

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра теории, истории музыки и музыкального исполнительства

**ФОРМИРОВАНИЕ ИМПРОВИЗАЦИОННЫХ УМЕНИЙ УЧАЩИХСЯ
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ГИТАРЕ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой О.Е. Плеханова

« ____ » _____

Исполнитель:
Фомин Евгений Александрович
студент 4 курса группы
Б-41 z

Руководитель ОПОП:
Р.В. Панкевич

Научный руководитель:
Сродных Наталия Леонидовна,
кандидат педагогических наук,
доцент

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИМПРОВИЗАЦИОННЫХ УМЕНИЙ У УЧАЩИХСЯ- ГИТАРИСТОВ	6
1.1 Музыкальная импровизация: история, традиции, современность.....	6
1.2 Основные направления исполнительской подготовки учащихся- гитаристов в учреждениях дополнительного образования	11
1.3 Психолого-педагогическая характеристика учащихся подросткового возраста.....	16
ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИМПРОВИЗАЦИОННЫХ УМЕНИЙ У УЧАЩИХСЯ- ГИТАРИСТОВ	23
2.1 Обзор авторских методик по обучению импровизации	23
2.2 Ход и результаты опытной работы.....	36
2.3 Методические рекомендации для педагогов по основам импровизации на гитаре.....	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	52
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	55
ПРИЛОЖЕНИЯ	61

ВВЕДЕНИЕ

Проблема формирования импровизационных умений при обучении игре на любом инструменте всегда являлась одной из важных в музыкальной педагогике. В музыкально-педагогической литературе исследование проблем музыкальной импровизации связано с именами М. А. Сапонова [50], С. Н. Бирюкова [5], С.М. Мальцева [30], Б.М. Рунина [49] и др.

Одним из показателей наличия импровизационных умений является способность сиюминутно создавать музыкальные мотивы или законченные музыкальные фрагменты. Особо актуальным данное умение является для учащихся - гитаристов, так как высокий уровень популярности данного инструмента в широкой среде школьников подростков и старшеклассников

заключается как раз в умении подбирать сопровождение к песням и свободной игре по слуху с желательным включением свободных импровизационных фрагментов. Гитарист, способный импровизировать и создавать оригинальные аранжировки к исполняемым песням, всегда вызывает искреннее восхищение окружающих.

Многие педагоги-практики, отмечают, что навык первоначальной импровизации на инструменте и умение играть без нот особенно необходим тем учащимся, которые любят музыку и не ставят своей целью продолжить музыкальное образование. Но далеко не все профессиональные музыканты, в том числе и гитаристы, имеющие крепкую техническую базу, приобретенную в процессе многолетнего обучения, владеют навыками импровизации.

Отсутствие умения импровизировать чаще всего объясняют недостатком таланта, однако, причина неумения большинства гитаристов импровизировать кроется, прежде всего, в сложившейся системе музыкального образования, ориентированной в основном на развитие чисто исполнительских навыков.

Таким образом, возникают **противоречия**:

- между важностью формирования импровизационных умений у учащихся и отсутствием должного внимания к проблеме со стороны педагогов;

- между желанием ученика освоить элементарные навыки импровизации и недостаточным техническим уровнем владения инструментом;

- между наличием ряда авторских методик по основам импровизации рассчитанных на обучение взрослых людей, и отсутствием таковых методик для учащихся подростков и старшеклассников.

Данные противоречия обусловили **актуальность** исследования и позволили сформулировать тему выпускной квалификационной работы: «Формирование импровизационных умений учащихся в процессе обучения игре на гитаре».

Цель исследования: теоретически обосновать и выявить оптимальные пути для формирования импровизационных умений в процессе освоения гитары учащимися - подростками.

Объект исследования: процесс обучения подростков игре на гитаре в условиях дополнительного образования.

Предмет исследования: методы формирования импровизационных умений учащихся-подростков в процессе обучения игре на гитаре.

Гипотеза исследования: обучение учащихся-гитаристов импровизационным умениям будет эффективным при условии целенаправленного подбора методов обучения и систематического включения в занятия модели блюза.

В соответствии с целью и гипотезой исследования были определены **задачи**:

1. Осуществить анализ теоретической литературы по истории становления музыкальной импровизации, выявить сущность понятия «импровизация».

2. Проанализировать основные направления начальной исполнительской подготовки учащихся - гитаристов в учреждениях дополнительного образования.

3. Раскрыть психолого-педагогическую характеристику учащихся подросткового возраста.

4. Проанализировать ряд авторских методик по обучению музыкальной импровизации, а также раскрыть жанровую специфику и музыкально-выразительные особенности блюза.

5. Провести опытную работу по выявлению эффективных методов для формирования у начинающих гитаристов импровизационных умений;

6. Разработать методические рекомендации по основам импровизации на гитаре для педагогов учреждений дополнительного образования.

В ходе исследования использовались следующие **методы:** *теоретические* - анализ психологической, педагогической и музыкально-педагогической литературы, обобщение и систематизация теоретического и практического опыта; *эмпирические* - наблюдение, опытная работа.

Теоретико-методологическую основу исследования составили: основные положения методики обучения игре на гитаре (М. Каркасси, Б.Клишевский, Э.Пухоль, С.Б.Попов); положения о природе музыкальной импровизации (Е.Феранда, М.А. Сапонова, Б.М. Рунина); основные положения возрастной психологии и педагогики (Н. А. Рождественская, И. Ю. Кулагина, В.С. Мухина); положения методики обучения джазовой импровизации (Д. Аберсольд, С.Гидрайтис, Ю.Чугунов, Д.Б. Крамер, О.Н.Хромушин, Е.Б. Шпаковская), в том числе импровизации на гитаре (Ю.В. Дмитриевский, В.А. Молотков, А.Б. Бадьянов, Ю.К. Щёткин и др.).

Апробация результатов исследования осуществлялась в течение 2015-2016 гг. учебного года в ходе опытной работы на базе Центра творческих проектов "Камертон".

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИМПРОВИЗАЦИОННЫХ УМЕНИЙ У УЧАЩИХСЯ-ГИТАРИСТОВ

1.1 Музыкальная импровизация: история, традиции, современность

Музыкальная импровизация - самый древний, по сей день самый демократичный и вид музыкального искусства. Обычное ее понимание связано с этимологией самого термина. Но латинское прилагательное *improvisus* - непредвиденный, неожиданный, неподготовленный - указывает лишь на один аспект явления, представляющийся сегодня не самым важным, а в иных случаях и не вполне правдоподобным. Российское музыкознание, указывая на три вида музыкального творчества (композиция, исполнение и импровизация), называет композицией сочинение музыки, «результат творческого акта композитора», а импровизацией - «особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе его исполнения».

Ведущим и до сегодняшнего дня наиболее крупным специалистом в области истории импровизации является американский музыковед Э. Феранд [77], работы которого посвящены зарождению и развитию импровизации в Европе. Значительным вкладом в отечественное музыковедение является исследование М.А. Сапонова [50], в котором автор анализирует импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и эпохи Возрождения.

Для педагогики музыкального образования более важным является рассмотрение импровизации в «узком» смысле, то есть как музыкальной импровизации. Проблеме музыкальной импровизации посвящены также современные исследования С.Н. Бирюкова [5], А.А. Никитина [37], О.Н.Хромушина [62], и др.

Импровизация господствовала в музыке несколько веков, являясь

основой фольклора: музыкант соединял в одном лице композитора, исполнителя, а нередко - и слушателя. Импровизационные принципы, казалось, прочно вошли и в музыкальную педагогику, т. к. несколько столетий тому назад обучение профессиональных музыкантов было рассчитано на подготовку импровизаторов.

Появившаяся в XVIII веке нотация сделала возможным исполнение музыкантами чужих произведений посредством выучивания нотного текста. Разделились и системы воспитания композитора и исполнителя. Традиции обучения музыкальной импровизации постепенно предались забвению, а обучение музыке, в конце концов, свелось к выучиванию, а иногда и зазубриванию большого количества пьес постепенно возрастающей трудности, что, однако способствовало развитию более высокого, чем в XVIII столетии, уровня исполнительской виртуозности. К концу XIX века искусство импровизации угасло, а в музыкальной педагогике упрочились принципы отдельной подготовки композиторов и исполнителей.

Импровизация всегда лежала в основе народного искусства, и она продолжала существовать даже в самых сложных формах композиции (инструментальный концерт, опера) вплоть до XIX века, когда композитор, наконец, оказался окончательно отделенным от исполнителей. Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт, И. С. Бах, Л. Бетховен известны своими импровизационными способностями, и хотя записей их импровизаций нет, можно предположить, что собственный импровизационный материал ими широко использовался. В специальной литературе импровизацию и сочинение музыки принято называть *музыкально - композиционным творчеством*, поскольку импровизация, по своей сути, есть не что иное, как форма композиции.

По мнению Б. Р. Иофиса, импровизация обычно противопоставляется сочинению музыки, но на самом деле они имеют общую природу и представляют собой процессы осознания и конкретного интонационного воплощения в музыкальном тексте композиционной модели. «Таким образом», - отмечает Б. Р. Иофис, - «они могут быть определены как две

формы музыкально - композиционной деятельности, при этом в импровизации возможен только какой - либо один вариант реализации модели и случайные ошибки могут изменить ход импровизации, а в процессе сочинения автору представляется возможность не только найти наилучшие решения из числа имеющихся, но и тщательно отработать все детали» [20, с.61].

Но следует заметить, что отличие от композиции, импровизация не записывается, что, конечно же, весьма существенно. Возможность нотирования способствует развитию значительности форм и богатства выразительных средств музыки. Какое это огромное преимущество — иметь возможность задумать большое, сложное произведение и в течение длительного времени разрабатывать его структуру и детали. Опера, соната, симфония и другие крупные формы позволяют передать весьма широкий спектр драматических переживаний, а для осуществления полноценной культурной жизни это — одно из важнейших условий. Так что действительная разница между композицией и импровизацией лежит в различии масштабов и выразительных средств, а не в том, что импровизация якобы "живое" искусство, а композиция — "мертвое".

Конечно, деятельность импровизатора не сводится только к самому процессу импровизации - последнему предшествует хотя бы очень краткий, но, тем не менее, нерегламентированный во временном аспекте подготовительный этап. Недаром широко известна фраза о том, что «Хорошая импровизация - это подготовленная импровизация». В истории музыки есть немало случаев, когда импровизация записывалась и обретала статус произведения. Например, многие фортепианные пьесы Ф. Шуберта (вальсы, немецкие танцы, экосезы, лендлеры и другие) являются сделанными впоследствии самим композитором записями его импровизаций.

Предлагаемое представление об импровизации вне стилистических или жанровых категорий позволяет рассматривать отдельное произведение как результат разных видов деятельности. В течение жизни произведения эти

виды могут, как бы перетекать из одного в другой. Например, симпровизировав что-то, музыкант может счесть удачными отдельные находки и оставить их в качестве элементов композиции данной вещи, чтобы в последующем исполнять, а не импровизировать. По мнению исследователя Э.Г. Фархутдиновой,- «необходимо различать импровизацию и экспромт. Последний, рожденный в «импровизационном порыве» и затем запечатленный на бумаге, становится композицией, особенности внезапного сочинения которой могут впоследствии никак не ощущаться. И наоборот, немало есть примеров, когда вещь, производящая впечатление написанной "одним духом", "на одном дыхании", приобретала это качество в результате длительного сочинения»[57, с.18]

Джазовая импровизация

Значительным стимулом к возрождению искусства импровизации явилось бурное развитие нового направления в музыкальном искусстве - джаза, возникновение которого тесно связано с импровизационной исполнительской практикой афро-американских музыкантов, фактически не имевших музыкального образования.

Однако необходимо сказать, что импровизация в джазе весьма отличается от понятия импровизации в музыке вообще. Если импровизация в обычном смысле трактуется как свободное музицирование, экспромт, то джазовая импровизация в большинстве случаев есть процесс заранее подготовленный, хотя и не исключающий сиюминутного вдохновения.

По мнению Н. Л. Сродных, «джаз, как один из наиболее ярких, устойчивых и жизнеспособных видов современного музыкального искусства, обнаруживающий тесные связи с фольклором разных народов, с новейшей экспериментальной академической музыкой, а также с большинством жанровых и стилевых разновидностей массовой популярной музыки, может выполнять роль промежуточного, центрального звена в педагогической модели современной музыкальной культуры [55, с.19].

Джаз привлекателен тем, что это в высшей степени творческое искусство; он обладает достаточно широкими выразительными возможностями и ясной музыкальной логикой; в нём есть все необходимые предпосылки для решения целостного комплекса музыкально - педагогических задач: для развития чувства ритма, тембра, формы, для выработки правильного понимания спонтанного музыкального высказывания, для освоения основ практического музицирования и анализа разнообразного звукового материала, для воспитания слуха, для формирования навыков индивидуальной и коллективной импровизации.

