

УДК 786.2.087.4

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-3-8>

Наталія ЦЕЙКО,

orcid.org/0000-0001-8322-9465

*концертмейстер кафедри музично-практичної та виконавської підготовки
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) natatseyko@gmail.com*

Тетяна КРИВИЦЬКА,

orcid.org/0000-0002-0496-4590

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музично-практичної та виконавської підготовки
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) kryvytska_tetyana@ukr.net*

МИСТЕЦТВО ІМПРОВІЗАЦІЇ У РОБОТІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА

Мета статті – визначити основні принципи і навички імпровізації у роботі піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства та описати шляхи їх формування. Для цього було зроблено наступне: здійснено огляд та жанрово-тематичну класифікацію понад півсотні українських та зарубіжних наукових джерел, присвячених питанням роботи піаніста-концертмейстера, мистецтву імпровізації у його різних вимірах та естрадно-джазовому виконавству в цілому. Проаналізовано розробленість заявленої проблематики, зокрема, ступінь осмислення ролі імпровізації в роботі піаніста-концертмейстера. Окреслено основні завдання професії піаніста-концертмейстера, специфіку цієї професії, складові діяльності піаніста-концертмейстера та роль імпровізації в цьому процесі. Визначено феномен імпровізації, її типи та особливості. Проаналізовано питання концертмейстерської імпровізації, зокрема, визначено основні принципи мистецтва імпровізації і навички, потрібні концертмейстеру для реалізації зазначених принципів, а також описано шляхи формування цих навичок. Зазначено, що принципи імпровізації в роботі піаніста-концертмейстера полягають в тому, що імпровізація є різновидом мовлення, і як така передбачає навички узгодженої комунікації; імпровізація є процесом, в якому мислення і висловлювання тотожні у часі; діяльність концертмейстера, який володіє мистецтвом імпровізації, виходить за межі музики писемної традиції. Реалізація вказаних принципів потребує формування таких основних виконавських навичок: читання з листа та транспонування; гра гармонічних цифровок з джазовими акордами; опанування всіх типів фортепіанного акомпанементу; підбір мелодій на слух і створення до них акомпанементу; придумування мелодії із заданого мотиву з використанням синкопованого ритму, свінгу, геміоли; вживання в репертуар естрадно-джазового виконавства, знайомство з регтаймом, блюзом, латиноамериканськими танцями, рок-н-ролом та ін.; створення власного естрадно-джазового музично-інтонаційного словника.

***Ключові слова:** мистецтво імпровізації, принципи і навички імпровізації, піаніст-концертмейстер, завдання піаніста-концертмейстера, естрадно-джазове виконавство.*

Nataliya TSEIKO,

orcid.org/0000-0001-8322-9465

*Concertmaster at the Department of Music-Practice Training and Performance Preparation
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) natatseyko@gmail.com*

Tetyana KRYVYTSKA,

orcid.org/0000-0002-0496-4590

*Candidate of Study of Art (Ph.D.),
Associate Professor at the Department of Music-Practice Training and Performance Preparation
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) kryvytska_tetyana@ukr.net*

THE ART OF IMPROVISATION IN THE ACTIVITY OF A PIANIST- CONCERTMASTER IN THE SPHERE OF POP MUSIC AND JAZZ

The purpose of the paper is to determine the basic principles and skills of improvisation in the activity of a pianist-concertmaster in the sphere of pop music and jazz and to describe the ways of their formation. To do this, the following

was done. Author did a review and genre-thematic classification of more than fifty Ukrainian and foreign scientific sources about the activity of the pianist-concertmaster, the art of improvisation in its various dimensions, pop music and jazz in general. She analyzed the level of the stated problems elaboration, in particular the comprehension of the improvisation role in the pianist-concertmaster activity. The main tasks of the pianist-concertmaster profession and the specifics of this profession are outlined. The pianist-concertmaster activity components and the role of improvisation in this process are highlighted. The phenomenon of improvisation, its types and features are determined. The issues of concertmaster improvisation are analyzed, in particular, the basic principles of improvisation art and skills required by the pianist-concertmaster to implement these principles are determined, as well as the ways of forming these skills are described. It is noted that the principles of improvisation in the pianist-concertmaster activity are as follows. First, the improvisation is a kind of speech, and as such it involves the skills of coordinated communication. Second, the improvisation is a process in which thinking and expression are identical in time. Third, the pianist-concertmaster activity, which possesses the improvisation art, goes beyond the music of the written tradition. The implementation of these principles requires the formation of the following basic performance skills: to read from a letter and to transpose; to play harmonic digits with jazz chords; to master all types of piano accompaniment; to select of melodies by ear and to create of accompaniment to them; to invent a melody from a given motif using syncopated rhythm, swing, hemiola; to study the repertoire of pop music and jazz, acquaintance including ragtime, blues, Latin American dances, rock'n'roll, etc.; to create of own music-intonation dictionary of pop music and jazz.

Key words: art of improvisation, principles and skills of improvisation, pianist-concertmaster, tasks of pianist-concertmaster, pop music and jazz.

