получил. Учительница музыки, приглашенная матерью, встретила упорное нежелание мальчика образовываться. Профессор, которому мать показала своего юного самородка, сказал, что Эрролу вовсе не обязательно знать нотную грамоту. Поэтому Гарнер сразу перешел к стадии интерпретации и композиции.

В 10 лет выступал на местном радио, а 11 – выступал в местных клубах и на прогулочных пароходах. Ему приходилось играть в перерывах между передачами на местной радиостанции, выступать в «Питтсбургской капелле» и во время театральных представлений.

С 1937 г. играл с различными местными оркестрами. Затем в 1944 г. перебрался в Нью-Йорк, где выступал на 52-й улице, куда часто приходили послушать его игру такие известные люди, как Барри Уланов и Леонард Фэзер.

В 1945 г. Эррол создал собственное трио и нью-йоркская фирма грамзаписи Savoy Records сразу предложила Э. Гарнеру записывать пластинки. Уже тогда его манеру игры отличало «зависание» правой руки словно «волочившейся» за левой, уместно при этом «задевая» попутно соседние клавиши.

Популярность пришла после выступлений в Калифорнии. Первая сольная пластинка молодого пианиста «Лаура» была принята любителями джаза «на ура» и ее тираж составил 500 тыс. экземпляров.

В 1947 г. Эррол Гарнер сотрудничает с Ч. Паркером, участвуя в его квартете и в совместных записях серии «Cool Blues». Выступает с другими боперами, участвует в легендарных джем-сейшнах. Однако в лагерь боперов он так и не перешел, оставаясь верным своему собственному стилю, опирающемуся на свинг, страйд и блок-аккорды.

Э. Гарнер окончательно отдает предпочтение трио как наиболее оптимальному, с его точки зрения, музыкальному составу. С трио он в 1948 г. отправляется выступать на фестиваль в Париж, где в аэропорту его самолет встречает уже восхищенная европейская публика.

В начале 50-х гг. начинается стремительное восхождение пианиста на Олимп славы. Жизнь музыканта превращается в бесконечные гастроли, концерты в клубах, на телевидении (в том числе и с симфоническими оркестрами), и записи дисков в студиях.

Наибольший успех принес Гарнеру альбом 1956 г. «Concert By The Sea». Альбом был также перепечатан в СССР и любители джаза постарше, конечно, помнят эту чудесную пластинку, за которой гонялись.

К Гарнеру относились с огромной симпатией и приглашали в различные программы. Музыкант был удостоен многих наград таких журналов, как «Эсквайр», «Метроном», «Даун Бит», «Плейбой» и мно-

гих других. Он был первым из джазовых музыкантов, получившим право на персональный филармонический концерт в кливлендском зале Music Hall.

Он был выдающимся шоуменом и никогда не отказывался от развлекательной функции своей игры на рояле. Он стремился доставить удовольствие и себе, и слушателям.

Умер музыкант 2 января 1977 г. в Лос-Анджелесе.

Его влияние испытали многие пианисты, в том числе Оскар Питерсон, Джордж Ширинг, Монти Александр, Ахмад Джамал, Ред Гарланд, Дэйв Брубек и многие другие. Говорят, что Эррол до конца своей жизни так и не научился читать ноты.

ГИЛЛЕСПИ Диззи (GILLESPIE John Birks 'Dizzy') (21 октября 1917 г., Чиропу, США – 6 января 1993 г.)

Выдающийся джазовый трубач виртуоз, вокалист, композитор, аранжировщик и руководитель всевозможных оркестров. Родоначальник первого по-настоящему современного стиля джаза – би-бопа. Но что такое би-боп?

Джон Биркс Гиллеспи родился в не слишком состоятельной семье девятым ребенком. В свободное от проказ время очень любил послушать музыку, даром, что она была более чем доступна, отец-каменщик после работы руководил местным джаз-бэндом. Инструменты были в доме всегда, и Диззи быстро их освоил, порядком удивив близких своей музыкальностью и упорством.

После смерти отца, в 1927 г., совсем юным, он поступил, заслужив право на стипендию, в негритянский общеобразовательный колледж, где обучался на музыкальном отделении по классам тромбона, теории и гармонии. Здесь он самостоятельно овладел трубой, фортепиано и ударными, но со временем он оставил все иные инструменты, сосредоточившись на своей любимице – трубе. После окончания колледжа Дизз начинает профессиональную деятельность в местных клубах, переехав затем в Нью-Йорк.

В 1940-е гг., после увольнения из свингового оркестра по причине необычного и непонятного коллегам музыкального языка Диззи, музыкант встречается с рассерженной молодежью, которая играла нечто новое, совсем не похожее на свинг, царящий вокруг. Чарли Паркер, Телониус Монк, Кенни Кларк, Чарли Крисчен, Карл Уорвик – эти имена известны всем меломанам, а тогда они только начинали формировать новое направление, у которого пока даже названия не было.

Диззи был восхищен этими молодыми музыкантами, игравшую новую нестандартную музыку и быстро влился в их компанию,

играя с ними до умопомрачения, а потом переехал в Филадельфию и собрал свой собственный квартет.

Началась эпоха би-бопа. Название «би-боп» придумал сам Диззи, даже не придумал, а начал напевать на сцене, когда не дудел на трубе, т. е. он озвучивал голосом музыкальный интервал характерный для би-бопа – блюзовую квинту. Сама манера петь нечто бессмысленное, ничего не значащее, произошла от пения скэтом (впервые это сделал Луи Армстронг, когда забыл слова песни). Позднее вокалисты заменяли голосом музыкальные инструменты. Диззи пел «би-боп» и «ри-боп». Есть еще одно предположение: слово «би-боп» появилось, как эхо выкриков латиноамериканских музыкантов, кричавших «Arriba! Arriba!» – это крики ободрения и поддержки.

Диззи за четыре года сменил несколько групп, разрабатывая стилистику нового направления, в том числе поучаствовал в концертах квинтета Чарли Паркера, создал свой биг-бэнд, гастролируя с ним по южным штатам, а потом решил обновить музыкальный язык, что вполне ожидаемо. Пригласил в оркестр великолепнейших музыкантов из Кубы, невзначай дав начало еще одному направлению джаза – афро-кубинскому. Главное в пьесах и аранжировках оркестра было то, что упор был на игру импровизирующих солистов, а не звучание всего оркестра в целом.

Позднее Гиллеспи переключается на игру в комбо-составах, выступает с квинтетом, регулярно записывает пластинки, организовав собственную фирму грамзаписи. Музыкант выступает в концертах «Джаз в Филармонии» и на джазовых фестивалях в Париже, Каннах, Варшаве, Ньюпорте и других.

В 1956 г. совместно с Куинси Джонсоном (при поддержке Госдепартамента США) организует еще один биг-бэнд, с которым гастролирует в Югославии, Греции, на Ближнем Востоке и в Южной Америке. Преподает в джазовой школе в Ленноксе.

Диззи был большим шутником и в 1964 г. трубоч выдвинул свою кандидатуру на президентских выборах в США. Он заявил, что если будет избран, он переименует Белый Дом в «Дом Блюза», певец Рэй Чарльз будет назначен на почетную должность Библиотекаря Конгресса, а Майлз Дэйвис возглавит ЦРУ. Кстати, Государственный Департамент совсем не пожурил Диззи за эту выходку, а в 1956 г. превратил Гиллеспи в джазового посла США, отправив его с серией концертов на Ближний Восток и по странам Латинской Америки.

В 1970 г. Диззи принимает вероисповедование Бахаи, цель которой – единство всех людей без различения рас и народов. Роль трубача в Вере Бахаи была настолько значительной, что в нью-йоркском New York Baha'i Center до сих пор проводятся джазовые концерты в его честь.

В 70-е гг. Диззи входил в различные звездные составы.

В конце 70-х г. стал почетным доктором многих университетов.

В 1980-е гг. Гиллеспи руководит биг-бэндами. Самые известные пьесы, исполняемые биг-бэндом – «Night In Tunisia», «Con Alma», «Bebop», «Salt Peanuts», «Dizzy Atmosphere», «Groovin' High», «Woody'n You», «Blue N'Boogie».

В 1989 г. Гиллеспи дает 300 концертов в 27 странах мира и 31 штате США, коронуется как племенной вождь Нигерии, получает 14 в своей жизни степень почетного доктора (на этот раз от бостонского музыкального колледжа Беркли). В этом же году удостоивается степени командора Ордена литературы и искусства Французской Республики и премию «Гремми» за заслуги в течение всей жизни.

В 1990 г. он единственный раз в жизни выступает в СССР (в московском Театре эстрады).

6 января 1993 г. Диззи Гиллеспи не стало.

Звезда Диззи Гиллеспи заложена на голливудской Аллее Славы возле дома 7057 по Голливудскому бульвару в Лос-Анджелесе.

ГРАППЕЛЛИ Стефан (GRAPPELLI Stephan)

(26 января 1908 г., Париж, Франция –

2 декабря 1997 г., Париж, Франция)

Французский джазовый музыкант с мировым именем, скрипач и пианист.

Он принадлежит к числу основоположников раннего европейского джаза и в 1930-е гг. способствовал возникновению и развитию камерного свингового стиля.

Непревзойденный мастер виртуозной скрипичной игры в джазе, блестящий импровизатор. Осуществил целый ряд уникальных дуэтных скрипичных записей, проявив яркий талант и мастерство в самых различных стилях джаза. Зарекомендовал себя интерпретациями в стиле, сочетающем элегантно французский шансон и американский свинг как наиболее влиятельный джазовый скрипач в мире.

Первые уроки музыки Стефан получил от своего отца. Он учится сам играть на скрипке и фортепиано и в двенадцать лет начинает зарабатывать на жизнь уличным музыкантом на Монмартре.

В 1923 г. Стефан начал изучать теорию музыки в Парижской консерватории, где получил медаль по классу сольфеджио.

В 1940-е гг. Граппелли встречает бельгийского джазового гитариста цыганского происхождения Джанго Рейнхардта и вместе с ним создает знаменитый квинтет Quintette du Hot Club de France.

Во время войны Граппелли организует в Англии оркестр. Он играет в госпиталях и на военных базах с молодым слепым пианистом Джорджем Ширингом, который позже стал известным джазо-

вым композитором и музыкантом и одноногим солдатом контрабасистом.

Послевоенные годы, как и для многих в то время, были особенно тяжелы. Стефан потерял отца и нескольких родственников, в том числе и женщину, которую любил. В 1946 г. Граппелли вернулся в Париж и вновь сотрудничает с Джанго Рейнхардтом, но магия джаза довоенного времени ушла безвозвратно. Пришла эпоха рок-н-ролла и интерес к его музыке ослабевает.

Музыкант умер 2 декабря 1997 г. в Париже.

Стефан Граппелли еще при своей жизни стал живой легендой джаза. Сочетание скрипки и джаза долгое время воспринималось как нечто странное, почти экзотическое. И только в европейском джазе скрипка становится хоть сколько-нибудь заметной, в большей мере из-за Стефана Граппелли.

ГУДМЕН Бенни (GOODMAN Benjamin David 'Benny')
(30 мая 1909 г., Чикаго, США –
13 июня 1986 г., Нью-Йорк, США)

Кларнетист, руководитель биг-бэнда, один из выдающихся музыкантов джаза, признанный «королем свинга».

Мастерство Бенни Гудмена убеждало публику в том, что джаз – музыка, заслуживающая не меньшего уважения, чем классическая. Бенни Гудмен родился в многодетной семье русских евреев, живших в Чикаго. Хотя в профессиональной сфере многие мальчики в то время шли по стопам отцов, Гудмен последовал зову своего сердца и выбрал музыкальную карьеру. Поскольку в 20-х гг. на чикагской музыкальной сцене джаз распространялся очень быстро, юного Бенни Гудмена вдохновляли такие пионеры джаза как Кинг Оливер и Луи Армстронг.

В 14 лет Бенни уже зарабатывал деньги, играя на кларнете в чикагских барах и танцзалах. Когда ему было 16 лет, он был приглашен в один из оркестров Нью-Йорка и через некоторое время сформировал свой собственный аккомпанирующий коллектив. Вскоре ансамбль был приглашен на работу в государственном субботнем радио-шоу в Нью-Йорке под названием «Станцум» («Let's Dance»), которое транслировалось с 22.30 до 01.30 ночи.

Положил ли начало «Эре свинга» именно Бенни Гудмен?

Когда играл Б. Гудмен, публика встречала его восторженным неистовством. По примеру коллектива Б. Гудмена новые свинговые коллективы стали вырастать, как грибы после дождя, и наступил период зрелости джаза, «королем» которого оказался Бенни Гудмен.

Конечно, нужно признать значительную роль Бенни Гудмена в становлении прекрасного периода джаза, который вошел в историю как «Эра свинга».

Именно в это время Б. Гудмен совершил важный прорыв в расовых отношениях. Он взял в свой ансамбль двух черных музыкантов, и отказывался выступать без них, даже когда он ездил по южным штатам.

В 1935 г. состоялась церемония, во время которой Бенни Гудмен был увенчан короной «короля свинга» в узком кругу избранных. На церемонии присутствовали только сестра Бенни в качестве его менеджера, импресарио и банковский агент, да еще один музыкант, случайно оказавшийся поблизости. Впоследствии выяснилось и оказалось, что идея была блестящей: титул и блеск королевского величия Гудмена привлекли на концерты оркестра огромные толпы восторженных слушателей.

Единственными, кто отнесся к затее с коронацией с неудовольствием, скептически или недоумением, оказались Пол Уайтмен, которого незадолго до этого нарекли «королем джаза», и он обиделся, недоумевая, как это можно при живом «короле» джаза, как понятия, объединяющего его все течения, направления и стили, провозглашать кого-то «королями» этих направлений, течений и стилей. Да еще несколько лидеров джаз-бэндов сожалели и кусали локти оттого, что подобная мысль не пришла в голову им самим.

Тем не менее, нельзя не признать, что Бенни Гудмен мог пережить любую мысль, пришедшую ему в голову, на язык кларнета. Играя, он доходил до точки, на которой кларнет исчезал, и все, что вы слышали, был Бенни.

В эру свинга, если кларнетист играл не в «стиле Гудмена», он играл неправильно. А «Эпоха Бенни Гудмена» началась, когда он помог многим американцам преодолеть Великую депрессию, поскольку свингующий оптимизм и грация его танцевальной музыки помогли нации пережить те мрачные дни.

Умер Б. Гудмен 13 июня 1986 г. в Нью-Йорке.

ДЕДЖОНЕТТ Джек (DeJONNETTE Jack) (9 августа 1942 г., Чикаго, США)

Великий барабанщик.

Карьера Джека ДеДжонетта охватывает пять десятилетий и включает в себя сотрудничество с выдающимися фигурами современного джаза. Джек ДеДжонетт – обладатель премий NEA и «Грэмми», стал настоящим новатором в стилях хард-боп, R&B, world music, авангард и во многих других направлениях в последние полвека.

Джек вырос в семье, где музыка была в приоритете. Начав заниматься музыкой в 4 года, он собирался стать классическим пианистом и занимался в консерватории Чикаго, но затем добавил в обучение еще и барабаны, присоединившись к школьной группе в 14 лет.

К середине 1960-х гг. Дж. ДеДжонетт становится заметным на чикагской джазовой сцене не только как лидер собственной молодой группы, но и в качестве сайдмена – пианиста и барабанщика. Он экспериментировал с ритмом, мелодией и гармонией в рамках ассоциации содействия развитию творческих музыкантов, играл в квинтете Джона Колтрейна.

В 1968 г. присоединился к группе Майлза Дэвиса и оставался с Дэвисом в течение трех лет, и его можно услышать на таких знаменитых записях Майлза, как «Live-Evil», «A Tribute to Jack Johnson» (1971) и «On the Corner» (1972).

В этот же период ДеДжонетт записал свой первый альбом в качестве лидера «The DeJohnette Complex» в 1968 г. на лейбле Milestone.

Середина 1970-х гг. была отмечена серией множества групп и проектов – многие из них склонялись к экспериментальной стороне джаза. Среди этих проектов группа Special Edition помогла начать карьеру многим малоизвестным музыкантам.

В 1990-е гг. Дж. ДеДжонетт активно работает с К. Джарреттом, с Дейвом Холландом, с Херби Хэнкоком и Пэтом Метени. В 1992 г. выходит в свет «Music for a Fifth World», альбом, вдохновленный американской индейской культурой, который также включал выступления Вернона Рида и Джона Скофилда.

В 2000-е гг. Джек ДеДжонетт много записывается и гастролирует. 2005 г. был отмечен для Джека собственным лейблом Golden Beams Productions. Его релаксационно-медитационный альбом под названием «Music in the Key of Om», на котором Джек ДеДжонетт играл на синтезаторе и резонирующих колоколах был номинирован на «Грэмми» в категории «Лучший альбом Нью-эйдж».

Завершился 2005 г. выходом «Hybrids» – переплетением африканского джаза, reggae и танцевальной музыки, при участии Фоды Муса Суо и интернационального состава, представляющего музыкальные стили со всего мира.

Дж. ДеДжонетт продолжал исследовать африканскую музыку в 2007 г. уже в составе Intercontinental project в партнерстве с южноафриканской певицей Сибонгиле Кхумало. Вместе они совершили успешный европейский тур и выступили на джаз-фестивале в Кейптауне (Южная Африка).

ДеДжонетт занимает в течение последних двух десятилетий ведущее место в опросах читателей и критиков, проведенных DownBeat и JazzTimes. Он был удостоен звания почетного доктора музыки музыкального колледжа Беркли в Бостоне в 1991 г. и был введен в Зал славы Percussive Arts Society в 2010 г.

Отмечая свое 70-летие в 2012 г., барабанщик получил стипендию National Endowment for the Arts Jazz Master – высшую награду для джазовых музыкантов в США – в знак признания его выдающихся достижений, вклада в продвижение джазового искусства и работу в качестве наставника для нового поколения молодых джазовых музыкантов.

ДЕЗМОНД Пол (DESMOND Paul)
(25 ноября 1924 г., Сан-Франциско, США –
30 мая 1977 г., Нью-Йорк, США)

Американский джазовый альт-саксофонист – новатор и композитор один из самых популярных музыкантов кул-джаза. Автор популярной композиции – «Take Five».

Его отец – органист, подрабатывающий тапером в кинотеатрах, не мог заниматься воспитанием сына, мать была подвержена сильным депрессиям, потому мальчик провел почти все детство у родственников в Нью-Йорке.

В 12 лет Пол, при рождении названный Полом Эмилем Брейтенфельдом, начал играть на кларнете, а в колледже увлекся альт-саксофоном. Свой творческий псевдоним Пол Эмиль просто выбрал в телефонном справочнике. На вопрос, почему он решил стать музыкантом Дезмонд шуточно отвечал: «Я терпеть не могу рано вставать по утрам – и поэтому я уже с самых юных лет решил, что буду музыкантом».

В 1943 г. Дезмонд был призван в армию, где играл в военном оркестре. Именно во время службы в 1944 г. произошла короткая, но знаковая встреча Дезмонда с Дэйвом Брубеком, для которого военный оркестр был последним шансом избежать службы в рядах пехоты. Дезмонд так вспоминает первую игру с Брубеком: «Мы прошли в нашу репетиционную, чтобы сыграть короткую сессию. Начали с блюза в си бемоле и первый же аккорд он сыграл соль мажор. Ничего не зная в то время о политональности, я решил, что имею дело с буйно помешанным невеждой...»

Новая встреча Пола и Дэйва произошла уже после окончания войны, в конце сороковых годов. Случилось это в Сан-Франциско, в одном из клубов, где Брубек выступал со своим ансамблем. Но теперь случайная встреча переросла в творческий союз, принесший обоим музыкантам долгожданное признание.

Последние годы жизни Пол решил посвятить своей второй страсти – литературе. «Писать, как играть джаз. Можно изучить технику письма, но нельзя научиться быть писателем». Постоянно находясь в центре внимания, и прессы, и светских кругов, этот человек был,

в сущности, очень одинок. Когда он умер, это случилось в Нью-Йорке 30 мая 1977 г., обнаружилось, что оповещать о его смерти родственников не придется: их не было.

ДЖАМАЛ Ахмад
(JAMAL Ahmad или JONES Frederick 'Fritz' Russell)
(2 июля 1930 г., Питсбург, США)

Выдающийся американский джазовый пианист и композитор.

На роляе Ахмад Джамал (имя при рождении – Фредерик «Фриц» Рассел Джонс) начал играть в трехлетнем возрасте и получил блестящее классическое музыкальное образование. В 7 лет уже начал серьезно заниматься музыкой. Однажды слепой пианист Арт Тейтум, услышав, как играет 14-летний Фриц Джонс, предсказал ему великое будущее. Ведь уже тогда юный пианист обладал феноменальной техникой и стремился создать свой неповторимый стиль.

В 17 лет Джонс окончил Westinghouse High School и начал выступать как профессиональный музыкант в оркестре, затем создал свою первую группу под названием «The Four Strings». Уже юношей пианист обладал феноменальной техникой и стремился создать свой неповторимый стиль. По собственному признанию, наибольшее влияние на него оказал Майлз Дэвис, благодаря которому он стал, как называли его критики, «мастером музыкальной экономии».

В 21 год музыкант принял ислам и поменял имя на Ахмад Джамал.

Джамал не слишком часто «светится» в анкетах популярности, но коллеги-профессионалы отзываются о нем с большим уважением. Он не создал своей школы, однако сам Майлз Дэвис признавался: «Когда говорят, что Джамал оказал на меня большое влияние, это соответствует действительности». Манера игры Ахмада Джамала, его творческие принципы выросли, конечно же, не на пустом месте. Стоит повнимательнее присмотреться к тем, кто вдохновлял его в юности, – а это Арт Тейтум, Тедди Уилсон и все тот же Эррол Гарнер.

В 1951 г. он собрал трио – фортепиано, контрабас, ударные.

В 60-е гг. выступал меньше, стал продюсером и клубным менеджером. В последующие десятилетия выпустил также немало альбомов, в которых проявил себя как лирический пианист пост-мэйн-стрима, в 90-е гг. начал гастролировать в Европе, появился на нескольких крупных фестивалях.

Почти сразу после вступления на профессиональную стезю он стал лидером, четко определился с форматом трио, как наиболее подходящего для себя состава и до сих пор не изменяет своему выбору.

ДЖАРРЕТ Кит (JARRETT Keith)
(8 мая 1945 г., Аллентаун, США)

Один из значимых современных пианистов, композитор.

Начал играть в 3 года, в 7 лет выступал как вундеркинд со сложными фортепианными программами. Не по возрасту талантливый ребенок, Джаррет, по сути, стал профессионалом уже в подростковом возрасте.

Он играет и на других клавишных, сопрано-саксофоне, ударных и является блестящим композитором. Его музыкальная карьера прошла через несколько фаз.

К. Джаррет получил международное признание, исполняя сольные концерты, спонтанно импровизируя любую музыку без предшествующей подготовки, но, кроме этого, он также создал пару динамичных джазовых квартетов/квинтетов, исполняющих как классическую джазовую музыку, так и новые интерпретации стандартных джазовых тем.

В 60-х гг. он заканчивает школу Беркли в Бостоне и начинает работать со своим трио. Затем переезжает в Нью-Йорк и некоторое время играет в составе Art Blakey's Jazz Messengers. В то же время как участник очень популярного квартета Charles Lloyd Quartet, Джаррет объехал весь мир и стал широко известным пианистом; в это время он даже начал играть на сопрано-саксофоне.

В 70-х гг. К. Джаррет был в составе фьюжн-группы Майлза Дэвиса, играя на органе и электро-клавишных инструментах.

Начиная с 1972 г. Джаррет начал свою знаменитую серию импровизированных концертов, в результате которых были записаны такие популярные альбомы как «Solo Concerts», «Koln Concert», «Paris Concert» и «Sun Bear Concerts».

В 80-м гг. Джаррет исполнял классическую музыку так же часто, как джаз, особо знаменита запись фортепианных концертов В. А. Моцарта и «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

Хотя на ранней стадии творчества Джаррет находился под сильным влиянием Билла Эванса, со временем он смог обрести свой собственный оригинальный и значимый стиль, который придал новую жизненную силу современному джазу.

В 2003 г. К. Джаррет стал единоличным лауреатом Polar Music Prize – впервые за всю историю существования премии, она не была разделена между несколькими соискателями.

До сегодняшних дней музыкант находится в отличной исполнительской форме и радует своих поклонников и любителей джаза сольными выступлениями.

ДЖЕРРО Эл (JARREAU Al)

(12 марта 1940 г., Милоуки, штат Висконсин, США)

Вокалист и композитор, последователь Э. Пресли и Д. Брауна.

Это единственный в истории вокалист, завоевавший премию «Грэмми» 7 раз в 3 разных номинациях: джаз, поп и ритм-н-блюз!

Будущий великий певец родился в многодетной семье приходского священника. Поэтому неудивительно, что карьеру певца он начал в четырехлетнем возрасте и первой сценической площадкой стал церковный хор. В хоре пели все пять братьев и сестер Эла, а также его родители. Живя в такой музыкальной семье, Эл Джерро, тем не менее, не сразу решил связать свою жизнь с музыкой. Получив диплом психолога, юноша какое-то время работал в социальной службе. Но потом талант взял верх над офисной жизнью, Эл переехал в Лос-Анджелес и начал успешно выступать в различных клубах Западного Побережья.

С 1975 г. начинается стремительный взлет талантливого артиста. Один из записанных альбомов попадает в топ-50 лучших альбомов Америки. Начинается сотрудничество с командами профессиональных известных музыкантов.

Джерро стал частью знаменитого трио Джоржа Дюка и окончательно определил, что его профессией на всю жизнь станет джаз. Далее пошли мировые турне, джазовые фестивали, дуэты с Джорджем Бенсоном, Джо Кокером и другими известными музыкантами, игра в мюзикле на Бродвее, телесъемки и награды за наградами.