В настоящее время наметились тенденции к возрождению детского эстрадно-джазового творчества: в музыкальных школах все чаще создаются кружки импровизации, в которых детей, так или иначе, приобщают к основам жанровой или джазовой импровизации (в г. Екатеринбурге к таким школам можно отнести ДМШ №5, ДМШ № 6, Камертон, ДМШ №11, ДМШ №12, ДШИ «Артэтнод» и др.)

Большую роль в становлении джазовой педагогики сыграл Ю. П. Козырев[25], по инициативе которого была создана первая в России студия музыкальной импровизации для музыкантов-любителей. Необходимо упомянуть также методические разработки по обучению детей джазовой импровизации А. А. Никитина[36], О. Н. Хромушина [62] и др. Большая экспериментальная работа по развитию импровизационных способностей детей ведется педагогами по сольфеджио и гармонии, создаются детские музыкальные пособия, имеющие своей целью активизировать творческие способности начинающих музыкантов.

В настоящее время методика обучения джазовому музицированию развита достаточно широко. В последнее время проблемы, связанные с обучением искусству джаза, исследуются и с педагогической точки зрения. Это работы С. Гидрайтиса [18], А.А. Никитина [37], Н.Л. Сродных, [54, 55], Э. Э. Кержковскаой [22], В. В. Романенко [47] и мн. др., в которых

освещаются педагогические аспекты проблемы обучения различных категорий учащихся основам джазовой импровизации.

Сегодня искусство джаза стало профессиональным и широко распространённым, появились самобытные школы и направления. По мере усложнения музыкальных средств джазовой музыки, роста профессионализма музыкантов, поисков новых перспективных форм музыкального обучения, джазовая импровизация обрела прочную теоретическую базу и стала предметом изучения и обучения.

Таким образом, изучив историю становления музыкальной импровизации и определив её сущность, можно сделать следующие выводы:

- музыкальная импровизация - одна из форм музыкально - композиционной деятельности, находящейся в неразрывной связи с другой её формой - сочинением;

- в современном мире джазовая музыка является тем искусством, в котором сохранённые традиции импровизации являются его основным содержанием.

Данные выводы позволили нам определить ход дальнейшей работы в русле выбранной темы.

1.2 Основные направления исполнительской подготовки учащихся-гитаристов в учреждениях дополнительного образования

Итоговым продуктом музыкально-исполнительской деятельности любого музыканта является создание художественного образа музыкального произведения. Однако решить эту задачу сложно не владея основами исполнительского мастерства, которое включает в себя не только техническую оснащённость будущего музыканта, но и его эмоциональную отзывчивость на музыку, а также способность передать свои эмоции слушателю.

Проблема поиска оптимальных и эффективных методов работы над исполнительской техникой постоянно находится в центре внимания музыкальной педагогики. Развитие исполнительского мастерства юного гитариста - также одна из сложнейших проблем в сфере музыкальной педагогики, так как владение игрой на гитаре обусловлено необходимостью развития у ученика тонкой по внутренним импульсам системы двигательных навыков.

Выдающиеся зарубежные педагоги - гитаристы: А. Сеговия [51], Э. Пухоль [44] разработали уникальные системы упражнений для развития виртуозной техники игры на гитаре. Но в России, к сожалению, методическая литература данных авторов не издаётся, и познакомиться с их методами можно только в Интернете. Среди российских педагогов-гитаристов авторами ценных методических пособий являются В. А. Молотков [31], В. А. Манилов [33], С. Б. Попов [45], П. С. Агафшин [2] и др. Рассмотрим вкратце основные направления исполнительской подготовки учащихся-гитаристов, широко используемые педагогами в традиционной форме занятий.

Первоочередную задачу педагога в области гитарного образования можно в целом определить, как формирование способности эмоциональной отзывчивости на музыку, понимание содержания музыкальных произведений, а также обеспечение всестороннего музыкального развития учащихся. Для юного исполнителя музыка должна стать родным языком, понятным и любимым, поэтому уже первые пьесы, которые учащийся слышит в исполнении педагога, или исполняет сам, должны отвечать следующим требованиям: содержательность, яркость, характерность и доходчивость художественного образа. Решению этой задачи способствует учебно-исполнительский репертуар, предлагаемый в учебных программах.

Большинство из вышеназванных педагогов отмечают, что повседневная работа учащихся заключается в постановке музыкальной задачи, ее исполнительском решении и воплощении замысла. Соответствующие обобщающие указания педагога имеют цель - музыкальное

и техническое развитие учащихся. Музыкальная и техническая работа переплетаются, дополняют и стимулируют друг друга.

Помощь в постижении художественного образа произведения осуществляет педагог, а ученик, воспринимая музыкальное произведение в интерпретации учителя, проявляет свою эмоциональность и музыкальную отзывчивость. Звуковое намерение учащегося-гитариста реализуется на основе эмоциональной отзывчивости и «смоделированного» образно-ассоциативного воображения. Перед учащимся ставится задача, заключающаяся в расшифровке эмоционально-чувственного образа, включающего его понимание, постижение и в итоге - адекватное выражение художественного образа.

Содержанием занятий по развитию технических навыков является: правильная посадка, постановка игрового аппарата, формирование моторно-двигательных навыков, чувства метроритма, чтение нот с листа, умение свободно ориентироваться на грифе инструмента. При работе над развитием исполнительской техники уделяется внимание этюдам, знакомству с ладами (звукорядами), аккордами, арпеджио, гаммам и т.д. В частности такие педагоги, как М. Каркасси [21], Б. М. Клишевский [24], разработали гаммы с «открытыми» струнами, что способствует более быстрому развитию начинающего ученика.

Гаммы начинают играть с приёма "апояндо" - это приём звукоизвлечения в правой руке. Обучение гаммам с «открытыми» струнами способствует расслаблению мышц в левой и правой руке, так как есть возможность отдохнуть во время звучания «открытой» струны. С помощью гамм-звукорядов формируется звуковысотное ориентирование на грифе инструмента в основных игровых позициях, как это происходит при видении белых клавиш на фортепиано. При этом вырабатывается правильное мышление юного гитариста и естественная постановка обеих рук. Естественное звучание «открытой» струны становится эталоном для звука струны прижатой к грифу гитары, что способствует активации слухового

участия. Руководствуясь слуховыми ощущениями, учащийся «выравнивает» динамическое и тембровое звучание ступеней гаммы.

Для развития правильного мышления учащихся, беглости и подвижности их пальцев разработаны базовые, типовые, позиционные аппликатуры гамм. Для правильного формирования штриха legato и специальных украшений (мелизмов) особое внимание уделяется выполнению восходящего legato, а при работе с мелизмами ограничивают учащегося исполнением только на первой струне в базовых позициях.

Следующую технику игры на гитаре, которую мы хотели бы отметить называется «пассажная» или «беглая». А. Сеговия рекомендует исполнять гаммы во всех тональностях приёмом «аппояндо» в различных аппликатурных формах в правой руке, в различном ритмическом оформлении (например: дуолями, триолями, квартолями, квинтолями и т.д.) Много ценных рекомендаций содержится в специальных учебных пособиях: Б. М. Клишевского «Гаммы и трезвучия на гитаре» [24], Ю. К. Щеткина "Основы джазового языка гаммы и пентатоники"[70], "Основы джазового языка. Гаммы и пентатоники. Качели."[71], Бойко И.А. "Мой метод" [6], Бруно Д. "Искусство игры медиатором" [9] и др.

Большое внимание при обучении юных гитаристов уделяется чтению нот с листа. Много ценных советов для работы в этом направлении содержится в учебнике Л.В. Соколовой "Чтение нот"[52]. Под чтением нот с листа понимают сквозное проигрывание нового музыкального материала по нотам, основная задача которого - ознакомление с произведением в общих чертах. Развитие навыка беглого чтения нот играет важную роль в формировании музыкального мышления гитариста-исполнителя, в развитии его исполни-тельских навыков.

С первых занятий учащийся-гитарист приобщается к творческой работе через игру по слуху. Ценной разработкой в этом направлении является пособие Н. И. Птиченко [43]. Очень полезно для начинающих гитаристов музицирование в сотворчестве с преподавателем. Существуют

практические пособия для данного вида работы Э. Торлаксон «16 легких дуэта», «Первые гитарные уроки», Н.А. Иванова-Крамская «Уроки мастерства. Ансамбли для гитары».

Немаловажную роль в развитии начинающих музыкантов имеет формирование у них первоначальных импровизационных умений и навыков. В учебно-методической литературе существует ряд интересных разработок, посвящённых проблеме импровизации, среди известных авторов можно назвать пианистов: И. М. Бриля [8], Ю. Н. Чугунова [65], О. Н. Хромушина [62]; педагогов -теоретиков - Г.И. Шатковского, [68], С. Гидрайтиса [18], О. П. Булаеву [10, 11, 12] и О. А. Геталову [17]. В области обучения искусству импровизации на гитаре можно назвать таких педагогов-практиков, как: В. А. Молотков [31], И. А. Бойко, [6] Ю. К. Щёткин [70,71] и др.

Особого внимания заслуживает методический труд, написанный американским саксофонистом - педагогом Джэйми Аберсольдом «Play A Long» [73]. Данная работа состоит из 133-х томов, в которых он подробно раскрывает сущность импровизации и пути к постижению тайн этого искусства.

Таким образом, обучение в классе гитары требует от педагога решения целого комплекса задач:

- 1) воспитание художественного мышления, которое включает три основные направления: накопление музыкальной информации, ее осмысление на основе вскрытия связей между закономерностями музыкального языка и образно-эмоциональными представлениями и как результат - оперирование приобретенными понятиями в исполнительской деятельности;

- 2) формирование комплекса инструментально-исполнительских навыков и звукового контроля;

- 3) развитие личной инициативы в трактовке музыкального произведения и эстрадно-исполнительских качеств;

4) активное развитие музыкального слуха посредством формирования импровизационных навыков.

В контексте нашего исследования мы опираемся на мысль о том, что именно развитие импровизационных навыков должно являться одной из основных забот педагога. Музыкальный слух, и в частности его существенный компонент - слуховые музыкальные представления (внутренний слух), развивается у учащихся лишь в процессе той деятельности, осуществление которой настойчиво требует проявления слуховых способностей. Такой деятельностью является импровизация, способствующая налаживанию связи между внутренним слухом учащегося и его более быстрой ориентации на грифе гитары.

1.3 Психолого-педагогическая характеристика учащихся подросткового возраста

В психолого-педагогической литературе указывается, что в развитии ребёнка существует несколько этапов (возрастных периодов): младенчество (от рождения до 1 года); раннее детство (от года до 3 лет); дошкольный возраст (от 3 до 7 лет); младший школьный возраст (от 7 до 11 лет); подростковый, или средний школьный возраст (от 11 до 15 лет), ранняя юность, или старший школьный возраст (от 15 до 18 лет). Все эти этапы по-своему особенные, но каждая возрастная ступень развития ребёнка содержит в себе элементы предыдущей и зачатки последующей.

В контексте нашей опытной работы мы рассмотрим наиболее подробно подростковый возраст. Подростковый возраст это один из наиболее кризисных возрастных периодов, связанный с бурным развитием всех ведущих компонентов личности и физиологическими перестройками, обусловленными половым созреванием. В настоящее время принято считать,

что подростковый возраст охватывает временной период развития с 10-11 до 15 лет.

Л. С. Выготский подробно рассматривал проблему интересов в переходном возрасте, называя ее «ключом ко всей проблеме психологического развития подростка» [15, с. 245]. Он писал, что все психологические функции человека на каждой ступени развития, в том числе и в подростковом возрасте, действуют не бессистемно, не автоматически и не случайно, а в определенной системе, направляемые конкретными, отложившимися в личности стремлениями, влечениями и интересами. В подростковом возрасте, подчеркивал Л. С. Выготский, имеет место период разрушения и отмирания старых интересов, и период созревания новой биологической основы, на которой впоследствии развиваются новые интересы [14, с. 64].

Л. С. Выготский перечислял несколько основных групп наиболее ярких интересов подростков, которые он назвал доминантами. Это «эгоцентрическая доминанта» (интерес подростка к собственной личности); «доминанта дали» (установка подростка на обширные, большие масштабы, которые для него гораздо более субъективно приемлемы, чем ближние, текущие, сегодняшние); «доминанта усилия» (тяга подростка к сопротивлению, преодолению, к волевым напряжениям, которые иногда проявляются в упорстве, хулиганстве, борьбе против воспитательского авторитета, протеста и других негативных проявлениях); «доминанта романтики» (стремление подростка к неизвестному, рискованному, к приключениям, к героизму).

Л. С. Выготский отмечал, что в подростковом возрасте изменяется тип мышления, происходит процесс образования понятий, который ведет к высшей форме интеллектуальной деятельности, новым способам поведения. По его мнению, функция образования понятий лежит в основе всех интеллектуальных изменений в этом возрасте.

