

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО  
ФАКУЛЬТЕТ ДОШКІЛЬНОЇ, ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВ ІМЕНІ В.  
ВОЛОШИНОЇ  
КАФЕДРА ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ, ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИКИ МУЗИЧНОЇ  
ОСВІТИ**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

**Естетичне виховання школярів-підлітків засобами джазової  
музики**

Студента 2 курсу ММ групи

Галузі знань 02 культура і мистецтво

Спеціальності 025 Музичне мистецтво

Ступеня вищої освіти «Магістр»

**Науменка Назарія Олеговича**

Науковий керівник **Брилін Б.А.** – професор, доктор  
педагогічних наук

Розширена шкала \_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_  
(підпис) (ініціали, прізвище)

Члени комісії \_\_\_\_\_  
(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

м. Вінниця – 2019 рік

## ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ I. Естетичні основи формування навичок джазового музикування у підлітків.....	8
1.1. Джазова музика у виховному процесі учнівської молоді: теорія, історія, дидактика.....	8
1.2. Використання джазової імпровізації у творчому розвитку учнівської молоді.....	20
1.3. Структура навичок джазового музикування.....	24
РОЗДІЛ II. Шляхи естетичного виховання підлітків у процесі вивчення джазової музики.....	28
2.1 Діагностика готовності підлітків до джазового музикування (критерії, показники, рівні).....	28
2.2 Дидактичні можливості джазової імпровізації.....	34
2.3 Методи та прийоми формування у підлітків умінь та навичок імпровізувати.....	46
Загальні висновки.....	50
Список використаних джерел.....	51
Додатки.....	56

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Процеси гуманізації та глобалізації, які дедалі більше виявляються в усіх сферах суспільного життя, призвели до модернізації освітньої системи України. Відбувається перегляд існуючих педагогічних концепцій, знаходження в них застарілих моментів і впровадження нових, перспективних технологій, орієнтованих на розширення професійної мобільності фахівця, яка підвищує його конкурентоздатність і дає змогу реалізовувати себе у різних видах професійної діяльності в умовах мінливої ситуації на ринку праці. Тому в контексті стратегічних напрямів національної освіти, окреслених українським законодавством, важливими завданнями сучасної педагогіки є створення умов для виховання різнобічно розвиненої, гармонійної, творчої особистості, спроможної працювати на високому фаховому рівні та готової до неперервного самовдосконалення.

Розширенню творчої мобільності значною мірою сприяє джазове музикування. Це зумовлено прямим зв'язком джазового музикування з імпровізацією, яка має творчу природу, і наявністю в ньому таких видів колективної та сольної музично-творчої діяльності, як гра на слух, читання з листа, транспонування. Істотне значення має засвоєння широкого спектру виражальних засобів джазової музики (специфічна гармонія, мелодика, ритміка)

Педагогічна наука має певні досягнення у вивченні проблеми вдосконалення особистості засобами джазової музики. Сьогодні є наукові роботи з питань розвитку навичок джазової імпровізації (Г. Голосов, Ю. Маркін, М. Серебряний, Н. Сродних, О. Хромушин та ін.); розвитку навичок аранжування джазової музики (Г. Гаранян, А. Пчелінцев); формування виконавської майстерності майбутніх артистів ансамблів (Д. Бабіч); розвитку творчої активності на основі джазу (О. Жаркова, О. Курильченко, Ю. Степняк).

Досить значними є мистецтвознавчі дослідження джазу, зокрема історичний аспект викладено у працях таких авторів, як (Б. Брилін, Д. Колліер, В. Конен, В. Мисовський, Є. Овчинников, Ю. Панасьє, Л. Переверзєв, В.

Романко, В. Симоненко, В. Фейєртаг та ін.; виражальні засоби джазової музики докладно досліджували І Вассербергер, І. Горварт, Л. Івенс, Ю. Козирев, В. Олендарьов, О. Рогачов, У. Саргент, Ю. Чугунов та н.; окремі проблеми джазового виконавства на різних інструментах висвітлили І. Бріль, М. Замороко, Л. Івенс, Е. Кунін, В. Манілов, В. Молотков, О. Степурко та інші.

Отже, аналіз наукової літератури свідчить про ґрунтовну вивченість деяких питань джазової музики взагалі та педагогіки зокрема. Проте майже не дослідженою залишається проблема розвитку підлітків у процесі джазового музикування. Вона породжена суперечністю між прагненням учнів до джазової музики та неможливістю задовольнити їхні потреби через відсутність відповідної методичної бази. Актуальність цієї проблеми зумовила вибір теми магістерської роботи: "Формування навичок естетичного виховання підлітків засобами джазової музики".

**Зв'язок магістерської роботи з науковими програмами, планами, темами.** Роботу виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії.

**Об'єкт дослідження** - процес естетичного виховання учнів підліткового віку.

**Предмет дослідження** - методика формування навичок джазового музикування підлітків у процесі естетичного виховання.

**Мета дослідження** - теоретично обґрунтувати та експериментально перевірити методику формування навичок джазового музикування учнів підліткового віку.

#### **Завдання дослідження:**

- проаналізувати стан проблеми формування навичок джазового музикування у підлітків у педагогічній теорії і практиці;
- визначити сутність і структуру навичок джазового музикування;
- розробити методику формування навичок джазового музикування та визначити педагогічні умови її реалізації;

- обґрунтувати критерії і рівні сформованості навичок джазового музикування у підлітків;
- експериментально перевірити ефективність методики формування навичок джазового музикування учнів-підліткового віку.

**Теоретичною основою дослідження стали:** концепції філософів, які визначають систему категорій і понять, пов'язаних з музичною творчістю (Т. Адорно, М. Каган, М. Киященко, Л. Столович та ін.); дослідження з педагогічної та загальної психології (Л. Виготський, П. Гальперін, А. Деркач, О. Леонтьєв, С. Мальцев, С. Рубінштейн, Б. Теплов та ін.); дидактичні положення про розвиток особистості (І. Бех, Є. Бондаревська, С. Гончаренко, І. Зязюн, Н.Мозгальова, Н. Мойсеюк, О. Савченко, В. Сєриков, О. Сухомлинська, І. Якиманська та ін.); педагогічні теорії розвитку особистості в умовах художньо-творчої діяльності (Л. Арчажникова, Л. Баренбойм, К. Мартінсен, Г. Нейгауз, Г. Падалка, Л. Рапацька, О. Рудницька, Т. Тютюнникова, Г. Ципін, О. Щолокова та ін.); дослідження з проблем джазового мистецтва (С. Клітін, В. Конєн, В. Олендарьов, В. Романко, У. Саржент, В. Симоненко, В. Фейєртаг, Ю. Чугунов та ін.); педагогічні праці з питань застосування засобів джазового мистецтва в навчально-виховному процесі (Б. Брилін, О. Жарова, Ю. Козирев, О.Курильченко, О. Попова, А. Пчелінцев та ін.).

Для досягнення мети і вирішення визначених завдань було застосовано такі **методи дослідження:**

*теоретичні:* конкретизація, аналіз, синтез, узагальнення і класифікація інформації, отриманої з різних наукових джерел, що дало змогу виявити та систематизувати дослідницькі матеріали з проблеми формування навичок джазового музикування;

*емпіричні:* педагогічне спостереження, експертне оцінювання, інтерв'ювання студентів за допомогою опитувальних листів. Емпіричними методами було діагностовано рівні сформованості навичок джазового музикування та перевірено ефективність запропонованої методики у процесі позакласних форм роботи.

**Організація дослідження.** Дослідницько-експериментальна робота здійснювалася відповідно до визначених завдань і включала два етапи.

*На першому етапі* (2018 - 2019 н.р.) виявлено перспективу дослідження та визначено теоретичну базу для його виконання; проаналізовано філософську, психологічну, педагогічну та музикознавчу літературу, на основі чого розроблено структуру навичок джазового музикування; науково обґрунтовано доцільність застосування певного комплексу методів для формування у підлітків цих навичок ; опрацьовано значну кількість інформаційних джерел (наукова та нотна література, підручники, сайти мережі Інтернет); обґрунтовано критерії і рівні сформованості навичок джазового музикування. (вересень 2019 - грудень 2019 р.р.)

*На другому етапі* (вересень 2019 - грудень 2019 р.р.) систематизовано інформацію, отриману на різних стадіях дослідження; проаналізовано статистичні дані початкового, проміжного та підсумкового діагностувальних зрізів, на основі чого узагальнено результати виконаної роботи і визначено ефективність методики формування навичок джазового музикування у підлітків. В експерименті брали участь 24 учня 5-7 класів Вінницької школи мистецтв.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що у вітчизняній педагогічній науці вперше визначено поняття "джазове музикування", "навички джазового музикування"; розкрито сутність і структуру навичок джазового музикування учнів та розроблено методику їх формування; обґрунтовано педагогічні умови реалізації методики формування навичок джазового музикування у підлітків та запропоновано діагностувальний інструментарій для вивчення стану сформованості цих навичок.

Уточнено значення формування навичок джазового музикування для естетичного виховання учнів-підлітків.

*Подальшого розвитку* набули педагогічні ідеї вдосконалення творчої діяльності учнів на основі джазової культури. Зокрема, джазове музикування розглянуто, як важливу складову загальної музично-творчої діяльності школярів і як допоміжний засіб творчого зростання.

**Апробація результатів магістерської роботи** здійснювалася у виступах автора на семінарах і конференціях.

**Структура та обсяг магістерської роботи** складається із вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, додатків і списку використаних джерел (всього 61 найменування (з них 6 іноземною мовою). Повний обсяг роботи становить 63 сторінки, з яких основна частина – 41 сторінка, додатки – 10 сторінок.

# **Розділ І. Джазова музика у виховному процесі учнівської молоді: теорія, історія, дидактика**

## **1.1 Джазове музикування як естетична проблема**

Комунікативна функція музичного мистецтва полягає не тільки у взаємодії виконавці та слухача, а й у спілкуванні людей, згрупованих за певними музичними інтересами (рокери, хіпі, бітники та ін.). Досить цікавим є факт існування "джазових співтовариств", які складаються з музикантів-професіоналів, їхнього оточення і публіки. Члени таких спілок поділяють музичні пристрасті своїх кумирів, а також копіюють їхні звички, поведінку, манеру говорити й одягатися.

Не применшуючи значення художньо-концептувальної, інформаційної, гедоністичної, естетичної, сугестивної та компенсаторної функцій, в контексті педагогічного дослідження насамперед звертається увага на пізнавально-евристичну та виховну роль музичного мистецтва. Пізнавально-евристична функція мистецтва ґрунтується на тому, що його мова є зрозумілою, близькою по духу і легкодоступною багатьом, внаслідок чого воно сприяє розширенню світогляду особистості, розвиває навички мислення і таким чином виступає як ефективний засіб пізнання.

Неусвідомленому засвоєнню негативних явищ музичного мистецтва естради, які іноді співіснують з позитивними, значно сприяє фактор моди. На думку Л. Рапацької [35, с.119], мода може провокувати ажіотаж навколо окремих музичних творів, внаслідок чого виникає ілюзія їхньої особливої цінності, а засоби реклами виступають інструментом нав'язування музичної моди. Б. Брилін [9, с.22] з цього приводу зауважує, що мода є одним з факторів, які впливають на музичний побут молоді, оскільки вона знімає необхідність критичного оцінювання популярної в певний час музики. Разом з тим учений



зазначає, що особистість, яка має схильність до самостійного мислення, згодом може досягнути більш високих рівнів пізнання у цікавій для неї музичній галузі.

Очевидно, що підготованість до сприймання різноманітних течій музичного мистецтва, яка полягає в спроможності аналізувати та об'єктивно оцінювати явища естради, захищає від шкідливого впливу моди, а також зумовлює гармонійний розвиток особистості. Організацією та здійсненням такої підготовки займаються працівники освіти, які на сучасному етапі роблять значні успіхи. Наприклад, вже розроблено та експериментально перевірено методику формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів (Д. Бабіч); педагогічні умови розвитку художнього смаку у студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва (Н. Попович); методику музично-естетичного виховання старшокласників на матеріалі сучасної популярної естрадної музики (О. Сапожнік).