В марте 2005 г. Эл Джерро был удостоен персональной звезды на легендарной Аллее звезд в Голливуде, которая увековечила музыкальные достижения одного из лучших джазовых певцов своего поколения.

В 2006 г. выходит совместный альбом с великим джазовым гитаристом Джорджем Бенсоном, за который Эл Джерро получил свои последние две премии «Грэмми».

Голос Джерро не поражает роскошными данными, но певец владеет самыми разными приемами пения, включая виртуознейший скэт и имитацию звучания инструментов.

Сегодня вокалист известен всему миру, его обволакивающая глубина тембра производит магическое воздействие на слушателя.

ДЖЕКсон Махалия (JACKSON Mahalia)
(26 октября 1911 г., Новый Орлеан, США –
27 января 1972 г., Чикаго, США)

Самая великая певица госпела.

Именно она перенесла черный госпел из церквей Чикаго на общее обозрение. Один из исследователей джаза так писал о М. Джексон: «Она была одной из величайших джазовых певиц и постоянно отказывалась петь джаз; она была одной из величайших исполнительниц блюзов, постоянно отказывавшейся петь блюзы.

Махалия Джексон, прославившаяся как величайшая исполнительница госпела, соединяла в своем стиле пения все черты, присущие специфике джаза. К тому же она пела столь просто и безыскусно, как пела еще ребенком, в своем родном городе Новом Орлеане».

Махалия была третьим ребенком из шести детей. Ее отец работал портовым грузчиком днем и парикмахером вечером. По воскресеньям он становился проповедником и был очень уважаемым человеком в негритянской общине. От него маленькая Махалия по прозвищу «Halie» унаследовала чувство достоинства и уверенность в себе, а его воскресные проповеди укрепили ее дух.

Она начала петь в 4 года в хоре баптистской церкви. Бесси Смит, Ма Рейни и Энрико Карузо были любимыми исполнителями семьи, а записей госпела в то время еще не существовало.

Поворотным моментом в жизни Махалии был переезд в 1927 г. в Чикаго. В 16 лет она зарабатывала на жизнь, работая прачкой и медсестрой. Но через несколько месяцев Махалия стала солисткой хора «Братья Джонсон» в баптистской церкви.

В 1937 г. она встретила профессора Томаса А. Дорсе, который написал свыше 400 госпел-песен. Их и пела Махалия. В это время она поклялась петь только музыку госпел. Неподражаемый голос, обаяние и темперамент певицы получили признание, и в 1937 г. она стала первой исполнительницей госпел в фирме Decca Records, сделав 4 записи. В 50-е гг. она уже зарабатывала 50 тыс. долларов в год.

4 октября 1950 г. певица первый раз спела в «Карнеги Холл» и побила все рекорды посещаемости, получив превосходные рецензии. Искусство Джексон, при всей своей кажущейся тематической и жанровой ограниченности, отнюдь не было, да и не воспринималось слушателями, как чисто религиозное. В ее песнях громко слышались звучали жгучие общественные и социальные проблемы народа, особенно обострившиеся именно в 60-е гг., в которые Джексон была доверенным лицом Мартина Лютера Кинга.

Ее пластинки неизменно становились бестселлерами, а одна из них – с рождественской песней «Тихая ночь», родившейся еще в начале прошлого века – встала в ряд с самыми успешными шлягерами всей истории американской музыки.

Исторической записью является исполнение Махалией Джексон с оркестром Дюка Эллингтона сюиты «Черное, коричневое и бежевое». Как заметил один из критиков, это был единственный случай, когда М. Джексон выступала в сопровождении джаза и единственный раз, когда у нее были достойные аккомпаниаторы.

Заключил ее карьеру восхитительный прощальный концерт в Берлине в октябре 1971 г.

Великая певица страдала от гипертонии и умерла в Чикаго 27 января 1972 г. от остановки сердца.

Под звуки песни «Когда святые маршируют» тело королевы госпел было предано земле на ее родине в Новом Орлеане. Проститься с М. Джексон пришло более 65 тыс. человек, а организационному комитету по похоронам певицы президент США Р. Никсон направил телеграмму, в которой говорилось: «Все американцы присоединяются к вам, отдавая последнюю дань одной из величайших женщин современности. Она вкладывала в пение всю свою душу, вкладывала ее в служение своему народу. Это была благородная женщина и блистательный посол доброй воли в мире. Вся ее жизнь одно сплошное госпел – послание свободы».

ДЖОБИМ Антонио Карлос
(JOBIM Antônio Carlos Brasileiro de Almeida)
(25 января 1927 г., Рио-де-Жанейро, Бразилия –
8 декабря 1994 г., Нью-Йорк, США)

Бразильский композитор, аранжировщик, певец, поэт, пианист и гитарист, сочетавший в своем творчестве элементы джаза и традиционной бразильской музыки.

Один из основоположников «босса-новы». Многие из его мелодий признаны «стандартами». Более известен под псевдонимом Том Жобим (нередко просто Жобим).

В 1955 г. Джобим стал директором бразильской фирмы грамзаписи «Одеон», а в 1957 г. записал несколько своих песен с гитаристом Джоао Джильберто и ввел термин «босса-нова», что в переводе с португальского означает «новая вещь».

Записи успешно разошлись в США. Альбом получил сразу 4 «Грэмми». Песни этого альбома «Девушка из Ипанемы» и «Корковаду» стали мировыми шлягерами, а Жобим стал известен и в России. Самые популярные темы «Desafinado», «Girl From Ipanema», «Wave», «One Note Samba», «How Insensitive», «So Danco Damba», «Quiet Nights, Triste».

**ДЖОНС Куинси (JONES Quincy Delight Jr.)
(14 марта 1933 г., Чикаго, США)**

Композитор, аранжировщик, трубач, продюсер.

Вырос в Сизтле (штат Калифорния), в 14 лет с помощью Кларка Тэрри освоил трубу.

Свою первую трубу Куинси взял в руки будучи учеником начальной школы, и с тех пор вся его долгая жизнь напоминает единый затяжной творческий взлет.

Когда-то Куинси Джонс раз и навсегда понял, что «делать музыку» и «продавать музыку» – две совершенно разные вещи. Джонс решил досконально изучить предмет, в чем очень скоро преуспел. К тому времени авторитет Куинси в мире музыки был достаточно высок, за его помощью обращались самые «топовые» музыканты, и очень скоро Джонс оказался на самой вершине музыкального небосклона.

К середине 60-х гг. Джонс стал первым афроамериканцем, занявшим высокий пост вице-президента звукозаписывающего лейбла «Mercury Records». Энергичный, современный и щедрый Куинси воплощал в себе столько разных умений, что казалось, нет в мире музыки ничего, что он не мог бы сделать. Он был композитором, сольным артистом, аранжировщиком, продюсером и антрепренером, он был великолепным трубачом, пианистом, вокалистом. И в то же время – руководителем крупной рекординговой компании.

В какой-то момент ему стало мало только музыки, и тогда энергия Куинси потекла и в еще одном направлении – он занялся продюсированием фильмов, созданием телесериалов, начал сниматься в кино и написал несколько книг. Куинси Джонс стал автором музыки более чем к 50 фильмам и телепроектам. Это его музыка звучит в таких фильмах, как «Золото Маккенны», «Убить Билла», «Новые центурионы» и многих других.

Филантроп Куинси отдавал и продолжает отдавать много и социальному благоустройству общества – он является создателем не одного благотворительного фонда и проекта. Его же имя значится в списке основателей Института Черной Американской Музыки, а также немало трудов и средств вложил Куинси в продвижение афроамериканской культуры и искусств в целом.

ДОНЕГАН Дороти (DONEGAN Dorothy)
(6 апреля 1922 г., Чикаго, США –
19 мая 1998 г., Лос-Анджелес, США)

Американская классическая и джазовая пианистка, известна выступлениями в стилях stride piano, буги-вуги, боп, свинговый джаз и классика.

Игре на фортепиано обучалась в музыкальном колледже, а позднее в консерватории. Однажды ей довелось принять участие в джазовом вечере, который состоялся в ее родном городе. Успех этого выступления и определил будущее пианистки. В течение нескольких лет она выступает в клубе «Раунд Тэйбл», в середине 40-х гг. выпускает свою первую пластинку, снимается в фильме «Сенсация 1945 года», играет в пьесе «Звездное время» на Бродвее.

В 1975 г. Д. Донеган выступила на фестивале джазовой музыки в Ницце, где имела огромный успех. Затем последовали ее выступления и в других странах.

В 1980 г. во время своей поездки по Европе она дала домашние концерты для друзей.

Дороти Донеган – классная шоувумен. Она всегда могла завести аудиторию, выдавая горячее музыкальное шоу. Частью ее шоу было то, что иногда инструмент просто уезжал от нее, а она либо притягивала его к себе, как убегающего любовника, либо следовала за ним по сцене сама, тем самым сохраняя лучшие традиции джазового шоу.

Можно сравнить пианистку с Великим Армстронгом, который не просто играл на трубе. Он еще пел, выделял разные потешные трюки, даже рассказывал анекдоты, и люди обожали это. Так вот – Дороти Донеган такая же, настоящая представительница черного джаза.

Дороти Донеган умерла от рака 19 мая 1998 г. в Лос-Анджелесе, штат Калифорния.

ДЭВИС Майлз (DAVIS Miles Dewey III)
(25 мая 1926 г., Элтон, США –
28 сентября 1991 г., Санта-Моника, США)

Трубач, композитор, бэнд-лидер самых известных джазовых ансамблей XX в., выдающийся новатор, оказавший значительнейшее влияние на развитие музыки XX в.

Майлз Дьюи Дэвис III родился в семье преуспевающего дантиста и крупного землевладельца Майлза Дьюи Дэвиса II, афроа-

американца с блестящим образованием, к 24 годам закончившего медицинский колледж. Дэвис I – дед был одним из самых богатых афроамериканцев Америки. У него была Великая Мечта, цель жизни всех Майлзов Дьюи Дэвисов – доказать всем, что черные люди ничуть не хуже белых.

В семье Дэвисов музыку любили все. Бабушка играла на органе, мать – на скрипке и рояле, сестра Дороти тоже играла на рояле, брат Вернон увлекался джазовым танцем, играл на рояле и трубе. Первую свою музыку Майлз Дэвис услышал по радио. «Не помню, белая это была музыка или черная, но, главное, слушая ее, я ее услышал. И вопрос для меня был решен...», – так сказал Майлз в одном интервью. Решив стать композитором, он слушал музыку по радио, ходил в те места, где звучали духовые оркестры и играли джаз.

Добрые люди, имеющие отношение к музыке, рассказывали Майлзу о музыке, учили нотной грамоте.

В 1944 г., в Сент-Луис приехал оркестр Билли Экстайна с Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи. Кларк и Майлз сидели в первом ряду с трубами под мышкой. И – чудо, чудо! – со сцены спустился Диззи и предложил обоим попробоваться в качестве третьей трубы – штатный музыкант оркестра заболел. Терри заиграл хорошо, а Майлз, по его собственным воспоминаниям, «скверно, и звук у меня был дрянной. Но Паркеру понравилось».

Через год Майлз закончил школу и переехал в Нью-Йорк с ключком бумаги в кармане куртки – адресом Паркера. Майлз жил с ним в одной комнате, «собирал» его по частям после очередной дозы «белой дряни», ходил за ним, словно тень. «Птица» Паркер говорил: «Не бойся, просто играй – куда несет тебя твоя мысль, туда и двигай. Вот блюз – ты же не учишься играть его, ты просто его играешь. Если ты слышишь ноты, ты можешь и сыграть их». Их первая совместная пластинка (1945) принесла Дэвису известность.

Общение с Паркером не прошло даром: героин входит и в жизнь Дэвиса, но он самостоятельно и жестко смог избавиться от пагубной зависимости.

С 1955 г. Дэвис руководит малыми составами комбо, играя свою музыку с такими великими музыкантами, как тенор-саксофонистом Джон Колтрейн, пианист Билл Эванс, саксофонист Кэннонбол Эддерли и др. В 1959 г. он записывает самый свой знаменитый альбом «Kind Of Blue».

В 60-х гг., музыкант с тревогой наблюдает развитие новой свободной музыки – фри-джаза. Майлз стал знаменит и почти велик, на его счету несколько «Грэмми». Тем временем падают тиражи традиционного джаза, зато в хит-парадах появляются джаз-рок-группы, среди которых знаменитая группа Chicago. Их музыка возмущает Дэвиса, он не принимает ее.

В начале 80-х гг. в его музыке превалирует жесткое, электрическое звучание, его альбомы становятся все более интересными – Майлз не боится экспериментировать и это нравится ценителям подлинного джаза.

За два месяца до смерти Дэвис вспоминает Гила Эванса, уже к тому времени покойного, и вместе с клавишником, аранжировщиком и бэндлидером Куинси Джонсом, и его оркестром, выступает на фестивале в Монтре с программой, составленной по аранжировкам Эванса. Зал, в котором происходило это действо, теперь носит имя Майлза Дэвиса.

Он умер 28 сентября 1991 г. в Санта-Монике, штат Калифорния.

Его называли «черным принцем джаза», который в творчестве был жестким и волевым лидером, бескомпромиссным творцом, оставившим прекрасный и значимый след в мире джазовой музыки. В интернет-сети можно с легкостью найти прекрасный фильм о музыканте под названием «Динго».

ДЮК Джордж (DUKE George) **(12 января 1946 г., Сан Рафаэль, США)**

Пианист, исполнитель на клавишных инструментах (фортепиано, электропиано, синтезатор), вокалист, аранжировщик и композитор.

Он начал учиться игре на фортепиано в 7 лет, впитывая в себя черные ритмы, звучавшие в местной баптистской церкви.

Первый творческий союз со скрипачом Жаном-Люком Понти разбудил творческое воображение всего джазового сообщества Западного побережья США, с завистью следившего за фьюжн-революцией, происходившей на востоке Америки под влиянием Майлза Дэвиса, групп Mahavishnu Orchestra и Weather Report.

Дюк работал и гастролировал с различными составами музыкантов до тех пор, пока не получил предложение, от которого не смог отказаться. Легендарный альт-саксофонист Кэннонболл Эддерли пригласил его в свою группу, в которой Дюк работал два года, постоянно сталкиваясь с великими музыкантами, которых слышал еще ребенком.

Сегодня уникальные способности и умения Д. Дюка могут стать судьбоносными для многих начинающих музыкантов.

ЗАВИНУЛ Джо (ZAWINUL Josef Erich 'Joe')
(7 июля 1932 г., Вена, Австрия – 11 сентября 2007 г.)

Австро-американский джазовый пианист и композитор, один из основателей джаз-фьюжна.

Джо Завинул вырос в семье рабочего Джозефа. Закончив школу, поступил в Венскую Консерваторию, где получил классическое музыкальное образование, впоследствии продолжал обучение в музыкальном колледже Беркли в Бостоне – уже после переезда в США в 1959 г.

В том же 1959 г. началась его профессиональная карьера как джазового музыканта, и первый успех пришел к нему в 1961 г., когда Джо стал работать с Кэннонболлом Эддерли, в ансамбле которого Джо провел девять лет и написал свои первые хиты.

В конце 1960-х гг. Завинул начал работать с Майлзом Дэвисом – и именно его инновационный подход к композиции оказал большое влияние на становление джаз-фьюжна. Для первых фьюжных альбомов Дэвиса Завинул написал композицию «In a Silent Way», которая оказала огромное влияние на развитие такого музыкального стиля, как эмбиент. Несмотря на плодотворную студийную работу с М. Дэвисом, вживую с ним Завинул выступил с Дэвисом лишь однажды – 10 июля 1991 г. за два месяца до смерти великого трубача.

В 1970 г., вместе с Уэйном Шортером, Джо основал один из флагманов джаз-фьюжна – группу Weather Report (к которой впоследствии присоединился великий Жако Пасториус), который просуществовал до 1986 г.

Многие композиции Джо Завинула стали стандартами. Его стиль отличается скоростными, но не затянутыми импровизациями с ощутимым влиянием би-бопа, этнической и поп-музыки. Д. Завинул много экспериментировал, внедряя инновационные для своего времени использование различных способов обработки звука, эффектов и синтезаторов, благодаря чему его «электрический» период отличается безупречным, узнаваемым звучанием.

Умер музыкант 11 сентября 2007 г.

КАМИЛО Мишель (CAMILO Michel)
(4 апреля 1954 г., Санто-Доминго,
Доминиканская республика)

Пианист и композитор. Прославился как виртуоз, соединивший технику би-бопа с латиноамериканскими ритмо-формулами.

Мишель Камило родился и вырос в Сан-Доминго. В 4-летнем возрасте он обнаружил в домашнем хозяйстве заброшенный аккор-

деон. Подчинившись инстинкту, маленький Мишель поднял инструмент и, положив свои крошечные пальчики на клавиши, растянул меха. Его родители были сильно удивлены тем, что малыш вскоре заиграл по слуху простенькие мелодии. Так им были сделаны первые шаги на пути к вершине музыкального Олимпа.

В возрасте 9 лет Камило поступил в Национальную Консерваторию родной Доминиканской Республики, а к 16 годам стал солистом Национального Симфонического Оркестра страны.

Однако, зародившийся ранее интерес к джазу взял верх, и в 1979 г. Мишель перебирается в Нью-Йорк, где поступает в Джульярдскую Школу Музыки. Вскоре он завоевал себе репутацию композитора, написав тему «Why Not», ставшую новым стандартом в джазовых кругах Нью-Йорка. Несколько популярных джазовых артистов сделали ее запись, а знаменитая вокальная группа Manhattan Transfer завоевала с ней премию Grammy в 1983 г.

Затем Камило организует свою собственную группу, с которой получает ангажементы на нью-йоркские джазовые сцены, параллельно выступая с таким заслуженным джазовым музыкантам, как Диззи Гиллеспи, Эдди Дэниэлс, Тутс Тилиманс, набираясь сил и опыта у старших коллег.

Камило не только выдающийся исполнитель, но и талантливый композитор. Музыкант активно гастролирует и читает лекции по Европе, в США и в консерватории Пуэрто-Рико. У него несколько почетных степеней профессора университетов мира и он является Доктором в Berklee College of Music. В своей родной стране Камило удостоился звания Геральдического Рыцаря Того и премии Христофора Колумба, он также награжден Серебряным Крестом ордена Дуарте, Санчеса и Мелла.

Сегодня он один из исключительных пианистов и композиторов и давно уже стал желанным гостем на сценах крупнейших международных джазовых фестивалей. После того, как в 1987 г. на одном из них публика стоя приветствовала его выступление бурной овацией, два авторитетных издания – журналы Billboard и Jazz Times, поместив на своих страницах хвалебные отзывы, окрестили пианиста «открытием фестиваля».

КАРТЕР Рон (CARTER Ron) **(4 мая 1937 г., Ферндейл, США)**

Американский басист.

Рон Картер познакомился с музыкой, только родившись. Все 8 детей семейства Картер с юных лет учились играть на различных инструментах. Они пели, танцевали и сочиняли музыку. В 10 лет мальчик уже неплохо играл на скрипке, тромбоне и виолончели.

Также он владел кларнетом и зажигательно отбивал ритм на барабанах. Когда его семья переехала в Детройт, он столкнулся с трудностями из-за расовых стереотипов классических музыкантов, поэтому перешел на бас.

Рон учился на историческом факультете Cass Technical High School в Детройте, а затем в Eastman School of Music, где играл в оркестре филармонии. Он получил степень бакалавра в Eastman в 1959 г., а в 1961 г. степень магистра в Manhattan School of Music по классу баса. На тот момент он уже стал вполне состоявшимся джазовым музыкантом.

Рон успел поработать в составе ансамбля «Чико» и сыграл вместе с Гилом Эвансом.

В 1961 г. он отправился в турне по Европе.

Первые шаги на профессиональной музыкальной арене Рон Картер сделал под руководством талантливого композитора Ховарда Хансона. Параллельно с участием в оркестре Рон работал над созданием собственного джазового коллектива.

Рон Картер пришел к славе в начале 1960-х гг. через второй квинтет великого Майлза Дэвиса, в который также входили Херби Хэнкок, Уэйн Шортер и Тони Уильямс. Картер присоединился к группе Дэвиса в 1963 г., выступая на альбоме «Seven Steps to Heaven» и последующих ESP. Рон оставался с Дэвисом до 1968 г. и принял участие в нескольких студийных сессиях с Майлзом в 1969 и 1970 гг.

Хотя Картер иногда в этот период играл на бас-гитаре, он впоследствии избегал этого инструмента полностью, и теперь играет только на акустическом басу. В конце 1960-х гг. Рон много гастролировал по США и Европе. Так же он постоянно записывал пластинки как сольные, так и в составе известных джазовых коллективов. В 1969 г. контрабасист создает собственный коллектив, записывается со многими известными музыкантами.

Рон Картер стал одним из «плодовитых» музыкантов. Он участвовал в записи более чем 2500 альбомов, что делает его одним из самых записываемых басистов в истории джаза. Также записал более чем 500 пластинок, как сольных, так и в составе известных джазовых коллективов.

Картер является почетным профессором Музыкального отдела Городского колледжа Нью-Йорка, он преподавал там в течение двадцати лет, и получил почетную докторскую степень в музыкальном колледже Беркли весной 2005 г.

С 2008 г. он обучает студентов факультета Джульярдской школы в Нью-Йорке джазовому басу. Рон Картер читает лекции, проводит мастер-классы в ряде университетов.

Он был художественным руководителем Института джаза Телониуса Монка. Сейчас он является заслуженным профессором в отставке, хотя, как исполнитель, остается активен как никогда. Рон

Картер является членом Консультативного комитета Совета директоров Jazz Foundation Америки, а также Комитета Почетных основателей. Рон работал с Jazz Foundation с момента ее создания, чтобы сохранить дом престарелых джаз-энд-блюз музыкантов Америки.

Рон имеет две почетных докторские степени от консерватории Музыки Новой Англии и Манхэттенской Школы Музыки. Министерством культуры Франции ему присвоено звание «Командора ордена Искусств и литературы» за вклад в распространение искусства во Франции и в мире.

Кроме прочих заслуг Рон Картер также известен как изобретатель нового музыкального инструмента, названного бас-пикколо, который по форме и размеру напоминает виолончель, но настраивается не по квинтам, а по квартам, т. е. как контрабас, бас-гитара. На нем он виртуозно играл в составе своего коллектива в 1972–1980 гг.

КЕППАРД Фредди (KEPPARD Freddie)
(27 февраля 1899 г., Новый Орлеан, США –
15 июля 1933 г., Чикаго, США)

Корнетист, трубач, один из руководителей новоорлеанского бэнда. Вслед за Бадди Болденом считается самой значительной личностью в раннем джазе.

В детстве играл на аккордеоне, мандолине и скрипке, в 16 лет освоил корнет и начал выступать в новоорлеанском составе Olympia Vand, впоследствии став руководителем этого же оркестра. Сотрудничал со многими известными музыкантами традиционного джаза, в основном являясь руководителем оркестров, самый известный из которых Jazz Cardinals.

Умер 15 июля 1933 г. в Чикаго.

КИНГ Би Би (KING Freddie B. 'B. B.')
(16 сентября 1925 г., Индианол, США –
29 декабря 1967 г.)

Блюзовый гитарист и вокалист, композитор. Критики называют его «самым джазовым из всех блюзовых гитаристов».

С гитарой Фредди познакомили его мать и дядя, начавшие учить 6-летнего мальчика. Первыми шагами в музыке у Кинга были кантри-блюзы.

Во время Второй мировой войны служил в армии, а после демобилизации вернулся на хлопковую плантацию. По выходным

уезжал на автобусе в ближайшие города и подрабатывал, исполняя блюзы на улице.

В 1945 г. поступил на работу в один из ресторанов Мемфиса и вскоре стал известным в городе студийным музыкантом.

В следующие десятилетия Кинг сумел завоевать обширную аудиторию, соединив традиционные блюзы с некоторыми джазовыми приемами (вибрато, гармоническая изысканность).

Оказав огромное влияние на гитарный блюз и блюз-рок. Фредди Кинг был настоящим гигантом блюза, буквально и фигурально.

На концертах этот двухметровый человек с гитарой поражал своим магнетизмом, сопровождая свой эмоциональный вокал и пронзительный звук гитары безумными кругами по сцене, и обычно заканчивал выступление взмокшим насквозь.

Он яростно соревновался с другими музыкантами, не оставляя у слушателей никаких сомнений в том, что они видели живую легенду.

Он ушел из жизни 29 декабря 1967 г. в 42 года.

КЛАРК Стэнли (CLARKE Stanley) (30 июня 1951 г., Филадельфия, США)

Американский джазовый басист и композитор, известный своими инновационными и влиятельными подходами к исполнению на контрабасе и бас-гитаре, а также несколькими десятками саундтреков к кино и сериалам.

Начал играть на басу еще в школьные годы – на первом уроке музыки детям раздавали инструменты, а Стэнли опоздал, и ему пришлось взять в руки инструмент, который никто брать не захотел – акустическую бас-гитару. Так его и нашла его судьба.

Закончив школу, Кларк поступил в Музыкальную академию Филадельфии (ныне Университет Искусств), в 1971 г. Кларк переехал в Нью-Йорк и начал свою профессиональную музыкальную карьеру. Особую известность Стэнли Кларк приобрел в 1970 гг., работая в группе Чика Кория Return to Forever, одним из ведущих коллективов джаз-фьюжна, достигших как признания критиков, так и коммерческого успеха.

В начале 1970 гг. Стэнли начал записывать и сольные альбомы – причем его пластинки «Stanley Clarke» (1974), «Journey to Love» (1975) и, особенно, «School Days» (1976) входят в число наиболее важных сольных альбомов бас-гитаристов в истории, наравне с дебютным альбомом Жако Пасториуса.

Также Кларк зарекомендовал себя и как кинокомпозитор. Он написал музыку ко множеству фильмов и сериалов, в том числе

«Pee-wee's Playhouse», «Ребята по соседству», «Пассажир 57», «Высшее образование» и «Ромео должен умереть».