По внешним признакам социальная ситуация развития в подростковом возрасте ничем не отличается от таковой в детстве. Социальный статус подростка остается прежним. Все подростки продолжают учиться в школе и находятся на иждивении родителей или государства. Отличия отражаются скорее во внутреннем содержании. Иначе расставляются акценты: семья, школа и сверстники приобретают новые значения и смыслы.

Для старшего и младшего подросткового возраста характерно господство детского сообщества над взрослым. Здесь складывается новая социальная ситуация развития, связанная с этой областью моральных норм, на основе которых строятся социальные взаимоотношения. Общение со своими сверстниками - ведущий тип деятельности в подростковом возрасте. Именно здесь осваиваются нормы социального поведения, нормы морали, здесь устанавливаются отношения равенства и уважения друг к другу. Если подросток в школе не может найти системы удовлетворяющего его общения, он часто «уходит» из школы, понимается, чаще психологически, хотя не так уж редко и буквально. В процессе учения подростки общаются между собой, их отношения строятся на кодексе товарищества, полного доверия и стремления к абсолютному взаимопониманию. В этот период учебная деятельность для подростка отступает на задний план. Центр жизни переносится из учебной деятельности, хотя она и остается преобладающей, в деятельность общения. В общении осуществляется отношение к человеку именно как к человеку. Как раз здесь происходит усвоение моральных норм, осваивается система моральных ценностей. Здесь идет мыслимое и воображаемое проигрывание всех самых сложных сторон будущей жизни. Эта возможность совместно в мысли, в мечте проработать, проиграть свои стремления, свои радости имеет важное значение для развития внутренней жизни. И это единственная деятельность, в которой будущая жизнь может быть мысленно «прожита».

Сравнивая себя с взрослыми, подросток приходит к заключению, что между ним и взрослым никакой разницы нет. Он претендует на равноправие

в отношениях со старшими и идет на конфликты, отстаивая свою «взрослую» позицию. Это в большей степени характерно для младшего подросткового возраста.

Конечно, подростку еще далеко до истинной взрослости и физически, и психологически, и социально. Он объективно не может включиться во взрослую жизнь, но стремится к ней и претендует на равные с взрослым права. Новая позиция проявляется в разных сферах, чаще всего во внешнем облике, в манерах.

Одновременно с внешними, объективными проявлениями взрослости возникает и чувство взрослости отношение подростка к себе как к взрослому, представление, ощущение себя в какой-то мере взрослым человеком, причём желание выглядеть в чужих глазах взрослым усиливается, когда не находит отклика у окружающих. Эта субъективная сторона взрослости считается центральным новообразованием младшего подросткового возраста.

К старшему подростковому возрасту взрослый для ребенка начинает играть роль помощника и наставника. В учителях ребята начинают ценить не только личностные качества, но и профессионализм, разумную требовательность. Для этого возраста часто характерным является определенное отчуждение от взрослых и усиление авторитета группы сверстников. Такое поведение имеет глубокий психологический смысл. Чтобы лучше понять себя, необходимо сравнивать себя с себе подобными. Активные процессы самопознания вызывают огромный интерес подростков к своим сверстникам, авторитет которых на определенный период времени становится очень сильным. В отношениях со сверстниками младшие подростки отрабатывают способы взаимоотношений, проходят особую школу социальных отношений. В своей среде, взаимодействуя друг с другом, подростки учатся рефлексии на себя. В процессе общения со сверстниками развиваются навыки взаимопонимания, взаимодействия и взаимовлияния. Развитие рефлексии характеризуется повышенной склонностью к самонаблюдению. Подросток ищет ответ на вопрос: каков он среди других.

На основе рефлексии развивается самосознание – главная черта психологии подростка по сравнению с ребенком младшего школьного возраста.

У подростка также происходит формирование «Я-концепции» – системы внутренне согласованных представлений о себе (появление «Я-концепции» произошло в 1950-е годы в русле гуманистической психологии, представителями которой были А. Маслоу, К. Роджерс). При этом процесс формирования «образа - Я» сопровождается сильным аффективным переживанием. Особого внимания заслуживает эмоциональный компонент самооценки подростка. Развитие самооценки связано с анализом своих переживаний, обусловленных как внешними, так и внутренними стимулами: собственными мыслями, ожиданиями, установками. Впервые подростки, изучая свой внутренний мир как бы со стороны, убеждаются в том, что они уникальны и неповторимы. Подобные мысли повышают у них обостренное чувство одиночества. В конце подросткового возраста, на границе с ранней юностью, представление о себе стабилизируется и образует целостную систему «Я - концепцию». У части детей «Я - концепция» может формироваться позже, в старшем школьном возрасте. Но в любом случае это важнейший этап в развитии самосознания.

Г. В. Бурменская и Е. И. Захарова отмечают, что у подростков происходит самоопределение в трех сферах: сексуальной, психологической (интеллектуальной, личностной, эмоциональной) и социальной. Проблемы этого возраста могут быть связаны с поиском путей удовлетворения шести основных потребностей: физиологической потребности, дающей импульс физической и сексуальной активности подростков; потребности в безопасности, которую подростки находят в принадлежности к группе; потребности в независимости и эмансипации от семьи; потребности в привязанности; потребности в успехе, в проверке своих возможностей; наконец, потребности в самореализации и развитии собственного «Я» [13].

В младшем подростковом возрасте стиль взаимоотношений с родителями, существующий в семье, оказывает большое влияние на развитие

личности и на формирование стиля отношений подростка к другим людям, в частности сверстникам. Авторитарный тип семейного воспитания приводит к тому, что подросток, где, как ему кажется, он не наказуем, жестко общается со сверстниками, явно демонстрирует свою свободу, нарушая нормы поведения в общественных местах. С посторонними людьми такой подросток или беспомощно застенчив, или нарочито неуважителен. Подросток из семьи с попустительским стилем воспитания в своем поведении со сверстниками зависим от других, от внешних влияний. Если ребенок попадет в асоциальную группу, возможны наркомания и другие формы социально неприемлемого поведения. Демократический тип воспитания наилучшим образом влияет на формирование отношений со сверстниками. Этот стиль в наибольшей степени способствует воспитанию самостоятельности, активности, инициативы и социальной ответственности, о чём упоминают В. С. Мухина [35] и Н. А. Рождественская [48].

К старшему подростковому возрасту, расстановка акцентов вновь изменяется, так, подросток к 13-15 годам уже становится более взрослым, ответственным. Начинает разрушаться внутригрупповое общение со сверстниками, происходит углубление и дифференциация дружеских связей на основе эмоциональной, интеллектуальной близости подростков.

В подростковом возрасте происходят преобразования в самых различных сферах психики. Кардинальные изменения касаются мотивации. В содержании мотивов на первый план выступают мотивы, которые связаны с формирующимся мировоззрением, с планами будущей жизни. Структура мотивов характеризуется иерархической системой, наличием определенной системы соподчиненных различных мотивационных тенденций на основе ведущих общественно значимых и ставших ценными для личности мотивов. Что касается механизма действия мотивов, то они теперь действуют не непосредственно, а возникают на основе сознательно поставленной цели и сознательно принятого намерения. Именно в мотивационной сфере, как

отмечает Л.И. Божович [7], находится главное новообразование переходного возраста.

С мотивационной сферой тесно связано нравственное развитие школьника, которое существенным образом изменяется именно в переходном возрасте. Усвоение ребенком нравственного образца происходит тогда, когда он совершает реальные нравственные поступки в значимых для него ситуациях. Но усвоение этого образца не всегда проходит гладко. Совершая различные поступки, подросток больше поглощен частным содержанием своих действий. Процессы эти глубинные, поэтому часто изменения, происходящие в области нравственности, остаются не замеченными ни родителями, ни учителями. Но именно в этот период существует возможность оказать нужное педагогическое влияние, потому что вследствие недостаточной обобщенности нравственного опыта нравственные убеждения ребенка находятся еще в неустойчивом состоянии.

Подростковый возраст - это период активного формирования мировоззрения человека, системы взглядов на действительность, самого себя и других людей. В этом возрасте совершенствуется самооценка и самопознание, что оказывает сильное влияние на развитие личности в целом. Самооценка, по мнению многих психологов, является центральным новообразованием подросткового возраста, а ведущей деятельностью является общение и общественно значимая деятельность. И из-за непонимания родителями детей возникают конфликты в общении. В связи с этим возникает неудовлетворенность в общении, которая компенсируется в общении со сверстниками, авторитет которых играет очень значимую роль. Возникает потребность в достойном положении в коллективе сверстников, стремление обзавестись верным другом, отвращение к необоснованным запретам. Подросток становится восприимчивым к промахам учителя. Кроме того, у него ярко выражена эмоциональность. Подросток ищет ответ на вопрос: каков он среди других, насколько он похож на них.

В процессе исследования и опытной работы мы руководствовались знаниями о следующих возрастных особенностях учеников подросткового возраста: интерес к собственной личности; стремление к неизвестному, рискованному, к приключениям, к героизму; развитие мышления, функция образования понятий; тяга к общению со сверстниками и стремление к равноправию в отношениях со старшими; чувство взрослости; активные процессы самопознания и самоопределения; перенос центра жизни из учебной деятельности в деятельность общения; мотивация на основе сознательно поставленной цели и сознательно принятого намерения.

ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИМПРОВИЗАЦИОННЫХ УМЕНИЙ У УЧАЩИХСЯ-ГИТАРИСТОВ

2.1 Обзор авторских методик по обучению импровизации

В настоящее время ни один из практикующих исполнителей - импровизаторов, ни один из преподавателей по классу импровизации на любом инструменте не обходится без ценных советов Джейми Аберсолда (Jamey Aebersold) - современного американского джазового саксофониста, преподавателя по классу музыкальной импровизации в University of Louisville (США, Нью-Олбани). Он является автором серии обучающих CD и книг "Play-A-Long". В одном из своих видео-уроков музыкант отмечает, что он не встречал людей, которые не могли бы импровизировать, несмотря на то, что абсолютное большинство людей не верят в свои силы и способности к импровизации. Однако, когда они начинали работать над гаммами, аккордами и т.д. они находили в себе невероятный источник возможностей для импровизации и творчества [73].

В ходе наблюдений мы заметили, что начинающие импровизаторы, действительно, имеют два психологических препятствия при попытках импровизировать: боязнь потеряться в звукорядах и меняющейся гармонии и боязнь неверно взятой ноты.

Для того чтобы найти способы преодоления страха перед процессом создания собственного музыкального материала, мы проанализировали ряд авторских методик по обучению импровизации.

1. Д. Аберсольд "Искусство импровизации"

Работа посвящена тайнам искусства джазовой импровизации, в ней прослеживается главная мысль автора о том, что импровизировать может каждый, вне зависимости от возраста.

В работе можно выделить несколько основных моментов, на которых нам бы хотелось остановиться.

О важности постоянных, системных занятий

Д. Аберсольд пишет, что важным моментом является постоянство тренировок, что способствует воспитанию самодисциплины, причем импровизация должна быть неотъемлемой частью занятий.

Каждый человек имеет способности к импровизации, но для этого нужно потратить немало времени, пока пальцы не станут работать автоматически и передавать именно то, что рождает внутренний слух.

О развитии слуха

Иметь хороший слух, по мнению автора, означает слышать основание звучащего аккорда, характер лада или аккорда - то есть отличать мажор от минора, определять характер минора, слышать пентатонику, уменьшенный и увеличенный лад и т.д.; это означает способность назвать ступень лада или аккорда, звучащую в этот момент в соло. Это означает слышать различные инструменты, как по отдельности, так и в ансамбле.

Автор уверен, что если всем ученикам, начиная с первого класса или даже детского сада и до последнего курса колледжа, предлагать выполнять простые упражнения на развитие слуха, в которых они тренировались бы распознавать звучащую вокруг них музыку, то музыкальная культура в целом была бы совсем иной!

Простые упражнения на развитие слуха в сочетании с азами музыкальной теории, преподаваемой в общеобразовательной школе, повысили бы требования обычных людей к той музыке, которую они слушают.

Автор предлагает следующий метод работы.

Необходимо включив запись спеть основания аккордов пьесы. Затем спеть первые пять ступеней лада. Затем попробовать спеть трезвучия (I, III и V ступень). К этому моменту, возможно, получится спеть и весь лад. Кроме этого, следует заняться пением отдельных ступеней: I-й, III-й, V-й, VII - й и т.д. При этом во время пения следует думать о том, что каждая ступень лада или аккорда имеет числовое обозначение. Постараться вспомнить

обозначения этих ступеней, когда можно. Способность спеть и распознать интервал - ключевая часть работы над слухом.

Д. Аберсольд подчёркивает, что джазовый музыкант - это мгновенный композитор, а мелодии, извлекаемые из инструментов, прежде чем воспроизводиться, рождаются в голове исполнителя. Разница между импровизатором и традиционным композитором состоит в том, что первый не имеет ластика для моментального исправления своих ошибок. Джазовые музыканты долго и упорно трудятся над тем, чтобы их тело и разум стали подходящим средством для выражения идей, формирующихся в их голове.