Сьогодні також існують педагогічні дослідження, присвячені вихованню та розвитку особистості на основі джазового музикування (В. Кузнецов, Ю. Степняк та ін.). Цей педагогічний напрямок, на нашу думку, є досить перспективним, бо, з одного боку, джазова музика завдяки своїм естрадним рисам виконує ті самі соціокультурні функції, що й естрадна музика взагалі, а з іншого, - вона, на відміну від популярної естрадної музики, є високопрофесійним мистецтвом, що позитивно позначається на якості педагогічного результату.

Поняття "джазове музикування" є одним із ключових у нашому дослідженні. Воно складається з двох взаємопов'язаних компонентів: джазу і музикування. Кожен з них має своє смислове навантаження, додаючи своєрідний відтінок у значення двох інших. Для забезпечення термінологічної ясності доцільно розглянути названі компоненти окремо, що дасть змогу глибше осмислити та визначити це поняття.

Розглядаючи перший компонент поняття "джазове музикування", ми виходили з визначень, які дають українські вчені. Так, В. Симоненко вважає, що джаз - це рід професійного музичного мистецтва, що склався на рубежі XIX-

XX століть внаслідок синтезу європейської і африканської музичних культур. Характерними рисами джазу є "імпровізаційність, специфічне звуковидобування на музичних інструментах, відмінне від академічної музики фразування, а також складна багатопланова ритмічна структура та інтонаційний лад, який допускає відхилення від темперації" [2 с. 36]. Б. Брилін характеризує його складною системою синкопування, поліритмією, широким застосовуванням прийомів глісандо, вібрації, незвичайним використанням ударних, а також імпровізаціями, підвищеною емоційною насиченістю виконання, яка сягає екстатичності.[9, с. 103]

Сьогодні існують різні напрямки джазу, серед яких бі-боп, кул-джаз, хард-боп, прогресив та інші сучасні течії. Проте у нашому педагогічному дослідженні акцентується увага на тих стилях джазу, у яких яскраво виражені риси естрадності (традиційний джаз, чикагський стиль, свінг та ін.), оскільки вони найбільш придатні для навчання джазового музикування початківців внаслідок доступності та легкості для сприймання.

Згідно з дослідженням В. Конен [24], джазовий стиль сформувався у 20-ті роки XX століття. Це відбулося завдяки поєднанню ранніх форм джазу, які існували ще наприкінці XIX століття, з естетикою американської легкожанрової естради. Одним із найбільш ранніх передвісників джазу є регтайм (англ. буквально «рваний ритм»). Це винятково фортепіанний жанр, притаманний менестрельному мистецтву, в якому сконцентровано деякі риси зрілого джазу. До них належать надзвичайно загострені та тверді ритмічні акценти, стакатність, а також дисонантність гармонічної мови. Ритмічні особливості регтайму вплинули на формування пізніших джазових стилів. Ці особливості полягають у протиставленні партії лівої та правої руки, де лівою рукою у швидкому темпі виконується остинатний маршоподібний ритм, а правою - ритмічні фігури, які синкопують відносно до баса.

Іншим важливим передвісником джазу є блюз, який найбільше вплинув на формування естетики зрілого джазу. У своїй основі блюз - це народне мистецтво. Він зародився в надрах культури негрів американського півдня.

Спочатку блюз існував тільки у фольклорному середовищі, потім з'явилися його "урбанізовані" зразки, і лише після цього він став невід'ємною частиною джазової естради. Вхід блюзу в естраду обумовлено зміною його змісту: якщо у фольклорних блюзах виражаються стани безнадійності та самотності, безвір'я та суму, то в естрадних блюзах, які формувалися в "кабацькому" середовищі, домінує еротична тема "разом з тим в блюзах, як і у фольклорних, зустрічаються мотиви суму". Важливим моментом, завдяки якому з'явився джаз, В. Конен вважає музику для духових ансамблів під загальною назвою "джаз-бенд". Саме тут відбувся подальший розвиток основних рис регтайму та блюзу, а також утвердилася невимущена, імпровізаційна манера виконання як невід'ємна характеристика джазового музикування.

Як показав аналіз наукових досліджень (М. Єсаков, А. Розенблат, У. Сарджент та ін.), серед виражальних засобів джазу найважливішими є ритм, мелодія та гармонія. До того ж, дослідники неодноразово підкреслювали, що ритміка в джазі посідає центральне місце. В основі метроритмічної мови джазу лежить поліритмія (одночасне сполучення різних ритмічних угруповань), поліметрія (одночасне сполучення різних одиниць відліку музичного часу) і синкопування (зміщення акценту з метрично сильного моменту на більш слабкий).

Згідно з теорією джазу, існує декілька варіантів акцентування долей чотиридольного такту: ап-біт, даун-біт, оф-біт і он-біт. У ап-біті акцентуються парні долі чотиридольного такту, в даун-біті непарні долі чотиридольного такту, в оф-біті акцентуються парні вісімки, в он-біті непарні вісімки. Типи акцентування долей такту, разом з іншими засобами виразності, визначають певний джазовий стиль.

Вчені сходяться на тому, що джаз не може існувати без свінгу (англ. Swing- хитання). Цей ритмічний феномен вносить у джазову музику своєрідну імпульсивність, створює специфічну емоційну атмосферу, особливо в . повільних темпах. Ефект свінгу досягається на основі тріольної пульсації вісіmkами. Велике значення має наявність у ній так званого «блукаючого»

акценту, завдяки якому створюється конфлікт між мелодичною лінією та абсолютним ритмом. Існує думка, що сучасні засоби нотації не дають змоги точно записати свінг, тому виховання відчуття свінгу можливе лише в процесі слухання музики у виконанні майстрів джазу.

У джазовій мелодії можуть використовуватися всі види звуковисотних рухів. Серед них рухи по звуках гами вгору або вниз, різноманітні стрибкоподібні рухи, прохідні та допоміжні звуки тощо. У виконавській практиці джазових музикантів часто вживаються нетемперовані переходи від одного звуку до іншого. В основі джазової мелодії лежить мотив, який є найменшою складовою одиницею. Він набуває подальшого розвитку в процесі імпровізації, для чого широко застосовуються діатонічні та хроматичні секвенції.

Зв'язок між джазовою мелодією та гармонією відбувається на основі ладотональної системи, яка включає не менше сімнадцяти гам та ладів. Кожному з них відповідає певна гармонічна вертикаль. Найпоширенішими в джазі вважають дорійський, міксолідійський, іонійський і локрійський звукоряди, а також пентатоніку та блюзову гаму. Остання має універсальний характер, оскільки за допомогою блюзової гами можна обіграти будь-який акорд. У цілому джазова гармонія відрізняється від класичної частішим використанням дисонуючих акордів (септакорд, нонакорд, ундецимакорд та ін.), а також особливостями функціонального руху, які не виключають можливості застосовувати акорди субдомінантової групи після домінанти.

Принципи організації музично-виражальних засобів джазу В. Олендарьов [29] розглядає у чотирьох напрямках: ладова, ритмічна, структурна та інтонаційна організація. Характеризуючи перший напрямок, дослідник зазначає, що засади ладової організації джазу обумовлені впливом сучасних європейських фольклорних систем, а також більш давніх афро-американських. Це виражається у тяжінні нестійких звуків ладу до одного або кількох стійких центрів. Останні взаємодіють з нестійкими тонами у межах акордового, монодичного, поліакордового, полімонодичного та мішаного комплексів.

В основі ритмічної організації перебуває метр. Характер взаємозв'язку метра з ритмічним рисунком впливає на ступінь метроритмічної узгодженості, внаслідок чого метр стає тотожним або контрастним. Тотожний метр, порівняно з «першим» метром, має інший за часом початок руху, але однакову кількість тактів і долей. Контрастний метр відрізняється кількістю долей та базових осередків. Стосовно структурної організації джазу В. Олендарьов вважає, що його структурні особливості найкраще простежуються у вертикальному ракурсі, якщо їх сприймати у вигляді кількох рядків (площин). Для мейнстріму характерною є симетричність нижньої площини, тоді як у бібопі та пізніших течіях вона зазвичай є асиметричною та багатоваріантною. В інтонаційній організації джазу посилюється роль «побічних» засобів виразності (тембру, артикуляції, особливостей звукоутворення), що сприяє деталізації вираження найдрібніших відтінків. Водночас зменшується значення «основних» засобів (ладу, ритму тощо), внаслідок чого інтонаційний процес набуває певної типізації. Розглядаючи другий компонент основного поняття нашого дослідження, можна сказати, що термін «музикування» (нім. *musizieren* - займатися музикою) в сучасній науці він має два основні значення. Перше - виконання музики в домашніх умовах, поза концертним залом, друге - гра на музичному інструменті взагалі. Для нашого дослідження оптимальним є друге, ширше розуміння цього терміна, яке не виключає можливості музикування в будь-яких умовах, зокрема й навчальних. Музикування в навчальних умовах вчені розуміють як комплексну музичну діяльність, що пов'язує різні ланки музичної роботи: ритміку, сольфеджіо, спів, гру на музичних інструментах, імпровізацію (Е.Бальчитіс); як спосіб музичного спілкування, в процесі якого учні вдосконалюють свої знання і формують свої здібності (Т. Беркман).

Н.Лагодюк визначає музикування як «процес озвучення музичного твору чи його фрагментів з метою задоволення власних потреб у музично-художньому переживанні» [26], тому він вважає, що музикування є не професійно-концертним, а, певною мірою, аматорським виконанням, яке має достатній художній рівень. При цьому рівень власних можливостей музикуючого

залежить від кола актуальний умінь та навичок, якими він володіє. На думку Н.Лагодюк, музикування є діяльністю, що потребує достатнього рівня власної активності музиканта, але не виключає й певної педагогічної допомоги.

Інструментальне музикування, в контексті якого ми розглядаємо джазове музикування, буває сольним і колективним. У першому випадку участь бере один музикант, у другому - два і більше. Колективне музикування може бути ансамблевим, в якому беруть участь декілька відносно рівноправних музикантів, і оркестровим, що здійснюється під керівництвом диригента.

Як показав аналіз літератури, термін «музикування» давно закріпився в музично-педагогічній науці, набувши широкого застосування. Так, відомий педагог і композитор К. Орф [64] розробив систему естетичного виховання дітей засобами «елементарного музикування». У ньому використовується музичний інструментарій, який дає змогу максимально швидко (без тривалої спеціальної підготовки) прилучати учнів до елементарної імпровізації, а також до активної музично-творчої діяльності. Цьому сприяє застосування різноманітних ударних інструментів, серед яких найбільше значення мають ксилофони, металофони, дзвіночки, трикутники, бубни, тарілочки, литаври, дерев'яні коробочки. В процесі елементарного музикування широко використовуються так звані «природні інструменти» - руки та ноги, за допомогою яких можна видобувати природні звуки (ляскіт у долоні, тупання ногами тощо). На думку вченого, головною метою елементарного музикування є не стільки створення музичних шедеврів, продуктів творчості, скільки сам творчий процес. У зв'язку з цим основними засобами, які дають змогу реалізувати головні педагогічні ідеї К. Орфа, є мова, рух та музика (акомпанемент, елементарна імпровізація та ін.). Під час елементарного музикування ці три компоненти поєднуються між собою, взаємодоповнюють один одного і стають основою для самовираження.

Ідеї про музикування як засіб розвитку особистості ми знаходимо в працях інших дослідників. Наприклад, досить популярними є концепції Л. Баренбойма, З.Кодаї, Ш.Сузукі. Так, теорія Л.Баренбойма передбачає навчання

музикування на основі комплексної музично-творчої діяльності, спрямованої на досягнення виразного інтонування музики. Вчений вважає, що на шляху до виразного музикування виховується любов до музики, розвиваються почуття ритму, слуху тощо. Угорський педагог З. Кодаї, як і К. Орф, підтримує ідею про важливість імпровізації для розвитку особистості. Реалізацію цієї ідеї він пропонує здійснювати в процесі вокально-хорового музикування, зокрема на основі системи релятивної сольмізації. Ш.Сузукі розробив систему розвитку навичок музикування на флейті, скрипці та фортепіано. Згідно з його концепцією, на початковому етапі навчання музикувати доцільно в невеликих групах, в яких беруть участь як діти, так і дорослі. Він добрав відповідний репертуар для кожного інструмента і розробив спеціальні вправи, що дає змогу в процесі музикування естетично розвивати учня.