Помимо всего сказанного, Кларк выпускал телепередачи, в которых рассказывал об истории афроамериканской музыки, выступал на благотворительных концертах в поддержку бедствующих молодых музыкантов, а также на фестивалях, посвященных мастерству бас-гитаристов (в частности, вместе с Маркусом Миллером и Виктором Вутеном). Кларк неоднократно получал награды в категории «Лучший бас-гитарист» от разных изданий, а в 2008 г. стал почетным доктором своего родного университета.

Играя на бас-гитаре, Кларк располагает свою правую руку таким образом, что его постановка отражает постановку руки на контрабасе. Играя сольные и мелодические партии, Кларк нередко поддевает струны пальцами, чтобы они, ударяясь о лады, прибавляли легкий «перкуSSIONный» оттенок в своем звучании. Также Кларк использует упрощенную вариацию слэпа по образцу техники Ларри Грэма.

Помимо бас-гитары и контрабаса, Кларк играет на фортепиано и органе, а также поет. Несмотря на преклонный возраст Кларк энергичен и работает так же активно, как и в молодости!

КОЛТРЕЙН Джон (COLTRANE John William)
(28 сентября 1926 г., Хамлет, США –
17 июля 1967 г., Хантингтон, США)

Величайший тенор- и сопрано-саксофонист, композитор, выдающийся новатор, один из музыкантов-виртуозов, олицетворяющих саксофон, как фетиш джазового искусства.

Саксофон попал к нему в руки в 1945 г., во время службы в армии, и он сроднился с инструментом через год, после увольнения. Играя в различных бэнд-коллективах, Колтрейн оттачивал мастерство, с трудом преодолевая порочные пристрастия.

В 1957 г. Колтрейн полностью преодолел тягу к алкоголю, наркотикам, курению и решил заняться самообразованием. Сотрудничая с Телониусом Монком, усовершенствовал свои знания в области гармонии, разработал новую систему дыхания, позволившую брать на саксофоне одновременно несколько звуков, добился невероятного технического мастерства. Кроме того, Колтрейн много времени уделял композиции – изучал партитуры Равеля и Хиндемита, слушал музыку Стравинского и Бартока, увлекся африканским и индийским фольклором.

В 1958 г. вернулся к Майлзу Дэвису и участвовал в записи первых альбомов в стиле модалного (ладового) джаза – «Milestones» и «Kind Of Blue».

В этот же период выпустил первые успешные собственные альбомы и к концу 50-х гг. окончательно сформировался квартет, реализовался интерес к фольклору.

С начала 60-х гг. Колтрейн неизменно занимает верхнюю строчку в анкетах популярности. В 1965 г. был избран в символический «Зал славы». Вершиной исполнительского и композиторского успеха считается пластинка «A Love Supreme», ставшая гимном любви ко всему земному.

Масштабные, тонально раскованные импровизации и эксперименты Колтрейна позволили последующим поколениям музыкантов считать его одним из первопроходцев фри-джаза. Его музыкальное восхождение сродни шагам гиганта: от стиля би-боп, через пост-боп и модальный джаз он приходит к фри-джазу. Колтрейн шагал к своей цели, забыв обо всем.

Однако Колтрейна трудно причислить к какому-то одному стилю, поскольку он находился в постоянном поиске и исполнял самую разную музыку.

До сих пор стиль игры Д. Колтрейна и дух его почти божественной музыки, пронизанной любовью ко всему существу, является ориентиром для многих джазовых музыкантов.

Он умер 17 июля 1967 г. в Хантингтоне, штат Нью-Йорк. Волей судьбы занесен в лик святых.

КОРИА ЧИК (COREA Armando Anthony 'Chick') **(12 июня 1941 г., Челси, США)**

Джазовый пианист, автор множества джазовых и фьюжн-стандартов, мастер фортепиано и синтезатора.

Его отец – джазовый трубач, исполнявший диксиленд в Бостоне в 1930–1940 гг. – познакомил его с музыкой и научил его играть на фортепиано, когда Чик было четыре года. Юный Кория рос в окружении джазовой музыки – с самого детства он слушал би-боп, особенно любил Диззи Гиллеспи, Чарли Паркера, Бада Пауэлла, Хораса Сильвера и Лестера Янга. В восемь лет Кория также начал играть на барабанах, что оказало в дальнейшем влияние на его стиль игры на клавишных инструментах. Одновременно брал уроки у Сальваторе Салло, который познакомил его с классической музыкой и помог развиться его интересу к композиции. Чик также провел несколько лет в юношеском оркестре Knights of St. Rose.

Еще в старших классах школы Кория, надев черный смокинг своего отца, выступал с сольными концертами. Со временем он решил переехать в Нью-Йорк, где он изучал музыку сначала в Колумбийском Университете, а потом в Джульярдской Школе. Что там,

что там он не провел и нескольких месяцев – быстро разочаровался, хотя знаменитая атмосфера свингующего Нью-Йорка пришлось ему по нраву. Так началась профессиональная карьера Армандо Энтони – теперь известного как просто Чик Кория.

Свои первые шаги в роли профессионального музыканта Чик начал в ансамбле Кэба Кэллоуэя, а в 1966 г. Чик уже выпускает свой первый альбом в качестве бэндлидера – «Tones for Joan's Bones».

В сентябре 1968 г. Кория занял место Херби Хэнкока в коллективе Майлза Дэвиса. Вместе с Дэйвом Холландом и Джеком ДеДжонеттом Чик совмещал элементы фри-джазовой импровизации и рок-музыки на концертах Дэвиса. Вместе с Чиком в составе ансамбля Майлз записал несколько переломных, великих пластинок: «Filles de Kilimanjaro», «In a Silent Way», «Bitches Brew». Майлз тогда заинтересовался электронными инструментами и предложил своим пианистам – Чичу Кория и Киту Джарретту – перейти на электромеханические инструменты.

Джарретт сделал это только из уважения к Майлзу, хотя относился без энтузиазма к электронным инструментам и больше их не использовал в своей карьере. А вот Чик заинтересовался ими, особенно ему полюбился «Фендер-Родес». Также Чик нередко использовал кольцевую модуляцию, благодаря чему его звучание стало похожем на музыку немецкого композитора Карлхайнца Штокхаузена.

В 1971 г. Чик снова пробует себя в роли бэндлидера – сначала он создает фри-джазовый коллектив Circle, но вскоре переключается на работу с Return to Forever – фьюжновым ансамблем, заимствующим больше элементов из бразильской и латиноамериканской музыки.

В тех же 1970 гг. Чик подружился с вибрафонистом Гарри Бёртоном, вместе с которым они выступают и по сей день в качестве дуэта, записав при этом множество альбомов. Также Чик выступал в дуэтах с Херби Хэнкоком, Фридрихом Гульда, Белой Флек, Хироми Уехара и др.

Среди коллективов, основанных Чиком, следует упомянуть Elektric Band, Origin, Chick Corea New Trio, 5 Peace Band. Самый новый проект Чика – Chick Corea & The Vigil.

Вдобавок к этому, в настоящее время Кория проявляет особый интерес к современной академической музыке, сочиняет концерты для фортепиано и струнные квартеты, а также адаптирует свои старые произведения для исполнения симфоническим оркестром.

Чика Кория называют одним из самых значимых джазовых музыкантов пост-колтрейновской эры. Обладатель 20 премий «Грэмми» (из 61 номинации), первопроходец и новатор, человек, не знающий в преклонном возрасте, что такое усталость – вот кто такой Чик Кория.

**КОУЛ Нат (COLE Nathaniel Adams 'Nat King')
(17 марта 1919 г., Монтгомери, США – 15 февраля 1965 г.)**

Вокалист и пианист, один из самых популярных шоуменов 1950-х гг.

Родился в музыкально-религиозной семье. Его отец был священником, а мать органисткой в церкви. Именно она дала первый музыкальный урок будущему джазисту, впервые выступившего перед публикой в 4 года. И только в 12 лет Натан стал брать уроки игры на фортепиано.

В 1936 г. начал играть в бэнде. В конце 1937 г. начал выступать как салонный пианист в ночных клубах Лос-Анджелеса, а в 1939 г., организовав собственное трио, в течение последующих семи лет добился исключительной известности как исполнитель популярных песен в еженедельных радио-программах.

Как пианист Н. Коул продолжил традиции Эрла Хайнса, Арта Тейтума и Тэдди Уилсона. Его вклад в развитие джазового пианизма, по мнению критиков, был недооценен, так же редко отмечается, что именно трио Н. Нола предвосхитило появление трио Оскара Питерсона.

В 1943 г. впервые он приобрел популярность как вокалист, записав собственную песню, основанную на негритянском фольклорном материале, который он слышал от своего отца. Было продано 500 тыс. копий этой песни.

С конца 1940 гг. Нэт записывает все больше популярных песен, иногда в сопровождении струнного оркестра. В июне 1950 г. записал песню «Mona Lisa» – балладу, которая поднялась в списке популярности на 1 место и была отпечатана трехмиллионным тиражом (и признана абсолютным хитом). Коул стал национальным героем. Но любимой всеми песней, все же, остается «Merry Christmas to You». Она же по сей день остается самой исполняемой песней во всем западном мире!

Из всех англоязычных вокалистов он выделялся непревзойденной дикцией и фразировкой, по его песням можно смело изучать английский язык. У него была особая, проникновенная манера исполнения, его баритон был легко узнаваем среди сотен других певцов. Он создал лирический образ доброго и несколько наивного исполнителя, который был исключительно естественным и в то же время романтичным. До сих пор его бархатный чувственный голос – предмет зависти и образец для многих эстрадных певцов.

В 1950 гг. Нэт стал одним из самых популярных артистов во всем мире. То было время его величайшего успеха: толпы поклонников, повсюду полные залы, гастроли в Австралии и Южной Америке.

Нэт Кинг Коул был первым чернокожим эстрадным исполнителем, пробившимся сквозь расовые барьеры индустрии музыки. Он

проложил дорогу в большой шоу-бизнес для остальных негритянских певцов. Натаниэль – самый знаменитый джазист за всю историю музыкального стиля.

Музыкант ушел из жизни 15 февраля 1965 г.

КРОЛЛ Дайана (KRALL Diana) (16 ноября 1964 г., Нанаймо, Канада)

Пианистка и певица, к настоящему моменту продавшая более 15 миллионов своих альбомов по всему миру.

Она родилась в семье музыкантов и начала играть на фортепиано в возрасте четырех лет и уже в пятнадцать стала исполнять джазовые мелодии в местном ресторане. В 1981 г. Дайана стала победительницей джазового фестиваля в Ванкувере, главным призом которого была стипендия для обучения в известном музыкальном колледже Беркли в Бостоне.

Такие признанные звезды джаза как Рэй Браун и Джефф Хэмилтон были покорены ее талантом и предложили переехать в Лос-Анджелес для дальнейшего развития ее музыкальной карьеры. Они также помогли ей получить грант от канадской организации «Arts Council», благодаря которому Дайане Кролл удалось заметно подняться на музыкальной арене.

В 1993 г. Кролл выпустила свой дебютный альбом «Stepping Out», который был записан в сотрудничестве с контрабасистом Джоном Клейтоном и барабанщиком Джеффом Хэмилтоном. Он привлек внимание известного музыкального продюсера Томми Ли Пума, с легкой руки которого спустя два года Кролл выпустила свой второй альбом «Only Trust Your Heart». Третий альбом под названием «All for You: A Dedication to the Nat King Cole Trio», записанный в 1996 г., был номинирован на премию «Грэмми», а также в течение 70 недель находился в джазовом чарте Billboard.

Не меньшим успехом пользовался и альбом «Love Scenes» (1997), который Кролл записала совместно с гитаристом Расселом Меллоном и контрабасистом Кристианом МакБрайдом.

Альбом 1999 г. «When I Look In Your Eyes», оркестровым аранжировщиком которого был прославленный Джонни Мэндел, принес Дайане Кролл премию «Грэмми» как лучшей джазовой исполнительнице, а также номинацию на лучший альбом года.

В августе 2000 г. Дайана Кролл приняла участие в гастрольном туре по двадцати городам вместе с Тони Беннеттом. Она выпустила 12 альбомов и завоевала 3 премии «Грэмми».

Заслуги Кролл перед Канадой отмечены вручением ей в 2000 г. Ордена Британской Колумбии, введением в Канадскую аллею сла-

вы в 2004 г., а также присвоением степени офицера Ордена Канады в 2005 г.

В 2013 г. вышел блистательный альбом вместе с сэром Полом Маккартни.

КРУПА Джин (KRUPA Eugene Bertram 'Gene')
(15 января 1909 г., Чикаго, США – 16 октября 1973 г.)

Американский барабанщик-виртуоз, бэнд-лидер, один из величайших мастеров свинга, известен своим очень энергичным и ярким стилем игры.

Из-за сложной ситуации в семье Джину пришлось рано начать работать – на заработанные в магазине деньги Джин покупает себе барабаны, – он уже давно хотел заняться музыкой, присматривался к саксофону, но тот оказался не по карману. В 11 лет начал заниматься ударными инструментами, играя в школьном бэнде.

Очень скоро юноша понимает, что единственное, что интересует его в жизни – это музыка, и благополучно бросает учебу. Джин берет уроки игры на ударных у Роя Кнеппа. В 1929 г. переезжает в Нью-Йорк, где играет вместе с Бенни Гудменом и Гленном Миллером, а затем получает постоянную работу в оркестре Рассы Коламбо.

В 1934 г. Бенни Гудмен решает нанять Джина для игры в своем оркестре. Там он становится звездой всеамериканского масштаба, настолько популярной, что одна из акустических компаний выпускает ударные специально для бэнда Гудмена, в котором, Д. Крупа как любимцу публики, обычно предоставлялась возможность в полной мере проявлять свой индивидуализм, доминировать над оркестром, исполняя протяженные соло или прерывая общее слаженное групповое звучание оглушительными брейками и «бомбами». Характерный саунд гудменовского биг-бэнда нельзя представить себе без барабанных эскапад Крупы.

Крупа стал первым значительным солистом эпохи свинга, первым использовал там-тамы и продумывал свои сольные эпизоды.

В конце жизни он написал: «Я счастлив, что мне удалось сделать две вещи – я превратил барабанщика оркестра в высокоуважаемого человека, и мне удалось привлечь к джазу внимание многих людей».

Д. Крупа ушел из жизни 16 октября 1973 г.

ЛАНСФОРД Джимми (LUNCEFORD James Melwin 'Jimmy')
(6 июня 1902 г., Фултон, США – 12 июля 1947 г.)

Кларнетист, саксофонист, гитарист и выдающийся бэнд-лидер.

Наряду с Дюком Эллингтоном и Каунтом Бэйси он руководил одним из самых популярных биг-бэндов эпохи свинга. Джазовый критик Джордж Саймон писал: «Это был такой оркестр, перед которым не мог устоять ни один человек, если он обладал хотя бы минимальным чувством ритма».

Еще ребенком Джимми начал учиться сразу на нескольких инструментах. Он играл на альт-саксофоне в группе, возглавляемой скрипачом Джоржем Моррисоном. По окончании средней школы продолжил учебу в университете. В 1926 г. окончил университет в Мемфисе, где изучал аранжировку и композицию.

В 1924–1926 гг. играл на саксофоне в различных оркестрах, а в 1927 г. вернулся в Мемфис и собрал собственный оркестр, с которым добился известности, регулярно выступая в танцевальных залах.

В 1934 г. в его оркестр пришел трубач и аранжировщик Сай Оливер, который разработал так называемое звучание Лансфорда – саксофонные унисоны, баунс-ритм в аккомпанементе и технику риффов.

В 1940 гг. состав оркестра постоянно менялся. Невыносимо длительные гастроли, невысокая оплата постепенно разваливали оркестр. Во время гастролей в штате Орегон 12 июля 1947 г. Лансфорд скончался от сердечного приступа прямо на репетиции. По другим источникам, он был отравлен в ресторане, владелец которого ненавидел негров. Сохранить состав не удалось, но знаменитое звучание время от времени оживало в других оркестрах, например, в биг-бэнде Томми Дорси, для которого тоже писал аранжировки Сай Оливер.

Д. Лансфорд всегда отличался высоким профессионализмом в музыке, и в течение 1930 гг. его оркестр считался равным оркестру Дюка Эллингтона, Эрла Хайнса или биг-бэнду Каунта Бэйси.

В 2007 г. была организована специальная премия за вклад в джаз имени Джимми Лансфорда, и ей награждают исключительных музыкантов, а также тех, кто посвятил свою карьеру совершенству в музыке и музыкальном образовании.

ЛОВАНО Джо (LOVANO Joe)
(29 декабря 1952 г.)

Тенор-саксофонист, фигура на джазовой сцене довольно значительная.

Много лет подряд он входит в топ-группу джазовых исполнителей на своем инструменте, очень часто возглавляет список лучших тенористов в различных опросах. С конца 1980 гг. считается одним из лучших тенор-саксофонистов в мире.

В 1990 гг. записывался в качестве лидера на Blue Note с малыми составами, неоднократно номинировался на Grammy.

Профессию Ловано получил «в наследство» от отца, тоже тенор-саксофониста, своего первого учителя. В 16 лет Джо Ловано уже стал членом профсоюза музыкантов, играл в различных клубах и заодно зарабатывал деньги на учебу в знаменитой Berklee School of Music в Бостоне. А дальше – ангажементы, ансамбли, концертные турне, студии звукозаписи, биг-бэнды, международные джазовые фестивали, мастер-классы.

Новые записи Ловано появляются практически каждый год, иногда по два альбома за год. Кроме этого, музыкант ведет концертно-исполнительскую и преподавательскую деятельность.

Ловано сотрудничал с музыкантами самых разных направлений – от Чета Бейкера до Рашида Али, от Вуди Хермана до оркестра Мела Льюиса. Список музыкантов, с которыми он играл, выглядит как справочник по современному джазу. Тут и Дэйв Брубек, и Джон Скофилд, и Херби Хэнкок, и Мишель Петруччiani, и МакКой Тайнер, и Джим Холл, и Эйби Линкольн, и многие другие знаменитости.

Является руководителем двух групп – Symbiosis и Universal, работает с созданными им же квинтетом и квартетом.

Креативность и энергия не покидают этого человека и он остается одной из самых значимых фигур современного джаза и одной из ярчайших звезд тенор-саксофона.

ЛУСЬЕ Жак (LOUSSIER Jacques)
(26 октября 1934 г., Франция)

Французский пианист, известный, прежде всего джазовыми импровизациями на музыку таких классических композиторов как Бах, Вивальди, Сати, Равель, Дебюсси и Гендель.

В десять лет впервые сел за фортепиано. Семья имела скромный достаток, инструмента в доме не было, поэтому заниматься вдоволь не удавалось.

Едва научившись читать ноты, очень полюбил у Баха «Менуэт G minor» из маленькой тетради Анны Магдалены. Многократно ис-

полняя эту музыку, стал с увлечением придумывать небольшие вариации, слегка изменяя ритм или мелодию, фактически уже тогда пробуя импровизировать.

В 1950 г. Лусье поступил в Парижскую консерваторию, где оказался в классе пианиста-виртуоза Ива Ната. Но, несмотря на ранние успехи, начинающий музыкант вскоре оставил академическую сцену и наудачу попробовал себя в различных направлениях.

Полтора года он играл на Кубе в составе цыганского ансамбля, аккомпанировал Шарлю Азнавуру и другим известным шансонье, сочинял аранжировки и музыку для кино. Конечно, молодой музыкант, которому оказалось тесно в «классических рамках», не мог не обратить внимания на стремительно набирающий популярность джаз. Особенно его привлекал в те годы Modern Jazz Quartet.

И когда Жаку Лусье впервые предложили записать его сольные фортепианные эксперименты с музыкой Баха, он решил добавить к своему инструменту контрабас и ударные с целью углубления импровизационных возможностей. Партнерами пианиста классической школы и далеко не джазмена в этом довольно рискованном мероприятии стали соотечественники – контрабасист Пьер Мишло и ударник Кристиан Гаррос – известные джазовые музыканты, поднагоровшие в игре разными составами, в том числе и с заезжими американскими мэтрами.

В 1959 г. вышла первая пластинка, которая была воспринята с восторгом. Молодой, с хорошей академической подготовкой, музыкант пошел на модный эксперимент – самые популярные темы И. С. Баха звучали с вариациями, имеющими явно джазовое происхождение. Один за другим начали выходить альбомы под общим названием «Play Bach», которые производили впечатление наличием музыкального поиска. Импровизации на повторяющийся круг композиций менялись, а музыканты отличались хорошим джазовым свингом.

К середине 1960 г. ансамбль Лусье завоевал мировую известность, и последующие 10 лет трио активно привлекало внимание всего мира. За 15 лет было продано более 6 млн пластинок. К 300-летию Баха в 1985 г. Лусье вернулся к его музыке, насыщая баховский материал теперь уже не только джазовыми, но и роковыми аллюзиями. В это время Лусье воссоздал трио уже с новыми партнерами – Андре Арпино и Винсентом Шарбоньером.

В 1990 гг. к обработкам Баха добавились в творческой практике Лусье аранжировки произведений Антонио Вивальди, Мориса Равеля, Клода Дебюсси, Эрика Сати, – в этих аранжировках роль джаза невелика. Параллельно с работой в трио Лусье до сих пор пишет оригинальные сочинения, среди которых «Lumieres» – произведение для сопрано, контр-тенора, хора, ударных и оркестра, Барочная месса XXI в., концерт для трубы и оркестра, концерт для скрипки и квинтет для медных духовых инструментов – «Огненная лошадь».

В последние годы Лусье активно концертирует и постоянно записывается с новыми программами. С 1993 г. началось сотрудничество Jacques Loussier Trio со звукозаписывающим лейблом Telarc, в рамках которого уже вышли восемь альбомов.

ЛЬЮИС Джон (LEWIS John Aaron)
(3 мая 1920 г., Ла-Грейндж, США –
31 марта 2001 г., Нью-Йорк, США)

Американский пианист, композитор, один из лидеров Modern Jazz Quartet.

Именно благодаря Льюису квартет добился невероятных творческих успехов. За все 23 года своего непрерывного существования, они записали почти 30 альбомов и объехали весь мир.

В 1956 г. MJQ выпустили альбом «Django», куда вошла знаменитая авторская композиция Льюиса «Django», посвященная памяти гитариста Джанго Рейнхардта, скончавшегося в 1955 г.

На протяжении всей жизни Джон не только активно занимался сольной карьерой, записав 15 альбомов, но и активно пропагандировал новое течение в джазе целях укрепления союза джаза с классической музыкой.

Однако интересы Джона Льюиса не ограничивались лишь исполнительской и композиторской деятельностью. С 1959 по 1982 гг., он был неизменным директором и консультантом ежегодного Джазового фестиваля в Монтерее.

Несмотря на продолжительную болезнь, оставшиеся 2 года своей жизни Джон Льюис не только продолжал вести активную преподавательскую деятельность в качестве руководителя швейцарского студенческого биг-бэнда.

Жизнь музыканта оборвалась в Нью-Йорке в возрасте 80 лет 31 марта 2001 г.

МакБРАЙД Кристиан (McBRIDE Christian)
(31 мая 1972 г., Филадельфия, США)

Американский джазовый контрабасист.

Первый толчок к музыке был дан в семье – отец и особенно дядя – Говард Купер – прекрасные джазовые контрабасисты.

Классика, джаз, хип-хоп, ритм-энд-блюз, соул, поп... Джаз- и рок-звезды и созвездия озаряли путь музыканта. Фредди Хаббард и Чик Кория, Бенни Голсон и Рей Браун, Сонни Роллинз и Хэрби Хэн-

кок, Стинг и Джеймс Браун, оперная дива Кэтлин Баттл и джазовая – Дайана Кролл и другие. И МакБрайд был равным среди равных, звездой высочайшей пробы.

Нелегко найти музыкантов, которым в короткий срок удалось добиться в джазовой карьере того, чего добился Кристиан МакБрайд. Первую работу по профессии он нашел еще в возрасте 13 лет, в 17 он уже играл рядом с известными музыкантами в Нью-Йорке, в 19 лет выступал в «Линкольн Центре», а в 20 с небольшим возглавил собственную группу для звукозаписей.

К 25 годам МакБрайд уже сочинял музыку на заказ и вел преподавательскую деятельность. К 30 годам МакБрайд завоевал господствующее положение среди джазовых контрабасистов, продолжая их традиции. МакБрайд придерживается основной линии джаза, но иногда исполняет и другие жанры музыки, начиная от классики и заканчивая роком.

Были и сложные задания, например в 1998 г.: сочинить крупное произведение для оркестра и большого хора, повествующее о движении за гражданские права в 1960 г. Труд МакБрайда увенчался произведением «The Movement Revisited».

Была работа в новом направлении: в 1998 г. он выпускает произведение под названием «A Family Affair». Здесь МакБрайд частично возвращается к своим электроконтрабасовым истокам, в результате чего достигается интересное сочетание соула, фанка, рока и элементов джаза. Некоторые его поклонники были разочарованы, но МакБрайд ощущал необходимость расширить границы своего творчества. Его следующий альбом «Sci-Fi», выпущенный в 2000 г., уже походил на фьюжн.

Как многие джазовые музыканты, МакБрайд начал преподавать джаз, руководил проведением нескольких семинаров и преподавал на музыкальных факультетах в Ричмондском и Тихоокеанском университетах.

Во всех своих начинаниях: исполнении, композиции и преподавательской деятельности, Кристиан МакБрайд инициирует поиск новых направлений в джазе.

МакРЭЙ Кáрмен (McRAE Cármen)
(8 апреля 1922 г., Нью-Йорк, США –
10 ноября 1994 г., Беверли-Хилз, США)

Одна из самых влиятельных джазовых вокалисток XX века. Американская джазовая певица, композитор, пианистка и актриса. Кáрмен начала учиться игре на фортепиано, когда ей было восемь лет, и джазовая музыка Луи Армстронга и Дюка Эллингтона

заполняла ее дом. В возрасте 17 лет Кáрмен познакомилась с певицей Билли Холидей, которая стала ее подругой на протяжении всего творческого пути. Переехав в Чикаго в 1948 г., Кáрмен играла на фортепиано постоянно в течение почти четырех лет.