Таким образом, задачей каждого джазового музыканта является воспроизведение на инструменте звучащей в мыслях мелодии.

О знании теории

Основными составляющими музыки являются звукоряды, аккорды, мелодия, ритм и гармония. Цель джазового образования заключается в заложении основ, необходимых в процессе обучения джазу или импровизации. В разделе "Теория, работа с карандашом" автор даёт практические задания для закрепления музыкальной теории [73].

О технической оснащённости и владении инструментом

Автором создана система ладов в виде некой «системы координат», на основе которой можно отыскать сходства и различия между различными аккордами и ладами. Данная система ладов предлагает импровизатору разнообразие звукорядов, которые могут накладываться на любой аккорд, будь то мажор, минор, доминантный септаккорд, полууменьшенный септаккорд, уменьшенный септаккорд или задержанный септаккорд (sus 4). Каждая группа аккордов/звукорядов складывается в отдельную категорию с характерными для нее ладами. Расстановка ладов произведена по степени диссонанса, который они создают относительно звучания основного аккорда/лада. Лад, находящийся первыми в каждой категории, будет звучать мягко и благозвучно, и с движением по перечню ладов звук будет отличаться все большей напряженностью и резкостью. Также приведено

несколько упражнений, которые должен запомнить каждый музыкант и уметь играть во всех тональностях мажора и дорийского минора) с повышенной VI ступенью). Данные упражнения являются базовыми, прекрасно подходят для ежедневных тренировок; они помогут овладеть сноровкой и прибавить виртуозности в пассажах. Их можно применять к любым ладам и аккордам, независимо от их качества. Лад и аккорды, по мнению Л.Аберсолда - основа музыки и чем лучше они будут усвоены, тем больше удовольствия будет приносить игра на инструменте.

О последовательности работы над аккордами и ладами

Д.Аберсолд предлагает работать с обыгрыванием септаккордов в следующей последовательности:

1. Сыграть основание аккорда/тонику лада
2. Сыграть первые 2 ноты лада
3. Сыграть первые 3 ноты лада
4. Сыграть первые 5 нот лада
5. Сыграть трезвучие (I, III и V ступени лада)
6. Сыграть септаккорд (I, III, V и VII ступени лада)
7. Сыграть нонаккорд (I, III, V, VII и IX ступени лада)
8. Сыграть весь лад вверх и вниз
9. Сыграть аккорд с добавленной секстой (I, III, V и VI ступени лада)
10. Сыграть вверх лад до IX ступени и вернитесь вниз по аккордовым звукам
11. Сыграть вверх нонаккорд и вернуться вниз по ладу
12. Сыграть лад ломаными терциями вверх и вниз (I, III, II, IV, III, V, IV, VI, V, VII и т.д., вверх и вниз)

Автор утверждает, что таким образом можно разучить аккорды и лады к любой композиции, а также работать над ладами

2. Молотков В. А. «Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре»

Данная работа посвящена основным принципам джазовой гитарной техники [31]. Большое значение при обучении импровизации автор придаёт теоретическим знаниям и практическим навыкам обучаемых.

Роль сольфеджио в освоении техники джазовой импровизации

Автор отмечает, что достичь подлинных высот в импровизации можно лишь при одновременной (синхронной) активной работе слуха и пальцев. При этом слух не только должен контролировать правильность сыгранного пассажа или аккорда, но, прежде всего, направлять, формировать музыкальную мысль. Внутреннее предварительное слышание, является организующим фактором для импровизации. При этом очень важны ранние и систематические занятия сольфеджио, которое способствует развитию «предслышания». Предварительное слышание - умение представлять звук внутренним слухом до его извлечения на инструменте. Предслышание необходимо для приобретения абсолютной двигательной-слуховой ориентации на грифе. Автор приводит ряд упражнений для его развития и рекомендует подбирать знакомые, простейшие мелодии.

Графический анализ грифа

Как известно, в связи с особенностями строения инструмента, один и тот же звук можно извлечь на разных струнах. Автор выявил закономерность повторяющихся звуков, что существенно облегчает изучение нот на грифе инструмента. Положение звука является указателем, так называемой типовой аппликатурной модели. Далее автор сделал анализ расположения интервалов, трезвучий, септаккордов, гамм, на грифе и выявил схематическую закономерность. В книге приведены новые возможные схемы расположения интервалов, трезвучий, септаккордов, гамм, на грифе. Среди гамм было выявлено 5 аппликатурных моделей, покрывающих весь гриф.

Об основных закономерностях музыкального языка джазовой импровизации

Во второй главе книги автор рассматривает основные принципы и нормы джазового музыкального мышления, сформировавшиеся в период

традиционного джаза и свинга в 30-50 годы XX века. Он утверждает, что каждый импровизатор вырабатывает свои излюбленные фразы, интонации и довольно часто повторяет их в соло. Приводится подтверждающий пример импровизации известного американского гитариста Джо Пасса на песню К. Портера "Я люблю вас", в котором некоторые мелодические обороты повторяются в различных метроритмических условиях. Подобные характерные интонации, переходящие из одной пьесы в другую составляют своеобразный персональный словарь каждого импровизатора.

Об особенностях мелодического обыгрывания опорных тонов

Подготовку к обыгрыванию, по мнению автора, следует начинать с разрешения нижних и верхних вводных тонов. Приводится пример упражнения на «опевание» основных тонов мажорного трезвучия. Джазовое гармоническое мышление в целом характеризуется стремлением к преодолению кадансовой замкнутости. Это объясняет наличие последовательностей, отодвигающих момент разрешения в тонику. Обыгрывание целевых тонов способствует созданию достаточно гибкой импровизации.

О стандартных гармонических последовательностях

Большое внимание в работе уделяется аккордовой последовательности II-V. Автор объясняет это тем, что данная последовательность наиболее часто встречается в джазовой музыке. Он подчёркивает, что умение научиться обыгрывать эту последовательность является одним из важнейших условий освоения техники джазовой импровизации. В книге дано множество вариантов обыгрывания, для самостоятельного анализа. Также приведены другие гармонические последовательности: "гармонические качели" (III-VI-II-V), кадансы (возвратные, модулирующие, завершающие).

О характерных ритмических моделях

Ритмическая организация импровизационного соло, как правило, разнообразна. Автор отмечает, что для пьес, написанных в медленных темпах характерны ритмические модели с преобладанием мелких длительностей и

относительно малое количество пауз. В быстрых темпах основной ритмических соотношений стремление сохранить свинговую пульсацию, поэтому структура ритмических моделей здесь более проста. Автор приводит большое количество примеров.

Об импровизационных формах традиционного джаза

Автор отмечает, что в джазе 30-50х годов XX века наибольшее распространение получили две музыкальные формы: двенадцатитактовый блюз и тридцатидвухтактовая песенная форма.

Двенадцатитактовый блюз с момента своего зарождения и до наших дней служит источником творческого вдохновения для музыкантов различных специальностей и направлений. Однако форма блюза всегда остаётся неизменной: двенадцатитактовый период, состоящий из 3-х четырёхтактовых предложений. В блюзовой импровизации используются особые исполнительские приёмы, это так называемый "бэнд" предполагающий, что после момента звукоизвлечения палец левой руки движется вверх к более толстой, натягивая струну, затем струна опускается в первоначальное положение. Такие приёмы, характерные гитарному исполнительству, подробно разбираются автором. Так же автор касается разновидностей блюза, таких как архаический блюз, классический и современный блюзы. Помимо двенадцатитактового блюза рассматривается более редкая форма - шестнадцатитактовый блюз. Исходя из предлагаемого автором позиционного мышления, он показывает, на примере блюза, возможные аппликатуры и позиции.

О подготовке к импровизации

Автор считает, что каждая импровизация должна быть подготовлена. С начало необходимо определить структуру будущей композиции, количество тактов в квадрате, местоположение кульминации, кадансов, их разновидностей, нужно наметить темп исполнения, количество сольных проведений. Далее следует проанализировать гармоническую схему пьесы. Затем определить тональные центры, разрешения аккордов, целевые звуки.

Автор акцентирует внимание на том, что импровизацию необходимо записывать для дальнейшего разбора и вычленения наиболее удачных фраз. Особое внимание уделяет кульминации, объясняя это тем, что она одна из важных частей импровизации. Кульминацию можно подготовить, используя звуковысотное положение мелодии, полиритмию, октавное изложение. В начале импровизации открывается проведением слегка видоизменённой основной темы. Далее аккуратно вводятся опевающие звуки, мелодические обороты, секвенции. Тема как бы растворяется в потоке новых образов. На примере известного джазового стандарта Х.Тизола "Пердидо" автор демонстрирует принципы предварительной подготовки импровизационного соло.

В целом методическая разработка В.А. Молоткова информативно насыщена, изобилует множеством музыкальных примеров, в ней даны ценные методические указания. Работа может быть полезна как для начинающих гитаристов, так и для искушённых гитаристов - импровизаторов.

3. И.М. Бриль "Практический курс джазовой импровизации"

О гармонии

Автор начинает свою книгу с раздела о гармонии, как бы ориентируя читателя на первичность гармонии. В первом разделе приводятся буквенные, цифровые и знаковые обозначения аккордов. Каждый музыкант, пишет автор, должен знать единую систему обозначения аккордов. Например: большой буквой "M" обозначается большой мажорный септаккорд. Он так же может писаться так - maj (анг. major - большой). Это означает, что аккорд содержит большую септиму и мажорное трезвучие. Далее идёт речь о пяти видах септаккордов, объясняется их строение и привязанность четырёх видов септаккордов к ступеням мажорной гаммы.

Отдельная тема посвящена альтерации. Альтерация - это повышение или понижение нот с помощью знаков, без изменения названия нот. Автор уточняет, какие ступени аккорда могут альтерироваться и в каких случаях.

Для проработки септаккордов даётся множество гармонических последовательностей с указанием о том, что все задания необходимо играть во всех тональностях.

О блюзе и буги-вуги

Блюз (англ. Blues - грустить) является одной из важнейших форм джаза. И. М. Бриль достаточно подробно касается блюзовой гармонии и блюзовой формы, говорит о трёх основных формах блюза, подробно разбирая каждую из них. Автор показывает, как можно применить альтерации и обогащение блюзовой гармонии, касается блюзового лада, подробно объясняя его происхождение.

Термин "буги-вуги" возник в 40-х годах, он характеризует фортепианный стиль в джазе, появление которого датируется началом 20-х годов. Наиболее характерной чертой этого стиля является употребление басовых остинатных фигураций. В основе большинства пьес в стиле буги-вуги лежит гармоническая структура двенадцатитактового блюза. Исходя из этого, автор отмечает значимость изучения двенадцатитактового блюза.

О джазовом стандарте

Типичная, тридцатидвухтактовая песня - баллада является основой для импровизации. Форма баллады - ААВА. Где в первых восьми тактах показана основная мысль, вторые восемь тактов - повторение, в средней части (ещё её называют Bridge) появляется новая мысль, а в последнем "А" - реприза первых восьми тактов. Даётся пример такой формы в виде джазового стандарта S. Rollins "Oleo".

О мелодии и о мотивном развитии

Мелодия в джазе, пишет автор, является таким же важным элементом, как и в любом другом жанре музыкального искусства. Джазовое исполнение любой мелодии, прежде всего, характеризует манера атаки звука, артикуляция и акцентирование, а так же свинг - та пульсирующая, увлекающая вперёд сила, которая присутствует в момент исполнения.

Автор отмечает два принципа импровизации в джазе: парафразный (орнаментальная вариация на тему) и линейный (сочинение новой мелодической темы). С развитием джаза принцип парафразности уступает место принципу линейности. Парафразность остаётся применимой к свободным произведениям, типа джазовых баллад, где украшательство мелодии до сих пор играет большую роль.

И.М. Бриль мотивом называет наименьшую самостоятельную формообразующую единицу, обладающую образной выразительностью. Начало и конец мотива большей частью не совпадают с тактовой чертой. Мотив оканчивается на аккордовом звуке. Мотивы могут быть разные по величине и определяются интонационно смысловым значением. Приводятся примеры. Мотивное развитие может быть мелодическим и ритмическим. Автор отмечает, что начинающему импровизатору необходимо научиться *записывать сочинённые мотивы*. Одно из развитий мотивов является его повторение от другой ноты, в частности, секвенцирование.

О ритме

И.М. Бриль утверждает, что ощущение джаза достигается присутствием свинга, ритмической импульсивности, рождающей напряжение в момент исполнения джазовых импровизаций. Свинг характеризуется рядом особенностей:

1. Ритмическая интерпретация двух равных восьмых при помощи триольных восьмых, когда первая восьмая длиннее второй, т.к. длится триольную четверть. Необходимо помнить, что только триольная интерпретация восьмых ещё не даёт ощущения полного свинга.