На сучасному етапі розвитку суспільства особливого значення набуває непрофесійне музикування, тому що відносна інертність та традиційність академічної освіти гальмує розвиток особистості щодо розуміння нових явищ музичної культури, кількість яких швидко зростає завдяки технічній революції: в системі масових комунікацій. У цій ситуації набагато мобільнішою стає сфера непрофесійного музикування, яка являє собою структуру, що має ядро та периферію. Ядро складається з музикантів, які мають досить добру музичну освіту (музична школа, музичне училище або коледж). Вони можуть брати участь у концертах як солісти-інструменталісти, вокалісти; співати в хорах та грати в оркестрах різних типів; музикувати в різних камерних ансамблях, в тому числі джазових; виконувати складні твори класичного репертуару, старовинну та сучасну музику.

Навколо ядра концентруються представники непрофесійного музикування, у яких обмежені виконавські можливості й не досить розвинутий музичний смак. Їм властивий високий рівень загальної культури; вони мають різнобічні здібності, широке коло інтересів. Зазвичай цей контингент виховується у культурному середовищі і прагне до самовдосконалення, а це означає, що непрофесійне музикування, на думку , виконує функцію прилучення

широких мас до культурного прошарку суспільства, а також формує освіченого слухача.

Одним із фундаментальних наукових досліджень, яке сприяє найбільш повному розумінню терміна «музикування» в контексті поняття «джазове музикування», є наукова праця Т.Тютюнникової [47]. Згідно з дослідженням вченої, існують різні форми музикування: домашнє та концертне, творче та репродуктивне. Музикування може здійснюватися як на основі письмової, так і усної традиції.

В умовах особистісно орієнтованої парадигми вчена виділяє поняття «творче музикування», що значною мірою відповідає сучасним педагогічним реаліям. Творче музикування вона визначає як форму «усної музичної практики на основі елементарного музикування з включенням продуктивного музикування на базі інших типів музики, в тому числі класичної та сучасної». Отже, є два визначення «елементарне музикування», що виходить з концепції К. Орфа, і «продуктивне музикування», яке свідчить про тісний зв'язок творчого музикування з імпровізацією та іншими продуктивними видами діяльності.

Повертаючись до поняття «джазове музикування» і враховуючи характеристику музикування, яку дає сучасна наука, можна констатувати спорідненість музикування творчого та джазового, що підтверджується спільними рисами між ними. Ця спорідненість найпомітніша завдяки імпровізаційності та стійким неписемним традиціям, властивим як творчому музикуванню взагалі, так і джазовому зокрема.

Таким чином, джазове музикування є творчим. Саме цим і обумовлене використання в темі нашого дослідження терміна «музикування», а не «виконавство», оскільки останнє більшою мірою асоціюється з потребою виконання чужої волі (наприклад, композиторської), а перше передбачає максимальну свободу самовираження, що є важливою умовою для справжньої джазової творчості.

Отже, ми проаналізували поняття «джазове музикування», розглянувши кожен його компонент окремо (джаз, музикування). Результати аналізу дають



*змогу зробити висновок, що джазове музикування - це процес виконання джазової музики, спрямований на масове сприйняття, якому притаманна імпровізаційність, романтична піднесеність і особлива яскравість втілення художнього образу.*

Таким чином з аналізу досліджень випливає, що джазове музикування можна розглядати як потужний засіб вдосконалення особистості. Це обумовлено його тісним зв'язком із багатьма соціальними функціями в контексті масової музичної культури, а також високим значенням метроритму, який є моделлю гармонічного існування.

Щодо естетичного виховання молоді засобами джазу в Україні підкреслимо, що на початковому етапі із США в Україну разом із джазовою музикою перейшли й методи її освоєння. За браком підручників і педагогічної бази українські вчителі широко використовували ті самі методи, що й американці, (гра під мінусову фонограму, джемсешн), доповнюючи їх традиційними методами вітчизняної педагогіки того часу. Це пояснюється тим, що першими українськими викладачами в галузі джазового музикування часто ставали музиканти, яких навчали на основі академічної музики.

Завдяки опорі на досвід американських колег і тому, що джаз і методи його освоєння пройшли крізь призму української музичної педагогіки та музичної культури, вітчизняне джазове виконавство швидко розвивалося, що стало особливо помітним з 60-х років минулого століття. До цього часу ознайомлення з джазовим мистецтвом ускладнювалося через обмеженість доступу української громадськості до спеціальної літератури, аудіозаписів і концертів, хоча винятки існували. Наприклад, можна було відвідати Талліннський джазовий фестиваль, заснований у 1949 році, або Всесвітній фестиваль молоді та студентів, в рамках якого з 1957 року проводився конкурс джазових оркестрів. Розвитку джазу заважала ідеологія, яка впроваджувалася державою.

У 60-ті роки ХХ століття ситуація в Україні змінилася. З 1962 року почав функціонувати київський джаз-клуб, одним із засновників якого був

В.Симоненко. Там збиралися найкращі джазові музиканти України того часу. Пізніше, подібні клуби було відкрито в Донецьку, Дніпронетровську, а ще пізніше у Вінниці. У цей період в Україні з'явилася велика кількість джазових фестивалів і конкурсів, а рівень майстерності виконавців, які брали в них участь, свідчив про значні досягнення вітчизняного джазового виконавства.

З кінця 70-х років з'являється навчальна література, присвячена проблемам освоєння джазової музики. Набувають популярності навчальні посібники, авторами яких є І.Бріль, Б.Брилін, І.Горват, І.Вассербергер, Е.Кунін, О.Хромушин, Ю.Чугунов та ін. Праці цих авторів є настільки значними, що деякі з них вже понад 30 років не втрачають своєї затребуваності серед викладачів та студентів мистецьких спеціальностей.

На сучасному етапі О.Сапожнік [39] у дисертації «Музично-естетичне виховання старшокласників на матеріалі естрадної музики» (перший опонент – д.п.н. Брилін Б.А.) вивчала можливості застосування сучасної популярної естрадної музики в процесі музично-естетичного виховання старшокласників загальноосвітньої школи. Дослідниця зазначає, що ті зміни, які відбуваються в соціокультурному просторі України, зумовили широку популярність серед молодого покоління сучасної естрадної музики, яка сьогодні перебуває на домінуючих позиціях у рейтингу музичних уподобань молоді. Водночас традиції вітчизняної загальноосвітньої системи не передбачають ознайомлення учнів із сучасними зразками популярної музичної естради, що є конче потрібним для повноцінного музично-естетичного виховання старшокласників. Це зумовлено рядом проблем, серед яких такі: консерватизм змісту, форм і методів навчання; незадовільний стан науковотехнічного забезпечення навчально-виховного процесу; незатребуваність суспільством інтелектуальних потенцій молоді; обмеженість досвіду вчителів мистецьких дисциплін середньої загальноосвітньої школи в галузі популярної естрадної музики тощо. Ці проблеми гальмують музично-естетичний розвиток школярів.

Д.Бабіч [4] у дисертації «Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблей» (перший опонент – д.п.н. Брилін Б.А.)

досліджувала проблему формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів У вищих навчальних закладах культури і мистецтв. Вона виходила з того, що естрадна музика посідає важливе місце в духовному житті сучасної людини. Колективні форми естрадного музичного виконавства (серед них естрадні ансамблі та оркестри, естрадно-симфонічні оркестри) відіграють значну роль у музичній культурі України. Це обумовлено тим, що мистецтву музичної естради притаманні такі риси, як доступність для розуміння широких мас слухачів, динамічність впливу на аудиторію. Йому також властива спрямованість на творчість та поліфункціональність, яка виражається в можливостях цього виду музичного мистецтва бути одночасно предметом уваги виконавця й слухача, виконувати як виховну, так і розважальну функцію тощо. Вона переконує, що одним з ефективних напрямків впровадження джазової музики в процес виховання є ансамблеве виконавство. Під час спільного виконання відповідного репертуару учні розвивають своє музичне мислення на основі виражальних засобів джазової музики, а саме: специфічної гармонії, мелодики та ритміки. Завдяки цьому вдосконалюються різноманітні музично-творчі якості. Оскільки характерними ознаками спільного виконавства є наявність у ньому елементів театрального та хореографічного мистецтва, які органічно поєднуються між собою, а також із музичним мистецтвом.

О.Павленко [30] у дисертації «Методика формування вмій джазової імпровізації майбутнього вчителя музики у процесі інструментальної підготовки» (перший опонент – д.п.н. Брилін Б.А.) розглядає проблему розвитку музикування, з включенням до неї джазової імпровізації як компонента навчання студентів мистецьких спеціальностей. Автор зазначає, що працюючи з дітьми в загальноосвітній школі вчитель музики часто стикається з проблемою дефіциту знань, навичок та умінь у галузі джазової імпровізації. Учні зорієнтовані, насамперед, на музику «легких» жанрів. Це перешкоджає встановленню повноцінного педагогічного контакту з учнями, що, в свою чергу, негативно позначається на якості їхнього розвитку. Дослідження О.Павленко

показало, що можна уникнути цих негативних явищ завдяки універсалізації навчання яке передбачає вивчення джазової імпрвізації як одного з необхідних компонентів виконавської діяльності майбутнього фахівця. Автор пропонує систематично прилучати студентів до найкращих зразків джазового мистецтва, органічно синтезуючи класичний і джазовий репертуар.

М.Филипчук [49] у дисертації «Методика підготовки майбутніх учителів музики до керівництва естрадно-джазовими колективами у позашкільній роботі» (перший опонент – д.п.н. Брилін Б.А.) розкриває технологію та розробляє методику підготовки учителів музики до керівництва джазовими ансамблями в школі.

## **1.2 Використання джазової імпрвізації у творчому розвитку учнівської молоді**

Навчання джазового музикування передбачає освоєння певних метроритмічних, інтонаційних і гармонічних елементів джазової музики, що відкриває шлях до створення джазових композицій (спочатку простих, а потім складніших). Джазове музикування тісно нов'язане з імпрвізацією. В ній концентруються та виявляються ті знання, вміння і навички студента, які він набув не тільки в музично-виконавському класі, а й при вивченні музичної літератури. Таким чином, володіння технологією джазового музикування на досить якісному рівні значно розширює виконавські можливості школярів.

Ю.Степняк [45] у своєму дослідженні знаходить продовження думки про можливість включення засобів джазового мистецтва в навчальну роботу з підлітками. Науковець вважає таке включення не тільки можливим, а й необхідним, оскільки значення джазового музикування в забезпеченні повноцінної освіти молоді останнім часом помітно зросло. Річ у тім, що у сучасних школярів істотно змінились уподобання та інтереси, які визначають їхні пріоритети в галузі музичного мистецтва. Інтерес школярів до джазу значно більший, ніж до класичного та народного мистецтва.

Дослідження Ю.Степняка показало, що прилучення учнів до джазового мистецтва, дає змогу розв'язати ряд проблем. Це спрляє: 1) розумінню джазового

мистецтва та ролі цього мистецтва в контексті світової музичної культури; 2) освоєнню комплексу виражальних засобів і прийомів, притаманних джазовій культурі (серед них найбільш помітними є джазова мелодика, гармонія та ритміка, осмислення яких веде до розуміння джазової стилістики). Крім того це дає змогу виховувати учнів загальноосвітніх шкіл на основі музики різних напрямків (естрада, джаз, класика, народна музика).

Джазове музикування тісно пов'язане з імпровізацією, тому для нас становить інтерес публікація Н.Сродних [44], у якій порушено питання про використання джазової імпровізації, яка є одним з необхідних напрямків музично-естетичного виховання учнів. На думку згаданого автора культурний розвиток основної маси шкільної молоді перебуває на низькому рівні. Це певною мірою обумовлено тим, що високохудожня музика не входить у коло інтересів сучасної молоді. Їй набагато ближче танцювальне середовище, що охоплює такі напрямки, як реп, рок та інші. Значний вплив молодь відчуває з боку різних псевдомузичних напрямків, для яких характерною є надзвичайно низька смислова наповненість. Разом з тим джазова імпровізація, з одного боку, є мистецтвом високого художнього рівня, а з іншого, - вона легко поєднується зі сферою інтересів практично всіх вікових категорій. Вона дійшла висновку, що джазова імпровізація впливає на розвиток творчого потенціалу, підвищення загальномузичних здібностей.