О годах в Чикаго МакРэй говорила: «Благодаря всему этому вы меня знаете такой, какая я есть сейчас. И это было самое серьезное образование, которое я когда-либо получала».

В 1954 г. Кáрмен делает свою первую запись, с первых нот которой сразу же чувствуется индивидуальный подход самой певицы к созданию музыки.

Во всех композициях и аранжировках, Кáрмен вносит новое звучание в джаз, абсорбируя влияние Билли Холидей и би-боп музыки, Кáрмен воплощает это в свой собственный и неподражаемый стиль. В это же время она была признана журналом Down Beat лучшей новой вокалисткой.

Кáрмен МакРэй Выступала с Дюком Эллингтоном на джаз-фестивале North Sea в 1980 г., и на фестивале Montreux Jazz в 1989 г.

Она умерла 10 ноября 1994 г. в Беверли-Хиллз в Калифорнии от инсульта, после осложнений респираторного заболевания, оставив после себя огромный вклад в историю джазовой музыки.

МакФЕРРИН Бобби (McFERRIN Robert 'Bobby') **(11 марта 1950 г., Нью-Йорк, США)**

Вокалист, дирижер, талантливый пианист, один из мастеров современного инструментального вокала, обладатель огромного диапазона (от баса до фальцета), создатель театра одного вокалиста.

Мы, несомненно, знаем его по набившему оскомину синглу «Don't Worry Be Happy», однако этот виртуоз вокала издал в своей жизни более 20 дисков, в записи которых он использовал только один инструмент – собственный голос.

Бобби МакФеррин родился в семье оперных певцов, с детства безумно любил играть на пианино, имеет диапазон голоса в четыре октавы, обучился дирижерскому искусству, может сымитировать голосом любой музыкальный инструмент – от трубы в джазовой партии до скрипки в произведениях Моцарта.

Его фирменные головоломные прыжки через октаву, авантюрные переходы от фальцета к глубокому басу, казалось, требуют участия как минимум двоих, а то и троих артистов. Но МакФеррин справляется в одиночку – единственный в своем роде, изобретательный певец.

Среди огромного количества записанных музыкантов дисков стоит особо отметить альбом 1992 г. «Hush», в который он вовлек все прославленного виолончелиста Yo-Yo Ma. В интерпретациях замечательных музыкантов прозвучали произведения именитых классиков, традиционные мелодии и работы современных классических композиторов, в том числе и плоды вдохновения самого МакФеррина.

Кульминация альбома – знаменитый «Полет шмеля» Римско-го-Корсакова, разыгранный как уникальный диалог голоса и виолончели. В классическом рейтинге Billboard диск «Hush» продержался больше 2 лет.

МЕТЕНИ Пэт (METHENY Patrick Bruce) (12 августа 1954 г., Ли-Саммит, США)

Всемирно известный джазовый гитарист.

Пэт Метени – один из наиболее оригинальных гитаристов последних 20 лет – он всегда узнаваем!

Пэт Метени удачливый музыкант, который приобрел огромную популярность, но также имел непредсказуемые повороты в своей музыкальной карьере. Записи Пэт Метени с группой Pat Metheny Group трудно классифицировать на предмет принадлежности к музыкальному стилю. Но, будучи как доступным, так и оригинальным музыкантом, Пэт Метени достаточно знаменит, чтобы позволить себе играть в любом стиле, и не потерять при этом аудиторию слушателей.

Пэт Метени начал играть на гитаре в 13 лет. Он быстро развивался и в подростковом возрасте учился одновременно в Университете Майами и музыкальном колледже Беркли. В 1974 г. музыкант записывает свой первый альбом. Важным периодом было сотрудничество с группой Гарри Бёртона в 1970 гг., где он познакомился с клавишником Лайлом Мэйсом.

В 1978 г. Пэт Метени сформировал собственную группу, которая тяготела к экспансивной мелодической импровизационной технике. Пэт Метени включил в свой арсенал 12-ти струнную электрогитару и Roland гитарный синтезатор, также как стандартную акустическую и электрогитару.

В течение короткого времени Пэт Метени стал одним из главных исполнителей на ЕСМ и одним из самых популярных джазменов, собирая стадионы слушателей на своих концертах.

Пэт Метени – один из участников и творцов новейшей джазовой истории, и в том, что мы не без гордости называем сегодня «современным джазом», есть драгоценная частица, частица его музыкального обаяния.

МАРИЯ Тانيا (MARIA Tania или MARIA Correa Reis)
(9 мая 1948 г., Бразилия)

Бразильская певица и пианистка, в творчестве которой уживаются джаз и фанк, афро-кубинская и традиционная бразильская музыка.

Этому одаренному музыканту подвластно многое – и виртуозная игра на клавишных, и не менее мастерское пение, щедро украшенное фирменным скэтом.

Она родилась в г. Сао Луис на северо-западе Бразилии. В 7 лет она начала учиться игре на фортепиано, а в 13 лет стала выступать на сцене в группе, возглавляемой ее отцом, талантливым музыкантом-любителем.

Тانيا училась в юридической школе, однако любовь к музыке оказалась сильнее, и она профессионально занялась музыкой. В 1971 г. Тانيا Мария выпустила свой первый альбом «Olha Quem Chega». Начав выступать в клубах и ресторанах, позже она стала покорять и большую сцену.

В конце 1970 гг. она переехала в Париж и начала активно гастролировать за рубежом. Во время одного из выступлений в Австралии она познакомилась с выдающимся гитаристом Чарли Бердом. Тот обратил на нее внимание руководителя лейбла Concord Карла Джефферсона, который высоко оценил талант певицы и заключил с ней многолетний контракт. Первым результатом этого сотрудничества стала выпущенная в 1980 г. пластинка под названием «Riquant».

Одним из самых успешных в карьере Тани Марии стал альбом «Come With Me» (1984), высоко оцененный критиками во всем мире и даже номинированный на «Грэмми».

Всего на счету певицы более 20 альбомов.

С середины 1980 гг. и по сегодняшний день Тانيا Мария живет в Нью-Йорке, однако много выступает и за его пределами. В ее плотном графике присутствуют выступления на всех крупных джазовых фестивалях – в Монтре и Ницце, Токио и Новом Орлеане. Выступала она и на постсоветском пространстве – в 1999 г. в Москве, в 2011 г. – в Киеве.

МАРСАЛИС Брэнфорд (MARSALIS Branford)
(26 августа 1960 г.)

Саксофонист и композитор.

Отец Брэнфорда – Эллис Марсалис – легендарный джазовый пианист, а четверо из шести его сыновей стали также весьма заметными джазменами.

В 1980 г. Брэнфорд стал студентом знаменитого бостонского Музыкального колледжа Беркли (Berklee College of Music), и тогда же попал в легендарный бэнд Арта Блэйки, с которым проехался с гастролями по Европе.

В этом оркестре Брэнфорд Марсалис играл на двух разновидностях саксофона – альте и баритоне, а в последние годы он в основном играет на теноре и сопрано, владея, таким образом, всеми четырьмя типами инструмента. В дальнейшем Брэнфорд, не без помощи влиятельного брата Уинтона Марсалиса, попал в оркестр Херби Хэнкока и это было настоящей удачей!

В середине 1980 г. Марсалис начал свое сотрудничество со Стингом. Брэнфорд играл при записи альбома Стинга «Nothing Like The Sun». Это как раз Марсалис играет в знаменитой на весь мир песне «Englishman in New York». «Игра со Стингом заставила меня переосмыслить джазовый опыт, понять его заново...».

В 1999 г. музыкант больше стал заниматься собственными проектами. Тогда же Брэнфорд основал свой собственный коллектив Branford Marsalis Quartet (квартет), в котором играет и по сей день. Альбомы группы не раз становились номинантами на «Грэмми», в том числе альбом «Contemporary Jazz» стал победителем.

В 2012 г. альбом «Four MFs Playin' Tunes» стал лучшим джазовым инструментальным альбомом, получив награду Apple iTunes Best.

МАРСАЛИС Уинтон (MARSALIS Wynton) (18 октября 1961 г., Новый Орлеан, США)

Трубач и композитор.

В семье пианиста и профессора музыки Эллиса Марсалиса родился выдающийся трубач и композитор, преподаватель и художественный директор программы «Джаз в Линкольн-центре», обладатель 9 премий «Грэмми» (единственный исполнитель, получивший эти премии за запись не только джазовой, но и классической музыки).

Уинстон с самого детства проявлял способности к музыке и уже в возрасте 8 лет играл в группе баптистской церкви, а в 14 лет выступал с симфоническим оркестром Нью-Орлеанской филармонии.

Благодаря гранту от Национального фонда искусств, Уинстон получил возможность стажироваться у великого трубача-новатора Вуди Шоу и уже в 1980 г. стал участником Jazz Messengers под руководством Арта Блэйки.

В 1980 г. Уинстон записывается с Сарой Вонн, Диззи Гиллеспи, Гарри Эдисоном, Кларком Терри, Сонни Роллинзом, Роном Картером, Херби Хэнкоком, Тони Уильямсом и другими легендами джаза.

Уинтон Марсалис является создателем телесериала и образовательных программ о джазе и классической музыке. Он написал пять книг: «Sweet Swing Blues on the Road», «Jazz in the Bittersweet Blues of Life», «To a Young Musician», «Jazz ABZ» (сборник стихов от «А» до «Я» к празднованию дней рождения великих музыкантов) и самую последнюю рукопись «Moving to Higher Ground: How Jazz Can Change Your Life».

С июля 1996 г. и по сей день Уинтон является художественным руководителем «Джаз в Линкольн-центре». Его мастер-классы проходят по всему миру и всегда являются значительными событиями в музыкальной жизни тех городов, которые он посещает. Несколько раз музыкант приезжал и в Россию.

Одна из его самых последних идей – живой альбом 2011 г. «Wynton Marsalis & Eric Clapton Play the Blues».

Музыкант является обладателем «Пуллитцеровской премии за музыку» и внесен журналом TIME в список не только самых перспективных американцев 1995–1996 гг., но и как одного из 25 самых влиятельных людей США. Организация Объединенных Наций объявила Марсалиса международным посланцем доброй воли в 2001 г.

МИЛЛЕР Маркус (MILLER William Henry Marcus, Jr.) (14 июня 1959 г., Бруклин, США)

Легендарный американский джазовый музыкант, композитор, продюсер, аранжировщик и мультиинструменталист, эндорсер известного производителя музыкальных инструментов Fender. Рос в семье с богатыми музыкальными традициями. Основы музыкальной грамоты и первые уроки музыки получил благодаря своему отцу, органисту и руководителю церковного хора.

В 13-летнем возрасте молодой музыкант освоил кларнет, фортепиано, бас-гитару и начал сочинять музыку.

Два года спустя в качестве бас-гитариста молодой музыкант уже выступал в составе нескольких групп, исполнявших джаз-фанк и ритм-энд-блюз, параллельно продолжая классическое музыкальное образование по классу кларнета. Успешная работа в качестве сессионного и студийного музыканта на протяжении трех с лишним десятилетий принесла Макрису Миллеру репутацию суперзвезды современного джаза.

Виртуозный бас-гитарист трижды удостоивался награды Most Valuable Player, ежегодно вручаемой Национальной академией искусства и науки звукозаписи (National Academy of Recording Arts and Sciences) лучшему студийному музыканту.

М. Миллер внес значительный вклад в развитие техники игры на бас-гитаре, известной как *slapping* (слэп); его уникальная техника игры на безладовой бас-гитаре послужила источником вдохновения для многих музыкантов, в результате чего такая бас-гитара появилась в арсенале исполнителей разных жанров и направлений.

Работа М. Миллера в качестве продюсера была отмечена многочисленными наградами *Grammy*. В 1992 г. Маркус стал лауреатом *Grammy* в качестве композитора, а в 2001 г. очередной сольный альбом музыканта «M²» был удостоен *Grammy* в категории *Best Contemporary Jazz Album*.

МЕЛДАУ Брэд (MEHLDAU Brad) **(23 августа 1970 г., Джексонвилль, США)**

Пианист и композитор, которого неоднократно называли одним из самых значимых джазовых музыкантов нашего времени.

Когда Брэд был еще ребенком, его семья переехала в штат Коннектикут, где музыкант провел большую часть своего детства и учился в школе Уильяма Холла в Вест-Хартфорде. Уже в то время Брэд участвовал в программе подготовки юных джазовых музыкантов. Еще не закончив школу, Мелдау был удостоен почетной награды колледжа Беркли.

В 1988 г. Мелдау переехал в Нью-Йорк, где учился играть джаз в университете «Новая Школа Музыки» у Фреда Херша, Джуниора Мэнса и Кенни Вернера. Закончив обучение, Мелдау начал карьеру сессионного музыканта, выступая вместе с джазменами, в том числе в квартете Джошуа Редмана и сотрудничая с Пэтом Метени.

В 1994 г. Мелдау становится лидером собственного трио.

Мелдау в основном издает свою музыку на лейбле *Nonesuch Records*. Он исполняет как джазовые стандарты, так и композиции собственного сочинения, а также записывает джазовые обработки чужих произведений.

Помимо джаза, Мелдау увлекается философией и историей искусства.

МОНК Телониус (MONK Thelonious) **(10 октября 1917 г., Роки-Маунт, США – 17 февраля 1982 г.)**

Настоящий новатор и революционер джаза, один из гигантов американской музыки XX в. – композитор и пианист.

Его угловатый, на первый взгляд, фортепианный стиль, неожиданные гармонические повороты, а также резкие мелодические линии, в сочетании с не менее драматичным молчанием в импровизациях, перевернули музыкальное восприятие современников.

Известное выражение «слон в посудной лавке» перекочевало в «слона на клавишах», когда критики впервые заговорили о Телониусе. Если сравнивать Монка в плодовитости с Дюком Эллингтоном, написавшим больше 1000 композиций, то у Телониуса едва ли наберется 70, но все они настолько удивительные, словно сам образ их создателя, облаченного в диковинные головные уборы и солнцезащитные очки, вдохновенно кружащийся в «танце дервишей» на сцене во время соло партнеров.

Телониус начал играть на фортепиано в 6 лет, так и не получив формального музыкального образования, он больше подслушивал и подсматривал за уроками сестры, оставшись самоучкой.

В начале 1940 г., в ночном клубе Манхэттена Minton's Playhouse, в тесном контакте с Чарли Паркером, Диззи Гиллеспи и позже с М. Дэвисом, им была разработана концепция музыки би-боп. Монк проявил себя чрезвычайно изобретательным, ведь его музыку, в отличие от очков и берета, невозможно было украсть, что случается сплошь и рядом не только в мире джаза!

Первые записи в качестве лидера на Blue Note Монк сделал в 1947 г., а познакомившись с некоей баронессой из семьи Ротшильдов, Телониус нашел в ней настоящую покровительницу и близкого друга на всю оставшуюся жизнь. Телониус был женат на удивительной женщине Нелли Монк, которая посвятила ему всю себя до того, как он стал известным, когда он был окружен лишь насмешками, она верила в его талант.

Монк написал «Crepuscule With Nellie», посвятив пьесу своей любимой. И совсем неудивительно, что его сын Телониус Монк младший стал замечательным джазовым барабанщиком.

Великий джазовый музыкант умер 17 февраля 1982 г.

МОРТОН Джелли Ролл (MORTON Jelly Roll' или LaMOTHE Ferdinand Joseph Lemott Ferdinand)
(20 октября 1890 г., Новый Орлеан, США –
10 июля 1941 г., Лос-Анджелес, США)

Пианист, композитор, аранжировщик периода становления джаза.

Джаз не был его изобретением, но он, безусловно, много сделал для музыки, которую мы все любим. Джелли Ролл перенес джаз на

нотную бумагу, что позволило ему сохранить свои идеи для будущего поколения музыкантов, а также показал важную роль аранжировщика в джазе. Он в каком-то смысле «причесал» джаз, внеся нотки правильной европейской гармонии.

Еще в родительском доме он начал приобщаться к музыке. Его биологический отец оставил тромбон, на котором мальчик начал пытаться играть. У соседа-испанца он брал уроки гитары, но этого Фердинанду было мало, он учился играть на скрипке и барабанах.

В то же время Мортон начал играть на фортепиано и полностью переключился на этот инструмент. С юных лет работал в качестве тапера в местных клубах и борделях Сторивилля. Будучи еще молодым, он начал пользоваться спросом в таких местах, а это считалось очень престижным, также работал солистом с шоу менестрелей.

В 1910–1911 гг. Джелли Ролл гастролирует вместе со своей подругой – певицей Розой Браун, а для выступлений он начал писать аранжировки. К тому времени сформировался и фортепианный стиль Мортон: левой рукой он имитировал тромбон, первым начал использовать «брейки» – короткие сольные импровизационные вставки, прерывающие звучание ансамбля, что стало потом часто использоваться нью-орлеанскими музыкантами.

Интересно, что в Лос-Анджелесе Мортон становится владельцем клуба, а заодно и ресторана The Jupiter. Неизвестно, играл ли он там на пианино или нет, но ресторан вскоре закрыли из-за проблем с полицией, чему поспособствовали злопыхатели-конкуренты. В общем, в Калифорнии Джелли Ролл «прогорел», а его страсть к азартным играм подвела его – он просадил все свои деньги на скачках.

Провалившись на поприще бизнеса, Джелли Ролл уехал обратно в Чикаго, где вернулся к музыке. Он сформировал группу, в составе которой были музыканты: тромбонист Кид Ори, кларнетист Омер Симеон, Барни Бигард и Джонни Доддс, банжоист Джонни Сент Кур и барабанщик Бэби Доддс. С этим коллективом к Мортону пришла слава, это был самый продуктивный период в его жизни. Приглашения от различных известных джазовых коллективов посыпались на его голову, он подружился с братьями Мелроуз, сочиняя для них песни и ролики для механического фортепьяно.

Hot Peppers просуществовали до 32 года только в качестве, как бы сейчас сказали, «студийного оркестра», закончив свое существование во время Великой депрессии.

Став популярным, Джелли Ролл переезжает в Нью-Йорк. Он попал в самый центр афро-американской культуры – Гарлем, где джаз играли везде и всегда. Он создал нью-йоркский вариант Hot Peppers, в состав этой группы входили: трубач Джеймс Милей, барабанщик Затти Синглтон и Джордж Фостер. Но Нью-Йоркский период был не настолько ярким и плодотворным. У Мортон начались серьезные проблемы со здоровьем.

Последние годы своей жизни Джелли Ролл сильно болел. Он переехал в Калифорнию в 1939 г., надеясь найти облегчение в мягком климате, но не смог совладать со своим здоровьем.

10 июля 1941 г. Мортон умер в Лос-Анджелесе, на его похоронах была тишина, а похоронили его на кладбище для бедных.

Лил Хардин, достаточно известная пианистка и в будущем жена Луи Армстронга, так вспоминает о своих первых впечатлениях от встречи с Джелли в Чикаго, где она в музыкальном магазине демонстрировала посетителям образцы свежезданных сочинений: «Однажды двери открылись и вошел Джелли Ролл Мортон. Он просто сел и начал играть. Боже мой, у него были такие длинные пальцы, и он сразу же заиграл так мощно и зажигательно, что у меня просто мурашки по коже забегали. Я сказала, вот это да, какой класс! Потом я сидела и слушала, стояла и слушала, ходила и слушала... Это было просто потрясающе. Когда он, наконец, встал, то сказал что-то вроде: „Слушайте и учитесь!“, и это действительно был настоящий урок, после него я всегда старалась играть так же горячо, как Джелли Ролл, и если сейчас я умею свинговать, то главная заслуга в этом принадлежит ему».

НАВАРРО Фэтс (NAVARRO Theodore 'Fats') (24 сентября 1923 г., о. Ки-Уест, США – 7 июля 1950 г.)

В семье, имеющей афро-кубинские и китайские корни родился выдающийся американский трубач, один из пионеров стиля би-боп.

Наварро стал заниматься музыкой с 6 лет на фортепиано, а в 13 взял в руки трубу. В школе он учился играть и на трубе, и на тенор-саксофоне. Подростком играл в Майяма в оркестре Уолтера Джонсона.

Друзья называли невысокого, быстро полнеющего парнишку «толстушкой» или «толстой девчужкой». Но у «толстушки», однако, не было ни одного соперника на джазовом небосклоне в конце 1940 гг., кроме, пожалуй, Диззи Гиллеспи. Также «толстушкой» называлась одна мелодия его авторства.

В 1943–1944 гг. он выступал в Нью-Йорке с ансамблем Энди Керка. В 1945 г., по рекомендации Диззи Гиллеспи, Наварро заменил Диззи в биг-бэнде Билли Экстайна (причем знал наизусть все соло своего предшественника).

Встреча с тромбонистом Джей-Джей Джонсоном и контрабасистом Рэем Брауном, к тому времени уже звездами джаза, была шагом на ступень выше. Фэтс Наварро уже нащупал свое

звучание. Среди его учителей можно легко угадать великого Роя Элдриджа и Чарли Шейверса.

И когда Fat Girl остался в Нью-Йорке, то он мог позволить себе отказаться от приглашения Чарли «Птицы» Паркера поиграть в его комбо. Паркер платил мало и нерегулярно, а Наварро был нарасхват.

Собственный ансамбль Фэтс Наварро так никогда и не собрал. Тем не менее, джазмены при жизни считали его величайшим трубачом. Среди его учеников – не менее великий Клиффорд Браун.

В мае 1950 г. Ф. Наварро записал последнюю пластинку с Майлзом Дэвисом. Его последнее выступление произошло с Чарли Паркером 1 июля 1950 г. в джаз-клубе Birdland.

После концерта виртуозный трубач Теодор Фэтс Наварро был госпитализирован и 7 июля 1950 г. умер. Ему было 26 лет.

ОРИ Кид (ORY Edward 'Kid')
(25 декабря 1886 г., Ла Плэйс, США –
23 января 1973 г., Гонолулу, США)

Пионер новоорлеанского джаза – великий тромбонист, бэнд-лидер и композитор.

Считается, что именно Эдвард «Кид» Ори закрепил за тромбоном роль одного из трех ведущих инструментов – участников ставшей классической в джазе новоорлеанской контрапунктной импровизации (чаще всего труба или корнет + кларнет + тромбон).

Родители Кида Ори владели хлопковой плантацией недалеко от Нового Орлеана, и неудивительно, что их отпрыск стал известен как лидер и участник многих знаменитых оркестров традиционного джаза. Игра Кида Ори больше, чем у кого бы то ни было, напоминали музыку предджазовых «кейкуоков», рэгтайм-бэндов и других типично новоорлеанских традиций и жанров, которые он впитывал с самого детства – еще когда ребенком играл на всевозможных самодельных инструментах и особенно много – на банджо. Но его главным инструментом стал тромбон, сначала клапанный, а потом уже кулисный.

С 1901 г. он регулярно навещался по вечерам в Новый Орлеан и играл с известными музыкантами, в том числе с Бадди Болденом.

К 1911 г. Ори уже руководил одним из самых известных бэндов в Новом Орлеане. В разное время в течение 1910 гг. в его составе с Кидом успели поиграть такие будущие звезды, как Сидней Беше, Мат Кэри, Джимми Нун, Джонни Доддс, Кинг Оливер и, конечно, Луи Армстронг.

Роль тромбона Ори в бэнде была чаще всего не солирующей, но, скорее, поддерживающей: фактически, он играл ритмическую часть, всеми своими характерными глассандо, трелями и «размазыванием» нот в верхнем регистре добавляя любой мелодии мощного накала и драйва.

В 1919 г. был вынужден перебраться в Калифорнию из-за проблем со здоровьем, – после его прибытия на Западном побережье, как грибы, стали одним за другим появляться новые многообещающие джаз-бэнды.

И сам Ори в 1922 г. собирает свой очередной бэнд Sunshine Orchestra, с которым делает множество ярких записей.

В 1925 г. он переезжает в Чикаго, где вновь играет с Кингом Оливером, Армстронгом, Джелли Роллом Мортонном и Джонни Доддсом.

В 1921 г. Кид собрал Ory's Sunshine Orchestra, сопровождал блюзовых вокалистов и записал хиты «Ory's Creole Trombone» и «Society Blues».

В 1925–2197 гг. он работал в Чикаго в оркестре Кинга Оливера, записывался с Джелли Ролл Мортонном, Луисом Расселом, Джонни Доддсом, с группами Луи Армстронга Hot Five и Hot Seven (1926–1927).

После большого перерыва в 1930 гг., совпавшего с Большой депрессией, Кид Ори возвращается на сцену уже в 1940 гг., во времена «второго бума» новоорлеанского джаза, и в 1944 г. собирает свой Creole Jazz Band (с Матом Кэри и Джимми Нуном), записи которого бесконечно радуют критиков и слушателей потрясающими «широтой и глубиной артистизма». Популярность Ори принесли его собственные темы «Savoy Blues», «Muskrat Ramble» и другие.

Кид Ори снимался в кинофильмах «Нью-Орлеан» (1946), «История Бенни Гудмена» (1956). В дальнейшем владел собственными клубами в Лос-Анджелесе (1949–1953) и Сан-Франциско (1954–1961).

В 1966 г. после нескольких приступов пневмонии поселился на Гавайях. Умер великий музыкант в Гонолулу 23 января 1973 г.

ПАРКЕР Чарли (PARKER Charlie) (29 августа 1920 г., Канзас-Сити, США – 12 марта 1955 г.)

Гениальный альт-саксофонист.

Рос в бедной семье, но музыка не давала Чарли упасть духом, вначале школьный оркестр в обнимку с кларнетом, а потом, после долгих уговоров, свой собственный альт-саксофон.