2. Акцентировка, перемещение акцента с сильной доли на слабую долю. (Автор приводит ряд упражнений на ритм с акцентированием слабой доли).

3. Артикуляция.

4. Синкопирование. Одним из важнейших ритмических элементов является синкопа.

5. Конфликт между акцентировкой в импровизационной линии солиста и акцентами ритм-группы.

О ладах диатонической системы

В этом разделе автор пишет об образовании диатонических ладов. Знание так называемых «народных» ладов и умение их обыгрывать - один из важнейших моментов в импровизации, являющийся крайне необходимым для джазового музыканта. Также выделяется внимание арпеджио и вводным звукам.

Ознакомившись с представленными выше методическими работами Д. Аберсольда, В.А. Молоткова и И.М. Бриля в своих занятиях с учащимися по освоению техники игры на гитаре мы решили попробовать использовать следующие методы:

- импровизация на блюзовый квадрат и блюзовый лад;
- импровизация на аккордовую последовательность II-V-I.

Для того чтобы до конца понять суть блюза, мы ознакомились с теоретическим материалом, касающегося истории возникновения блюза, его специфических выразительных свойств, формы [26, 27, 28,38]

Выражение "The blue devils" (дьявольская тоска) означает состояние меланхолии или депрессии. Блюз как выражение, применяемое черными людьми к песне, передающей подробное состояние души, не был популярен вплоть до 1900 года. Часто подразумевается, что кто-то будет "петь блюз" или "играть блюз" для того, чтобы избавиться от "the blues" - тоски. Это настолько важно для исполнителей блюза, что многие из них поддерживают эту традицию: нельзя играть музыку пока не возникнет "blue feeling" (тоскливое ощущение).

Отсюда следует, что блюз - это не только определённая музыкальная форма, а также способ исполнения музыки. Для многих в этом суть искусства: певец или исполнитель, который не может выразить или выражает

"блюзовое" ощущение - не "не блюзмэн". Определённые свойства тембра, включающие "скрипучую" или "рычащую" голосовую технику, ассоциируется с этой манерой выражения, а ровные и смягчённые тона, выливающиеся в печальные и скорбные звуки, считаются частью музыкального словаря блюза. Итак, если исполнение блюза можно имитировать, то ощущение блюза, как утверждают его исполнители, - нельзя.

Принято считать, что блюзы существовали во времена рабовладения, и это убеждение разделяется исполнителями блюзов. Однако не сохранилось достоверных свидетельств того, что блюзы существовали до Гражданской войны или даже до второй половины XIX века. В рамках песен встречались такие формы, которые могли оказать существенное влияние на формирование блюзов. К ним относится традиция коллективных песнопений без аккомпанемента, которая может быть прослежена и в африканских источниках. групповые рабочие песни "запевала-хор", спиричуэлы, госпелы. Многие из фраз и музыкальных элементов этих песен, взращенных на черной народной традиции и способствовавших ее развитию, сохранились в блюзах в течение десятков лет. Наиболее вероятно, что блюзовая форма закрепилась благодаря слиянию негритянской вокальной традиции с инструментальной музыкой эры плантаций и пост-плантаций и песенными структурами европейской ориентации, широко заимствованными в XIX веке.

Поскольку блюз создавался преимущественно музыкантами-самоучками, многие из которых едва знали нотную грамоту, термин "уличная музыка" может быть применен, прежде всего, к ним. Определённое значение имеет способность зарифмовать песню, импровизация же является существенной частью блюза, хотя и не в такой степени, как в джазе. Чтобы облегчить импровизацию, независимо от того, идёт ли речь о стихах или инструментах, был создан ряд моделей, самая известна, из которых - 12-тактовый блюз. В первом десятилетии XX века она приобрела чёткую форму трех строчной строфы, в которой вторая строфа это повторение первой. Теоретически это давало возможность исполнителю импровизировать

третью, рифмующуюся, строку, а выпевать повторение первой. Последовательность аккомпанирующих аккордов известна всем блюзовым исполнителям и играется почти автоматически.

Блюзовые композиции принимают различные формы, некоторые из них выражают общие чувства и отношения. Выпеваемые и исполняемые с блюзовой экспрессией и интонацией, они не всегда подходят под стандартные блюзовые структуры. К таким формам можно отнести блюзовые танцы, широко представленные во все периоды. Они могут иметь стандартную шестнадцатитактную или тридцатидвухтактную структуру, но также могут исполняться на двенадцатитактной основе, хотя наличие трёх строчных строф необязательно. Такие блюзовые танцы создали базу для блюза-развлечения, чьи корни могли отыскаться в более ранних шаблонах; на поздних стадиях развития они сопровождались гитарным и фортепианным буги-вуги аккомпанементом. С гармоническими стандартами Архаического, Классического и Современного блюза можно ознакомиться в Приложениях №1, № 2, № 3.

История блюза насчитывает как минимум 80 лет, и влияние его на современную рок-музыку настолько велико, что его всепроникающее использование проходит почти незаметно. Блюз оказал значительное влияние и на современную поп-музыку в международных масштабах.

Таким образом, проанализировав ряд программ и разработок по обучению джазовой импровизации таких известных педагогов, как Д. Аберсольд, И.М. Бриль, В.А. Молотков, мы пришли к выводу, что практикующие импровизаторы придают огромное значение знанию основ музыкально-теоретических дисциплин, а специфика джазовой музыки рассматривается ими лишь как область практического применения музыкально-теоретических знаний, которые при правильно организованном педагогическом процессе должны перейти в практические умения. В этой связи мы сделали вывод о необходимости адаптирования методических

советов, адресованных взрослой аудитории музыкантов, к работе с учащимися подросткового возраста.

2.2. Ход и результаты опытной работы

Проверка основных теоретических положений была проведена нами в ходе опытной работы, которая проводилась в течение 2015-2016 гг. года на базе Центра творческих проектов «Камертон» (г. Екатеринбург). Целью опытной работы стало выявление уровня сформированности импровизационных умений у учащихся-гитаристов.

Критериями сформированности импровизационных умений явились:

Критерий №1. Умение чувствовать текущее время звучащего музыкального фрагмента;

Критерий № 2. Умение правильно подбирать гармонию блюза и тоны блюзового звукоряда;

Критерий № 3. Умение импровизировать музыкальную фразу на блюзовый лад.

Опытная работа включала 3 этапа: констатирующий, формирующий и контрольный. Констатирующий и контрольный этапы носили диагностический характер, а формирующий этап - обучающий.

Констатирующий этап проводился нами в начале учебного года, его целью являлось - выявить уровень импровизационных умений.

Для определения уровня сформированности импровизационных умений на констатирующем этапе учащимся предлагалось выполнить следующие задания:

Критерий № 1

Задание №1: прослушать аудиозапись блюза и ответить на вопросы:

«Какой звучит номер такта?», «Сколько раз повторяется гармонический квадрат блюза?»

Критерий № 2

Задание № 2-сыграть под фонограмму блюзовый лад и гармоническую схему блюза.

Критерий № 3

Задание № 3 - сыграть под фонограмму двухтактовые фразы по блюзовому ладу.

Задания выполнялись с помощью фонограмм или гармонического сопровождения преподавателя. Выполнение учащимися предложенных заданий оценивалось нами по 3-х бальной системе, где каждый балл имел определенное значение:

«3» - задание выполнено уверенно, самостоятельно и достаточно быстро;

«2» - задание выполнено удовлетворительно, с ошибками;

«1» - задание не выполнено.

На основании определённых нами критериев были определены *три* уровня сформированности импровизационных умений: высокий, средний и низкий.

Высокий уровень - **В** (7-9 баллов) сформированности импровизационных умений характеризуется хорошо сформированными умениями, которые опираются также на природные слуховые задатки. К этой группе относятся учащиеся, наделенные высокоразвитым внутренним слухом, ритмическим и ладовым чувством, имеющие практику импровизации.

Средний уровень **С** (4-6 баллов) сформированности импровизационных умений свидетельствует о том, что импровизационные умения отчасти сформированы, но проявляются нестабильно в силу различных причин, связанных с природными задатками и предшествующей практикой свободного музицирования.

Низкий уровень **Н** (3 балла) сформированности импровизационных умений свидетельствует о полном отсутствии импровизационных умений у учащегося.

Анализ результатов выполнения предложенных заданий оказался следующим (см. таблицы №1, №2, №3)

Таблица № 1

Содержание задания №1	№	Фамилия учащегося	Балл
Прослушивание аудиозаписи, ответы на вопросы	1	Проценко Арсений	2
	2	Перепечко Гриша	1
	3	Левит Даниил	2
	4	Шашков Савелий	3

Таблица № 2

Содержание задания №2	№	Фамилия учащегося	Балл
Игра на гитаре под фонограмму блюзового лада и гармонической схемы блюза	1	Проценко Арсений	2
	2	Перепечко Гриша	1
	3	Левит Даниил	1
	4	Шашков Савелий	2

Таблица № 3

Содержание задания № 3	№	Фамилия, имя учащегося	Балл
Игра на гитаре под фонограмму двухтактных фраз по блюзовому ладу.	1	Проценко Арсений	1
	2	Перепечко Гриша	1
	3	Левит Даниил	1
	4	Шашков Савелий	2

Таким образом, на начало учебного года низкий уровень сформированности импровизационных умений имел один учащийся, средний уровень продемонстрировали трое учащихся (см. таблицу №4).

Таблица № 4. Уровень сформированности импровизационных умений учащихся на констатирующем этапе опытной работы

№ п/ п	Фамилия, имя учащегося	Констатирующий этап			Общи й балл	Урове нь
		Задание № 1	Задание № 2	Задание № 3		
1.	Проценко Арсений	2	2	1	5	С
2.	Перепечко Гриша	1	1	1	3	Н
3.	Левит Даниил	2	1	1	4	С
4.	Шашков Савелий	2	2	2	6	С

В ходе формирующего этапа опытной работы мы опирались на следующие принципы обучения:

Принцип сотрудничества - ориентация в процессе воспитания на приоритет личности; создание благоприятных условий для ее самоопределения, и самореализации; организация совместной жизнедеятельности взрослых и детей на основе межсубъектных связей, диалогичности взаимодействия.

Принцип доступности - учет возрастных различий особенностей обучаемых при отборе материала с тем, чтобы изучаемый материал по содержанию и объему был посилен учащемуся. Доступность материала определяется эмпирическим путем с учетом опыта и знаний учащихся.

Принцип количества - для формирования профессионального мастерства музыканта необходима база - большое количество исполняемых произведений которое постепенно перерастает в качество.

Эффективность обучения в работе любого педагога зависит от методов обучения, которые он использует в своей профессиональной практической деятельности. Нами использовались наглядные, словесные и практические методы обучения. Среди многообразия существующих методов педагогического воздействия на учащегося мы выбрали такие методы, как:

- **объяснительно-иллюстративный**, заключающийся в сообщении готовой информации (рассказ, объяснение, показ педагогом и т.д.);

- **репродуктивный**, главным признаком которого является воспроизведение и повторение способа деятельности по заданиям педагога.

Поскольку знания, полученные в результате объяснительно-иллюстративного метода, не формируют умений пользоваться этими знаниями, для приобретения импровизационных умений мы с помощью системы заданий, упражнений организовывали многократное повторение продемонстрированных нами или уже освоенных учеником способов деятельности (подбор блюзового лада или гармонической последовательности).

- **метод моделирования.** Этот метод использовался в конце наших занятий после прохождения учащимися большого количества упражнений - «заготовок» для импровизации.

Для того, чтобы выяснить, какой тип музицирования больше нравится учащимся, в занятия мы включили блюзовый квадрат и ладовую импровизацию на гармоническую схему IIm7-V7-Imaj в тональности До мажор. В ходе нашего наблюдения мы определили, что блюз вызывает у подростков большой интерес, так как воспринимается учащимися как полноценное, завершённое художественное произведение, а аккордовая последовательность IIm7-V7-Imaj является для них скорее простым упражнением на гаммы и большого интереса не вызывает. Поэтому для формирования импровизационных навыков мы выбрали **модель блюза.**

Формирование импровизационных умений осуществлялось нами с помощью большого количества различных упражнений. Выполнение большого количества подготовительных упражнений соответствует педагогическому *принципу количества*. Необходимым условием выполнения учащимся предложенных упражнений являлся обязательный педагогический показ - «Как это делать?», что соответствует *объяснительно-иллюстративному методу*. Следуя педагогическому *принципу доступности*, мы предлагали учащимся такие упражнения, которые каждый из них был способен выполнить. Так же мы использовали работу с фонограммой, что делало процесс обучения более увлекательным.

Упражнения на формирование умения чувствовать текущее время

звучащего музыкального фрагмента

- Выучить форму и последовательность аккордов двенадцатитактового блюза.
- Считать вслух каждую долю такта и показывать звучащий такт по листочку.
- Считать вслух каждую долю такта и показывать звучащий аккорд по листочку.
- Называть звучащий аккорд и показывать такт по листочку.
- Показывать первую долю такта на листочке каждого нового двенадцатитактового квадрата.
- Называть номер такта или звучащую гармонию без листочка, ориентируясь на музыкально-слуховые представления.
- Отмечать хлопком первую долю нового двенадцатитактового квадрата, представляя целостную форму блюза.