Джазову імпровізацію як спосіб виховання творчої індивідуальності виконавця та слухача досліджувала К. Шпаковська [55]. Дослідниця виходить з того, що значення творчої діяльності у сучасному світі постійно збільшується. Одна з основних проблем, пов'язаних із творчістю, полягає в її спрямованості. Музичне мистецтво являє собою об'єкт позитивної спрямованості творчості, оскільки в його межах, на основі високих морально-естетичних ідей, відбувається культурне збагачення та розвиток особистості. У зв'язку з тим було запропоновано виховувати особистісні якості учня за допомогою джазової імпровізації. Її розглядали, насамперед, як специфічний метод активізації творчої діяльності особистості виконавця та слухача, як своєрідний пусковий

механізм творчості. При цьому виховання творчого слухача передбачало не тільки слухання джазової імпровізації, а й глибокої осмислення.

Отже, джазова імпровізація становить велику педагогічну цінність. Це виражається в кількох напрямках. По-перше, джазова імпровізація збільшує можливості загальнокультурного виховання особистості, оскільки передбачає розширення діапазону знань учня з історії та теорії джазу. По-друге, у джазовій імпровізації яскраво проявляється фактор творчого виховання, тісно пов'язаний з активізацією асоціативно-комбінаторного й аналітичного мислення особистості. Творча домінанта джазової імпровізації є могутнім стимулом до досягнення специфічних особливостей оперування гармонічними, ритмічними та мелодичними елементами джазу. По-третє, джазова імпровізація включає засоби морально-естетичного виховання особистості, які полягають у засвоєнні ціннісних пріоритетів на основі ознайомлення з творчістю провідних майстрів джазу.

О. Попова [33] вивчала педагогічні можливості джазового мистецтва в системі музично-теоретичного навчання дітей. Дослідження здійснювалося на матеріалі навчальної роботи в ДМШ. Спираючись на думку Б. Асаф'єва про те, що головне в музичному вихованні дитини - навчити уважно слухати музику. Вона вбачає педагогічний потенціал джазу не стільки як формування в учня особливого, джазового типу музичного мислення, специфічних виконавських умінь, скільки як формування в них навичок диференційованого слухання. Це дає дітям змогу вільніше оперувати слуховими образами, розширює розуміння музики джазового стилю, а також музичного мистецтва взагалі. Як показало її дослідження, музично-педагогічний потенціал джазової імпровізації обумовлюється, насамперед, характерними для нього способами музичної діяльності та природою його музичних засобів. Вони конкретизуються в джазовій звукоколоністиці, мелодиці, гармонії, ритміці, імпровізації, які, з одного боку, мають у джазі свою специфіку, а з іншого, - є спільними як для джазу, так і для класичної музики. Саме ця спільність дає змогу трансформувати і виховувати музичне мислення учнів таким чином, що воно стає захищеним від

впливу низькопробних зразків масової культури та спрямовується на сприйняття серйозної музики. Розглядаючи педагогчний потенціал виразальних засобів джазової імпровізації, дослідниця дійшла висновку, що вони мають високий ступінь емоційного впливу на дитину. Так, було встановлено, що важлива роль в емоційно-руховому переживанні музики дітьми належить джазовій ритміці, оскільки їй притаманна особлива насиченість та прагнення до самостійності ритмічних фактур сприймання. Не менший емоційний відгук дітей може викликати і джазова гармонія. Це обумовлено систематичним використанням у ній різноманітних дисонансних співзвуч, а також незвичних для європейського музичного мислення гармонічних зворотів.

Отже, можна підкреслити, що джазова імпровізація, має унікальне значення оскільки виховує у школярів добрий музичний смак, розширює кругозір, посилює творчі можливості, збагачує виконавський репертуар новими інтерпретаціями, що, у свою чергу, зумовлює підвищення загального виконавського рівня, а випускники музичних факультетів, які певною мірою ознайомлені з джазовим мистецтвом, зможуть використовувати у своїй професійній діяльності відомості про різні жанри, стилі, напрямки джазового мистецтва, що сприятиме проведенню захоплюючих музичних занять з учнями.

Вивчаючи дослідження зазначених авторів ми дійшли висновку, що проблема музичного вдосконалення учнів загальноосвітніх шкіл на основі джазового музикування потребує уваги. Однак нині діючий підхід до навчання школярів джазової імпровізації, фактично не дає змоги оволодіти цими навичками на гідному рівні, що негативно позначається на естетичному розвитку сучасного школяра.

Отже, внаслідок аналізу наукової літератури з'ясувалося, не існує покищо стійкої тенденції до використання джазової імпровізації в навчально-виховному процесі.

### 1.3 Структура навичок джазового музикування

Дослідження процесу формування навичок джазового музикування стає можливим лише за чітко розробленої структури цих навичок. Вона має враховувати, з одного боку, сучасні досягнення психології та педагогіки, а з іншого, - специфіку навчання. Розкриваючи структуру навичок джазового музикування, важливо також зважати на його особливості та традиції.

Пошук основи для визначення структури навичок джазового музикування здійснювався в сучасних педагогічних дослідженнях (О.Олексюк, Г.Падалка, О.Рудницька, Г.Шевченко, О.Щолокова та ін.). Аналіз наукової літератури показав, що сьогодні в системі освіти України особистісно орієнтована парадигма займає стійкі позиції. І. Бех [6] визначає новий етап, розвитку педагогічної науки як етап людиноцентризму. Автор вважає, що в новітній культурі переважає орієнтація на людиноцентризм, культивуються ідеї гідності людини. Культура гідності, на його думку, націлює виховний процес на смислоціннісні основи життя людини, на її екзистенційну сутність, а вершинна гідність людини тут пов'язується з її прагненням знайти сенс життя, створити творчий продукт.

Зміна педагогічних цінностей обумовила виникнення нових наукових підходів до освіти та виховання особистості. Для нашого дослідження становлять інтерес освітні моделі особистісно орієнтованої педагогіки, які розробили Є.Бондаревська, Н.Мозгальова, В.Сєриков, І.Якиманська. Порівняльний аналіз цих моделей показує, що їх поєднує єдина мета – допомогти особистості максимально реалізувати себе.

Аналіз наукової літератури показав, що термін «навичка» можна розуміти як автоматизовану дію людини. О.Савченко [38] визначає це поняття як усталений спосіб виконання дій, сформований у результаті багаторазових повторень. Він характеризується високим ступенем засвоєння і відсутністю елементарної свідомої регуляції контролю. Як свідчить дослідження С. Рубінштейна [37], навички - це автоматизовані компоненти свідомої дії людини, які виробляються в процесі її виконання. Вчений відзначає,



що жодну з вищих форм діяльності не можна звести до простої механічної суми навичок. Водночас останні є необхідною складовою будь-якої форми людської діяльності, оскільки дають змогу позбутися регулювання відносно простих актів і зосередитися на виконанні складніших.

Думку про навички як необхідну частину діяльності музиканта ми знаходимо у Б.Теплова. Вчений стверджує, що « ... для успішного виконання всякої діяльності потрібна не тільки обдарованість, тобто наявність відповідного сполучення здібностей, а й володіння необхідними навичками і вміннями. Яку б феноменальну й музичну обдарованість не мала людина, але, якщо вона не навчалася музиці та систематично не займалася музичною діяльністю, вона не зможе виконувати функції оперного диригента або естрадного піаніста» [46, с. 19]. Отже, формування навичок (у нашому випадку навичок джазового музикування) є важливою умовою успішної музично-творчої діяльності.

М. Бернштейн [5], вивчаючи природу навичок з точки зору фізіології, підкреслює важливу роль вправи в процесі їхнього формування. Як показали дослідження вченого, діалектика розвитку навички полягає в тому, що там, де є розвиток, кожне наступне виконання виходить краще попереднього, тобто не повторює його, тому вправа є в сутності повторення без повторення. Таким чином, вправа являє собою не повторення певного руху, а процес його побудови, тому правильно проведена вправа повторює раз за разом не засіб, що використовується для вирішення певного завдання, а процес вирішення цього завдання, від разу до разу змінюючи й поліпшуючий.

Він виділяв два періоди в побудові будь-якої навички. Перший період (установлення навички) - включає чотири фази: 1) встановлення провідного рівня; 2) визначення складу рухів, що може бути на рівні спостереження й аналізу рухів іншої людини; 3) виявлення адекватних корекцій як самовідчуття цих рухів зсередини; 4) переключення фонових корекцій у низові рівні (процес автоматизації). Другий період (стабілізація навички) також поділяють на фази: перша - одночасне спрацьовування різних рівнів (синергетична); друга -

стандартизація і третя - стабілізація, яка забезпечує стійкість до різних перешкод.

Досліджуючи проблеми, пов'язані з утворенням навички, вчені неодноразово звертали увагу на різні аспекти її формування і розвитку. Найважливішими з них вважають автоматизацію, перенесення та інтерференцію. Згідно з С. Рубінштейном [37], для формування навичок вирішальне значення має автоматизація, яка виникає внаслідок «виключення» з поля свідомості людини окремих компонентів свідомої дії. Саме ці автоматизовані компоненти, які є в будь-якій свідомій дії, називають навичками. Так само вважає і С. Гончаренко [13]. На його думку, навички - це дії, складові яких під час формування стають автоматичними.

П. Гальперін [12], розкриваючи психологічний зміст автоматизації, відзначає, що в її основі лежить утворення умовних зв'язків. Однак ці зв'язки можуть мати різний шлях виникнення, від чого значною мірою залежить якість сформованої навички. З одного боку, склад дії може закріплюватися для суто окремих випадків, внаслідок чого виникає така стереотипізація, яка веде до вироблення навички, надзвичайно обмеженої за своїми можливостями. З іншого боку, стереотипізація може створюватися шляхом виділення загального в різних ситуаціях. У цьому разі виробляються навички, які мають дуже широке коло застосування. Ми вважаємо, що другий шлях є основним у формуванні навичок джазового музикування, оскільки він найбільшою мірою відповідає тим умовам, у яких здійснюється цей вид музикування.

На думку вчених (Л. Виготський, П. Гальперін, О. Леонтьєв, С. Рубінштейн), формування навичок тісно пов'язане з такими явищами, як інтерференція та перенесення. Інтерференція - це негативний вплив раніше вироблених навичок на формування нових. Вона виникає тоді, коли структура дій, прийомів і способів виконання старих навичок не збігається або майже не збігається з тими самими параметрами нових навичок, унаслідок чого виникають труднощі під час їхнього формування. Перенесення - це явище, яке є діаметрально протилежним інтерференції. Воно дає змогу швидко формувати

нові навички, оскільки останні ґрунтуються на раніше сформованих навичках, параметри яких багато в чому збігаються з новими.

Аналіз поняття «навичка» підводить до розуміння того, що таке «навичка джазового музикування». Для визначення цього багатогранного поняття ми виходили з того, що джазове музикування (як було з'ясовано у попередньому параграфі) - це процес виконання джазової музики, спрямований на масове сприйняття, якому притаманна імпровізаційність, романтична піднесеність і особлива яскравість втілення художнього образу. Враховуючи визначення понять «навичка» та «джазове музикування», навичками джазового музикування можна вважати найбільш характерні практичні способи здійснення видів діяльності, які мають усталений, частково автоматизований характер. Зазначимо, що саме джазове музикування є актом творчості. Тому автоматизм навичок джазового музикування органічно поєднується з імпровізаційними елементами і виступає як основа утворення нового. Саме в цьому полягає своєрідність та специфіка навичок, що їх ми втрачаємо.

Взаємозв'язок між особистісними сферами виконавця та його навичками джазового музикування простежуються досить чітко в різних ракурсах. Так, студент, який грає на слух, здійснює низку інтелектуальних операцій: аналізує почуте; визначає можливість застосування певних виконавських прийомів для відтворення почутого; порівнює з першоджерелом те, що звучить у власному виконанні тощо. Паралельно відбувається емоційне переживання інтонаційного строю музики, її гармонічних, ритмічних, тембральних та інших засобів виразності. Прояв інтелекту та емоцій під час гри на слух потребує спрямованості на позитивний результат.

Таким чином, творча діяльність підлітків, яка в нашому випадку представлена грою на слух, імпровізацією, сольним та сумісним музикуванням активізує та розвиває їх емоційну, пізнавальну та естетичну сфери.