В 15 лет Чарли бросает школу и решает зарабатывать на жизнь музыкой, в танцевальных заведениях. Новичку платили доллар с четвертью и учили всему на свете. Многие безжалостно смеялись,

когда у Чарли что-то не получалось, но он только закусывал губу. Видимо, тогда и дали ему кличку «Ярдберд» – дворовая пташка, салажонок. Но гадкий «ярдберд» превратился в прекрасную птицу. «Берд» – «Птица», – так стали звать Паркера джазмены, что приобрело совсем иной смысл и породило небольшую, но яркую джазовую идиоматику: тут и темы «Орнитология», «Птичье гнездо» и «Опавшие листья», тут и знаменитый нью-йоркский клуб «Бердлэнд» («Страна птиц») с его колыбельной Ширинга и маршем Завинула.

В 1940 г., уже познав жизнь «до самого черного дна» Паркер попал в Нью-Йорк. В ту пору среди джазменов были популярны так называемые after hours – игры после работы, которые потом стали называться джем-сейшены. На каждый джем собиралась своя компания музыкантов. На таких «сессиях» Паркер искал музыку, которая уже вертелась в голове, музыка, которую позже стали называть то би-бопом, то ри-бопом, или просто бопом. Сам термин би-боп, скорее всего, звукоподражательный.

Паркер, с самого начала усвоивший манеру многих музыкантов Канзас-Сити, имел привычку как бы «захлопывать» звук в конце фразы, что давало ей большее ритмическое насыщение.

Начало процессу рождения данного стиля было положено на джемах в гарлемских клубах, прежде всего в клубе Генри Минтона, где помимо Паркера регулярно собирались трубачи Диззи Гиллеспи и Фэтс Наварро, гитарист Чарли Крисчен, пианисты Телониус Монк и Бад Пауэлл, барабанщики Макс Роуч и Кенни Кларк.

Би-боп не принес с собой радикально нового тематического материала. Наоборот, музыканты с особой охотой импровизировали на обычные двенадцатитактовые блюзы или тридцатидвухтактные периоды типа ААВА, которые у всех на слуху. Но на гармонические сетки этих тем они сочиняли свои мелодии, становящиеся новыми темами.

С непривычки даже тонкому слуху было непросто узнать источник. При этом новые гармонические сетки насыщались секвенционными оборотами, хроматизмами, функциональными заменами, а новые мелодии дробились причудливо разбросанными препинаниями, поражали асимметричностью, перестали быть песенными и становились чисто инструментальными.

В би-бопе классическая форма строгих вариаций достигла своей высшей ступени. Новаторство гармонического языка заключалось в очень широком использовании тональных отклонений, но зато в пределах каждого тонального сдвига гармонические цепочки содержали только основные функции и, как правило, не были длинными. На этой стадии полностью оформилась речевая музыкальная логика мышления и языка импровизаторов-джазменов – результат широкого, буквально массового, процесса практического ансамблевого музицирования.

Наибольший вклад в этот процесс внес Чарли Паркер. Его пальцы порхали над клапанами. Лицо его становилось похожим на летящую птицу. В звуке, ритме, гармонии, технике, в любой тональности он был свободен как птица. Поражала его интуиция, музыкальная фантазия и фантастическая память. Но, к сожалению, поражала и беспорядочность жизни, сочетание высокого и низкого, его медленное самосжигание. Но каким бы ни было состояние здоровья музыканта, на каком бы инструменте он не играл (а у него часто не оказывалось своего), ему легко удавалось сыграть то, что других ставило в тупик.

Главные вехи жизни Паркера, после его опытов у Минтона в 1941 г., немногочисленны. Стоит упомянуть его работу в симфоджазе Нобла Сисла на кларнете (1942), в оркестре Билли Экстайна (1944), собравшего всех будущих звезд би-бопа – Гиллеспи, Наварро, Ститта, Джин Аммонса, Гордона, Деймрона, Блейки.

Возвратившаяся с войны молодежь с восторгом приняла би-боп и Пташку. 52 улица, законодательница в джазе, становится улицей боперов, Боп-Стрит. Там царит Паркер, который открывает 19-летнего трубача Майлза Дэвиса.

В 1946 г. в Лос-Анжелесе Паркер «сорвался» – попал в больницу Камарилло, после выхода из которой музыканты собирали ему деньги на одежду и инструмент.

В 1949 г. Паркер выступил на первом международном джаз-фестивале в Париже и возвратился в Нью-Йорк, чтобы открыть клуб Birdland. На следующий год – Скандинавия, Париж, Лондон и снова больница. Затем череда клубных выступлений, запоев, записей, скандалов и попыток самоубийства. На этом фоне яркой жемчужиной сияет концерт в Масси-Холле в Торонто, который случайно оказался записанным.

Смерть настигла Чарлза Паркера 12 марта 1955 г. в апартаментах баронессы Паноники Ротшильд.

**ПАСТОРИУС Жако (PASTORIUS John Francis Anthony III)
(1 декабря 1951 г., Норристаун, США –
21 сентября 1987 г., Форт-Лодердейл, США)**

Американский басист, бас-гитарист.

Когда мальчику исполнилось 7 лет, семья переехала в Форт-Ладердейл во Флориде. Город стал родным для музыканта. Здесь им были сделаны первые шаги в музыке, проходили его концерты.

В сентябре 1963 г. он начал играть в Sonics, местной группе. Тогда Жако еще не был басистом – он играл на барабанах.

В 16 лет у Жако появляется осмысленное желание заняться изучением бас-гитары. Для молодого музыканта было очень важным

принятие такого решения. На освоение инструмента уходит масса времени, но это не остановило Жако.

Как оказалось впоследствии, не зря. Через 10 лет Пасториус поднимется до небывалых высот в исполнительском искусстве и получит мировое признание.

Он будет назван критиками и слушателями лучшим бас-гитаристом в мире.

Как и его герои – Чарли Паркер, Джими Хендрикс и Иисус Христос – Жако не дожил до 40 лет. Но за короткое время, прожитое в этом мире, он коренным образом изменил представление о технике игры на бас-гитаре.

Его искусство, его находки прошли проверку временем и приняты многими музыкантами.

По всему миру его имя произносят с таким же почтением, как имена Чарли Паркера и Моцарта.

**ПАУЭЛЛ Эрл Рудольф Бад (POWELL Earl Rudolph 'Bud')
(27 сентября 1924 г., Гарлем, США –
31 июля 1966 г., Гарлем, США)**

Джазовый пианист, один из ключевых музыкантов в развитии би-бопа.

Отец Пауэлла был страйд-пианистом. Когда Баду исполнилось 5 лет, отец нанял ему учителя для занятий классическим фортепиано, но уже в 10 лет Бад проявил интерес к джазу. Он впервые появился на публике на вечеринке, подражая стилю игры Фэтса Уоллера.

Первой джазовой композицией, которую освоил юный джазмен, стала «Carolina Shout» Джеймса Пи Джонсона. В 15 лет Бад начал играть в группе своего старшего брата Уильяма, который был трубачом. Еще тинейджером Бад Пауэлл часто посещал клуб Монгое's Uptown House, в котором царила совершенно особенная, захватывающая музыкально-авантюрная атмосфера – здесь появлялись и расцветали первые «ростки» нового джаза. Здесь впервые выступил Чарли Паркер во время короткой остановки в Нью-Йорке. Сюда частенько заглядывал и Телониус Монк – с ним Бад познакомился, когда ему было 17 лет. Именно Монк затем познакомил Пауэлла с музыкантами, которые активно экспериментировали с би-бопом в другом известном нью-йоркском клубе, Minton's Playhouse. Их взаимная привязанность росла, Телониус Монк стал величайшим наставником Бада Пауэлла и посвятил ему свою композицию «In Walked Bud».

В начале 1940 г. Пауэлл играл в нескольких танцевальных оркестрах, в том числе и в оркестре Кути Уильямса, с которым гастролировал и сделал несколько записей, включая первую в истории запись композиции «Round Midnight» Телониуса Монка.

В 1945–1946 г. Бад Пауэлл сотрудничал с такими музыкантами, как Фрэнк Соколов, Декстер Гордон, Джей Джей Джонсон, Сонни Ститт, Фэтс Наварро, Кенни Кларк, Альберт Эйлер, и со многими другими. Он приобрел репутацию пианиста-виртуоза, способного играть в запредельно быстрых темпах.

В мае 1947 г. сам Чарли Паркер пригласил его для записи с квинтетом, в состав которого входили Майлз Дэвис, Томми Поттер и Макс Роуч.

В начале 1950 г., несмотря на бытовые сложности, беспробудный алкоголизм, вспыльчивый характер и неоднократное лечение в психиатрических клиниках по причине частых приступов неконтролируемой ярости и эмоциональной нестабильности, Бад Пауэлл достигает вершины своей творческой карьеры.

В 1949–1953 г. он сделал свои лучшие записи: «Bud Powell Piano» («Mercury», 1950), «The Amazing Bud Powell» («Blue Note», 1951), «Bud Powell's Moods» («Verve», 1953), «The Amazing Bud Powell, Vol. 2» («Blue Note», 1953), «Bud Powell Trio, Vol. 2» («Roost», 1953).

В этот период Пауэлл активно записывался для Blue Note Альфреда Лайона, а также для лейблов Нормана Гранца. Ему посчастливилось играть такими великолепными музыкантами, как Сонни Роллинс, Томми Поттер, Рой Хейнс, Джордж Рассел, Бадди Рич, Рэй Браун, Перси Хит, Джордж Дювивье, Арт Тейлор, Ллойд Тротман, Ози Джонсон, Арт Блэйки.

Но личная трагедия преследовала музыканта все неотступней: с конца 1951 до начала 1953 г. он находился в психиатрической клинике, куда попал после ареста за хранение марихуаны. Выпившись из больницы, Пауэлл столкнулся с тем, что стиль его игры изменился – на его исполнительские возможности негативно повлияло лекарство «Largactil», которое ему приходилось принимать для лечения шизофрении. И еще один удар пришлось пережить музыканту: в 1956 г. его младший брат Ричи, тоже талантливый пианист, погиб в автокатастрофе вместе с Клиффордом Брауном.

И уже в конце 1950 г. карьера Пауэлла пошла на спад. Три альбома, записанные им для Blue Note, продемонстрировали его талант композитора, но игра Бада была уже не столь блистательна, как на более ранних записях. К тому же, в тот период музыкант все чаще был вынужден отправляться на лечение в психиатрические клиники.

В 1963 г. он заболел туберкулезом. Тяжелая болезнь окончательно сломила человека, образ жизни которого и без этого был бесконечно далек от здорового. В 1965 г. Пауэлл сыграл только два концерта, один из которых был посвящен Чарли Паркеру.

31 июля 1966 г. в Гарлеме Бад Пауэлл умер от туберкулеза, осложненного последствиями алкоголизма и недоеданием. Несколько тысяч человек участвовали в его похоронной процессии.

ПЕТРУЧЧИАНИ Мишель (PETRUCCIANI Michel)
(28 декабря 1962 г., Оранж, Франция –
6 января 1999 г., Нью-Йорк, США)

Считается одним из лучших французских джазовых пианистов всех времен.

Он появился на свет со сложнейшим генетическим заболеванием – несовершенным остеогенезом, приводящим к ломкости костей. Рост Мишеля едва достигал 1 метра, отец приносил его на первые концерты на руках, а менеджеры складывали в чемодан, чтобы не платить за лишний номер.

В ранние годы Мишель оказался под впечатлением от творчества Дюка Эллингтона и захотел стать пианистом. Несмотря на то, что он обучался классической музыке на фортепиано, главным его интересом оставался джаз.

Первый свой профессиональный концерт он дал концерт в 13 лет. Тогда он еще с трудом мог передвигаться, и ему требовалась помощь, чтобы сесть за инструмент. Из-за своего роста при игре на фортепиано ему приходилось использовать специальные приспособления, чтобы достать до педалей. Однако руки его были обычной длины.

Во время своих первых гастролей по США вместе с Кларком Терри Мишель знакомится с лучшими музыкантами – Чаком Израэлем, басистом своего кумира Била Эванса, барабанщиком Кенни Кларком, сведшим его с барабанщиком Альдо Романо, с которым Мишель сделал первую запись в начале 1980 гг. – «Flash». Эти знакомства и эта дружба (Альдо он называл своим ангелом-хранителем) – времена первых гастролей и концертов, в результате которых 18-летнего Петруччани назовут сенсацией французского джаза (Парижского джазового фестиваля 1980 г.).

В 1982 г. М. Петруччани переехал в США и в 21 год становится первым французским музыкантом, подписавшим контракт с престижнейшим лейблом «Blue Note», где записал 6 альбомов. Он играет с Диззи Гиллеспи, Элом Фодтером, Стэнли Кларком и десятками других легендарнейших музыкантов, его альбом с саксофонистом Ли Коницем «Toot Sweet» становится в европейской джазовой музыке альбомом десятилетия в 1980 гг.

В 1986 г. он записал концертный альбом с Уэйном Шортером и Джимом Холлом. Кроме того, он играл с представителями американской джазовой сцены, в том числе с Диззи Гиллеспи.

В 1994 г. он был награжден орденом Почетного Легиона Франции. Национальным героем он остается и сейчас.

По мнению многочисленных критиков, его стиль сформировался под влиянием Билла Эванса, хотя некоторые сравнивают его творчество с творчеством Кита Джаррета. Неукротимая энергия, сложность и жесткость игры, острый ум в сочетании с лиризмом – Петруччиани невозможно было ни с кем сравнить. Через таких людей музыка говорит сама, и ей совершенно безразлично, в какое физическое тело вложен этот дар.

Музыкант скончался от легочной инфекции вскоре после своего 36 дня рождения, 6 января 1999 г. в Нью-Йорке, и похоронен на кладбище Пер-Лашез в Париже.

ПИТЕРСОН Оскар (PETERSON Oscar Emmanuel)
(15 августа 1925 г., Монреаль, Канада –
23 декабря 2007 г., Миссиссога, Канада)

Блистательный джазовый пианист.

Родился в семье вокзального носильщика и с малых лет Оскар заинтересовался музыкой и начал приставать к родственникам, желая научиться играть хоть на чем-нибудь. За уроки взялась старшая сестра. Отец тоже обратил внимание, и обучил сына игре на тромбоне и фортепиано, но от тромбона пришлось отказаться после того, как Оскар перенес туберкулез.

В 14 лет юный музыкант услышал по радио объявление – местная радиостанция проводила конкурс среди юных талантов, на котором пианист занял первое место.

Через пять лет, в 1944 г., юноша начал профессиональную карьеру, устроившись в оркестр Джонни Холмса, а затем начинает записывать свои пьесы. Оскар играл виртуозно, но соотечественники его приняли не сразу, но блистательный импрессионоист Норман Гранц, предчувствуя немалую прибыль, организует «джазовую сборную», в которую приглашает виртуоза.

После этого музыканта было не остановить. Питерсон собрал свое собственное трио, объехав с ним весь мир, включая Советский Союз, открыл в прекраснейших альбомах с участием мировых звезд – Дэйва Брубэка, Диззи Гиллеспи, Бена Уэбстера, Луи Армстронга, Стэна Гетца и Каунта Бэйси.

В 2004 г. его именем была названа одна из главных площадей Торонто, а в 2007 г., в возрасте 82 лет, великий пианист умер от почечной недостаточности.

ПОНТИ Жан-Люк (PONTY Jean-Luc)
(29 сентября 1942 г., Авранш, Франция)

Выдающийся французский джазовый скрипач. Понти играет также на кларнете, саксофоне, фортепиано.

Композиторская деятельность Понти распространяется на музыку фьюжн и джаз-рок.

Отец Жан-Люка преподавал скрипку, а мать – фортепиано.

В 16 лет Жан поступил в Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, которую окончил через два года с высшей наградой учреждения Premier Prix и сразу же начал работать в одном из крупнейших симфонических оркестров Франции Concerts Lamoureux, где он играл в течение трех лет.

В это же время Понти освоил кларнет и регулярно выступал на местных вечеринках в Париже и, возможно, именно это оказалось судьбоносным моментом в его растущем интересе к музыке Майлза Дэвиса и Джона Колтрейна. Жан-Люк осваивает тенор-саксофон и ведет двойную музыкальную жизнь: с одной стороны репетиции и выступления с оркестром, а с другой – играет джаз до 3 часов ночи в клубах по всему Парижу.

К 1964 г., в 22 года, он выпустил свой дебютный сольный альбом для Philips, а в 1966 г. Violin Summit, где играл с такими известными скрипачами, как Свен Асмуссен, Стефан Граппелли и Стафф Смит. По мнению критика Йоахима Берендта «с Понти джазовая скрипка превратилась в другой инструмент и его стиль и фразировка, соответствуют блеску и огню раннего и среднего периода творчества Джона Колтрейна».

В 1967 г. Джон Льюис пригласил Понти выступить на джазовом фестивале в Монтерее с «Модерн джаз квартет», что привело к концерту и записи в США с трио Джорджа Дюка.

В 1969 г. Фрэнк Заппа написал музыку для сольного альбома Жан-Люка «Кинг-Конг», а 1972 г. Элтон Джон пригласил Понти на запись своего альбома «Honky Chateau» и вскоре Жан-Люк эмигрировал вместе с женой и двумя маленькими дочками в Америку, поселившись в Лос-Анджелесе, где познакомился и начал сотрудничество с Джоном Маклафлином и его Mahavishnu orchestra до 1975 г.

В течение следующего десятилетия, Жан-Люк гастролировал по всему миру и записал 12 альбомов, которые все достигли топ-5 в чарте Billboard джаза и продаются миллионными тиражами.

РИТЕНУР Ли (RITENOUR Lee Mack)
(11 января 1953 г., Лос-Анджелес, США)

Выдающийся гитарист, стерший границы музыкальных стилей и направлений в своем творчестве.

Будучи в 12 летнем возрасте молодой гитарист начал осваивать инструмент и в дальнейшем развивать свой стиль. Но Ли уже знал, что хочет играть и джаз, и рок.

Ли Ритенур обращается и к латиноамериканской музыке, которую он регулярно внедряет в свое творчество. На многих его альбомах можно услышать зажигательные ритмы благодаря сотрудничеству с бразильскими перкуссионистами, например, с Армандо Марселом, Паулиньо де Кастой.

Выдающийся гитарист Ли Ритенур сегодня – один из самых востребованных солирующих музыкантов.

РОУЧ Макс (ROACH Max)
(10 января 1924 г., Ньюлэнд, США –
16 августа 2007 г., Нью-Йорк, США)

Американский джазовый барабанщик, композитор и один из самых влиятельных бэнд-лидеров, пионер би-бопа и по-настоящему знаковый барабанщик в истории джаза.

Макс Роуч являлся автором новой техники игры – хай-хэт, за что получил прозвище «Мистер Хай-хэт».

Он рос в доме, где любили музыку, к тому же его мать была госпел-певицей. В то время Макс начал играть в оркестрах на парадах.

В 10 лет он уже играл на ударных в некоторых госпел-коллективах. В 18 лет его пригласили заменить Сонни Грира в оркестре Дюка Эллингтона на время выступлений в Paramount Theater.

В 1940 гг., совместно с Кенни Кларком, Роуч проявляет изобретательность в развитии новой концепции понимания музыкального ритма. Новаторство заключается в переключении ритма с бас-барабана на тарелку райд, таким образом, ритмический рисунок становится более свободным и гибким, что открыло для солистов новые горизонты. Это новшество позволило барабанщикам расставлять акценты не только на малом барабане и тарелках, но и на остальных составляющих барабанной установки. Противопоставляя ритмическую атаку мелодии, Роуч заставил звучать барабаны более выразительно. Идея была в нарушении сложившихся музыкальных традиций и возможности барабанщика занять свое уникальное ме-

сто. Сейчас этим никого не удивишь, но в 1940 гг. Кларк и Роуч были революционерами техники игры на барабанах.

В музыке не было ни одного стиля, в котором Роуч бы не играл, и поэтому конец 1980 – начало 1990 гг. для него прошли в поиске новых музыкальных форм. И хотя всю свою жизнь Макс Роуч стремился к новаторским идеям, никогда сильно не отрывался от корней.

Ему довелось работать с такими известными музыкантами, как Коулман Хокинс, Диззи Гиллеспи, Чарли Паркер, Майлз Дэвис, Дюк Эллингтон, Телониус Монк, Чарльз Мингус, Эрик Долфи и многими другими. Помимо этого Роуч руководил своими собственными коллективами и сделал бесчисленное количество выступлений в поддержку движения за гражданские права афроамериканцев.

Роуч был удостоен многочисленных премий и титулов, в частности, он был почетным доктором наук восьми университетов, кавалером ордена Почетного легиона, получателем «гранта для гениев» от Фонда Макартура.

Макс Роуч умер ранним утром 16 августа 2007 г. на Манхэттане. Более 1900 человек пришло на прощание с ним в манхэттанской Riverside Church.

РУБАЛЬКАБА Гонсало
(RUBALCABA Gonzalo Julio Gonzalez Fonseca)
(27 мая 1963 г., Гавана, Куба)

Пианист, клавишник.

С самого раннего детства как воздухом был окружен музыкой: отец Гонсало – известный пианист Гильермо Рубалькаба, дед играл на тромбоне. Они и стали для Гонсало первыми наставниками. Учась играть на фортепиано и ударных с 8 лет, Гонсало вскоре прослыл вундеркиндом.

Гонсало Рубалькаба всегда совершенствовал технику своей игры и вскоре начал выступать в ночных клубах Гаваны. Его кумирами стали Монк, Бад Пауэлл и Оскар Питерсон среди пианистов, а также Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи и Арт Блэйки. В это время он учился в консерватории «Амадео Ролдана» (Amadeo Roldan Conservatory), а затем в Гаванском институте искусств (Havana's Institute of Fine Arts), окончив его в 1983 г. со степенью в области музыкальной композиции.

Все 1980 гг. музыкант много гастролировал, побывав с концертами в Африке и Франции. Примерно в тот же период он сделал и свои первые записи на гаванской студии Egrem.

В начале 1986 г. Гонсало сделал записи в немецком Франкфурте – три великолепных альбома со своим кубинским квартетом.

В конце 1980 гг. Рубалькаба покинул Кубу и прибыл в США – этому в большой мере способствовала его счастливая встреча в 1986 г. в Гаване с контрабасистом Чарли Хэйденом. Именно Хэйденом порекомендовал талантливого пианиста в компанию Blue Note Records, и вскоре итогом этой работы стали 14 дисков.

В 1990 г. Рубалькаба выступал вместе с Чарли Хэйденом и легендарным джазменом Полом Мотьяном на джазовом фестивале в Монтре (Швейцария). Эта запись вышла на CD под названием «Discovery». Плоды этого сотрудничества принесли Гонсало в 2002 г. премию Grammy в номинации «Лучший латиноамериканский джазовый альбом года», а также премию «Грэмми» с группой Charlie Haden.

В настоящее время Гонсало продолжает гастролировать по всему миру в качестве сольного пианиста. Он исполняет как джаз, так и классику, а на концертах в клубах ему помогают приглашенные музыканты. Репертуар музыканта невероятно широк: би-боп, афро-кубинский и другие формы джаза и многое другое.

К сегодняшнему дню Рубалькаба 14 раз становился номинантом на премию Grammy Award, две из которых ему удалось выиграть. Он много работает, в том числе продюсером в собственной компании 5Passion LLC, основанной в 2010 г.

Рубалькаба выпустил как минимум 25 альбомов в качестве лидера, а также появился во весьма внушительном количестве сайд-проектов.

Среди других премий, Гонсало стал лауреатом SFJAZZ. Известно, что у него трое детей и все они граждане США. Музыкант продолжает свои удивительные преобразования афро-кубинских тем и ритмов, служащих ему источником вдохновения, в современный джаз. Он часто гастролирует со своим трио, где Игнасио Берроа играет на барабанах, а на басу – Альмандо Гола. Частый гость на выступлениях Гонсало Рубалькаба – саксофонист Дэвид Санчес.

Все музыкальные творения Гонсало невероятно мелодичны, ритмичны и одновременно очень конструктивны. С ловкостью художника – мастера каллиграфии, Рубалькаба интригующе тонко трансформирует пульсации современной жизни во что-то неуловимо красивое и загадочное.

САНДОВАЛ Артуро (SANDOVAL Arturo)
(6 ноября 1949 г., Артемис, Куба)

Трубач и пианист.

Он начал заниматься музыкой в 13 лет, играя в деревенском оркестре. Попробовав себя в игре на разных инструментах, остановил выбор на трубе.

В 1964 г. он начал трехгодичный курс обучения классической игре на трубе в Кубинской Национальной Школе Искусств и к 16-ти годам он вошел в состав кубинского Национального оркестра всех звезд.

В годы жизни на Кубе Сандовал (другой вариант произношения его имени – Сандоваль) основал известнейший оркестр «Iragere» вместе с Чучу Вальдесом и Пакито Д’Риверой. Музыкант испытал значительное влияние Чарли Паркера, Клиффорда Брауна и прежде всего Диззи Гиллеспи, с которым он встретился в 1977 г.

Гиллеспи быстро стал для него наставником и коллегой, играя вместе с Артуро на концертах в Европе и на Кубе, и позже, выступая в одной из главных ролей в The United Nations Orchestra. Сандовал иммигрировал с Кубы в США во время совместного с Гиллеспи тура по Испании в 1990 г., получив гражданство в 1999 г.

Артуро сделал ошеломительную карьеру, выходящую за пределы джазовой музыки. Он записывал композиции с Глорией Эстефан, Полом Анка, Дэйвом Грузином, играл совместные концерты с Вуди Германом, Херби Хэнкоком, Вуди Шоу, Стэном Гетцем, Селин Дион, Тито Пуэнте, а также с Алишей Киз и Джастином Тимберлейком.

В январе 1995 г. Сандовал представил публике получасовое шоу Super Bowl XXIX с Пати ЛаБелл, Тони Беннетом и Глорией Эстефан. В 1997 г. он вместе с Селин Дион провел 69 церемонию вручения премии «Оскар».