Упражнения на умение правильно подбирать гармонию блюза и тоны блюзового звукоряда

- Играть поступенно в течение двенадцати тактов блюзовый лад половинными длительностями, без пауз и остановок. Петь каждую ноту сольфеджио.
- Играть поступенно в течение двенадцати тактов блюзовый лад четвертными длительностями, без пауз и остановок. Петь каждую ноту сольфеджио.
- Играть поступенно в течение двенадцати тактов блюзовый лад восьмыми длительностями в триольной пульсации, без пауз и остановок. Петь каждую ноту сольфеджио.
- Играть поступенно в течение двенадцати тактов блюзовый лад триолями длительностями, без пауз и остановок. Петь каждую ноту сольфеджио.
- Сыграть импровизацию на одной ноте блюзового лада, затем на двух, далее на трёх и т.д.

Упражнения на умение импровизировать фразу на блюзовый лад

Данные упражнения выполнялись на основе блюзового лада в паре с педагогом, что соответствует *принципу сотрудничества*

- Прохлопать ритм мотива, сыгранного педагогом;
- Спеть мотив, сыгранный педагогом
- Повторить мотив, сыгранный педагогом на любой ноте лада.
- Повторить ритм мотива, сыгранного педагогом, но только в восходящем движении;
- Повторить ритм мотива, сыгранного педагогом, но только в нисходящем движении;
- Сыграть ответную фразу с элементом скачкообразного движения.

Если в ходе формирующего этапа учащиеся выполняли задания, ориентируясь на примеры педагога, что соответствует *репродуктивному методу*, в конце наших занятий они могли уже более свободно создавать собственные модели импровизаций на основе большого количества выполненных подготовительных упражнений

На контрольном этапе в конце учебного года мы выявили итоговый уровень сформированности у учащихся импровизационных умений. Результаты проведённой нами работы были вынесены на Открытый концерт по импровизации, традиционно организуемый руководством Центра творческих проектов «Камертон».

На **контрольном этапе** учащиеся не только быстро ориентировались в смене гармонии в блюзовом квадрате и расположении звукоряда на грифе инструмента, но и в целом уже строили двухтактовые фразы; один учащийся ограничился построением фразы только восходящими и нисходящими элементами, а трое учащихся применяли в своих двухтактовых фразах элементы секвенций и опевания.

Анализ полученных данных на контрольном этапе опытной работы показал, что средний уровень сформированности импровизационных умений

имел 1 учащийся, высокий уровень - трое учащихся, низкий уровень - отсутствовал (см. таблицу №5).

Сравнительный анализ результатов на и констатирующем и контрольном этапах опытной работы выявил значительное повышение уровня сформированности импровизационных умений у учащихся-подростков (см. таблицу № 6).

Таким образом, анализ полученных данных свидетельствует о результативности проведённой опытной работы, а так же подтверждает гипотезу нашего исследования о том, что формирование у учащихся-гитаристов импровизационных умений будет эффективным при условии целенаправленного подбора методов обучения и систематического включения в занятия модели блюза.

Таблица №5. Уровень сформированности импровизационных умений у учащихся на контрольном этапе опытной работы

№ п/п	Имя учащегося	Контрольный этап			Общий балл	Уровень
		Задание № 1	Задание № 2	Задание № 3		
1.	Проценко Арсений	3	3	2	8	В
2.	Перепечко Гриша	3	2	1	6	С
3.	Левит Даниил	3	2	2	7	В
4.	Шашков Савелий	3	3	3	9	В

Таблица № 6. Сравнительные данные по уровню сформированности импровизационных умений учащихся на констатирующем и контрольном этапах опытной работы

Этапы опытной работы	Количество учащихся (в %)
----------------------	---------------------------

	Высокий уровень	Средний уровень	Низкий уровень
Констатирующий этап	-	75%	25%
Контрольный этап	75%	25%	-

2.3 Методические рекомендации для педагогов по основам импровизации на гитаре

Умение импровизировать не является врожденной способностью музыканта, оно развивается на протяжении многих лет в процессе реализации личностных потребностей музыканта, а также в процессе специально организованных занятий с педагогом. При обучении игре на гитаре формирование импровизационных умений должно оставаться в поле зрения педагога не только на первых уроках. Этот вид деятельности с одной стороны, способствует проявлению творческих способностей обучаемого, а с другой - способствует развитию и закреплению теоретических навыков, что является отличительной чертой грамотного музыканта. Такая форма работы развивает ладовый, звуковысотный, гармонический и мелодический слух, что является важным не только на начальном, но и на более поздних этапах обучения гитариста.

1. Прослушивание композиций и работа с блюзовой формой

Учиться импровизировать мы начинаем с блюза т.к. блюз занимает важное место в джазовой импровизации, он не сложен. Есть три типа блюза: традиционный или архаический, классический и современный. (см. Приложение №1, №2, №3). Гармонический квадрат архаического блюза - самый простой и удобный для начальных занятий по импровизации.

Архаический блюз имеет двенадцатитактовую блюзовую строфу которая делится на три четырёх такта или на три фразы в стихотворном блюзе; размер, как правило - 4/4. Начинающим импровизаторам необходимо

зрительно видеть форму блюза как двенадцатитактовый блюз, написанный на бумаге как три строчки по четыре такта (см. Приложение №1).

Начинающему импровизатору необходимо слушать достаточное количество аудиозаписей, в том числе и блюзовых композиций. Очень важно при прослушивании блюзового квадрата просто следить за тактами и просчитывать вслух каждую долю. При этом полезно на слух запоминать как играет ритм-секция: ударные, бас-гитара, фортепиано (или гитара).

Проверка запоминания двенадцати тактовой формы может проходить в виде следующих вопросов педагога:

Какой такт сейчас звучит?

Какой аккорд в данном такте звучит?

Можно попросить учащегося отметить хлопком нужный такт в первую долю нового 12-тактового периода (квадрата). Как правило, барабанщик каждый новый квадрат отмечает ударом в крэш (тип тарелок являющиеся частью ударной установки) в первую долю первого такта нового квадрата. Это знание даёт возможность услышать вновь начавшийся двенадцатитактовый период.

Рекомендуем на первом этапе использовать для прослушиваний хорошо знакомую учащимся блюзовую композицию. Нужные CD трэки можно найти в книге Jamey Aebersold "How To Play Jazz and Improvise"[73].

2.Работа с блюзовой гармонией

В архаическом блюзе встречается два типа аккорда а именно мажорное трезвучие и малый мажорный септаккорд. Каждый аккорд строится на первых четырёх струнах т.к. пятая и шестая струны на гитаре являются низко звучащими (басовыми струнами). Форма архаического блюза в Си бемоль мажоре приведена в (Приложении №5). Гармония состоит из Си бемоль мажорного трезвучия, Ми бемоль мажорного малого септаккорда и Фа мажорного малого септаккорда. Гармонию, арпеджио и блюзовый лад, архаического блюза в данной тональности будет удобнее рассматривать в пределах от 6-го до 11-го ладов, где Си бемоль мажорное трезвучие играет

с основным тоном на четвертой струне, а Ми бемоль и Фа мажорные септаккорды играют с основным тоном на третьей струне (см. Приложение №5). Такая позиция выбрана исходя из удобства игры на инструменте и для формирования правильного мышления начинающего импровизатора.

Рекомендуем обратить особое внимание на аппликатуру в левой руке, приведённая аппликатура обеспечивает свободное и лёгкое звукоизвлечение каждой ноты.

3. Работа с ладами и арпеджио

На более позднем этапе обучения импровизации важно, чтобы учащийся знал звукоряд для того или иного аккорда: натуральный мажор, мажорную и минорную пентатонику, дорийский, миксолидийский и блюзовый лады. Данные лады можно включать в технический зачёт. Напомним, что в технический зачёт гитариста-эстрадника входят: игра разными длительностями, множество секвенций, дубль-штрихи, игра под фонограмму или с учителем в разных стилях музыки (свинг, босса-нова, фанк), игра арпеджио, трезвучий, септаккордов в обращении. Все упражнения необходимо проигрывать в разных тональностях, тем более, что особенность инструмента даёт возможность без труда играть эти лады во всех тональностях.

Но, для начала, необходимо выучить лады, аккорды, арпеджио, в одной аппликатурной позиции на инструменте. Важно отметить, что лад должен соответствовать аккорду, учащиеся должны понимать, что минорный аккорд или минорный септаккорд обыгрывается дорийским ладом, а «доминантовый» малый мажорный септаккорд обыгрывается миксолидийским ладом.

Рекомендуем изучать лады в следующем порядке:

- аккорд (обращение)
- арпеджио на этот аккорд (обращение)
- звукоряд, соответствующий аккорду.

Следует отметить, что время игры лада и арпеджио целесообразно обеспечить звучание аккорда на фонограмме или в аккомпанементе педагога. При работе над блюзовыми ладами рекомендуем:

1. Играть первые три ноты каждой гаммы;
2. Играть трезвучия в развёрнутом виде;
3. Играть первые пять нот лада;
4. Играть септаккорды в развёрнутом виде;
5. Играть весь лад целиком.

4. Работа над фразировкой

В мажорном блюзе можно использовать миксолидийский лад, блюзовый лад и пентатонику. Для начала учащимся предлагается строить импровизацию, используя ноты блюзового лада и основных нот аккорда. Включается заранее проученная фонограмма и ставится задача - поиграть ритмическую импровизацию на первой ноте лада это будет си бемоль в одноимённой тональности. Педагогу необходимо проиллюстрировать - как это можно сделать и дать понять учащемуся, что это не так сложно. Этим снимаются страхи и ограничения.

Далее следует поиграть на второй ноте блюзового лада, это будет III в ступень и так далее. Данное упражнение вырабатывает привычку к звучанию каждой ноты на разные гармонии блюза, развивает ощущение ритмического построения фраз, что является важным моментом в блюзовой и джазовой музыке..

Освоив каждую ноту блюзового лада и арпеджио необходимо научиться играть разными длительностями (половинными, четвертными, триолями и восьмыми в триольной пульсации) без пауз в разном порядке. Данное упражнение даёт техническую свободу (все играется под фонограмму двенадцатитактового блюза).

Что бы начать придумывать музыкальные фразы рекомендуем играть по два такта поочерёдно, формируя диалог между учителем и учащимся. Где первые два такта играет учитель как - бы задавая вопрос, а вторые два такта,

отвечая, играет учащийся (вопросно-ответный респонсорный принцип). Этот принцип построения фраз является основным в блюзе. Вокалисту, спевшему фразу, как правило, отвечает сопровождающий пение музыкальный инструмент. Импровизационные фразы должны быть небольшими, состоящие из нескольких нот, которые впоследствии могут быть развиты (см. Приложение №6).

Один из способов разнообразить и развить импровизацию - это вставить элемент секвенции. Как правило такие фразы играют в кульминационных местах, в каденциях. В блюзе это 9-10й такты.

Следует обратить особое внимание гитариста на каденции. Их так же необходимо подбирать на слух и выучивать, это тоже способствует расширению "музыкального словаря".

5. Приём опевания

Опевание - это использование вспомогательного близлежащего к основному тону звука. Вспомогательный звук может быть расположен на тон или пол-тона выше или ниже основного тона - «опевание сверху» и «опевание снизу». Можно «опеть» все ступени аккорда по-порядку. Это упражнение даёт возможность услышать и запомнить все ступени каждого аккорда. После чего следует усложнить задачи и играть опевая все ступени каждого аккорда в разном порядке. Рекомендуем выполнять упражнение под фонограмму.

6. Специфические гитарные приёмы

Bend (Бэнд) - подтяжка струны до нужной высоты звука. Это один из наиболее распространенных и выразительных приемов игры на гитаре. Особенно эффектно бэнды звучат при сольной игре, гитара как-бы начинает петь, однако в современной музыке данный приём используется и в ритмических фигурах. Бэнд следует исполнять указательным или средним пальцем левой руки зажимаем струну на нужном ладу, затем одновременно извлекать звук медиатором и подтягивать струну (в случае 1-2 струн вверх, 5-6 вниз, 3-4 можно подтягивать как вверх так и вниз) по грифу, до нужной

высоты, сохраняя при этом давление на струну как при обычном звукоизвлечении.

В нотах бэнды обозначаются стрелочкой в верх (см. Приложение №6).