## **Розділ II. Шляхи естетичного виховання школярів-підлітків у процесі вивчення джазової музики**

### **2.1 Діагностика готовності підлітків до джазового музикування: (критерії, показники, рівні.)**

Педагогічна діагностика є необхідною умовою практичної перевірки ідей, висунутих у теоретичній частині нашого дослідження. Актуальним стає питання про розробку критеріальних параметрів апарата, які забезпечують можливість об'єктивного оцінювання стану готовності підлітків до відповідної діяльності

Критеріальний апарат це система, в якій критерії тісно пов'язані між собою. Не менш важливим є зв'язок критеріального апарата зі структурою навичок джазового музикування. Виходячи з цього, критеріями сформованості навичок джазового музикування можна вважати міру здатності підлітка грати на слух, імпровізувати, музикувати сольо чи в ансамблі.

Критерій, за допомогою якого вимірюються можливості учня грати на слух, має такі показники: 1) музично-слухові уявлення; 2) слухо-руховий взаємозв'язок; 3) здатність збагачувати слуховий досвід. Наявність музично-слухових уявлень передбачає володіння специфічними для джазової музики ритмами, гармонічними послідовностями, мелодичними зворотами, а також джазовими стандартами. Наявність слухо-рухового взаємозв'язку свідчить про можливість учня віднаходити оптимальні виконавські прийоми для відображення на інструменті слухового досвіду, набутого в процесі ознайомлення з джазовою музикою. Здатність збагачувати слуховий досвід виявляється під час сприйняття на слух джазової музики або її елементів та збереження сприйнятого матеріалу в пам'яті.

Будь-який стиль джазової музики має ряд традиційних елементів, які є невід'ємними рисами стилю, його «розпізнавальними знаками». Це можуть бути

характерні гармонічні та мелодичні звороти, ритмічні структури тощо. Знання зазначених елементів сприяє вільній орієнтації у нотному тексті та дає змогу в окремих випадках передбачити хід музичної думки. Саме тому передбачення логіки розвитку музичного матеріалу на основі знання музичної грамоти будемо вважати одним із показників критерію.

Критерій, за яким вимірюється ступінь володіння підлітком навичками імпровізації, має такі показники: 1) музичне мислення; 2) здатність відтворювати на інструменті фантазії музичного мислення; 3) художній смак, сформований внаслідок засвоєння найкращих зразків джазового виконавства.

Уточнюючи зміст показників згадуваного критерію, можна стверджувати, що в основі музичного мислення учня повинні лежати знання джазової гармонії, ритміки, мелодики, стилістики, специфіки звуковидобування тощо. Художній смак виявляється поступово як результат ознайомлення учня з найкращими зразками джазового виконавства.

Критерію, спрямованому на визначення ступеня розвиненості у підлітка навичок сольного музикування, відповідають такі показники, як здатність до: 1) самостійного виконання музичних ідей; 2) реалізації цих ідей на практиці без участі партнерів по музикуванню; 3) оцінювання та коригування результатів власної імпровізації. Роль учителя музики в цьому разі полягає у створенні належних умов для самостійної діяльності учня.

Сумісне музикування передбачає прояв учня у творчій взаємодії з партнером (партнерами) по музикуванню. Злагоженість дій партнерів у сумісному музикуванні має вирішальне значення. Вона найкраще простежується в ритмічній, динамічній та артикуляційній узгодженості звучання між окремими партіями. Отже, критерій, за допомогою якого визначається ступінь володіння навичками сумісного музикування, має такі показники:

- 1) синхронність звучання партій кількох виконавців (єдність темпу та ритму);
- 2) узгодженість динамічного плану (єдність динаміки);
- 3) артикуляційна узгодженість (єдність прийомів звуковидобування, фразування

тощо); 4) здатність розуміти значення окремої партії в загальному контексті (домінуюче, другорядне).

На відміну від навичок гри на слух, імпровізації, уміння акомпанувати солісту чи гри під мінусову фонограму, потребує, синхронного виконання разом з солістом. Для цього оцінювання зручніше керуватися тими самими показниками, що були розроблені для діагностування навичок сумісного музикування. Навички джазового музикування перебувають у тісному взаємозв'язку з діяльнісно-творчою, емоційно-вольовою та інтелектуально-пізнавальною сферами. З цього випливає, що розглянуті критерії та показники сформованості відповідних навичок дають змогу одночасно робити висновки як про їхню сформованість, так і про розвиненість зазначених особистісних сфер. Отже, розглянутий комплекс критеріїв є достатнім для визначення стану готовності до джазового музикування у підлітків, а також для виявлення впливу цього виду музичної творчості на стан діяльнісно-творчий, емоційно-вольової та інтелектуально-пізнавальної сфер.

Тому розглянуті вище показники критеріїв дали змогу визначати високий, середній та низький рівень готовності учнів. Це стало можливим завдяки конкретизації характеру прояву кожного показника.

На високий рівень готовності до джазового музикування вказують такі показники: *навички гри на слух* - наявність максимально яскравих і різноманітних музично-слухових уявлень, міцність слухо-рухового взаємозв'язку, здатність до виразного сприйняття звукового матеріалу та тривалого збереження його в пам'яті; *навички імпровізації* - розвинуте музичне мислення, здатність майже в повному обсязі відтворювати його результати на інструменті, витончений художній смак; *навички сольного музикування* - часте виникнення цікавих виконавських ідей, легкість у реалізації цих ідей на практиці, високий ступінь точності при оцінюванні та коригуванні результатів власної виконавської діяльності; *навички сумісного музикування* — відсутність метроритмічних розбіжностей, глибока продуманість динамічного плану,

повна артикуляційна узгодженість, чітке розуміння ролі своєї партії в ансамблі.

Показниками середнього рівня готовності до джазового музикування є такі: *навички гри на слух* - невеликий обсяг музично - слухових уявлень, нестабільний слухо-руховий взаємозв'язок, обмежена здатність до накопичення та збереження слухового досвіду; *навички імпровізації* – схильність музичного мислення до творчого фантазування та здатність передавати його результати на інструменті; *навички сольного музикування* – іноді виникають цікаві ідеї, однак, не вдається реалізувати самостійно, коригування та оцінювання результатів власної виконавської діяльності часто бувають помилковими; *навички сумісного музикування* – частенько іноді спостерігаються метроритмічні розбіжності, млявість динамічного плану, артикуляційна неузгодженість, недостатнє розуміння ролі своєї партії в ансамблі.

Про низький рівень готовності до джазового музикування свідчать такі показники: *навички гри на слух* – майже повна відсутність музично-слухових уявлень, відсутність слухо-рухового взаємозв'язку, мінімальна здатність до збагачення слухового досвіду; *навички імпровізації*- репродуктивне музичне мислення, результати якого відтворюються на музичному інструменті фрагментарно; брак художнього смаку; *навички сольного музикування* - дуже рідко виникають цікаві виконавські ідеї; при реалізації цих ідей на практиці виникають численні труднощі; нездатність адекватно оцінювати та коригувати результати власної виконавської діяльності; *навички сумісного музикування* - багато метроритмічних розбіжностей, непродуманість динамічного плану, відсутність артикуляційної узгодженості, нерозуміння ролі своєї партії в ансамблі.

Діагностичне дослідження стану готовності підлітків до джазового музикування було спрямовано на перевірку істинності висунутих теоретичних положень та ефективності запропонованих методів в умовах практичної роботи зі школярами. Діагностичний експеримент проводився у період

асистентських практик з учнями 5-8 класів, які одночасно займаються у музичних школах та школах мистецтв м. Вінниця з 28 жовтня по 10 листопада 2019 в Вінницькій школі мистецтв.

Було також проведене опитування, учнів спрямоване на з'ясування їх музичних інтересів, що підтвердило наше припущення про необхідність внесення до планів внеурочної роботи вивчення джазових творів. Воно показало бажання підлітків вивчати джазовий репертуар разом з іншим. Більшість опитаних (82,78%) зазначили, що вони не зовсім задоволені тим репертуаром, який вивчають на заняттях. Проте всі респонденти висловили бажання виконувати джазові твори на заняттях в позакласних формах роботи. Результати опитування засвідчили, що проблема перегляду репертуару є досить гострою через обмеженість знань учнів у галузі джазового мистецтва.

Наступне завдання констатувального (діагностичного) експерименту полягало у з'ясуванні ставлення підлітків до можливості навчання джазовому музикуванню.

На запитання про бажання оволодіти навичками гри джазової музики усі учні відповіли позитивно. Пояснюючи свій вибір, вони називали найрізноманітніші сфери застосування цих навичок. Одне з найбільш поширених пояснень добре простежується в такому висловлюванні: «Я хочу оволодіти навичками гри джазової музики оскільки це допоможе почувати себе впевнено в моїй компанії ровесників». Були пояснення й такого змісту: «Володіння навичками гри особливо на слух джазової музики звільнить мене від потреби пошуку нот тих творів, які мені подобаються».

Навичками імпровізації хотіли оволодіти 90,1% опитаних, пояснюючи своє бажання так: «Музикант, який володіє навичками імпровізації, викликає повагу серед оточуючих...»; «Уміння імпровізувати допомагає комфортно себе почувати у колі друзів. Інші опитувані 5,6% дали негативні відповіді на це запитання. Вони сходилися на думці, що імпровізувати може навчитися лише той в кого є виняткові музичні здібності, яких у них немає; інші 4,3% також



хотіли оволодіти цими навичками, однак не могли чітко пояснити причину такого бажання.

Відповіді учнів на запитання про те, наскільки значним є інтерес до джазового музикування, свідчили про зацікавлення підлітків цим видом музикування. На думку викладачів, такий інтерес обумовлено тенденціями, які спостерігаються в сучасному суспільстві, які виражаються в бажанні підлітка бути яскравою, помітною, успішною, відомою тощо. А бажання значною мірою можна реалізувати також через джазове музикування, що кожного дня демонструється засобами масової інформації.

Аналіз статистичних даних, отриманих у ході діагностичного експерименту, дав змогу визначити педагогічні умови, які оптимізують готовність учнів до вивчення джазового музикування. Для реалізації методики формування навичок джазового музикування у підлітків необхідними є такі педагогічні умови: 1) врахування індивідуальних особливостей учня; 2) залучення учня до активної творчої діяльності.

Залучення до активної творчої діяльності може відбуватися в процесі виконання творчих завдань, які охоплюють такі види музично-творчої діяльності, як гра на слух, імпровізація, сольне музикування, сумісне музикування на матеріалі, що містить ритмічні, мелодичні та гармонічні елементи, характерні для джазової музики.

Отже, було розроблено апарат діагностування готовності підлітків до джазового музикування, у що включає такі компоненти, як критерії, рівні та їхні показники. Критеріями сформованості є міра здатності учня до гри на слух, імпровізації, сольного та сумісного музикування

## 2.2 Дидактичні можливості джазової імпровізації

Мелодію джазової теми та її імпровізації можна розділити на дрібніші частини і періоди, фрази і мотиви. Твір може складатися із багатьох фрагментів. Але всі вони виходять з першого, який називається мотивом. Оскільки наступні фрагменти в чомусь відрізняються, вони називаються варіантами. Така структура, на думку Б.Бриліна - це найпростіша основа імпровізації. Багато музикантів спонтанно використовують цей принцип варіювання мотиву.

Деякі джазові соло характеризуються потоком восьмих нот, невірно поділених на фрази, що відокремлюються паузами. Інколи важко аналізувати таке соло з погляду мотивної конструкції, тоді вона розцінюється з точки зору безперервності контуру, вибору нот, як і розміщення ритмічних акцентів. Аналогічні лінійні соло лише зрідка бувають симетричними за формою, а їх мелодика не повинна базуватись на варіаційному розгортанні.

Щодо мотиву і його розвитку, то учням-початківцям рекомендовано створювати власні мотиви і записувати їх. Одним із способів може бути вибір на свій смак логічно пов'язаних звуків, які потім розподіляються ритмічно.

Після запису соло бажано відокремити мотив і його варіанти та підкреслити варті уваги мелодичні відрізки. Одержаний мелодичний „резерв” потрібно постійно розвивати. Окремі мотиви транспонуються і виконуються в різних тональностях, перевіряється також можливість їх використання для різних типів акордів.