В апреле 2006 г. Артуро Сандовал открыл The Arturo Sandoval Jazz Club в Майами-Бич. Со времени открытия, в клубе выступали как звезды джаза, так и талантливые местные музыканты. Открытый шесть ночей в неделю, клуб принимал Джошуа Редмана, Роя Хэймса, Омара Соса и Данило Переса.

Сандовал активно выступает и по сей день.

Биография великого трубача стала основой фильма «For Love or Country: The Arturo Sandoval Story» с Энди Гарсия в главной роли.

Артуро Сандоваль неоднократный номинант и лауреат премии «Грэмми». В настоящее время он является профессором множества университетов и консерваторий, читающий лекции по всему миру.

СВЕНССОН Эсбьёрн (SVENSSON Bror Fredrik 'Esbjörn')
(16 апреля 1964 г., Швеция – июнь 2008 г.)

Шведский джазовый пианист.

Мать Свенссона играла классический джаз на фортепиано, а отец был джазовым фанатом. Несмотря на формально классическое фортепианное образование, первыми шагами в музыке для Свенссона стало участие в любительских рок-н-рольных группах со своими одноклассниками.

После обучения в Stockholm's Kungliga Musikhögskolan он некоторое время играет как сессионный музыкант, а в 1985 г., вдохновленный би-бопом, создает дуэт с барабанщиком Фредериком Нореном.

В 1993 г. он создает свое Esbjörn Svensson Trio, больше известное как E.S.T. Коллектив быстро становится участником серии шведских фестивалей и получает известность, а сам пианист два года подряд становился «Музыкантом года» в Швеции (1995, 1996).

Вместе с альбомом 1996 г. Esbjörn Svensson Trio Plays Monk получает широкую оценку инноваторской чувственности Свенссона. Год спустя запись «Winter in Venice» получает шведскую «Грэмми» в номинации «Лучший джазовый альбом», а запись «From Gagarin's Point of View» 1999 г. дает трио международную известность и контракт с немецким лейблом ACT.

Релиз 2002 г. Strange Place for Snow закрепляет за E.S.T. звание лучшей европейской джазовой группы, становясь самой востребованной звездой концертных залов Европейского континента. Они также играют десятки фестивалей, соединяя джазовую музыку с видео, экспериментами со светом и сценическим дизайном, стараясь «расшатать» привычные представления о джазовом формате.

Вместе с пластинкой «Seven Days of Falling», E.S.T. получает награду от BBC Jazz Awards в номинации «Международный артист». Последующий альбом 2006 г. «Tuesday Wonderland» получает уже известность и в США, и именно тогда обложка журнала DownBeat украшается фотографией трио.

Последней работой трио становится альбом «Leucocyte» лета 2008 г., в котором Свенссон скрупулезно и аккуратно, поистине мастерски, работает над интеграцией электронной музыки в джазовое творчество трио. Последнее выступление E.S.T. состоялось 30 мая 2008 г. в Москве, в концертном зале им. Чайковского. Именно русским слушателям досталась возможность оценить «экзотический» шведский джаз. Свенссон стал одним из самых успешных европейских джазовых музыкантов начала XXI века.

Трагически погиб в июне 2008 г. в возрасте 44 лет во время погружения с аквалангом возле причала на одном из островов Стокгольмского архипелага, находящегося в нескольких километрах от центра шведской столицы.

СИМОН Нина
(SIMONE Nina или WAYMON Eunice Kathleen)
(21 февраля 1933 г., Трайон, США –
21 апреля 2003 г.)

Американская певица, пианистка, артистка с длинным шлейфом всевозможных амплуа, стилей и жанров: джаз, рок, поп, фолк, блюз, соул, госпел, классика и бродвейский мюзикл.

По нынешним меркам у нее была большая семья: четыре брата и три сестры. Девочка мечтала стать классической пианисткой и так усиленно занималась, что вскоре дала свой первый сольный концерт в городской библиотеке. Это событие запомнилось ей не только первыми аплодисментами, но и униженным проявлением расизма. Потом она не раз еще с этим столкнется. Родителям не разрешили сидеть на местах для белых и это отразилось в ее сердце, повлияв на дальнейшую жизнь.

Нине удалось получить образование в престижном нью-йоркском колледже Juilliard School of Music, куда чернокожим девушкам вход был заказан, для этого приходилось подрабатывать, аккомпаниатором у педагога по вокалу. Проходя в 1953 г. прослушивание в один из ночных клубов Атлантик-Сити и став штатной пианисткой, твердо решила, что будет еще и петь, аккомпанируя себе и импровизируя по ходу.

Вскоре Симон открывает отсчет своей дискографии делает записи для маленького подразделения компании King, первая же пластинка «Little Girl Blue», изданная в конце 1957 г., имела большой успех. Аккомпанируя себе на рояле, в сопровождении контрабаса и ударных, певица подготовила очень эмоциональную, трогательную подборку джазовых и поп-стандартов, заявив о себе как об оригинальной исполнительнице и вдохновенной пианистке.

Нина никогда и не жаждала оглушительной славы, не стремилась собирать стадионы и заводить многотысячную толпу. Пафос рок-звезды не отвечал характеру ее таланта. Взрослая публика, разбирающиеся в музыке клубные завсегдатаи, любители хорошего вокала – вот для кого она пела. И поэтому, наверное, первая песня, ставшая известным хитом в ее карьере была «I Loves You Porgy» Джорджа Гершвина.

Нина Симон была плодотворной артисткой. С 1950 по 1970 гг. она записала более 30 пластинок под разными лейблами. Как в студии, так и на сцене Симон проявляла себя многогранной, порой казалось, всеобъемлющей артисткой. Ей интересно было вживаться в разные амплуа и интерпретировать очень разный материал. В этот период, к примеру, она подготовила сборник композиций Дюка Эллингтона, подборку блюзовых баллад из бродвейских мюзиклов, альбом фольклорных песен, включавший израильские народ-

ные мелодии. Ее пластинки отличались пестротой аранжировок и эклектичностью стиля.

Пик славы Нины Симон пришелся на 1960–1970 гг. Со времени своего дебюта в «Карнеги Холл» в 1963 г. Симон собирала обширный материал.

В середине 1960 г. она много записывается и репертуар ее не ограничен джазом – она поет блюз, фольклорные песни и песни вараьете. Впервые в ее репертуаре появился Курт Вейл. Позднее она записала песни Биджис и Боба Дилана.

Такое обилие рабочего материала означало бы конец карьеры для многих певцов, но Симон умела постоянно превращать обыденное в драгоценность и эта способность отражалась в ее творчестве.

В 1970 г. Нина заявила, что разочарована американским шоу-бизнесом. Она много путешествует по миру, но в конце концов обосновывается на юге Франции. По стечению обстоятельств именно Франция дала Нине Симон еще один шанс: певица возродилась, словно Феникс из пепла и снова оказалась на гребне популярности.

В 1987 г. песня «My Baby Just Cares For Me» прозвучала в рекламном ролике «Шанель». Эта композиция принесла Нине славу и стала одной из самых популярных мелодий XX в.

После записи сингла песни в том же 1987 г. «My Baby Just Cares For Me» мгновенно вошла в пятерку хит-парадов Великобритании и Европы, а в Dutch Top-40 она прочно удерживала первую позицию. Гастролируя по всему миру, она снова приводит публику в восторг. И каждый раз, выходя на сцену, Нина Симон доказывает, что высшая ценность художника – его талант – не исчезает и не тускнеет со временем.

С 1970 по 1978 гг. она подготовила семь студийных работ, сборник песен под собственный аккомпанемент. После долгого перерыва в 1993 г. вышел последний альбом с новым материалом «A Single Woman».

За свое мастерство в 1997 г. Нина Симон получила бриллиантовую награду «Достижение Жизни» на Music Awards в Дублине.

В 2000 г. она стала почетным гражданином Атланты, а также была награждена Ассоциацией афро-американской музыки в Филадельфии за непревзойденное мастерство в музыке. Одна из самых необычных наград Нины Симон – звание Почетного мушкетера Общества мушкетеров во Франции, которую она получила в 2000 г.

За 40 лет музыкальной карьеры артистка выпустила 170 студийных и концертных альбомов и синглов, исполнила более 320 композиций и сегодня остается одной из самых ярких певиц XX века.

Певица ушла из жизни после болезни на своей вилле 21 апреля 2003 г. Ее прах, согласно завещанию, развеяли над Африкой.

ТЕРРИ Кларк (TERRY Clark)
(14 декабря 1920 г., Сент-Луис, США –
21 февраля 2015 г., Пайн-Блафф, США)

Великолепный флюгельгорнист, совершенстве владеющий своим инструментом.

У Кларка учился сам Майлз Дэвис, кроме того он прекрасный специалист по ремонту музыкальных инструментов.

Кларк Терри начинал в биг-бэнде Джаред Уилсона, а потом отправился, как и многие американские музыканты, в армию. Но не на передовую, а в военно-морской оркестр. Первым гражданским оркестром, в котором работал Терри, стал оркестр Чарли Барнетта, затем 1948 г. он присоединился к великолепному оркестру, с которым он успешно играл и как лидер группы труб, и как солист.

Следующим коллективом, в который Терри перешел в 1951 г., стал оркестр величайшего Дюка Эллингтона. Пробыл Терри в нем довольно долго – восемь лет, и был одним из самых ярчайших солистов.

Кларк очень любил вовлекать молодых музыкантов в джазовое музицирование. И для этого он всегда делал очень много: занимался преподавательской деятельностью, даже записал и выпустил на DVD школу игры на трубе и организовывал джазовые лагеря для студентов и молодежи. В начале 2000 гг. он основывает Clark Terry Jazz Festival, который происходит как на суше, так и на море.

Кларк Терри участвовал в бесчисленных джазовых фестивалях на шести континентах. Провел огромное количество мастер-классов, преподавал в высшей школе и в музыкальных колледжах. У него были свои дуэты, трио, квартеты, квинтеты, секстеты, октетты и биг-бэнды. Записал около 300 альбомов – все это само по себе уже говорит о том, как он был популярен и как находил дорогу к сердцам своих слушателей. Кларк Терри также является автором более чем 200 джазовых произведений.

В университете Вильяма Паттерсона в Нью-Джерси создан архив Кларка Терри. В нем находятся инструменты, на которых играл Кларк Терри, постеры, призы, оригинальные копии более чем 70 аранжировок, написанных им, там даже есть его первая труба, которую Кларк Терри нашел на свалке – она на заслуженном почетном месте в удивительном джаз-музее.

ТЕЙТУМ Арт (TATUM Arthur 'Art')
(13 октября 1909 г., Толедо, США – 5 ноября 1956 г.)

Один из самых выдающихся джазовых пианистов XX века.

На его выступления в клубы приходили послушать и поговорить «за музыку» такие мастера фортепиано, как Рахманинов и Горовиц. Рассказывают, что С. В. Рахманинов попытался даже сыграть какую-то пьесу из репертуара Арта, но бросил, не окончив, сказав при этом, что маэстро Тейтум сыграет лучше.

Арт Тейтум родился с врожденной катарактой и перенес серию операций, частично восстановив зрение одного глаза (он мог с трудом различить контуры предметов). Учился с 13 лет в Колумбусе в школе для слепых на скрипке и фортепиано, но в значительной степени занимался самообразованием.

В 18 лет Тейтум представлял звуковое сопровождение на местной радиостанции, и у него было свое небольшое шоу. В 1932 г. певица Аделаида Холл привезла его в Нью-Йорк, как своего аккомпаниатора. Через год он сделал свои первые записи, среди которых была «Tiger Rag» – пьеса в головокружительном темпе, со сложнейшей страйд-фактурой в левой руке, и безумным каскадом звуков, будто бы пианист был не один, а несколько. Некоторые критики находили даже троих музыкантов на записи.

В 1953 г. Тейтум подписал контракт с продюсером Норманом Гранцем, часто записывался как солист и в небольших группах с Бенни Картером, Бадди Де Франко, Роем Элдриджом, Лайонелем Хэмптоном, Беном Уэбстером и другими. Невероятный талант позволил ему быть чрезвычайно продуктивным и, Арт мог, не отрываясь, играть часами.

В те времена джазмены часто устраивали своеобразные соревнования, в том числе и играли «на выносливость» это называлось cutting или «кто кого переиграет». Не было такого случая, чтобы Тейтума кто-то смог победить в очном «каттинге» и его победах ходят легенды. Например, он победил барабанщика, играя одной рукой... через 5 часов соревнования барабанщик «позорно бежал с поля боя». А с одним из пианистов он, соревнуясь, продержался, не останавливаясь, более суток!

Но феноменальная выдержка пианиста, его скорость и непревзойденная техника были лишь средствами для выражения затейливых мыслей и тончайших арабесок его внутреннего мира.

Умер музыкант 5 ноября 1956 г.

ТИГАРДЕН Джек (TEAGARDEN Weldon John 'Jack')
(29 августа 1905 г., Вернон, США – 1964 г.)

Тромбонист, вокалист и один из величайших исполнителей традиционного джаза.

Джек родом из голландско-индейской семьи, мать – пианистка, а все братья и сестры – музыканты. Сначала он учился играть на фортепиано, с 7 лет начал осваивать тромбон.

В 1922 г. уже руководил оркестром в Канзас-сити. Через пять лет приехал в Нью-Йорк и сделал первые записи с группой Eddie Condon.

Работал в оркестре Ben Pollack, записи пластинок с Редом Николсом, Бенни Гудменом, Фэтсом Уоллером, Джо Венути. В 1929 г. с Луи Армстронгом записал хит «Knockin' A Jug».

С 1934 по 1938 гг. играл в оркестре Paul Whiteman, а регулярные радиoproграммы снискали ему славу лучшего тромбониста.

В 1940 гг. неоднократно собирал собственные составы, но коммерческого успеха не добился. Стал национальной знаменитостью, войдя в 1950 гг. в группу Луи Армстронга и снявшись с Бингом Кросби в кинофильме «Рождение блюза» (1951). После этого смог собрать и удержать собственный секстет, с которым в 1956 г. гастролировал по поручению Госдепартамента США в странах Ближнего Востока.

В 1958 г. выступил с Армстронгом на фестивале в Ньюпорте (фильм «Джаз в летний день»). Как вокалист тоже снискал свою аудиторию и записал несколько хитов «I'm Coming Virginia», «Aunt Hagar's Blues», «The Sheik Of Araby», «Stars Fell On Alabama», «Basin Street Blues».

В начале 1964 г. Джек выступал в Новом Орлеане, но из-за плохого самочувствия вынужден был обратиться к врачу, а через две недели был найден мертвым. Ему было чуть за шестьдесят.

ТИЗОЛ Хуан (TIZOL Juan)
(22 января 1900 г., Пуэрто-Рико,
Содружество Пуэрто-Рико – 23 апреля 1984 г.)

Тромбонист (играл на вентильном тромбоне), стал известен как музыкант оркестра Дюка Эллингтона.

Автор знаменитого стандарта «Caravan», аранжированного для оркестра Дюка Эллингтона Билли Стрейхорном. Именно в исполнении оркестра Эллингтона «Caravan» обходит весь мир и становится джазовым стандартом. Композиция была написана в 1936 г. и тогда же появилась на пластинках оркестра Эллингтона в инструменталь-

ном варианте, позднее Ирвинг Миллс, менеджер Эллингтона, сочинил к ней текст.

Хуан Тизол не принадлежал к ведущим солистам, но зато был одаренным композитором.

В 1920 г. он переехал в США и с 1929 по 1944 гг. был сайдменом у Дюка Эллингтона. Позднее сотрудничал с оркестром Харри Джеймса в Калифорнии.

В 1951 г. вернулся к Эллингтону, но вновь расстался с ним в 1953, написав для его оркестра «Caravan», «Perdido», «Conga Brava», «Pyramid», «Sphinx», «Bakiff», «Monnlight Fiesta» и «Moon Over Cuba».

В 1954 г. Хуан Тизол перешел в биг-бэнд Харри Джеймса, у которого было значительно меньше гастрольных поездок.

В 1960 г. переехал в Лос-Анджелес, затем в Лас-Вегас, чтобы, как он сам сказал, «пожить в тишине и покое», и только однажды в 1964 г. согласился участвовать в записи альбома Луи Беллсона.

Хуан был всеобщим любимцем – не пил, не курил, любил веселые и безобидные проделки. Тизол прожил долгую жизнь и ушел из нее 23 апреля 1984 г.

ТОРМЕ Мел (TORMÉ Mel Howard)
(13 сентября 1925 г., Чикаго, США –
5 июня 1999 г., Лос-Анджелес, США)

Один из самых разносторонних артистов среди современных вокалистов джаза.

Его знали и помнят до сих пор как пианиста и барабанщика, композитора и аранжировщика, продюсера и ведущего ток-шоу на телевидении, но главное, за что он снискал всеобщую любовь, – это, конечно же, незабываемый голос. За него Мел получил прозвище «Бархатный туман», и это нисколько не преувеличение.

Обладая необыкновенно теплым, мягким тембром в сочетании с вкрадчивой, томной манерой исполнения, он умел создать особую интимную атмосферу, обращаясь к душе каждого слушателя.

Дебют Мэла в качестве вокалиста состоялся, когда ему едва исполнилось 4 года, однако до окончания школы в 1943 г. он не собирался становиться джазовым певцом. Больше того, его менеджер принуждал его заниматься исключительно «круингом» (исполнением мягких сентиментальных песенок), что и принесло ему прозвище «Бархатный туман», которое он терпеть не мог: сам он предпочитал импровизационный джазовый вокал. Он аранжировал все, что исполнял, самостоятельно; часто сам себе аккомпанировал на фортепиано; играл на барабанах.

В 1950 г. вел ток-шоу на телевидении. В 1956 г. за роль в телефильме «Комедиант» был номинирован на «Эмми» как «лучший актер второго плана». Написал свыше 300 песен.

Как певец Мэл вел активную творческую жизнь, выступая и записываясь с биг-бэндами, с вокалистами и пианистами.

В 1980 г. его можно было часто видеть в компании с властителем дум начала 1950 г., одним из крупнейших представителей фортепианного «бопа» Джорджем Ширингом. И нет ничего удивительного в том, что результатом этого сотрудничества явились несколько пластинок, две из которых даже были отмечены премией «Грэмми».

Помимо всего прочего, Мэл – автор 5 собственных книг. Мел продолжал выступать вплоть до 1996 г., когда у него случился инсульт, а два года спустя артиста не стало.

УИЛСОН Тедди (WILSON Theodore Shaw ‘Teddy’)
(24 ноября 1912 г., Остин, США –
31 июля 1986 г., Хиллсдейл, США)

Американский джазовый пианист.

В 6 лет он переехал с родителями в г. Таскиги, штат Алабама. Его родители были связаны с образованием: отец был главой института, мать – главным библиотекарем.

Тедди начал свое обучение музыке со скрипки, но быстро переключился на фортепиано, изучая мастерство игры на нем в Talladega College, параллельно изучая теорию музыки. Тут же Тедди увлекся и джазом через такие композиции, как «West End Blues» Луи Армстронга, «Handful of Keys» Фэтса Уоллера, но больше всего он восхищался записями Бикса Бейдербека и Фрэнки Трамбауэра – Уилсон находился под их большим влиянием.

В 1929 г. Тедди переехал в Детройт, где ему удалось услышать множество джаз-бэндов. Это так потрясло его, что Тедди решил стать профессиональным джазовым музыкантом.

Тедди удалось познакомиться с Артом Тейтумом, от игры которого он был в восторге. Потом Тедди играл в биг-бэнде барабанщика Спиды Веба, в котором также играл Арт Тейтум.

Затем Уилсон переехал в Чикаго, где он работал в бэндах известных джазовых музыкантов: Луи Армстронга, кларнетиста Джими Нуна и в бэнде Эрскина Тэйта, игравшего сопровождение для немых фильмов. В-общем, уже в начале своей карьеры Тедди имел возможность играть с известными музыкантами.

В Чикаго Уилсон стал привлекать к себе все больше внимания, становясь самым значительным пианистом свинга. У него были

широкие возможности записываться с самыми разными известными музыкантами. Во время записи с Рэдом Норво Уилсон познакомился с Джином Крупой, через которого он познакомился и с Бенни Гудманом. Это было самое знаменитое сотрудничество в жизни музыканта. Тэд Уилсон и Бенни Гудман прекрасно понимали друг друга.

Виртуозная манера игры Гудмана с его отличным чувством свинга дополнялось живой игрой Тэдди с использованием контрапунктов. Тэдди находился под влиянием страйда, но он пересмотрел его концепцию в использовании левой руки, структурируя параллельные доли. «Успокоив» левую руку, Тэдди дал возможность проявить себя правой руке, ведя легчайшую, метрически постоянную, мелодическую линию. В то время как Эрл Хайнс, влияние которого испытывал Тедди, «ходил по канату», Уилсон играл спокойно и без напряжения, будто «мурлыкая себе под нос».

Очевидно, Тедди интересовался «классическим» фортепиано и теорией музыки. Он доказал, что можно свинговать легко и непринужденно. Уилсон был не только пианистом, но и преподавателем, обучая студентов музыке в Джульярдской школе.

31 июля 1986 г. в возрасте 73 лет Тэдди Уилсон умер.

**УЭББ Чик (WEBB William Henry)
(10 февраля 1902 г., Балтимор, США –
16 июня 1939 г., Балтимор, США)**

Джазовый барабанщик и бенд-лидер, чьему коллективу на различных свинг-баттлах не было равных даже среди таких знаменитых, как Бенни Гудмен и Джин Крупа.

Чиком, то есть «Мальшом» его нарекли, когда стало ясно, что вырасти по-настоящему ему не суждено. Случайное падение привело к трагическим последствиям. Деформация позвоночника, вызвавшая развитие туберкулеза позвоночника, от которого он страдал впоследствии всю жизнь, замедление и раннее прекращение роста ног. И можно только помянуть добрым словом того безвестного врача, который дал родителям мальчика совет, чтобы мальчик в качестве упражнения для разработки суставов побольше барабанил.

Уильям-младший с огромным удовольствием принялся выполнять врачебные предписания, колотя чем попало по кастрюлям, пустым жестянкам и прочей кухонной утвари. К огромному удивлению окружающих оказалось, что у мальчика абсолютный слух, и он, которого никто никогда не учил музыке и тем более нотной грамоте, на лету схватывает ритмическую основу любого музыкального

произведения и с легкостью ее повторяет. Из медицинской процедуры игра на ударных стала для искалеченного ребенка смыслом всей жизни. Всю свою энергию, всю душевную страсть Чик, лишенный иных возможностей самореализации, во всю мощь неожиданно обнаружившегося таланта, направил на совершенствование своей техники игры на ударных.

Позже Чик играет свои первые сессии с Дюком Эллингтоном, Джонни Ходжесом, Бенни Картером. Проницательный Дюк одним из первых оценил масштаб таланта Чика и принял особое участие в судьбе молодого барабанщика.

Но даже если бы Уэбб был никудышным барабанщиком и слабым бэнд-лидером, его имя все равно осталось бы в истории джаза. Дело в том, что оно накрепко связано с именем великой джазовой певицы Эллы Фицджеральд, которая начинала свой творческий путь с оркестра Уэбба. История ее появления в оркестре Чика напоминает святочный рассказ, но жизнь иногда тоже бывает похожа на рождественскую сказку.

16-летняя Элла Фицджеральд, всю жизнь мечтавшая стать танцовщицей, приходит поучаствовать в любительском конкурсе в Гарлеме. Поднявшись на сцену, она, в потрепанной одежде, в мужских башмаках, от смущения не может сделать ни одного движения. Сжалившись, организаторы конкурса предлагают ей, если уж ничего не выходит с танцем, то хотя бы спеть. И Элла выдает такую версию Джуди Хоуги Кармайкла, что все приходят в восторг. Девочка зарабатывает на конкурсе аж 25 долларов, но, что гораздо ценнее, один из скаутов Уэбба, Бард Али решает привести ее к своему шефу. Чик совершенно не хочет слушать нескладную девчонку-подростка, и лишь по настоятельной просьбе Али, он соглашается. Голос Эллы развеивает все его сомнения. Внешность Эллы Фицджеральд, мягко говоря, не соответствовала представлениям о красоте, в том числе и о том, как должна выглядеть темнокожая певица, которой придется выступать перед белой аудиторией. С приходом Эллы Фицджеральд Чик перестроил программу оркестра, сделав выступления певицы центральным элементом шоу.

И не ошибся.

ФИЦДЖЕРАЛЬД Элла (FITZGERALD Ella Jane)
(25 апреля 1917 г., Ньюпорт-Ньюс, США –
15 июня 1996 г., Лос-Анджелес, США)

Великая американская джазовая певица.

С самого детства увлекалась танцами и пением, занималась балетом. Но выбрала балет и записалась на конкурс, но в последнюю

минуту передумала и подала заявку на другой конкурс – певческий, в котором стала победительницей.

В январе 1935 г. Элла Фицджеральд получила возможность выступить с биг-бэндом Тайни Брэдшо в Гарлемском Театре оперы. Тогда же саксофонист Бенни Картер, присутствовавший 21 ноября 1934 г. в Аполло и приметивший юную певицу, познакомил ее с джазовым барабанщиком и руководителем оркестра Чиком Уэббом, который предложил ей выступить вместе на танцевальном вечере в Йельском университете.

Фицджеральд стала выступать с оркестром Уэбба в гарлемском танцевальном зале «Савой» на постоянной основе, там они записали несколько хитов, в том числе «Love and Kisses» и «(If You Can't Sing It) You'll Have to Swing It (Mr. Paganini)». Однако первой песней, принесшей ей наибольшую популярность, на тот момент стала «A-Tisket, A-Tasket» – импровизация на тему детской считалочки, которую Фицджеральд написала совместно с Элом Фельдманом в 1938 г.

С Уэббом были записаны многие известные хиты, а после его смерти в 1939 г. Элла стала лидером оркестра, и это положение сохранила до 1942 г.

В 1942 г. Элла Фицджеральд решила начать сольную карьеру и подписала контракт со звукозаписывающей студией Decca Records, стала часто появляться на джазовых концертах в рамках Jazz at the Philharmonic Package.