Вибрато - это многократно повторяющийся микро-бэнд на 1/4 или 1/8 тона, как правило, используется для украшения длинных нот. Данный прием гитаристы напрямую позаимствовали из вокальной техники. Техника исполнения вибрато сходна с техникой исполнения бэндов. Основной разницей является, то что в отличие от бэндов при исполнении вибрато подтяжки осуществляются вверх и вниз по кругу, до полного затухания ноты, создавая при этом звуковую волну, вследствие чего крайне желательно, что бы частота подтяжек была кратной ритму исполняемой композиции. Как и бэнд, вибрато можно исполнять на любой струне в любой позиции грифа. В нотах вибрато обозначаются волнистой линией. (см. Приложение №6)

Слайд - это прием, при котором осуществляется скольжение по струне вверх или вниз, для плавного перехода из одной ноты в другую. Не смотря на то, что техника слайда проще бэндовой техники, отрабатывать этот прием следует очень тщательно. Для начала нужно просто извлечь ноту, после чего в ритмической пульсации композиции сделать подъезд вверх или вниз по грифу к нужному тону. Следует уделять особое внимание силе с которой палец во время «подъезда» нажимает на струну, не допуская дребезжания и глушения ноты, а так же точности попадания на нужный ла. В завершении нужно отметить, что иногда при исполнении слайда вверх по грифу, палец скользит не до конкретной ноты, а постепенно ослабляя давление на струну, плавно глушит ноту.

7. Музыкально-слуховой анализ

Джазовым музыкантам всегда нравилось слушать других музыкантов т.к. на протяжении многих лет это был единственный способ получать новые идеи. Слушая музыку, необходимо натренировать уши, слышать, что происходит в исполняемой музыке. В данном процессе каждая запись,

каждый джазовый мастер становится домашним учителем. Но слушать необходимо, отвечая на множество вопросов:

Какая форма произведения?

Сколько тактов в теме?

Сколько квадратов сыграл тот или иной солист?

Какой размер? Какая внутри-доливая пульсация?

Какие присутствуют инструменты?

Какая тональность? и т.д.

Очень полезно попытаться подобрать услышанный понравившийся фрагмент, «снять» его по слуху. Данный способ развивает все виды слуха-гармонический, мелодический, тембральный, также развивает музыкально-слуховые представления.

Рекомендуем ежедневно уделять время игре на слух. Чем скорее удастся натренировать свой слух различать звуки, тем скорее данное умение перерастет в способность сочинять собственную музыку (импровизировать).

8. Работа с гармонической последовательностью IIIm7-V7-Imaj

В аккордовой последовательности IIIm7-V7-Imaj встречается три типа аккордов: малый минорный септаккорд, малый мажорный септаккорд и большой мажорный септаккорд. Форма гармонической последовательности в размере 4/4 - четырёх тактовая: 1-й такт - IIIm7, 2-й такт - V7, 3-й и 4-й такты - Imaj (см. Приложение №7, №9).

На эту аккордовую последовательность очень удобно заниматься с секвенциями, добавляя все более сложные по построению, где секвенционное звено уже состоит из 4-х и выше нот. Целесообразно увеличить позиционно-аппликатурные позиции от 2-х до 4-х мест расположения на грифе инструмента. Для развития видения нот и гитарного мышления следует дать задание на самостоятельное написание и нахождение аккордов в любой из предложенных позиций (см. Приложение №10).

Мы рекомендуем рассматривать аккордовую последовательность в тональности До мажор, так как в этой тональности нет знаков, она проста в осмыслении. Разучивание гаммы До мажор помогает видению всех, по аналогии с фортепианной клавиатурой, как бы белых нот на грифе. Как уже писалось ранее, в отличие от фортепиано на гитаре не сразу видны ноты без знаков, поэтому изучение импровизации аккордовой последовательности IIm7-V7-Imaj в тональности До мажор отлично развивает видение "белых нот" на грифе инструмента.

Если мы посмотрим на каждый аккорд, то увидим, что в них нет знаков. Эти аккорды строятся по белым клавишам. Находясь в тональности До мажор, аккорд IIm7 строится от ноты ре и этому аккорду соответствует ре дорийский лад; аккорд V7 строится от ноты соль и тогда ему соответствует Соль миксолидийский лад; аккорд Imaj строится от ноты До и ему будет соответствовать До ионийский лад (см. Приложение №8). По сути, все ноты входящие в аккорды и лады для этих аккордов это гамма До мажор играющаяся от разных ступеней.

Это понимание значительно упрощает мышление начинающего гитариста-импровизатора. Импровизируя на аккордовую последовательность IIm7-V7-Imaj всего лишь научиться слышать основные ступени каждого аккорда и соответствующий аккорду диатонический лад. Принцип работы с ладами, аккордами и формой последовательности тот же, что был приведён выше в разделе блюз. Но в отличие от блюза здесь появляется минорный септаккорд и большой мажорный септаккорд.

Заниматься над этими аккордами следует с фонограммой из учебника Jamey Aebersold "How To Play Jazz and Improvise", прорабатывая каждый аккорд в отдельности. Рекомендуем также обратиться к советам Д. Аберсолда, где автор подробно рассказывает, как заниматься над сольной импровизацией. Наиболее ценные, на наш взгляд, рекомендации мастера размещены в Приложении № 11.

Таким образом, методические рекомендации для педагогов по основам импровизации на гитаре основаны на тщательном изучении практического опыта педагогов - гитаристов, джазовых музыкантов, а также содержат советы, основанные на личном практическом опыте и проведенном исследовании.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ психологической, педагогической и музыкально-педагогической литературы, а также результаты опытной работы позволили сделать следующие выводы:

1. Музыкальная импровизация - одна из форм музыкально - композиционной деятельности, находящейся в неразрывной связи с другой её формой - сочинением. С появлением нотации утраченное в 18 веке искусство импровизации возродилось в джазе, в котором именно импровизация является его основным содержанием. Джаз, как один из наиболее устойчивых и жизнеспособных видов современного музыкального искусства, обнаруживающий тесные связи с фольклором разных народов, а также с большинством жанровых и стилевых разновидностей массовой популярной музыки, может выполнять роль промежуточного, звена в педагогической модели современной музыкальной культуры.

2. Развитие исполнительского мастерства гитариста в условиях дополнительного образования содержит целый комплекс педагогических задач, среди которых формирование импровизационных умений подростков. В контексте выпускной квалификационной работы формирование импровизационных умений учащихся-подростков в процессе обучения игре на гитаре занимает центральное место, поскольку практическая импровизационная деятельность содержит большой развивающий потенциал для музыканта-исполнителя.

3. Занятия импровизацией целесообразно начинать в подростковом возрасте в силу специфики присущих ему возрастных особенностей: стремление быть взрослым, тяга к равноправию с взрослым; развитие интеллекта, активизация процессов самопознания и самоопределения; усиление мотивационных тенденций; тяга к общению и стремление выделиться среди сверстников.

4. Проанализировав ряд программ и разработок по обучению джазовой импровизации таких известных педагогов, как И.М. Бриль, Д. Аберсольд, В.А. Молотков, мы пришли к выводу, что практикующие импровизаторы придают огромное значение знанию основ музыкально-теоретических дисциплин, а специфика джазовой музыки рассматривается ими лишь как область практического применения музыкально-теоретических знаний, которые при правильно организованном педагогическом процессе должны перейти в практические умения. В этой связи мы сделали вывод о необходимости адаптирования методических советов, адресованных взрослой аудитории музыкантов, к работе с учащимися подросткового возраста.

5. Проверка основных теоретических положений была проведена в ходе опытной работы в течение 2015-2016 гг. года на базе Центра творческих проектов «Камертон» (г. Екатеринбург). Целью опытной работы стало выявление уровня сформированности импровизационных умений у учащихся-гитаристов.

Критериями сформированности импровизационных умений явились: умение чувствовать текущее время звучащего музыкального фрагмента; умение правильно подбирать гармонию блюза и тоны блюзового звукоряда; умение импровизировать музыкальную фразу на блюзовый лад.

Опытная работа включала 3 этапа: констатирующий, формирующий и контрольный. Констатирующий и контрольный этапы носили диагностический характер, а формирующий этап - обучающий. Организация и проведение опытной работы, сопоставление результатов диагностики уровня сформированности импровизационных умений у учащихся-гитаристов на констатирующем и контрольном этапах подтвердили гипотезу нашего исследования о том, что обучение учащихся-гитаристов подросткового возраста импровизационным умениям будет эффективным при условии целенаправленного подбора методов обучения и систематического включения в занятия модели блюза.

6. Умение импровизировать не является врожденной способностью музыканта, оно развивается на протяжении многих лет в процессе реализации личностных потребностей музыканта, а также в процессе специально организованных занятий с педагогом. При обучении игре на гитаре формирование импровизационных умений должно оставаться в поле зрения педагога не только на первых уроках. Этот вид деятельности с одной стороны, способствует проявлению творческих способностей обучаемого, а с другой - способствует развитию и закреплению теоретических навыков, что является отличительной чертой грамотного музыканта. Такая форма работы развивает ладовый, звуковысотный, гармонический и мелодический слух, что является важным не только на начальном, но и на более поздних этапах обучения гитариста. В связи с чем были разработаны методические рекомендации для педагогов по основам импровизации на гитаре, основанные на тщательном изучении и анализе практического опыта педагогов - гитаристов, джазовых музыкантов, а также содержащие советы, опирающиеся на личный педагогический опыт автора и руководителя выпускной квалификационной работы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альмейда Л. Классическая гитара в джазе. Киев : Музична Украина, 1987. 56 с.
2. Агафшин П. С. Школа игры на шестиструнной гитаре. М. : Музыка. 1934. 184 с.
3. Бадьянов А. Б., Диков М. С. Джим Холл. Импровизации. М. : Музыка, 2000. 28 с.
4. Бадьянов А. Б. Джазовый гитарист (I-II) : учеб. пособие. М. : Изд-ль К. О. Смолин, 2008. 112 с.
5. Бирюков С. Импровизационность в музыке. М. : Сов. музыка, 1977, 113 с.
6. Бойко И. А. Мой метод : учеб. пособие. М. : WWW.RECORDS, 2011. 214 с.
7. Божович Л. И. Личность и её формирование в детском возрасте. СПб. : Питер, 2008. 400 с.
8. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано : учеб. пособие. М. : Сов. композитор, 1987. 104 с.
9. Бруно Д. Искусство игры медиатором / пер. с англ. К. О. Смолин. М. : Изд-ль К. О. Смолин, 2008. 39 с.
10. Булаева О. П., Геталова О. А. Учись импровизировать и сочинять. Маленький музыкант за фортепиано. Творческая тетрадь I. СПб. : Композитор, 1999. 29 с.
11. Булаева О. П., Геталова О. А. Учись импровизировать и сочинять. Маленький музыкант за фортепиано. Творческая тетрадь II. СПб. : Композитор, 1999. 20 с.
12. Булаева О. П., Геталова О. А. Учись импровизировать и сочинять. Маленький музыкант за фортепиано. Творческая тетрадь III. СПб. : Композитор, 1999. 28 с.

13. Бурменская Г. В., Захарова Е. И., Карабанова О. А. Возрастно-психологический подход в консультировании детей и подростков : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М. : Академия, 2002. 416 с.
14. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. М. : Просвещение, 1991. 93 с.
15. Выготский Л. С. Педагогическая психология / под ред. В. В. Давыдова. М. : Педагогика, 1991. 480 с.
16. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов н/Д : Феникс, 1998. 480 с.
17. Геталова О. А. Импровизация. Авторская программа для детских музыкальных школ и школ искусств [Электронный ресурс] : учеб. пособие. СПб. : Композитор, 2009. 16 с. URL: <https://e.lanbook.com/book/2859#authors> (ЭБС).
18. Гидрайтис С. Основы джазовой импровизации : метод. пособие. Вильнюс : [б. и.], 1991. 10 с.
19. Дмитриевский Ю. В., Колесник С. Н., Манилов В. А. Гитара от блюза до джаз-рока. Киев : Музична Украина, 1986. 96 с.
20. Иофис Б. Р. Импровизация и сочинение музыки : учеб. пособие для студентов муз. фак-тов высших пед. учеб. заведений. Ярославль : Ремдер, 2006. 72 с.
21. Каркасси М. Школа игры на шестиструнной гитаре. М. : Сов. композитор, 1990. 152 с.
22. Кержковская Э. Э. Импровизация : программа : метод. разработка для ДМШ, ДШИ и школ муз.-эстет. цикла. Екатеринбург : [б. и.], 1996. 84 с.
23. Кинус Ю. Г. Из истории джазового исполнительства. Ростов н/Д : Феникс, 2009. 157 с.
24. Клишевский Б. Гаммы и трезвучия для гитары. Краков : PWM, 1972. 34 с.