Створюючи мотив, потрібно враховувати три основних фактори: контур, ритмічний хід, особливо важливі звуки. В межах цих елементів звертається увага на важливі інтервали, гармонічний фундамент, артикуляцію, фразування, настрій. В окремих мотивах значення цих компонентів нерівноцінне, час від часу один з них стає основним. Тому потрібно враховувати дві можливості мелодичного використання одного контура. Таким чином, отримаємо два мотиви, що мають спільний контур, але відрізняються звуковисотною лінією та

ритмічним поділом. Однак основою для утворення нових мотивів служить не

лише контур. Можна вжити і ритмічний поділ мотиву.

Найскладніша річ - це утворення нових мотивів на основі розвитку основних звуків. Треба усвідомити, що вони в більшості випадків залежать від зміни гармонії, і таким чином можна утворювати нові мотиви в межах одного акорду, відповідно змінюючи їх з появою нової гармонії. Необхідно також пам'ятати про те, щоб не послабилася функція головних звуків. І ому додаткові звуки не повинні перевищувати діапазон мотиву, а також не можуть бути акцентованими або розташованими на сильних долях такту, повторюватися і мати більшу тривалість, ніж головні.

Ведення мелодії в імпровізаціях не виходить за межі основного мотиву. Тут діє, головним чином, таке правило: стрибок на великий інтервал (вгору чи вниз) який заповнюється

(компенсується) поступовим рухом у зворотному напрямку або навпаки, коли після відповідного пасажу виникає необхідність застосувати більший інтервал.

Якщо тему або імпровізацію умовно поділити на три, чотири або п'ять відрізків, то кульмінація припадатиме відповідно на другий, третій або четвертий із них. Верхня або нижня точка в мелодії повинна з'являтися у темі лише раз. Кульмінація, а саме емоціональна вершина в межах імпровізації одного соліста може бути тільки одна.

Однак між ученими у музичній естетиці ведеться дискусія про трактування понять “композиція” та “імпровізація”. Існують твердження, що композиція за аналогією з поезією має на меті створення тексту, який виявляється не тільки як привід для інтерпретації. Інтерпретація є засобом зображення тексту. Виконавець розкриває змістовну суть музики через текст шляхом інтуїтивного спілкування з композитором, нічого не додаючи до нотації від себе.

Одним із ґрунтовних досліджень у галузі імпровізації є праці Т.Дорошенка, який глибоко розкрив природу імпровізації та її музично-психологічні аспекти, виділяючи дві основні форми: 1) вільна імпровізація (на власну тему); 2) сполучаюча імпровізація на задану тему, гармонійну послідовність, лад, стиль та інше

Певні умови, регламентації функцій за змістом, побудовою форми визначають якість результату імпровізації, що проявляється у художньому відтворенні різновиду музичного жанру. Таким чином, від імпровізатора вимагається не тільки композиторська обдарованість, віртуозне володіння інструментом, а й взірцевий смак. Саме смак допомагає митцеві миттєво творити, перетворюючи уявлений звук у реальний музичний образ.

Іншими словами, імпровізація - це практика виконання експромтом, що помножується на радість творчого спонтанного відкриття. Саме ці якості необхідні молодим музикантам тому, що вміння вільно володіти імпровізацією неминуcho формує творчу особистість. В наш час мистецтво музичної імпровізації, що проявляється у професійному та самодіяльному музикуванні, є самостійним видом художньої творчості. Відкриття емпіричних закономірностей імпровізації, з яких виріс новий спосіб музикування, безперечно, містить у собі когнітивну (тобто пізнавальну) функцію, пов'язану з емоційною діяльністю естетичного характеру.

Велика увага приділяється цій проблемі в наукових дослідженнях. Не усі вчені сприймають дидактичні можливості імпровізації як прогресивну творчу ідею, яка здатна реально вплинути на практику музичного виховання. Одні музикознавці підходили до творчості імпровізатора з критичної точки зору, значною мірою оцінюючи її не як продуктивну творчість, а намагаючись викрити уявну продуктивність як звичайну репродукцію, копію готових зразків. Другі музикознавці оцінювали імпровізацію на ступінь нижче відносно композиції, враховуючи, що майстер ніколи не досягне спонтанно того, чого він може досягти шляхом тривалої цілеспрямованої підготовки. Вони гостро виступали проти тих, хто віддає перевагу тільки імпровізаційній грі,

стверджуючи, що створення нового - первинний принцип композиції, а імпровізація не може існувати без запасу готових моделей,

Однак, при наявності спонтанності виявляються суттєві ознаки імпровізації, які апріорі виходять з принципів творчої діяльності. Імпровізація, на відміну від композиції, в головному вигляді зосереджується на одному будь-якому ізольованому компоненті музичної форми, чи то ритму, гармонії або тембру. Диференційність їх вибору виходить із контексту та можливостей імпровізатора.

Так, у джазі ритм є фундаментом, гармонія утворює провідну основу та фон імпровізації, яка розвертається тим яскравіше, чим твердіша та ясніша опора. Довільні дисонуючі акорди виникають як розкидані додатки до схеми гармонії. За правилами композиції вони повинні інтегруватися у єдине ціле, яке можна сприймати як певні відношення, що розвиваються між голосами, як контрапункт.

Те, що з композиторської точки зору вважається звичайним недоліком, в імпровізації може бути допущеним. Якщо у джазовій імпровізації форма дуже підвладна схематичності, то алеаторна техніка імпровізації частіше результатуює у композицію, виходячи з встановленої загальної форми чи підготовлених блоків. Такий процес є методом фіксації суцільних варіаційних контурів, як будь-яке наповнення, що знаходиться у розпорядженні імпровізатора. Отже, алеаторні диференційні форми виникають лише шляхом композиції, у той час як джазова імпровізація має тенденції до їх руйнування.

Переходячи до розкриття аспекту дидактичних можливостей музичної імпровізації з учнями, слід відзначити, що імпровізація у вивченні музики подається поряд з диференціюванням музичних засобів гри, які включені у методичний процес самостійними розділами. Виникаючи з природно закладених у дитині здібностей та бажання грати, вона дозволяє набутти почуття творчого відкриття, свободи самопрояву. Поняття “творча свобода” нерідко розуміється спрощено. Відносно побудови матеріалу вона не означає безплановості. Навіть у найвільніших імпровізаціях міститься елемент ігрової

домовленості. Відтак ігрові форми імпровізації не можуть розумітися як просто діяльність. Вони вимагають певних інтелектуальних вимог залежно від віку музиканта та навчальної ситуації.

Вивчення дидактичних питань про вільну імпровізацію не є випадковим тому, що їх роль у системі навчання часто обмежується критеріями рецепції і репродукції без урахування прагнень учня до самостійної творчої діяльності. Учень віч-на-віч зі своїм музичним інструментом після самостійних спроб імпровізування відчував труднощі, не виходячи за межі хаотичних пошуків форми. У нього зникає бажання грати або він задовольняється лише стандартними структурами та відтворенням відомих зразків.

Групова імпровізація, що є ідеальною формою комунікації, дозволяє кожному з учнів не тільки проявити себе, а й стимулювати почуття толерантності до партнерів, за допомогою якого легше долаються психологічні перешкоди спілкування.

Реакція та дії учасників спрямовані при цьому не тільки на самостійність, самоствердження, але й на ініціативне опанування у процесі сумісного засвоєння музичного матеріалу та його спонтанної побудови. Блискавичне реагування на всі імпульси вільної фантазії, у процесі якої не останню роль відіграють елементи творчої випадковості, обмін несподіваними музичними репліками - все це збагачує коло естетичного досвіду. Учень, який вміє висловити інструментом свою музичну думку, якісно по-іншому відчуває музику. Володіючи музичною мовою, він мислить художньою уявою, яка впливає на процес музичної імпровізації. Для успішного її здійснення наявність творчої уяви не менш важлива ніж ґрунтовне знання матеріалу та музичних інструментів, необхідних для імпровізації. Слухову уяву можна віднести до ознак такого поняття, як музична обдарованість. Відомо, що вона не зводиться тільки до наявності виключно музичних здібностей. Під музичною обдарованістю ми розуміємо якісно своєрідне сполучення всіх тих здібностей, які впливають на успішну музичну діяльність (у тому числі акту імпровізації). Створюючи нові образи, перебудовуючи досвід (при органічному поєднанні

чуттєвого та раціонального такої перебудови), така музична діяльність може вигравати першочергову роль у процесі імпровізаційного мислення, яке спонукає учня знаходити у творчому пошуку певні рішення часто інтуїтивно. З'являється так зване “озаріння” (або «інсайт»). У більшості випадків воно є сполученням імпровізації і складової частини процесу творчості, яке вміщують у собі певний відсоток інсайту. Однак названа інтуїція як акт не може бути випадковістю тому, що є продуктом дбайливої праці вчителя. Отже, інтуїція, уява, інсайт виступаючи у якості здогадки є зв'язуючою ланкою цілого, що здатні формувати програму подальшого аналізу мислення. У зв'язку з цим приділяючи певну увагу розвитку творчої уяви та фантазії школярів-підлітків, вчитель більш глибоко активізує навчання за допомогою імпровізації. Разом із учнями він досягає якісного стрибка, використовуючи багато інших факторів навчання, приділяючи значну увагу розвитку уяви, виникненню інсайту, необхідних для кінцевого результату процесу творчої імпровізації.

З оволодінням мистецтва імпровізації одночасно готується основа для розвитку і формування всіх тих здібностей, навиків і умінь, яких потребує продуктивна творчість. Уміння вільно імпровізувати формує особистість з рисами комунікативності, упевненості в своїй творчій діяльності. Найбільш ефективним процес навчання стає тоді, коли він розвивається не тільки рецептивно-репродуктивним шляхом, але й передбачає творче відношення. Це створює можливість оволодіння проблемними ситуаціями, які є ідеальними засобами здійснення педагогічної мети для поступового засвоєння та закріплення теоретичних знань, виконавської техніки.

В загальноосвітній школі широко застосовується рухова імпровізація під музичний супровід і виступає в новій якості - як складова частина фізичного виховання на уроках ритміки. Являючи собою навчальну форму, імпровізація із природних потреб гри, знаходження психологічної рівноваги виникла і закріпилась в інших видах мистецтва. Відчуття вільного оволодіння різними художніми засобами створює прагнення експериментування, відкриття

оригінального варіанту, неочікуваного нового результату. Однак ігрові форми імпровізації не слід розглядати як просту діяльність тому, що вони висувають певні інтелектуальні вимоги залежно від вікових особливостей учнів та навчальної ситуації.

Імпровізація у сфері естетичного виховання набуває особливого значення. Учні різних вікових груп навіть без вербальних засобів швидко орієнтуються в будь-якій музичній імпровізації.

На початковому етапі розвитку техніки імпровізації найкращим є застосування варіативних прийомів. Вищим щаблем у розвитку техніки є колективні приклади. Групова імпровізація дозволяє кожному учаснику самостійно виявити свої здібності, стимульовані відчуттям толерантності до партнерів. Алеаторні та імпровізаційні акції ставлять виконавця перед новими завданнями, які відповідають певній формі і стилевій функції.

Оригінальність імпровізації проявляється не тільки за рахунок алеаторних елементів. Великий інтерес слухачів до сольних та колективних імпровізацій пояснюється перш за все потребою в різноманітності, яка руйнує звичайний стереотип, традиційний асоціативний ланцюг і створює новий комунікативний досвід. Емоційне схвалення слухачів мотивоване особливим видом співпереживанням, що мобілізує у них емоційні і духовні відчуття. Тоді слухачі активно включаються в музичну дію та безпосередньо слідкують за творчим процесом імпровізації. Тому, що музичні цінності імпровізаційних вправ, можуть

викликати інтерес і потяг до гри, радість від експериментування.

Джазова імпровізація при необхідності повинна інтуїтивно розділитись музикантом на відносно невеликі, але закінчені семантичні побудови (фрази, речення), перспективна побудова яких була б для нього неважкою.

Існує інстинктивне прагнення уникнути перевантаження оперативної пам'яті. Про це детально пишуть Н.Дощечко, В.Олендарьов. Він вказує, що обмеженість оперативної музичної пам'яті середнього імпровізатора викликає необхідність перманентного поетапного планування процесу імпровізації.