С приходом конца эры свинга и падения популярности биг-бэндов в джазовой музыке произошли большие перемены. Новый развивающийся стиль би-боп позволил Фицджеральд разнообразить свое вокальное мастерство, особенно заметно это стало после начала ее совместной работы с Диззи Гиллеспи. Именно в этот период Элла стала использовать элементы скэта в процессе пения, позднее это стало одной из визитных карточек ее стиля. Композиция «Oh, Lady Be Good!» (1947) укрепила статус Фицджеральд как одной из лучших джазовых вокалисток.

Фицджеральд выступала на концертах JATP вплоть до 1955 г., позже она покинула студию Деcca.

После участия в фильме «Pete Kelly's Blues» в 1955 г. Элла подписала контракт с лейблом Verve и последующие несколько лет издала серию альбомов под общим названием «Songbooks», где исполняла песни того же Гершвина, а также Коул Портер, Ричард Роджерс, Дюк Эллингтон, Гарольд Арлен, Джером Керн и Джонни Мерсер.

Тем не менее, за исключением перепевов Эллингтона, этот проект нельзя назвать главным джазовым проектом Эллы Фицджеральд. Зато этот престижный проект сделал певицу очень популярной.

В пик своей карьеры, в 1960 г., Элла записала в Берлине живую пластинку «Mack the Knife», очень веселый альбом, во время записи которого она полностью забыла слова и придумывала на ходу собственные. Этот альбом впоследствии стал классикой.

Позже Verve Records была куплена компанией MGM в 1961 г. за 3 млн долларов, и с 1967 г. MGM перестали заключать контракт с Фицджеральд.

В последующие 5 лет она работала на студиях Atlantic, Capitol и Reprise, данный период ознаменовал собой эксперименты Эллы в различных музыкальных жанрах и уход от классического джаза.

На лейбле Capitol вышел ее альбом «Brighten the Corner» – собрание торжественных песен, «Ella Fitzgerald's Christmas» – сборник традиционных рождественских гимнов, «Misty Blue» – альбом в стиле кантри, а также «30 by Ella» – серия из шести записей-попурри.

Один из тогдашних синглов Фицджеральд «Get Ready» (кавер-версия песни Смоки Робинсона) стал последним в ее творчестве, который попал в американский хит-парад.

Неожиданный успех концертного альбома 1972 г. «Jazz at Santa Monica Civic» сподвиг Нормана Гранца основать Pablo Records – первый лейбл после продажи Verve.

Фицджеральд записала около 20 пластинок для этого лейбла. Запись с живого выступления 1974 г. «Ella in London» с пианистом Томми Флэнаганом, гитаристом Джо Пассом, контрабасистом Кеттером Беттсом и барабанщиком Бобби Даремом была принята очень тепло и многими считалась одной из лучших работ Фицджеральд.

На следующий год она вновь выступила с Пассом на немецком телевидении в Гамбурге. Тогда же в середине 1970 гг. критики подметили ухудшение вокальных данных певицы, она стала использовать более короткую, острую фразировку, голос стал жестче. Из-за проблем со здоровьем Фицджеральд вынуждена была прекратить студийную деятельность в 1991 г.

В 1993 г. состоялось последнее выступление Эллы.

15 июня 1996 г. она скончалась в возрасте 79 лет в Лос-Анджелесе.

Элла Фицджеральд была непревзойденной скэт-певицей и обладала поистине уникальным и ценным голосом, звучание которого можно было бы назвать самым красивым и идеальным среди тех, которые когда-либо слышал человек.

ФЛЭНАГАН Томми (FLANAGAN Thomas Lee 'Tommy')
(16 марта 1930 г., Детройт, США – 16 ноября 2001 г.)

Выдающийся джазовый пианист, запомнившийся своими работами с Эллой Фицджеральд, Джоном Колтрейном, Сонни Роллинзом, Уесом Монтгомери и многими другими.

Будучи еще совсем маленьким мальчиком, он получил кларнет в подарок на Рождество, но думал лишь об одном инструменте – фортепиано, на котором начал играть в 5 лет.

Томми дебютировал в 1945 г. в ансамбле Декстера Гордона и вскоре уже играл с Майлзом Дэвисом, Джей Джей Джонсоном, Колуменом Хокинсом, Артом Фармером, Херби Манном и другими.

Свой первый альбом Томми выпустил в 1957 г. «Tommy Flanagan Trio Overseas». Примерно в это же время Флэнеган зарекомендовал себя как блистательный аккомпаниатор и выступал с Эллой Фицджеральд с 1963 по 1965 гг. и с 1968 по 1978 гг.

С 1975 г. Томми вновь записывался в качестве лидера, но продолжал работать чаще всего сайдменом в небольших составах.

Томми всегда был необыкновенно музыкальным. Он очень гармонично соединил в своей музыке невероятно важные качества: изумительный интенсивный свинг, гармоническую изысканность, мелодический дар и отменное чувство юмора. Неудивительно, что он не раз появился на ряде самых новаторских альбомов своего времени.

За время своей карьеры он был номинирован на четыре «Грэмми» – два за лучшее джазовое исполнение в группе и два в номинации лучшего сольного джазового исполнительства.

Музыкант ушел из жизни после очередного инфаркта 16 ноября 2001 г.

ХЕНДЕРСОН Флетчер (HENDERSON Fletcher)
(18 декабря 1897 г., Катберт, США –
29 декабря 1952 г., Нью-Йорк, США)

Американский джазовый пианист, руководитель первого негритянского оркестра, основоположник классического стиля «свинг».

Этот человек обладал потрясающим чутьем на таланты. Через его оркестр прошли почти все ведущие джазовые музыканты того времени, в том числе и Луи Армстронг. Он их находил, приглашал, многие у него становились знаменитостями, а потом уходили в другие оркестры, распространяя «вирус» нового стиля. Оркестр Флетчера Хендерсона называют «лабораторией свинга». Здесь примерно в течение 10 лет новый стиль «доходил до кондиции».

Рос в образованной благосостоятельной семье. Благодаря матери, пианистке и учительнице музыки, с 6 лет играл на фортепиано. В университете Атланты специализировался в области химии и математики. Но в Нью-Йорке, куда он приехал в 1920 г., работу по специальности найти не удалось. Чтобы заработать себе на жизнь, пришлось устроиться аккомпаниатором в музыкально-издательскую фирму. Его талант произвел впечатление, и вскоре он стал ведущим пианистом студии грамзаписи Black Swan, где записывался с самой Бесси Смит – «императрицей блюзов», и другими певицами.

В 1923 г. собирает свой первый состав, с которым выступает в Club Alabam. Вскоре переходит в танцевальный зал Roseland Ballroom на Бродвее.

Как аранжировщик Флетчер обладал редким даром убеждающей простоты. Он писал так, словно музыка рождалась сама собой. Нужно было только играть по нотам, а свинг уже был заложен в обработке.

Годами наивысшей славы бэнда принято считать 1926–1931 гг.

Незадолго до смерти Хендерсон пережил инфаркт, после чего прекратил свои выступления.

Умер в Нью-Йорке 29 декабря 1952 г.

ХОЛИДЕЙ Билли (HOLIDAY Billie)

(7 апреля 1912 г., Балтимор, США)

Чрезвычайно харизматичная джазовая певица с непростой и тяжелой судьбой.

Прошло уже более полувека со дня смерти певицы, а весь мир продолжает наслаждаться ее чистым неподражаемым голосом. Билли Холидей признана одной из лучших вокалисток XX века – наравне с Эллой Фицджеральд и Фрэнком Синатрой.

Ее отец был музыкантом, но не состоял в браке с матерью Билли и исчез из ее жизни, когда дочь была еще младенцем. Мать уехала в поисках работы в Нью-Йорк, оставив маленькую дочь на попечение родственников, которые не уделяли ей должного внимания. В 1927 г. мать взяла дочь к себе, а через три года Билли девочка петь в одном из маленьких клубов Бруклина. Однажды, как она рассказывает в своей автобиографии «Lady Sings the Blues», им с матерью грозил выселение из квартиры.

В надежде найти работу Билли Холидей отправилась на 132 улицу Гарлема, где находилось несколько небольших клубов. Владельцу одного из них она сказала, что умеет танцевать. Однако танцевала она плохо. Тогда пианист, пожалев ее, спросил, может ли она что-нибудь спеть. Билли исполнила популярные в то время песни «Trav'lin' All Alone» и «Body and Soul». Триумф был полный и она

сразу же получила свои первые заработанные деньги. Трудно сказать, насколько правдива эта история. Во всяком случае, с той поры певица начала работать в клубах 132 улицы.

Там в 1933 г. ее и нашел вездесущий открыватель талантов Джон Хэммонд, который в то время сам лишь начинал свою легендарную карьеру. Хэммонд написал о Билли Холидей восторженную колонку в Melody Maker и привел на одно из ее выступлений Бенни Гудмана. Билли записала демо в Columbia Studios с только что организованным бэндом Бенни Гудмана.

Коммерческий дебют «Your Mother's Son-In-Law» состоялся 27 ноября 1933 г. Певицу стали приглашать на выступления в престижные залы, например, в первоклассный гарлемский театр Apollo. Тогда же Билли снялась в фильме с Дюком Эллингтоном. Она работала практически со всеми ведущими джазменами – Бенни Гудманом, Лестером Янгом, Беном Уэбстером, Чу Берри, Роем Элдриджем, Баком Клэйтоном, Джонни Ходжесом, Харри Карни и Джерри Малигэном.

В 1936 г. Б. Холидей гастролировала с составами Джимми Лансфорда и Флетчера Хендерсона, а в 1937 г. записала несколько номеров с новым открытием Хэммонда – оркестром Каунта Бэйси. С тенор-саксофонистом Лестером Янгом и трубачом Баком Клэйтоном у нее сложились особенно дружеские отношения. Втроем они в конце 1930 гг. сделали большую часть своих лучших совместных записей.

К сожалению, в начале 1940 гг. певица пристрастилась к опиуму вместе со своим первым мужем Джонни Монро. За расставанием с Монро последовали скоропалительный второй брак с трубачом Джо Гаем и совместное с ним увлечение героином. Несмотря на триумфальный концерт в нью-йоркском Таун-холле и небольшую кино-роль в фильме 1947 г. «Нью-Орлеан», в котором она снималась вместе с Луи Армстронгом, Билли потеряла массу денег. К тому же, ее сильно подкосила смерть матери.

В 1947 г. певица была арестована за хранение героина и приговорена к семи месяцам тюрьмы.

К несчастью, неприятности продолжались и после выхода Билли из тюрьмы. Характер ее судимости закрыл для певицы дорогу в ночные клубы, но через два года она стала записываться для джазового антрепренера Нормана Гранца, владельца лейблов Clef, Norgran, а с 1956 г. – Verve. Эта работа вновь свела ее с Беном Уэбстером, а также с другими музыкантами высокого уровня – такими, как Оскар Питерсон, Гарри «Sweets» Эдисон и Чарли Шейверс.

Несмотря на то, что бывшие злоупотребления и невзгоды начали отражаться на голосе певицы, многие записи Билли Холидей, сделанные ею в 1950 гг., отличаются той же душевной силой и теплотой, что и ее классические записи.

Массу популярности принесли Билли Холидэй ее европейские гастролы 1954 г., но еще больше – ее автобиография, вышедшая в 1956 г.

Последнее выступление певицы состоялось в 1957 г., в рамках ТВ-шоу The Sound of Jazz, вместе с Беном Уэбстером, Лестером Янгом и Коулменом Хокинсом.

В мае 1959 г. после сердечного приступа Билли попала в больницу. Она продолжала принимать наркотики и алкоголь и на смертном одре. Ушла из жизни 17 июля 1959 г.

В 1972 г. вышел ее биографический фильм «Lady Sings the Blues», где исполнительница главной роли Дайана Росс, попыталась развеять некоторые мифы, окутывавшие фигуру Билли Холидей. Фильм пролил еще больше света на судьбу певицы и приумножил армию ее поклонников.

Критики характеризуют Билли Холидей как первую, по-настоящему популярную джазовую певицу, обладавшую собственным и очень сильным ощущением классического блюза и коренным образом изменившую понятие об американском джазовом вокале.

**ХОКИНС Коулмен «Хок»
(HAWKINS Coleman Randolph 'Hawk')
(21 ноября 1904 г., Сент-Джозеф, США –
19 мая 1969 г., Нью-Йорк, США)**

Один из родоначальников современного джазового тенор-саксофона.

Он начал заниматься музыкой с 4 лет, играя на фортепиано и виолончели, а к 9 годам так успешно освоил саксофон, что в 14 уже работал по всему восточному Канзасу. У него не существовало конкурентов, за исключением другого тенор-саксофониста Лестера «Президента» Янга, который играл в противоположной манере, но лестно отзывался об игре Коулмена, так как звук у «Ястреба» всегда был сильным и страстным

В 1923 г. он приехал в Нью-Йорк, где его сразу заметил Флетчер Хендерсон. С 1924 г. Хокинс стал постоянным участником его оркестра и выработал свое неповторимое звучание. Возможно, помня из детства опыты игры на виолончели, он сумел перенести на тенор-саксофон нечто, до него не звучавшее на этом инструменте.

До Второй мировой войны, Хокинс побывал в Европе, где выступал с Джанго Рейнхардтом и Стефаном Граппелли, а вернувшись на родину в 1939 г., Хок записывает одно из своих лучших соло в песне «Body and Soul».

В 1941 г. Хокинс играет в оркестре у Каунта Бэйси, в середине 1940 г. – с Тедди Уилсоном и Роем Элдриджем. В это время музыкант начинает увлекаться би-бопом.

В 1944 г. он приглашает к сотрудничеству Телониуса Монка и они делают ряд музыкальных записей с Диззи Гиллеспи и Чарли Паркером.

Позднее к ним присоединяются Майлз Дэвис и Макс Роуч. В эти годы Хокинс, с легкой руки Нормана Гранца, участвует в концертном турне по США под названием Jazz at the Philharmonic.

В 1950 г. К. Хокинс неоднократно гастролировал по Европе.

В 1956 г. выступал на Ньюпортском джаз-фестивале, а в 1957 г. выпустил альбом «The Hawk flies high» на Riverside.

В 1959 г. в Лос-Анджелесе он записался на Verve Records вместе с Беном Уэбстером, а затем и втроем с Оскаром Питерсоном.

В 1962 г. К. Хокинс совершил гастрольное турне вместе с Дюком Эллингтоном.

В течение многих лет Хок страдал алкоголизмом и депрессиями. В 1966 г., во время концерта в Окленде, музыкант на сцене потерял сознание и попал в больницу. Поездка с Оскаром Питерсоном в европейское турне оказалась для Хокинса последней и он скончался от воспаления легких 19 мая 1969 г. в Нью-Йорке.

В 1961 г. Хокинс был зачислен джазовыми критиками в Пантеон Славы Down Beat Hall of Fame.

ХОРН Ширли (HORN Shirley Valerie) (1 мая 1934 г., Вашингтон, США – 20 октября 2005 г.)

Выдающаяся джазовая вокалистка и пианистка, известная, прежде всего, своими изумительными балладами и обладающая вместе с тем безупречным чувством свинга.

Ширли Хорн начала учиться играть на фортепиано в возрасте 4 лет. Певица говорила, что к Эрролу Гарнеру и Оскару Питерсону она пришла через Дебюсси и Рахманинова. В 20 лет, окончив музыкальную школу при университете Howard, она организовала свое первое трио. Дебютный альбом исполнительницы «Embers And Ashes» появился в 1960 г., и она тут же попала в поле зрения Майлза Дэвиса и Куинси Джонса, которые вытащили ее в джазовый Нью-Йорк.

Первые три альбома певицы принесли ей серьезный успех, и при этом ей удалось не поддаваться на уговоры продюсеров, желавших видеть ее более выигрышной с точки зрения шоу «певицей у микрофона». Вокалистка видела себя только за клавишами. Другим важным решением Ширли Хорн была остановка музыкальной карьеры во имя воспитания дочери.

До самых 1890 гг. она оставалась в тени, а затем совершила очередную стремительный прорыв, записав несколько сенсационных альбомов для легендарного лейбла Verve.

Можно сказать, что настоящее признание пришло к Ширли Хорн уже на шестом десятке. Среди самых ярких ее работ альбом «You Won't Forget Me» (1990), записанный при участии Майлза Дэвиса и братьев Уинтона и Брэнфорда Марсалисов. Наиболее успешным в коммерческом отношении Ширли Хорн принято считать диск «Here's To Life» (1991), аранжировщиком для которого выступил знаменитый Джонни Мэндел.

В 1998 г. Ширли Хорн получила Grammy как лучшая джазовая вокалистка за альбом памяти Майлза Дэвиса «I Remember Miles». Только на Grammy она номинировалась в общей сложности девять раз, что уж говорить о неоднократных взлетах на вершины джазовых чартов, наградах как за заслуги в музыке, так и за вклад в культуру в целом.

Последний подарок судьба преподнесла Ширли Хорн в 2000 г. На альбоме «May The Music Never End» с ней записался Ахмад Джамал, пианист, служивший ей источником вдохновения еще в 1950 гг. До работы с Ширли Хорн он вообще никогда не записывался с вокалистами. В эту пору страдавшая диабетом исполнительница уже не могла аккомпанировать себе сама: из-за осложнений ей ампутировали правую ступню. Наряду с физическими недугами Ширли Хорн тяжело переживала снижение интереса к ее персоне. Она получала ангажемент на одно-два выступления в месяц, а супервостребованные молодые поющие пианистки Нора Джонс и Дайана Кролл даже не упоминали ее в числе тех, кто оказал на них влияние, и это очень обижало исполнительницу. Впоследствии к ее болезням добавились усилившийся артрит и рак груди.

В июне 2005 г. певица была госпитализирована в последний раз. 20 октября 2005 г. великой певицы не стало.

ЧАРЛЬЗ Рэй (ROBINSON Ray Charles)

(23 сентября 1930 г., Олбани, США – 10 июня 2004 г.)

Великий певец и клавишник, объединивший в себе музыку блюза, госпел, джаза и soul.

Обладатель одного из самых узнаваемых голосов в американской музыке, озарил мир своим талантом и теплом, а также светом, которого сам никогда не видел, так как несчастный случай в семье к 7 годам привел мальчика к полной слепоте.

Впервые музыкальный талант Рэя начал проявляться в возрасте 3 лет – этому содействовал хозяин ближайшей аптеки, игравший

на фортепиано. Он поступил в школу для глухих и слепых в Сент-Огустине, штат Флорида. Там Рэй научился азбуке Брайля и игре на нескольких музыкальных инструментах – фортепиано, органе, саксофоне, тромбоне и кларнете. В школе проявился музыкальный талант Рэя как певца – он пел в баптистском хоре.

С самого детства Рэя прельщала творческая свобода. До сих пор всех удивляет его особый подход к музыке. В его выступлениях были задействованы и трио, и биг-бенды, и струнные оркестры, и большие хоры. Репертуар Чарльза просто потрясал своим объемом и разнообразием.

Такие его хиты, как «Unchain My Heart», «You Are My Sunshine». «Hit The Road Jack» занимали первые строчки R&B и поп-чартов одно временно, а также приносили исполнителю премию «Грэмми» 17 раз! Настоящей «визитной карточкой» Рэя стала песня «Georgia On My Mind». Эта песня, сочиненная Хоги Кармайклом в честь девушки по имени Джорджия, 24 апреля 1979 г. была объявлена гимном штата Джорджия, и Рэй Чарльз исполнил ее в здании законодательного собрания штата.

Рэй всю жизнь выступал против расизма и расовой сегрегации – так, в 1961 г. он даже отменил концерт в Огапе, штат Джорджия, протестуя против расовой сегрегации – во время его концерта предполагалось, что чернокожие и белые зрители должны были сидеть отдельно. На следующий же день после убийства Дж. Ф. Кеннеди Рэй выпустил сингл «Busted» («Разжалованный»), – так Рэй помянул конец его антирасистской политики. Также он активно поддерживал и финансировал деятельность Мартина Лютера Кинга.

Рэй Чарльз – мастер звуков. Его записи открывают нам потрясающее разнообразие и мастерство применения легато, глиссандо, вскриков, стонов, срывающихся в плач, ворчания и шепота, фальцета, неожиданных прыжков и остановок, визгов и криков – всех прекрасно контролируемых, дисциплинированных выдающейся музыкальностью и использованных с мастерски учтенными нюансами гармонии, ритма и динамики.

Рэй Чарльз покинул мир 10 июня 2004 г., но его гений продолжает светить и согревать.

**ШУР Дайана (SCHUUR Diane)
(10 декабря 1953 г., Такома, США)**

Американская джазовая певица и пианистка, которую в США называют «новой первой леди джаза».

С младенчества лишенная зрения в результате несчастного случая, произошедшего в больнице, она сумела не только взять лучшее

от разных стилей музыки, но и стать одной из лучших в каждом из этих стилей.

С детства девочку окружала музыка: отец играл на фортепиано, мать собрала превосходную коллекцию записей Дюка Элингтона и Дайаны Вашингтон. Любовью родителей был джаз. В эту музыку и была погружена Дайана.

Музыкальные способности Дайаны проявились очень рано. Пела Дайана с двухлетнего возраста. Позже начала аккомпанировать себе на фортепиано. Подбирала мелодии на слух. В начале Даяна подражала известным джазовым певицам. По ее собственным словам, главной вдохновительницей для нее стала Дайана Вашингтон.

Со временем Дайана создала свой неповторимый стиль. Певица часто балансирует на тонкой грани джаза и популярной музыки. 1979 г. Дайана выступила на знаменитом джазовом фестивале во французском г. Монтре и произвела огромное впечатление на знаменитого саксофониста Стена Гетца. Он и представил номер молодой певицы на концерте в Белом доме, который транслировался по телевидению.

Последовал сольный контракт Дайаны, который положил начало серии альбомов. Последний из них вышел в 2008 г.

Дайана работала со многими талантливыми и именитыми музыкантами: пела в дуэте с Рэем Чарльзом, работала с оркестром Каунта Бэйси, пела с Мейнардом Фергюсоном и его оркестром, а также блюзменом Би Би Кингом и др.

Дайана Шур много гастролирует, выступает в самых престижных залах мира, создает новые программы, записывает диски.

Сегодня Д. Шур считают за честь видеть в числе своих гостей именитейшие джазовые, блюзовые и эстрадные фестивали мира.

ЦИЦЕРО Ойген (CICERO Eugen или CICEU Eugen)

(26 июня 1940 г., Клуж-Напока, Румыния –

5 декабря 1997 г., Цюрих, Швейцария)

Румынский пианист, соединивший в своем творчестве джаз с музыкой академического направления.

Настоящее имя – Эуджен Чичеу. Сын румынского православного священника с детства пел в церковном хоре, уже в 4 года учился игре на фортепиано, в 6 лет впервые выступил с городским оркестром, исполнив концерт Моцарта. С 11 лет занимался под руководством видного румынского музыкального педагога Аурелии Чонка, затем учился в Бухарестской консерватории у Аны Питиш.

С 1962 г. начал преподавать сам. В том же году, во время гастролей в Германии, бежал в Западный Берлин, где жил и работал.

В 1960 г. на пике своей славы он так и остался непонятым многими своими соотечественниками. Тогда соединять джаз и классику считалось чересчур смело.

Ойген наиболее известен своими джазовыми вариациями на темы академической музыки. Пианист играл в RIAS Tanzorchester, в джаз-банде SFB Bigband von Paul Kuhn, с оркестром Мюнхенской филармонии, а также записывал много сольных проектов с интереснейшими интерпретациями классических произведений, а также ряд альбомов с импровизациями на стыке джаза, классики и поп-музыки.

Один только его «Rokoko-Jazz», выпущенный в 1965 г., был продан общим тиражом более миллиона экземпляров по всему миру. Тогда же был выпущен альбом с произведениями Ф. Шопена.

Техническое совершенство игры О. Цицero на фортепиано сравнивали с такими выдающимися и универсальными музыкантами, как Арт Тейтум и Оскар Питерсон.

В 1976 г. получил немецкую премию Schallplatten Preis за свои аранжировки произведений Шуберта. Выпустил более 70 записей, в том числе и совместно с Берлинским и Мюнхенским симфоническими оркестрами.

В 1982 г. музыкант перебрался в Швейцарию. Очень успешно гастролировал по Японии, где приобрел необыкновенную популярность.

Умер Ойген Цицero в Цюрихе, 5 декабря 1997 г.

ЭВАНС Билл (EVANS William John)
16 августа 1929 г., Плейнфилд, США –
15 сентября 1980 г., Нью-Йорк, США)

Самый впечатляющий из современных пианистов.

Во время игры он был похож на знак вопроса, его лицо вообще отвернуто от своей аудитории, если импровизация становится слишком личной, для публичного озвучивания.

Билл был весьма образован и чрезвычайно умен. Кроме музыки, его увлечением была литература. Он изучал эстетику и философию, в частности восточную философию дзен-буддизм, что, несомненно, отражалось на его музыке, ведь он всегда стремился к высоким стандартам и эстетике своего музыкального языка. Он также был мастером слова, и умел аналитически рассуждать о музыке, оставив после себя огромное количество цитат. Но самые лучшие из них – это бесценное музыкальное наследие его удивительных мелодий.

Впервые Эванс появился на сцене Нью-Йорка, играя с Тони Скоттом в 1956 г. и в этом же году он записал свой первый альбом

«New Jazz Conceptions» в составе трио. Тонни Скотт был первым музыкантом, пришедшим в восторг от таланта Эванса, пригласил его в свою группу и впервые представил широкой публике.

В 1958 г., после записи с Чарли Мингусом, по рекомендации Джорджа Рассела, Билл попал в секстет Майлза Дэвиса. За время работы с Дэвисом Эванс получил сильный импульс к созданию будущего шедевра «Blue in Green», стоящего в одном ряду с его наиболее известной композицией «Waltz for Debby».