25. Козырев Ю. П. Импровизация путь к музыке для всех // Музыкальное воспитание в СССР. Вып. 2. М. : Сов. композитор, 1985. С. 252-271.
26. Коллиер Дж. Л. Становление джаза / предисл. А. В. Медведева. М. : Радуга, 1984. 390 с.
27. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия. М. : Музыка, 2002. 167 с.
28. Крамер Д. Б. Рок-урок. Джазовая импровизация с Даниилом Крамером [Электронный ресурс]. URL : www.youtube.com/watch?v=g0yUld5XGWc.
29. Кулагина И. Ю. Возрастная психология (развитие ребенка от рождения до 17 лет) : учеб. пособие. 4-е изд. М. : УрАО, 1998. 173 с.
30. 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.
31. Молотков В. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре. Киев : Музична Украина, 1983. 112 с.
32. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. М. : Музыка, 1991. 87 с.
33. Манилов В. А., Молотков В. А. Техника джазового аккомпанемента на шестиструнной гитаре. Киев, Музична Украина, 1984. 8 с.
34. Мошков К. Индустрия джаза в Америке. СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. 512 с.
35. Мухина В. С. Возрастная психология : феноменология развития, детство, отрочество. М. : Академия, 1997. 452 с.
36. Никитин А. А. Начинаящий джазовый пианист : Метод. рекомендации для педагогов ДМШ. Хабаровск : [б. и.], 1982. 36 с.
37. Никитин А. А. Импровизация как метод обучения начинающих пианистов : автореф. дис. ... канд. искусств. Хабаровск, 1981. 12 с.

38. Овчинников Е. История джаза : учеб. в 2-х вып. Вып. 1. М. : Музыка, 1994. 240 с.
39. Озеров В. Ю. Джаз. США : учеб.-справ. пособие. Ч. 1 / Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных. М. : [б. и.], 1990.
40. Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов // Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М. : Радуга, 1984. С. 357-376.
41. Панасье Ю. История подлинного джаза / пер. с франц. Л. : Музыка, 1978. 128 с.
42. Пасс Д., Трэшер Б. Гитарный стиль Джо Пасса / пер. с англ. Guitar College М. : Guitar College, 2002. 64 с.
43. Птиченко Н. И. Подбор аккомпанемента на слух : самоучитель. СПб. : ПОЛЭКС, 2001. 76 с.
44. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. М. : Сов. композитор, 1983. 189 с.
45. Попов С. Б. Музыкальное и аппликатурное мышление гитариста : учеб. курс «Базис». М. : Guitar College, 2003. 128 с.
46. Родионова Т. Учитесь импровизировать! М. : Рутенс, 1999. 131 с.
47. Романенко В. В. Учись импровизировать : учеб. пособие. М. : Изд-ль К. О. Смолин, 2001. 136 с.
48. Рождественская Н. А. Как понять подростка : учеб. пособие для студентов фак-тов психологии высших учеб. заведений по спец. 52100 и 020400 «Психология». 2-е изд. М. : Рос. психол. общество, 1998. 20 с.
49. Рунин Б. М. О психологии импровизации // Психология процесса художественного творчества. Л. : [б. и.], 1980. С. 45-57.
50. Сапонов М. А. Искусство импровизации. М. : 1982. 77 с.
51. Сеговия А. Т. Моя гитарная тетрадь : литература для музыкальных школ. М. : Пара Ла Оро. 48 с.
52. Соколова Л. В. Чтение нот. СПб. : Композитор, 1996. 33 с.

53. Соляр Р. С. Современная импровизация : практический курс для фортепиано [Электронный ресурс] : учеб. пособие. М. : Лань, Планета музыки, 2010. 160 с. URL: <https://e.lanbook.com/book/1996#authors> (ЭБС).

54. Сродных Н. Л. Особенности ритмической интерпретации джазовых произведений. Совершенствование исполнительской подготовки будущего учителя музыки : методич. рекомендации. Екатеринбург : [б. и.], 1992. С. 33-41.

55. Сродных Н. Л. Основы джазовой импровизации в структуре профессиональной подготовки педагога-музыканта : моногр. Екатеринбург : Ажур, 2015.

56. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей : в 2 т. М. : Педагогика, 1985. Т. 1. 328 с.

57. Фархутдинова Э. Г. Развитие импровизационных умений и навыков на уроках музыки. Нижневартовск : [б. и.], 2008. 47 с.

58. Фейертаг В. Б. Становление советского джаза (1922-1941) : методич. разработка. М. : ЦНМК МК РСФСР, 1986. 74 с.

59. Фейертаг В. Б. Джаз. XX век : энциклопед. справочник. СПб. : Скифия, 2001. 561с.

60. Филипп Г. Импровизация как составная часть фортепианного обучения // Ребенок за роялем. М. : Музыка, 1981. С. 225-236.

61. Харсенюк О. Н. Импровизация [Электронный ресурс] : учеб.-методич. пособие. Кемерово : Кемеровский гос. ин-т культуры, 2014. 31 с. URL: <https://e.lanbook.com/book/49325#authors> (ЭБС).

62. Хромушин О. Н. Учебник джазовой импровизации для ДМШ. СПб. : Северный Олень, 1998. 56 с.

63. Хромушин О. Н. Джазовое сольфеджио : учеб. пособие для 3-7 классов ДМШ. СПб. : Северный Олень, 1998. 56 с.

64. Чугунов Ю. Н. Гармония в джазе : учеб.-методич. пособие. М. : Сов. композитор, 1988. 152 с.

65. Чугунов Ю. Н. Основы джазовой импровизации на фортепиано : учеб.-методич. пособие для муз. училищ (эстрадный профиль). М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1976. 75 с.
66. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу... джазмены об истории джаза / пер. с англ. Ю. Т. Верменича. Новосибирск : Сибирское универ. изд-во, 2006. 367 с.
67. Шапиро Н., Хентофф Н. Творцы джаза / пер. с англ. Ю. Т. Верменича. Новосибирск : Сибирское универ. изд-во, 2005. 392 с.
68. Шатковский Г. И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования : методич. разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ. М. : [б. и.], 1986. 91 с.
69. Шпаковская Е. Б. Джазовая импровизация как способ воспитания творческой индивидуальности исполнителя и слушателя : автореф. ... канд. пед. наук. СПб. : 2002. 21 с.
70. Щеткин Ю. К. Основы джазового языка. Гаммы и пентатоники : учеб. пособие. Пенза : Эмузин, 2004. 60 с.
71. Щеткин Ю. К. Основы джазового языка. Гаммы и пентатоники : Качели. Пенза : Эмузин, 2009. 40 с.
72. Щеткин Ю. К. Гитара в джазе. Школа игры. Пенза : Эмузин, 2001. 48 с.
73. Abersold J. Play a Long. Jazz improvisation. Vol. 1-95 : New Albany, 1970-2000.
74. JazzGuitarLessons.ru. Обучающие материалы. Импровизация. Позиционная игра [Электронный ресурс] : 1 электрон. опт. диск (CR-ROM) + прил. (36 с.). URL: https://jazzguitarlessons.ru/shop/position_play_1.
75. JazzGuitarLessons.ru. Обучающие материалы. Импровизация. Позиционная игра. [Электронный ресурс] : 1 электрон. опт. диск (CR-ROM) + прил. (53 с.). URL: <https://jazzguitarlessons.ru/shop/artofmelody>.

76. Scofield, J. John Scofield on Improvisation. DSI Music video
[Электронный ресурс]. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=8ZMCbf1TfRc>.

77. Ferand E. T. Die Improvisation. 2 Ausg. Koln, 1961. 370 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение № 1

Архаический блюз

I	I	I	I
IV7	IV7	I	I
V7	V7	I	I

Приложение № 2

Классический блюз

I7	IV7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	V7

Приложение № 3

Современный блюз

I7	IV7, IV#o	I/V, Vm	I7
IV7	IV#o	I/V, IV7	III7, VI7
IIIm7	V7	I, VI, II, V	I

Приложение № 4

Блюзовый лад в тональности До мажор

I (до)	III- (ми бемоль)	IV (фа)	V- (соль бемоль)	V (соль)	VII- (си бемоль)
-----------	---------------------	------------	---------------------	-------------	---------------------

Blues in Bb

♩ = 100

♩ = 3
Блюзовый лад

mf B^b B^b B^b B^b

Блюзовый лад Арпеджио на Bb

mf E^b 7/B^b E^b 7/B^b B^b B^b

Арпеджио на F7 Арпеджио на Ebb7 Арпеджио на Bb

mf F 7/C E^b 7/B^b B^b B^b

Блюзовые фразы

Standard tuning

♩ = 100

(♩ = $\frac{1}{3}$)
 Фразы на B \flat

E-Gt

mf

full

full

full

full

full

1½

½

Фразы на E \flat 7

E \flat 7

Фразы на F7

F7

F7

F7

full

TAB

Аккордовая последовательность Пm-V7-Imaj

Пm	V7	Imaj	Imaj
Дорийский лад	Миксолидийский лад	Ионийский лад (мажорная гамма)	Ионийский лад (мажорная гамма)

Диатонические лады

Standard tuning

♩ = 100

The image displays seven diatonic scales on a guitar in standard tuning (E-G-B-E-G-E), each with its corresponding chord symbols and fret numbers:

- I мажор (До ионийский мажор):** Chords: I мажор, C мажор7. Fret 1.
- II м7 (Ре дорийский):** Chords: II м7, D м7. Fret 2.
- III м7 (Ми фригийский):** Chords: III м7, E м7. Fret 3.
- IV мажор (Фа лидийский):** Chords: IV мажор, F мажор7. Fret 4.
- V7 (Соль миксолидийский):** Chords: V7, G7. Fret 5.
- VI м7 (Ля эолийский минор):** Chords: VI м7, A м7. Fret 6.
- VII м7 (-5) (Си локрийский):** Chords: VII м7 (-5), B м7 (-5). Fret 7.

IIIm7-V7-Imaj

♩ = 100

Ре дорийский лад **Соль миксолидийский лад**

mf *mf*

IIIm7 **V7**

Do ионийский (мажор) **Do ионийский (мажор)**

Imaj **Imaj**

mf *mf*

IIIm7-V7-Imaj (позиции)

♩ = 100

VIII позиция

mf *mf*

Dm7/C **G7/B** **Cmaj7/B** **Cmaj7/B**

X позиция

Dm7 **G7/D** **Cmaj7** **Cmaj7**

mf *mf*

Джейми Аберсольд «Как играть соло»
(Jamey Aebersold "How To Play Jazz and Improvise")

1. Не теряйтесь, оставайтесь на своём месте. Если потерялись — слушайте ритм-секцию. Если взятая нота не попадает в тональность, попробуйте взять на полтона выше или ниже, и таким образом вы поймаете аккорд. Помните, что джазовая музыка, как правило, развивается фразами по два, четыре и восемь тактов. В любом случае начало следующей фразы недалеко!

2. Играйте правильные ноты. Это означает, что надо играть ноты, которые вы слышите своим внутренним слухом, те, которые вы могли бы спеть. Если вы выучите лады, аккорды, запомните гармоническую сетку, это даст вашему воображению определённую фору. Ваше творчество станет более естественным, потому что уйдёт страх.

3. Музыкае свойственны ПОВТОРЕНИЯ и СЕКВЕНЦИИ. Их можно услышать во всех стилях и видах музыки. Слушателям необходимы повторения и секвенции, иначе они не смогут ничего понять и запомнить. Повторения и секвенции — это клей, который склеивает соло и делает его цельным. Обычно фразу стоит повторить два-три раза, при этом ваша интуиция подскажет вам, повторить ли её буквально или сделать частью секвенции. Это также один из способов слушать чужую музыку.

4. АККОРДОВЫЕ ЗВУКИ (I, III, V и VII ступени лада) отлично подходят для начала и окончания фразы. Попробуйте напеть любую фразу, и вы заметите, что бессознательно следуете этому правилу. Ведь наши уши СЛЫШАТ прежде всего аккордовые звуки и стремятся начать и закончить фразу на них, это естественно. Кроме того, и нам, и слушателю это правило даёт то, что нам нужно, — гармоническую устойчивость.

5. ЗВУК: Играйте полным, хорошим звуком вашего инструмента или голоса. Пусть вас не сбивают с толку лады, сложные последовательности аккордов или темп: звук — это первостепенная вещь и первое, что отличает и запоминает слушатель. Впечатление от звука остаются надолго. Позвольте зазвучать своему голосу или инструменту. Ведь это главный ингредиент музыкальной индивидуальности.

6. СЛУШАЙТЕ: Стать хорошим джазовым музыкантом и импровизировать невозможно, если не слушать тех, кто творил до вас. Только слушание музыки даст ответы на ВСЕ ваши вопросы. Каждый музыкант — результат того, что он слушал. По манере игры всегда можно определить источники, которые музыкант использовал. Все мы стремимся к подражанию, и ЭТО ХОРОШО. Если бы никто никого не станет слушать, зачем играть музыку? Музыка существует для всех, и это действительно универсальный язык.

7. Каждый человек имеет способности к импровизации — от маленького ребёнка до пенсионера. Но для этого нужно потратить немало времени, пока пальцы не станут работать автоматически и передавать именно то, что приходит вам в голову. Постепенно расстояние между мыслью и пальцами будет всё меньше. Это не волшебство. Точнее, если это и волшебство, то оно достигается трудом и настойчивостью [73].