Кожна мінімальна закінчена інтонаційно-смислова одиниця імпровізації будується на основі попереднього інтуїтивного знання (мовній компетенції), а її побудові передуює етап планування - швидкодіючий інтуїтивний процес кодування семантики музичної мови. Імпровізаційне планування - це процес співвідношення емоційно-експресивного «значення», первинного чуттєвого імпульсу або деякої «структурної ідеї» ( у вигляді перцептивного образу) з певним елементом коду та наступна інтеграція таких елементів у «смислову групу», яка, ставши частиною висловлювання імпровізатора, набуває форми «тонової групи» (мотиву, фрази, речення, періоду); інтеграція названих утворень відбувається далі на більш високому структурному рівні імпровізуючої композиції.

Етап планування не усвідомлюється імпровізатором і практично зливається з актом втілення «плану», але він виступає як феномен свідомості, що передуює акту висловлювання (як думка передуює мові).

Миттєвість проходження етапу планування музичної імпровізації забезпечується тим, що досвідчений імпровізатор досконало володіє набором відповідних навичок, а його інструментальна техніка високо автоматична.

Правила побудови імпровізації в ансамблі можна поділити на конструктивні і регулятивні. Преші регулюють акт створення імпровізації, визначаючи тип і якість творчої активності імпровізатора, а другі регулюють лише процес протікання імпровізації.

***Конструктивні*** правила включають:

- 1) відбір або утворення необхідних засобів виразності музичної мови;
- 2) побудову за допомогою цих засобів елементарних синтаксичних одиниць музичного тексту, надання їм зв'язності, створення з них семантично правильних структурних побудов на різних рівнях імпровізаційної цілості.

***Регулятивні*** правила побудови імпровізації носять допоміжний, функціональний характер і регулюють взаємовідносини між учасниками колективної імпровізації або між імпровізатором і ансамблем, забезпечуючи зворотній зв'язок у процесі між групою комунікації. Їх завдання - маркування

етапів імпровізації (початок, тривалість, кінець), інформація про зміну комунікативної ролі, забезпечення взаєморозуміння між учасниками гри. Звичайно для такого роду регулятивних цілей використовуються псевдонімні засоби (жест, кивок, рухи очей, вигуки).

На конструктивну операцію відбору або утворення засобів виразності суттєво впливає соціально-культурна орієнтація імпровізатора - процес і результати відбору контролюються його комунікативною компетенцією. Цей контроль перетворює конструктивні правила створення імпровізації з точки зору технологічної конструкції правил комунікацій, що забезпечують стилістичну і естетичну гомогенність створюваного музичного тексту. Звичайно, знайдені імпровізатором музично-виражальні засоби обумовлюють не тільки естетичну якість імпровізації, але й характер процесу її створення.

Побудова імпровізації відбувається за допомогою відібраних виконавцем музично-технічних засобів за допомогою фраз а іноді закінчується створенням із них більш обширної цілісної структури (періоду чи композиції), причому семантичне значення її окремим елементам надає лише факт входження їх у цю цілісну художню структуру (систему). Практично обидва конструктивних правил побудови імпровізації являють собою два основних принципи побудови художнього тексту взагалі.

Селекція виражальних засобів, використовуваних імпровізатором при кодуванні свого висловлювання, передбачає відбір одного елементу з цілого класу еквівалентних йому елементів, що існують у пам'яті імпровізатора (його музичний словник, «словниковий фонд»). Відношення між вибраним, реальним елементом і його потенційними формами створює асоціативний ряд, необхідний для впорядкування і функціонування художнього тексту (парадигматичне відношення). Парадигматика в імпровізації надає системності (логічності) тексту, робить сам текст системою [ 15, с. 12-14].

Синтагматична (комбінаційна) версія створення імпровізації являє собою поєднання її елементів за контрастом (порядком), принципом лінійного поєднання реально існуючих в імпровізації елементів (мотивів, фраз, речень)

тому що синтагматика - це система дозволів і заборон для поєднання реальних сигментів імпровізації. Вся структура імпровізації виступає як її синтагматичний план. Та чи інша комбінація елементів в тексті імпровізації відбувається на його синтагматичній основі. Не зважаючи на те, що для будь-якого художнього висловлювання необхідна наявність і взаємодія як парадигматики, так і синтагматики. Однак в різних видах мистецтва і його жанрах один із цих структурних планів може переважати. Так, традиційний джаз порівняно з новим більш парадигматичний (системний), тоді як у вільному джазі переважає синтагматика.

Таким чином, художня система традиційного джазу з характерною для нього добре розвинутою «граматикою» висловлювання ближча до мови, в той час як структура вільного джазу з його високою естетичною ненормованістю ближче до мовлення. Але в музичному тексті нерідко виникає «осьовий зсув», коли межі поля селекції (парадигми) і лінії комбінації (синтагми) порушуються, організація цих двох осей спотворюється (часто у вигляді накладання обох структурних планів - звичайно тут парадигма переходить у синтагматичний план), що веде до зміни естетичної і семантичної нормативності. Відбувається це тоді, коли імпровізатор експонує мотивну фразу, а потім грає її у вигляді ротації і тоді виникає фразовий ряд, складений з однакових, але по-різному розташованих елементів.

Такі зміни фразової структури ведуть до її семантичних переосмислень. Це явище пов'язане з тим, що імпровізація, як і будь-який художній текст, функціонує у вигляді боротьби норми і відхилень від неї.

Точніше, відхилення від норми (подолання естетичної заборони) - механізм, який створює необхідну енергійність. Якість імпровізації визначається енергетичною напруженістю її структури, естетичною конфліктністю, протиборством різнорідних фактурних елементів. Ступінь енергетичності імпровізації протистоїть неминучому в ній процесі автоматизму конструктивної інерції - в кожній семантичній одиниці імпровізації присутній інертний матеріал (у джазі цю роль найчастіше виконують остинантні фігури і

секвенції). Саме наявність у будь-якій (традиційній) імпровізації боротьби норми і її порушення викликає той енергетичний вибух, який і визначає художню активність, семантичну і естетичну неповторність імпровізації. Тому з основних критеріїв оцінки якості імпровізації треба виділити її енергетичну характеристику, яка й визначає ступінь художньої інформативності імпровізації.

Боротьбу механізмів автоматизму (інерції) і деавтоматизації, підкреслив Е.Барбан, добре ілюструє реалізація структурного «закону третьої чверті» в джазовій імпровізації. Якщо, наприклад, джазова фраза або речення діляться на чотири тематико-синтаксичних утворення, то, як правило, перші дві чверті (два мотиви або фрази) створюють структурну інерцію, третя чверть порушує цю інерцію, а четверта встановлює первинне мотивне або фразове утворення.

У той же час свобода побудови імпровізації в джазі контролюється цілим рядом комбінаторних обмежень. Навіть у вільному джазі, де асортимент творчих елементів набагато більший, ніж у традиційних стилях, а естетична нормативність набагато факультативніша, не можна говорити про необмежену свободу формоутворення. Але в будь-яких проявах творчого замислу свобода ця неминучо обмежується правилами мовного походження, самим мовним кодом висловлювання.

Імпровізатор найбільш невільний на першому етапі, коли поділ імпровізації має чисто евристичний зміст і визваний необхідністю створення її структурно- семантичної моделі, що потребує виділення дискретних об'ємів музичної інформації і виявлення зв'язків між ними. На практиці створення імпровізації та її реалізація - єдиний і одночасний процес. Сам інтонаційний відбір джазовий імпровізатор здійснює, орієнтуючись не на об'єктивні ознаки звукопоеднання (наявність функціональних зв'язків між тонами), а виходячи лише з виразного суб'єктивно-емоційного змісту. З іншого боку, імпровізатор почуває себе вільніше при побудові джазової фрази. Але й тут він обмежений імітаційною будовою фрази (в традиційному джазі особливо високий відсоток типових імітаційних зворотів), набором комбінаційних відношень. Таким

чином, дидактичні (виховні) можливості розвитку навичок імпровізації являє наступне:

- по-перше, не повторюючи в точності попередньо створеного композитором образу, імпровізатор поглиблює його зміст різноманітністю особистих трактовок. Це сприяє розвитку творчих дій, пробуджує цікавість до музичної імпровізації;

- по-друге, відтворення музичної творів відбувається за схемою готових блоків: конкретизацію існуючих правомірних варіантів інтерпретації; реалізацію особистого творчого потенціалу. Даний підхід охоплює всі види творчої діяльності в системі «композитор-виконавець-слухач». Коли функціонуючи в якості естетичної цілі, він виступає критерієм оцінки процесів сприймання і відтворення, тоді виконавська орієнтація не нівелює творчість композитора, а спрямовує увагу на найбільш ефективний шлях, на якому особисті творчі можливості музиканта можуть бути розкриті з найбільшою силою;

- по-третє, вирішується основне творче завдання - з'ясування естетичного змісту музичної імпровізації, оволодіння її художніми прийомами. Специфіка цього підходу полягає не в обов'язковій орієнтації на процес музикування за схемою готових блоків, а в самому процесі вільної імпровізації

### **2.3. Методи та прийоми формування у школярів-підлітків умінь та навичок імпровізувати**

З метою естетичного виховання підлітків на матеріалі джазової музики застосовувалися проблемно-пошукові, та творчо-активні методи навчання. Підкреслимо, що джазове мистецтво, як певний комплекс знань, умінь та навичок, не протиставляється традиційним формам навчально-виховної роботи, а органічно доповнює їх і перебуває з ними в тісному зв'язку.

Методи розвитку творчої активності учнів подається в порядку зростання складності і пропонується такий порядок методів: інструментальний діалог-дискусія, написання нескладних композицій, імпровізація.

Метод інструментального діалогу-дискусії будується на «музичних запитаннях» та «музичних відповідях». Він є аналогією вербального спілкування.

Оскільки методика спрямовується на виховання творчих навичок метод творчих завдань вважаємо основним у цій методиці. Розглянемо зазначений метод докладніше.

Відомо, що формуванню будь-яких навичок передують набуття певних знань. Вони розширюють діапазон творчих можливостей учня, а також становлять основу формування навичок джазового музикування. Оскільки без знань формування навичок є неможливим, набуття їх вважається невід'ємною частиною загального процесу естетичного розвитку. Тому для методики є актуальними методи, які дають змогу швидко й ефективно здобувати знання з різних аспектів джазового мистецтва.

Проблемно-пошуковий метод являє собою цілеспрямоване збагачення слухового досвіду. Його можливості дають змогу різнобічно вивчати та аналізувати виконання видатних музикантів.

Наприклад застосування інтернету для формування навичок джазового музикування обумовлено високою популярністю мережі Інтернет серед

шкільної молоді. Тому що Інтернет містить велику кількість різноманітної інформації, серед якої є й така, що стосується джазового музикування.

У мережі Інтернет є електронні публікації відомих музикантів, аудіозаписи, інформацію про різні джазові фестивалі, колективи та багато чого іншого. Важливо, що ця інформація часто буває більш свіжою, ніж інформація у друкованих підручниках та журналах.

Метод творчих завдань вважається основним засобом збагачення творчого досвіду школярів-підлітків. Це збагачення відбувається завдяки цілеспрямованому прилученню їх музичної діяльності. Творчі завдання, на відміну від звичайних, передбачають наявність у них елемента, який стимулює виконавця до створення чогось суб'єктивно нового, раніше невідомого. Це може бути обробка відомого твору у щось інше, внаслідок внесення у нього нових рис.

При виконанні творчого завдання учнів проходить раніше невідомий йому творчий шлях, який так чи інакше бере свій початок у надрах емоційної сфери. Саме емоції дають початковий імпульс і забезпечують подальше стимулювання до творчої діяльності, завдяки чому народжуються нові підходи до творчості.

Під час виконання творчого завдання активізуються базисні якості виконавців відбувається їхній подальший розвиток, швидкість якого залежить від ступеня затребуваності цих якостей. Таким чином, в результаті виконання творчого завдання можна досягти розвивального, навчального та виховного ефекту.

Після того, як учень оволодів елементарними навичками гри на слух, він може приступати до виконання творчих завдань з імпровізації. Як відомо, імпровізація є центральним, специфічним видом діяльності джазового музиканта.

Слід визнати, що для діяльності імпровізатора наявність навичок гри на слух має виключне значення, оскільки виконавець добре грає на слух, здатний навчитися імпровізувати.