Работая у М. Дэвиса, Эванс мечтал о собственном ансамбле. Его мечта сбылась в 1959 г., когда с молодым контрабасистом Скоттом Ла Фарро и барабанщиком Полом Моушеном, он создал трио, чем впоследствии внес значительный вклад в создание современного камерного джазового жанра – «piano trio».

В 1962 г. музыкант создает новый состав с контрабасистом Чаком Израэлсом и барабанщиком Ларри Банкером. На этот раз состав трио Билла Эванса стал всемирно знаменитым после триумфальных концертов на нескольких международных фестивалях, а запись Эванса на фестивале в Монтре (Швейцария) получила «Грэмми» за лучшее исполнение импровизаций в джазовом ансамбле. Кроме успеха в жанре фортепианного трио, в 1960 гг. он записал два потрясающих альбома в дуэте с гитаристом Джимом Холлом, после чего, необыкновенный по красоте диалог музыкантов стал ярчайшим примером для подражания и вызвал волну последователей.

Но эксперименты Эванса и на этом не заканчивались. В 1963–1966 гг. он записал два сольных альбома – «Разговоры с самим собой» (1963) и «Дальнейшие разговоры с самим собой» (1966), чем вновь опередил время, используя возможности студийной аппаратуры для многоканального наложения собственных записей на роле и других инструментах.

В 1968 г., Билл остался в студии наедине с роялем Steinway и создал один из лучших своих сольных альбомов под названием «Alone». «Один» из его замечательных альбомов тут же стал платиновым и в том же году принес пианисту еще одну «Грэмми». Этот эксперимент Эванс повторил еще раз в 1970 г., записав еще один удивительный альбом «Alone again» и в то же время успел создать два замечательных альбома с Тони Беннеттом, обогатив своими свежими аранжировками, гармониями и импровизациями десятки известных песен из кинофильмов.

Только при жизни он выпустил более 50 альбомов, и это не считая около 30 пластинок в качестве аккомпаниатора. Он является 7-кратным лауреатом «Грэмми» из более чем 30 номинаций и навечно внесен в джазовый пантеон славы. Удивительная плодотворность для музыканта, со слабым здоровьем, к тому же подорванным многолетним стажем употребления героина и кокаина.

В 1980 г. Б. Эванс совершил последнее прощальное турне вместе с контрабасистом Марком Джонсоном и барабанщиком Джо ЛаБарбера. А 15 сентября 1980 г., спустя год после выхода его последнего альбома «I Will Say Goodbye» Билл Эванс скончался в госпитале Маунт Синай в Нью-Йорке от внутреннего кровоизлияния, вызванного застарелой язвой желудка.

Спустя десятилетия после ухода гения, его наследие пополняется новыми концертными и студийными записями, которые в свое время не увидели и каждый раз Билл Эванс вновь открывается для слушателя.

ЭДДЕРЛИ Джулиан (ADDERLEY Julian Edwin 'Cannonball') (5 сентября 1928 г., Тампа, США – 8 августа 1975 г.)

Выдающийся джазовый альт-саксофонист, своего рода олицетворение стиля хард-боп.

Прозвище «Кэннонболл» (пушечное ядро) произошло от более раннего прозвища «Каннибал», данного ему коллегами во время обучения в высшей школе за выдающийся, невероятный аппетит – в день, при наличии хорошего настроения и расположения духа, он мог позволить себе пять-шесть обедов.

Начинал Эддерли свою музыкальную карьеру, ни много ни мало, простым преподавателем, хотя уже с 14 лет играл на альт-саксофоне в различных флоридских группах, а также руководил местным университетским биг-бэндом. В 1940 г. играл вместе с Рэем Чарльзом в период, когда тот жил в Таллахасси. Именно тогда Кэннонболл становится достаточно известной личностью и музыкантом во Флориде.

В 1955 г. Эддерли переезжает в Нью-Йорк, где принимает решение выступать с братом. Брат Джулиана Эддерли – джазовый трубач и корнетист Нэт Эддерли.

С переездом в Нью-Йорк у Эддерли начинается самый плодотворный период в карьере. Судьба приводит его в группу контрабасиста Оскара Петтифорда, где он подписывает контракт на записи. Однажды Эддерли посетил некое кафе «Богемия» (Cafe Bohemia). Он всегда носил свой саксофон с собой, главным образом от страха, что тот будет утерян. Его попросили подменить опоздавшего саксофониста, вследствие этого события Кэннонболл в течение нескольких недель становится местной сенсацией.

В 1956 г. братья реализовали то, для чего главным образом переехали в Нью-Йорк, сформировали многообещающий квинтет, но, к сожалению, он уже вскоре распался из-за финансовых трудностей. Уже в 1957 г. Эддерли приходит в квинтет Майлза Дэвиса. Играет

в знаменитейших секстеттах, принимает участие в записи одного из лучших джазовых проектов всех времен Kind Of Blue.

Хотя первая попытка создать квинтет с братом не увенчалась успехом, тем не менее, несмотря на вышесказанное, в 1959 г. братья Эддерли собирают второй квинтет, который с великим успехом просуществовал до 1975 г., вплоть до смерти музыканта.

С 1962 по 1965 гг. группа превратилась в секстет.

Также этот период ознаменовался сотрудничеством с пианистом Биллом Эвансом, с которым Эддерли записал два альбома. В это время Кэннонболл был невероятно активен как преподаватель. Так как он появился на сцене сразу после смерти Чарли Паркера и был крайне талантливым импровизатором, к нему применяли определение «The new Bird», которое, к сожалению, поставило перед ним нехарактерные для него цели. Именно потому, что его подход к импровизации более чем значительно отличался от паркеровского.

Целиком и полностью Эддерли сформировал свой неповторимый стиль под влиянием Майлза Дэвиса. Однако впоследствии Кэннонболл даже стал применять в своем творчестве элементы фри-джаза.

Умер музыкант в расцвете лет 8 августа 1975 г.

ЭДДЕРЛИ Нэт (ADDERLEY Nat)

(25 ноября 1931 г., Тампа, США – 2 января 2000 г.)

Замечательный трубач, корнетист и композитор, брат великого саксофониста Джулиана «Кэннонбола».

Нэт взял трубу в 1946 г. и перешел на корнет в 1950 г. Он находился под сильным влиянием Майлза Дэвиса и до того, как занять место в известнейшем квинтете Джулиана, Нэт сотрудничал со многими известнейшими музыкантами. Карьера Нэта шла параллельно с достижениями его старшего брата в течение достаточно долгого времени.

Нэт служил в армии и играл там в группе с 1951 по 1953 гг.

После периода с Лайонелем Хэмптоном с 1954 по 1955 гг., Нэт Эддерли сделал дебютные записи в 1955 г. и присоединился к малоудачному первому квинтету Cannonball Adderley в 1956–1957 гг. Затем, после развала группы Джулиана, он сотрудничал с Джей Джей Джонсоном и Вуди Германом. Только в 1959 г. он вновь присоединился к новому квинтету своего брата и оставался с ним до самой кончины Джулиана в 1975 г.

Нэту Эддерли принадлежат такие композиции, ставшие стандартами музыки хард-боп и соул-джаз, как «Work Song», «Jive Samba» и «The Old Country».

В 1960 г. музыкант был на пике популярности и в самой лучшей форме, его соло стали классикой джазовой музыки и вдохновили бесчисленное количество музыкантов, подражателей, а также зазвучали восторженные отзывы у критиков.

Им записаны 37 альбомов в качестве лидера, не говоря о совместных проектах со многими музыкантами.

Покинул наш мир Нэт Эддерли 2 января 2000 г.

ЭЛЛИНГ Курт (ELLING Kurt) (2 ноября 1967 г., Чикаго, США)

Джазовый певец, обладающий прекрасным баритоном с диапазоном голоса в четыре октавы.

Курт – не просто даровитый исполнитель с отточенной техникой, он является автором исполняемой им музыки и стихов, а если речь идет о джазовых стандартах, то певец трактует их в совершенно неслыханном до этого измерении.

Курт родился в Чикаго, в семье капельмейстера лютеранской церкви. Хоровое пение религиозной музыки, обучение игре на фортепиано, барабанах и виолончели – такое музыкальное образование получил Эллинг в детстве. Музыка для него всегда была каким-то постоянным, но пока еще вторым планом: в колледже Густава Адольфуса, штат Миннесота, Эллинг изучает историю и религию, при этом продолжая занятия в хоре при колледже. После окончания колледжа Эллинг поступает в Чикагский Университет для получения степени магистра по истории религии.

Во время учебы в Чикагском университете Курт подумывает продолжить религиозную карьеру, работая в международной World Council of Churches, организации, объединяющей наиболее влиятельные церкви мира. Это время для Керта момент колоссальной загрузки и неизбежного выбора между музыкой (а он зарабатывал деньги на жизнь именно тем, что пел по вечерам в пабах и клубах) и «серьезной карьерой и в конце концов Курт оставляет университет за один семестр до его окончания.

Курт выступает с командой музыкантов в клубах, записывается. Первый записанный с командой альбом на Blue Note – «Close your eyes» – был номинирован на «Грэмми».

С тех пор на счету Эллинга – появление на национальном телевидении, историческое исполнение «Take Five» с Al Jarreau, несколько альбомов, записанных и на Blue Note, и на Concord records. Его альбом «Dedicated to you» признан самым выдающимся вокальным альбомом за всю историю джаза и получил награду «Грэмми» в категории «Лучший вокальный джазовый альбом».

Трудно сказать, забросил ли Эллинг богословскую карьеру или нет, выбрав тогда в Чикаго путь музыканта. Его музыка способна вызвать ощущение божественного присутствия, его песни – это и отпущение грехов, и исповедь. Эллингу удалось создать какой-то свой жанр «джазового богослужения, созданного поэзией и близостью к сердцу человека.

ЭЛИАС Элиана (ELIAS Eliane) **(19 марта 1960 г., Сан-Паулу, Бразилия)**

Бразильская джазовая пианистка, аранжировщица, вокалистка, композитор.

В творчестве Элианы прослеживается соединение двух культур – американской и бразильской. Еще с детства она стала слушать все пластинки подряд с записями американской музыки, джазовой в первую очередь. Таким образом, вирус джаза проник в нее через эти пластинки, заразив на долгие годы.

Кроме джаза, Элиан с детства испытывала страсть к народной бразильской музыке, а также с упоением слушала мелодии Антонио Жобима, Луиса Бонфа и других популярных композиторов-песенников того времени.

Накопив достаточный опыт игры в различных ансамблях, Элиан Элиас, когда ей минуло 20 лет, отправляется в Европу, где происходит знаменательная встреча с известным джазовым басистом, в то время участником группы «Steps», Эдди Гомесом. Внимательно прослушав ее демонстрационные записи и найдя их весьма интересными, Эдди, недолго думая, предлагает ей перебраться в Америку и влиться в состав к тому времени уже ставшей знаменитой группы Steps.

В 1983 г. Элиана Элиас сделала в составе переименованной в Steps Ahead группы свою первую запись, однако, закрепиться в ансамбле ей было не суждено, так как пианистка мечтала о своей собственной группе. Такая группа была образована совместно с Рэнди Брекером – известным трубачом, незадолго до того ставшим ее мужем.

В дальнейшем Элиас неоднократно обращается к творчеству Антонио Жобима, каждый раз по-новому переосмысливая его темы и предлагая оригинальные версии бессмертных мелодий из «классики бразильской песни».

ЯНГ Лестер (YOUNG Lester)
27 августа 1909 г., Вудвилл, США –
15 марта 1959 г., Нью-Йорк, США)

Выдающийся тенор-саксофонист и кларнетист, повлиявший на бесчисленное множество музыкантов, один из основных изобретателей стиля «cool», продолжатель манеры игры баритон-саксофониста Фрэнки Трамбауэра, поначалу оказавшего на самого Янга большое влияние.

Лестер Янг, по сути, играл музыку будущего уже в первой половине XX в., получив известность в составе биг-бэнда Каунта Бэйси, и его мелодические линии не перестают восхищать изяществом и каллиграфической изобретательностью, всегда мечтательно отрывающиеся от основного гранд-бита.

Лестер Янг и певица Билли Холидей записали более 60 сторон (пластинок) с 1937 по 1946 гг. Многие из этих записей стали американской классикой.

В последний раз музыкант принял участие в записях и концертах в Париже.

15 марта 1959 г., через несколько часов после прибытия из Парижа в Нью-Йорк, Лестер Янг скончался в возрасте 49 лет. Этот момент биографии джазмена косвенным образом отображен в фильме «Около полуночи», где роль Янга сыграл Декстер Гордон. Лестер был похоронен в Бруклине на Cemetery of the Evergreens.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Азнавур Шарль	179
Александр Монти	150
Али Рашид	178
Аммонс Джин	194
Анка Пол	203
Арлен Гарольд	214
Армстронг Луи	69, 73, 130, 131, 134, 135, 138, 151, 153, 163 181, 190, 191, 192, 198, 209, 211, 216, 218
Арпино Андре	179
Асмуссен Свен	199
Банкер Ларри	225
Барнетт Чарли	207
Баттл Кэтлин	181
Бейдербек Бикс	131, 132, 211
Бейкер Чет	142, 178
Беллсон Луи	210
Беннет Тони	133, 134, 135, 175, 203, 225
Бенсон Джордж	146, 159
Берд Чарли	184
Берри Чу	218
Берроа Игнасио	202
Беттс Кеттер	215
Бёртон Гарри	136, 173, 183
Беше Сидней	132, 133, 191
Бигард Барни	136, 189
Блэйки Артур или Абдулла ибн Буххейн	137, 185, 196, 201
Болден Бадди	138, 169, 191
Бонф Луис	229
Браун Джеймс	159, 181
Браун Клиффорд	137, 191, 196, 203
Браун Роза	189
Браун Рэй	139, 140, 175, 180, 190, 196
Брекер Рэнди	229
Брубек Дэйв	73, 140, 141, 150, 156, 178, 198
Брэдшо Тайни	214
Бэйси Каунт	67, 143, 177, 198
Вальдес Чуча	203
Вашингтон Дайана	223
Веб Спид	211
Вейл Курт	206

Венути Джо	134, 209
Вернер Кенни	187
Виндинг Кай	137
Воэн Сара	144, 145, 185
Вудворт Аарон	144
Вудс Фил	145
Вутен Виктор	171
Вэйкл Дэйв	146, 147
Гай Джо	218
Гарбарек Ян	147, 148
Гарланд Ред	150
Гарланд Хэнк	136
Гарленд Джуди	134
Гарнер Линтон	134
Гарнер Эррол	137, 148, 149, 157, 220
Гарретт Кенни	137
Гаррос Кристиан	179
Герман Вуди	203, 227
Гетц Стэн	134, 198, 203, 223
Гиллеспи Диззи	137, 139, 145, 146, 150, 151, 152, 164, 167, 172 185, 188, 190, 193, 194, 197, 198, 201, 203, 214, 220
Гола Альмандо	202
Голсон Бенни	137, 180
Гомес Эдди	229
Гордон Декстер	137, 194, 196, 216, 230
Граппелли Стефан	152, 153, 199, 219
Грир Сонни	200
Гриффин Джонни	137
Грубер Фредди	147
Грузин Дэйв	203
Грэм Ларри	171
Гудмен Бенни	146, 153, 154, 176, 192, 209, 212
Гульда Фридрих	173
Дарем Бобби	215
ДеДжонетт Джек	154, 155, 173
Дезмонд Пол	156
Деймрон	194
Джамал Ахмад	42, 150, 157, 221
Джаррет Кит	155, 158, 173, 198
Джеймс Харри	210
Джексон Махалия	69, 160, 161
Джексон Тэд	133
Джерро Эл	159
Джилберто Джоао	161
Джобим (Жобим) Антонио Карлос	161, 229

Джолсон Эл	134
Джонс Куинси	145, 146, 151, 162, 165, 220
Джонс Нора	221
Джонсон Джей Джей	190, 196, 216, 227
Джонсон Джеймс Пи	195
Джонсон Марк	226
Джонсон Ози	196
Джонсон Уолтер	190
Джонс Тэд	144
Джон Элтон	199
Диксон Эрик	144
Дилан Боб	206
Дион Селин	203
Доддс Бэби	189
Доддс Джонни	189, 191, 192
Долфи Эрик	201
Дональдсон Лу	137
Донеган Дороти	163
Дорсе А. Томас	160
Дорси Томми	177
Дэвис Майлз	137, 142, 155, 157, 158, 163–166, 167, 171 173, 188, 191, 194, 196, 199, 201, 207, 216 220, 221, 225–227
Дэниэлс Эдди	167
Дювивье Джордж	196
Дюк Джордж	159, 165, 199
Д'Ривера Пакито	203
Завинул Джо	166, 193
Заппа Фрэнк	199
Израэль Чак	197, 225
Камило Мишель	166, 167
Кантор Эдди	134
Кармайкл Джуди Хоуги	213, 222
Карни Харри	218
Картер Бенни	208, 213, 214
Картер Рон	167, 168, 169, 185
Карузо Энрико	160
Каста де Паулиньо	200
Кеппард Фредди	133, 169
Керк Энди	190
Керн Джером	214
Киз Алишия	203
Кинг Би Би	135, 169, 170, 223
Кирби Джон	145
Кларк Кенни	137, 150, 193, 196, 197, 200, 201

Кларк Стэнли	170, 171, 197
Клейтон Джон	175
Клэйтон Бак	218
Кнепп Рой	176
Кокер Джо	159
Коламбо Расс	176
Колтрейн Джон	147, 148, 155, 164, 171, 172, 199, 216
Кониц Ли	197
Кориа Чик	137, 146, 147, 170, 172, 173, 180
Коул «Нат Кинг»	174
Крисчен Чарли	150, 193
Кролл Дайана	139, 175, 181, 221
Кросби Бинг	69, 134, 209
Крупа Джин	176, 212
Куилл Джин	146
Кук Уилл Мэрион	133
Купер Говард	180
Кур Сент Джонни	189
Кхумало Сибонгила	155
Кэллоуэй Кэб	173
Кэри Мат	191, 192
Кэтлет Сид	137
ЛаБарбера Джо	226
ЛаБелл Пати	203
Лансфорд Джимми	177, 218
Легран Мишель	145
Леди Гага	135
Линкольн Эйби	178
Ллойд Чарльз	148
Ловано Джо	178
Лусье Жак	178–180
Льюис Джон	180, 199
Льюис Мел	178
МакБрайд Кристиан	175, 180, 181
Маккартни Пол	176
МакКиббон Эл	137
Маклафлин Джон	199
МакРэй Кармен	181, 182
МакФеррин Бобби	182, 183
Маллиген Джерри	142
Манн Херби	216
Мария Таня	184
Марсалис Брэнфорд	137, 184, 185, 221
Марсалис Уинтон	137, 185, 186, 221
Марсалис Эллис	184, 185

Марсел Армандо	200
Мелдау Брэд	187
Мелон Рассел	175
Мерсер Джонни	214
Метени Пэт	155, 183, 187
Мийо Дариус	141
Милей Джеймс	189
Миллер Гленн	176
Миллер Маркус	171, 186, 187
Мингус Чарльз	140, 201, 225
Минтон Генри	193, 194
Митчелл Гроувер	144
Мишло Пьер	179
Мобли Хэнк	137
Монк Телониус	137, 146, 150, 168, 171, 187, 188, 193 195, 196, 201, 220
Монтгомери Уес	216
Морган Ли	137
Моррисон Джорж	177
Мортон Джелли Ролл	75, 188–190, 192
Мотьян Пол	202
Моушен Пол	225
Мэйс Лайл	183
Мэндел Джонни	175, 221
Мэнс Джуниор	187
Наварро Фэтс	137, 190, 191, 193, 194, 196
Николс Ред	209
Норво Ред	212
Норен Фредерик	204
Нун Джимми	191, 192, 211
Ньюмен Джо	145
Оливер «Кинг» Джо	130, 133, 153, 191, 192
Оливер Сай	177
Ори Кид	130, 189, 191, 192
Паркер Чарли	137, 142, 146, 149, 150, 151, 164, 172, 188 191–196, 201, 203, 220, 226
Паскуа Алан	147
Пасс Джо	145, 215
Пасториус Жако	166, 170 194, 195
Пауэлл Эрл Рудольф «Бад»	137, 172, 193, 195–197, 201
Перес Данило	203
Петруччiani Мишель	178, 197, 198
Петтифорд Оскар	140, 226
Питерсон Оскар	139, 150, 174, 198, 201, 218, 220, 224

Плант Роберт	146
Пономарев Валерий	137
Понти Жан-Люк	165, 199
Портер Коул	214
Поттер Томми	196
Пресли Элвис	159
Пума Томми Ли	175
Пуэнте Тито	203
Рассел Джордж	145, 147, 196, 225
Рассел Луис	130, 192
Редман Джошуа	187, 203
Рейни Ма	160
Рейнхардт Джанго	152, 153, 180, 219
Рид Вернон	155
Ритенур Ли	147, 200
Рич Бадди	137, 145, 196
Робинсон Смоки	215
Роджерс Ричард	214
Роллинз Сонни	180, 185, 196, 216
Романо Альдо	197
Росс Дайана	146, 219
Роуч Макс	137, 145, 193, 196, 200, 201, 220
Рубалькаба Гильермо	201
Рубалькаба Гонсало	201, 202
Рэйни Джимми	145
Сальваторе Салло	172
Сандовал Артуро	203
Санчес Дэвид	167, 202
Свенссон Эсбьёрн	204
Сильвер Хорас	137, 172
Симеон Омер	189
Симон Нина	205, 206
Синатра Фрэнк	134
Синглтон Затти	189
Сисл Нобл	194
Скотт Тони	145, 224, 225
Скофилд Джон	155, 178
Смит Бесси	160, 217
Смит Стафф	199
Соколов Фрэнк	196
Соса Омар	203
Стерн Майк	147
Стинг	181, 185
Ститт Сонни	137, 194, 196
Стрейхорн Билли	209

Сусо Фоде Муса	155
Тайнер МаКой	178
Тейлор Арт	196
Тейтум Арт	134, 157, 174, 208, 211, 224
Террентайн Стэнли	145
Терри Кларк	162, 164, 185, 197, 207
Тигарден Джек	209
Тизол Хуан	209, 210
Тилиманс Тутс	167
Тимберлейк Джастин	203
Тиммонс Бобби	137
Торме Мел	210
Трамбауэр Фрэнки	211, 230
Тредуэлл Джордж	145
Тристано Ленни	145
Тротман Ллойд	196
Тэйт Эрскин	211
Уайтмен Пол	154
Уандер Стиви	135
Уебб Чик	137, 212, 213, 214
Уехара Хироми	173
Уилсон Джаред	207
Уилсон Тедди	145, 157, 174, 211, 212, 220
Уильямс Кути	196
Уильямс Мэри Лу	137
Уильямс Тони	168, 185
Уланов Барри	149
Уоллер Фэтс	130, 143, 195, 209, 211
Уорвик Карл	150
Уэбстер Бен	198, 208, 218–220
Фармер Арт	216
Фарро Ла Скотт	225
Фельдман Эл	214
Фергюсон Мейнард	223
Фицджеральд Элла	73, 139, 144, 213, 214, 215, 216, 217
Флек Бела	173
Флэнаган Томми	215, 216
Фодтер Эл	197
Фостер Джордж	189
Фостер Фрэнк	144
Франко Бадди Де	208
Фуллер Кертис	137
Фэзер Леонард	149
Хаббард Фредди	137, 180
Хайнс Эрл	174, 177, 212

Хансон Ховард	168
Хардин Лил	190
Хейман Ричард	145
Хейнс Рой	196
Хендерсон Флетчер	137, 216–219
Хендрикс Джими	195
Херман Вуди	178
Херш Фред	187
Хефти Нил	145
Хит Перси	196
Ходжес Джонни	213, 218
Хокинс Коулмен	201, 216, 219, 220
Холидей Билли	182, 217–219, 230
Холл Аделаида	208
Холланд Дэйв	155, 173
Холл Джим	178, 197, 225
Холмс Джонни	198
Хорн Ширли	220, 221
Хэйден Чарли	202
Хэмилтон Джефф	175
Хэммонд Джон	218
Хэмптон Лайонель	208, 227
Хэнкок Хэрби	155, 168, 173, 178, 180, 185, 203
Цицero Ойген	223, 224
Чарльз Рэй	135, 151, 221–222, 226
Черри Дон	147
Шарбоньер Винсент	179
Шейверс Чарли	191, 218
Шенберг Арнольд	141
Ширинг Джордж	150, 152, 193, 211
Шихаб Сахиб	145
Шортер Уэйн	137, 166, 168, 197
Шоу Вуди	185, 203
Шур Дайана	69, 222, 223
Эванс Билл	135, 158, 164, 197, 198, 224–227
Эванс Гилл	146, 165, 168
Эддерли Джулиан	164–166, 226, 227
Эддерли Нэт	226–228
Эдисон Гарри	185, 218
Эйлер Альберт	196
Экстайн Билли	137, 164, 190, 194
Элдридж Рой	191, 208, 218, 220
Элиас Элиана	229
Эллинг Курт	228

Эллингтон Дюк	73, 129, 133, 135, 136, 161, 177, 181, 182 188, 197, 200, 201, 205, 207, 209, 210, 213 214, 218, 220, 223
Эллис Херб	139
Эрскин Питер	146
Эстефан Глория	203
Янг Лестер	172, 218, 219, 230

Научное издание

СРОДНЫХ Наталия Леонидовна

ОСНОВЫ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ
В СТРУКТУРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ
ПЕДАГОГА – МУЗЫКАНТА

Монография

Техническое редактирование, верстка А. Ю. Тюменцева
Обложка И. Н. Аникеева

Подписано в печать 23.12.2015. Формат 84×108/32.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12,60. Уч.-изд. л. 14,19.
Тираж 500 экз. Заказ № _____

Отпечатано с готового оригинал-макета в ООО «Издательский дом „Ажур“».
620028, Екатеринбург, ул. Восточная, д. 54.
+7 (343) 350 78 28, 350 78 49. www.ajur.ur.ru