У процесі виконання комплексу творчих завдань на імпровізацію, підлітки поступово прилучаються до різних видів діяльності імпровізатора, які так чи інакше стимулюють розвиток творчих здібностей (наприклад, пропонується виконати мелодію за заданим ритмом, на основі заданого баса, у певному ладі). Творчі завдання передбачають внесення чогось нового в музичний матеріал. Це нове не конкретизується керівником, він визначає лише напрямок, у якому можна діяти (змінити ритм, мелодію, гармонію тощо).

Таким чином, усі творчі завдання на імпровізацію моделюють формулу діяльності імпровізатора: створення нового на основі відомого. На наш погляд, найяскравішим зразком діяльності за цією формулою є імпровізація в стилі блюз. У блюзі багато десятиліть використовується той самий базис – форма, лад, функціональна послідовність. Окрім гри та імпровізації метод творчих завдань охоплює сольне та сумісне джазове музикування. У процесі застосування цих видів музично-творчої діяльності розвиваються комунікативні якості особистості: толерантність, дружелюбність, доброзичливість та ін. Власно кажучи, саме під час сольного або сумісного музикування можна виконувати всі творчі завдання, про які йшлося раніше. На нашу думку, при виконанні завдань з імпровізації одночасно розвиваються і навички сольного музикування. Разом з тим для розвитку навичок сумісного музикування, які важливі для виховання комунікативних якостей особистості, існує потреба в розробленні окремого комплексу завдань, де б концентрувалися основні елементи даного виду діяльності.

У ході виконання творчих завдань на сумісне музикування розвивається здатність до творчої самореалізації в умовах взаємодії з різними уяніми-партнерами. Розвивається також уміння займати певну рольову позицію (домінуючу, рівноправну, підлеглу).

Отже, в процесі практичного використання методики формування навичок джазового музикування у школярів було проаналізовано їх творчі можливості та здібності. Такий аналіз дав змогу виділити ряд положень, які



було враховано при розробленні методики формування навичок джазового музикування. Вона включає такі методи; як інтернет метод і метод творчих завдань, які у створеній методиці є домінуючими. Запропоновані методи, допомагають, оволодіти творчими та практичними основами музикування.

## Висновки

Здійснений теоретико-методологічний аналіз, опрацювання теоретичних ідей на рівні філософських, психологічних, педагогічних досліджень дає змогу стверджувати, що сьогодні джазове музикування є необхідним інструментом розширення музично-творчого досвіду учнів ЗОШ, які паралельно займаються у музичних школах та школах мистецтв. Поняття «джазове музикування» ми розуміємо як процес виконання джазової музики, спрямований на, доступне сприйняття, якому притаманна імпровізаційність, романтична піднесеність і особлива яскравість втілення художнього образу.

Навички джазового музикування – це найбільш характерні для практичного способу здійснення тих видів діяльності, які мають творчий, частково імпровізаційний характер. Основу структури навичок джазового музикування становлять діяльнісно-творча, емоційно-вольова та інтелектуально-пізнавальна сфери. На них ґрунтуються інші компоненти зазначеної структури, а саме: навички гри на слух, імпровізації, що можуть застосовуватися з навичками як сольного, так і сумісного ансамблевого музикування, які включають навички акомпанування солісту, гри під мінусову фонограму, соло під акомпанемент ансамблю або акомпаніатора.

Розроблена методика формування навичок джазового музикування учнів підлітків спрямовано на підвищення рівня естетичного виховання і включає такі вербальні, творчі та інтерактивні методи навчання. Метод творчих завдань виявився домінуючим у розробленій методиці. Решта методів були потрібні для здійснення повного циклу формування навичок джазового музикування, що активно впливало на естетичний розвиток школярів-підлітків.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. **Алексюк А.М.** Методи навчання і методи учіння К.: Знання, 1980. 48 с.
2. **Алексюк А.М.** Педагогіка вищої освіти України: історія, теорія К. : Либідь, 1998. 558 с.
3. **Амонашвили Ш.А.** Истина школі М. : Изд. Дом Шалвы Амонашвили, 2008. 85 с.
4. **Бабіч Д.Р.** Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів: автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.02 К., 2004. 21 с.
5. **Бернштейн Н.А.** О построении движений. М. : Медгиз, 1947. 256 с.
6. **Бех І.Д.** Дві експериментально-виховні стратегії – два етапи розвитку педагогічної науки. *Педагогіка і психологія*. 2000. №3. С. 5-15.
7. **Білоус О.С.** Формування морально-естетичних якостей особистості учнів засобами музичної творчості. *Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*: [зб. наук праць]. К. : НПУ, 2002. Вип. 7. С. 182-187.
8. **Болгарський А.Г.** Деякі аспекти формування художньо-творчих вмінь у майбутнього вчителя музики. *Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики* : [зб. наук.праць]. К. : УДПУ, 1997. С. 290-293.
9. **Брилін Б.А.** Педагогічні основи музично-творчого розвитку учнів старших класів у сучасних формах дозвілля : автореф. дис. На здобуття наук.ступеня д-ра пед. наук : 13.00.01 / К., 1998. 40 с.
10. Вікова та педагогічна психологія : [навч. посібник] Упоряд. : **О.В. Скрипченко, Л.В. Долинська, З.В. Огороднійчук** К. : Просвіта, 2001. 416 с.
11. **Воєводін В.В.** Становлення творчого потенціалу майбутнього музиканта-виконавця як педагогічний процес. *Наукові записи ТНПУ ім.. В. Гнатюка*. 2007. С. 20-25.
12. **Гальперин П.Я.** Лекции по психологии : [учеб. пособ. для студ. вузов]

М. : Высш. шк., 2002. 399 с.

13. **Гончаренко С.У.** Український педагогічний словник / голов.ред. С. Головка. К. : Либідь, 1997. 374 с.

14. **Горват І.** Основи джазової інтерпретації К. : Муз. Україна, 1980. 120 с.

15. **Грибанова Н.Є.** Ритм і гра як об'єкти естетичного аналізу *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* : [альманах.] К., 2000. С. 282-289.

16. **Грищенко В.І.** Колективна музична творчість підлітків як фактор формування духовних потреб особистості. *Соціалізація особистості*. К. : НПУ, 1999. С. 70-77.

17. **Дорошенко Т.** Поговоримо про джаз: історія виникнення, видатні виконавці. *Мистецька освіта*. 1999. №2. С. 7–14.

18. **Дощечко Н.А.** Гармония в джазовой и эстрадной музыке : [учеб. пособие] М. : МГИК, 1983. 80 с.

19. **Дряпіка В.І.** Розкриваючи світ джазу, рок- і поп-музики : [кн. для вчителя] Київ-Кіровоград : Трелакс, 1997. 184 с.

20. **Зязюн І.А.** Естетичний досвід особи: формування і сфери вияву К. : Вища шк., 1973. 164 с.

21. **Ивенец Л.** Ритмы джаза в игре на фортепиано: основы синкопирования и полиритмии: [пер. сангл.] К. : Муз. Україна, 1986. 40 с.

22. **Кваскова А.О.** Масова музика в контексті історії музичної культури. *Вісник Київського ун-ту ім. Т.Г. Шевченка*. 1995. С. 177–188.

23. **Кизлова О.** Как живется джазу в Украине. *Джаз*. 2006. №1. С. 13–16.

24. **Конен В.Д.** Рождение джаза. [2-е изд.]. М. : Сов. Композитор, 1990. 319 с.

25. **Кротова Т.Ф.** Музичне виконавство як засіб самоствердження підлітка на шляху духовного становлення. *Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики* : [зб. наук.праць] К. : НПУ, 2002. Вип. 7. С. 210–

218.

26. **Лагодюк Н.Г.** школа джазового виконавства для фортепіано: [підручник] К. : ДМЦ, 2002. 203 с.

27. **Моляко В.О.** Концепція виховання творчої особистості. *Рідна школа*. 1991. №5. С. 47–52.

28. **О.М.** Духовні почуття в структурі творчої особистості майбутнього фахівця-музиканта. *Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики* : [зб. наук. праць] К. : КНПУ, 1999. Вип. 2. С. 50–54.

29. **Олендарьов В.М.** Про логіку інтонаційного процесу в джазі. *Українське музикознавство*. 1988. №23. С. 79–86.

30. **Павленко О.М.** Методика формування вмінь джазової імпровізації майбутнього вчителя музики у процесі інструментальної підготовки: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02. К. : НПУ, 2012. 23с.

31. **Полянский В.А.** Неужели? Наконец-то! *Джаз*. – 2006. №1. С. 17–18.

32. **Поплавский М.М.** Антологія сучасної української естради К. : Преса України, 2003. 240 с.

33. **Попова О.В.** Джазовый компонент в системе музыкально-теоретического обучения (на материале учебной работы в ДМШ) : автореф. дис. на соискание учен.степени канд. пед. наук : 13.00.02. М., 2003. 16 с.

34. **Попович Н.М.** Художньо-виховний потенціал естрадної музики. *Теорія і методика мистецької освіти* : [зб. наук.праць] К. : НПУ, 2002. Вип. 3. С. 37–40.

35. **Рапацкая Л.А.** Формирование художественной культуры учителя музыки М. : Прометей, 1991. 193 с.

36. **Романко В.І.** Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.03 К., 2001. 20 с.

37. **Рубинштейн С.Л.** Основы общей психологии СПб. : Питер, 1999. 720 с.

38. **Савченко О.Я.** Дидактика початкової школи : [підруч.]. К. : Генеза, 1999. 368 с.
39. **Сапожник О.В.** Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики) : автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.02 К., 2001. 20 с.
40. **Сапонов М.А.** Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке. М. : Музыка, 1982. 77 с.
41. **Сарджент У.** Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика М. : Музыка, 1987. 296 с.
42. **Симоненко В.С.** Українська енциклопедія джазуК.: Центрмузінформ, 2004. 231 с.
43. **Соловьев А.** Парадигмы джаза *Советская музыка*. 1990. №7. С. 45–52.
44. **Сродных Н.Л.** Обучение основам джазовой импровизации и развитие творческого потенциала будущего учителя музыки. *Общее музыкальное образование в спектре актуальных проблем современной педагогики*: [сб. науч. тр.] Омск, 1999. С. 69–80.
45. **Степняк Ю.В.** Эстрадно-джазовый компонент в профессиональной подготовке учителя музыки (на материале учебной работы музыкальных факультетов педагогических вузов) : автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.02. М., 2000. 22 с.
46. **Теплов Б.М.** Проблемы индивидуальных различий. М. : АПН РСФСР, 1947. – 334 с.
47. **Тютюнникова Т.Э.** Видеть музыку и танцевать стихи... Творческое музицирование, импровизация и законы бытия М. : Едиториал, 2003. 264 с.
48. **Фейертаг В.Б.** Джаз XX век : энциклопедический справочник СПб. : Скифия, 2001. 562 с.
49. **Филипчук М.С.** Методика підготовки майбутніх вчителів музики до керівництва естрадними колективами у позашкільній роботі : автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02. К., 2010. 20 с.

50. **Хижко О.В.** До проблеми формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ. *Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти:*

[зб. наук. праць] Рівне : РДГУ, 2002. Вип. 22. С. 197–202.

51. **Хромушин О.** Учебник джазовой импровизации СПб. : Композитор, 1998. 44 с.

52. **Чугунов Ю.Н.** Гармония в джазе : [уч.-метод. пособие] М. : Сов. Композитор, 1985. 144 с.

53. **Шахов Г.И.** Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна : [учеб. пособие] М. : Музыка, 1987. 190 с.

54. **Шевченко Т.** Учимся імпровізувати. *Музика*. 1992. №6. С. 11–12.

55. **Шпаковская Е.Б.** Джазовая импровизация как способ воспитания творческой индивидуальности исполнителя и слушателя : автореф. дис. канд пед. наук : 13.00.02. СПб., 2002.

21 .

56. **Hodeir A.** Jazz: its evolution and essence. New York : Grove press, 1956. 295 p.

57. **Lopes P.** The rise of a jazz art world Cambrige : UP, 2002. 294 p.

58. **Mehegan J.** Jazz Improvisation: tonal and rhythmic principles. New York : Amsco, 1984. 223 p.

59. **Newton F.** The Jazz Scene, London : Penguin, 1961. 295 p.

60. **Orff C.** Schulwerk :elementare Musik Tutzing : Schneider, 1976. 301 s.

61. **Wicke P.** Rock, Pop, Jazz, Folk. *Handbuch der popularen Musik*. Lpz. :Deutscher Verlag fur Musik, 1987. 583 s.