Постановка проблеми. Виконавський процес представляє собою різні види і форми мовлення виконавця до слухачької аудиторії. У цьому відношенні наукового осмислення потребують різні види фортепіанного виконавства – сольне, ансамблеве, причому як в розрізі виконавської специфіки камерно-інструментальних, так і камерно-вокальних ансамблів різних складів, гра соліста-піаніста з камерним або симфонічним оркестром тощо. Педагогічна концертмейстерська практика в класі естрадно-джазового виконавства, з одного боку, має багато спільного з мовленнєвим процесом та усіма вказаними видами професійної діяльності піаніста, але при цьому володіє і своїми суттєвими специфічними ознаками і властивостями. В ній мовленнєва функція, а відповідно і застосування принципів імпровізації, є особливо важливою, адже зумовлена вона, з одного боку, потребою постійного (у тому числі невербального в процесі виконання) спілкування концертмейстера-піаніста зі студентами, тобто мають місце педагогічні форми мовленнєвої комунікації-імпровізації, з іншого боку, підвищеного градусу свободи музичного висловлювання вимагає і сама специфіка матеріалу, що вивчається – твори естрадно-джазового репертуару. Все це потребує від концертмейстера-піаніста спеціальних, додаткових навичок і умінь, які сьогодні, як правило, рідко можна здобути в процесі навчання гри на фортепіано за традиційними освітніми програмами, проте практикуючий концертмейстер в класі естрадно-джазового виконавства у процесі безпосередньої діяльності дуже швидко постає перед необхідністю здобувати ці навички самотужки.

Аналіз досліджень. Існуючі дослідження, що прямо або дотично мають відношення до обраної

проблематики, можна поділити на дві групи. До першої входять різножанрові матеріали, присвячені різнобічному осмисленню явища імпровізації. Серед них – праці, що розкривають загальні питання історії і теорії імпровізації, зокрема, дисертації, монографії, наукові статті, написані за тривалий період протягом більш ніж пів століття, практичні посібники, підручники, методичні рекомендації, інші навчально-методичні матеріали, що, крім практичних порад, містять важливі теоретичні вказівки та узагальнення, наукові праці, які стосуються впровадження практики імпровізації в педагогіку тощо. До другої входять матеріали, присвячені осмисленню явища діяльності піаніста-концертмейстера, його функцій в концертно-виконавському та освітньому процесі, вимог до його рівня кваліфікації, специфіці роботи концертмейстера з різними видами виконавців, а особливо з вокалістами, вокальними ансамблями, хорами та естрадно-джазовими виконавцями, навичкам імпровізації піаніста-концертмейстера як однієї з першорядних вимог до рівня його професійної кваліфікації та педагогічно-виконавської майстерності.

Так, загальні питання історії та теорії імпровізації як одного з видів художньої творчості, психологічні особливості процесу імпровізації розкрито у низці досліджень Бертрама Коновіца (1969), Івана Горвата (1980) та Ігоря Вассерберґера (1980), Михайла Сапонова (1982), Дерека Сміта (2009), Юрія Сергіна (2016), В. Храмова (2011), Сюзанни Козовіц (2012) та Ліндсея Віккері (2012), Анастасії Шевченко (2016), Вячеслава Дашевського (2021), практичних розробках Джона Кузмича (1980), Ігоря Бріля (1987), Юрія Маркіна (2008), Романа Столяра (2010), Олексія

Павленка (2013), Сергія Мальцева (2015) та багатьох інших.

Історія навчання імпровізації, починаючи від доби Середньовіччя до сучасності, окреслена в праці малайзійського вченого Ку Вінг Чхонга (Ku Wing Cheong) (2018), який підкреслює важливість музичної пам'яті, слухового досвіду і слухових навичок у навчанні імпровізації, прийомів наслідування та імітації (Cheong, 2018: 202), а також необхідності проведення оцінки та селекції матеріалу, який використовується музикантом (Cheong, 2018: 204). У центрі уваги дослідника знаходиться процес розвитку здатності мислення вищого порядку (Higher-Order Thinking Skills), пов'язаний, на його думку, із креативним мисленням та опануванням навичок різних способів розвитку матеріалу (Cheong, 2018: 206) шляхом слухового аналізу музичних мотивів та особливостей їхнього розвитку (Cheong, 2018: 210). Всі міркування Ку Вінг Чхонга спираються на результати проведеного ним експерименту (в рамках захисту PhD) з навчання імпровізації учнів музичних шкіл (Cheong, 2018: 207).

Ще одне дослідження, виконане на основі захисту PhD – експериментальна робота американського музиколога Мартіна Норгаарда (2008), який вивчав процес мислення музикантів під час виконання ними джазової імпровізації. З цією метою науковець записав соло семи джазменів, після чого провів з кожним інтерв'ю, де вони відповідали на запитання щодо того, який матеріал вони використовували в імпровізації та яким чином планували імпровізації, а також музиканти мали можливість співставити записи власних імпровізацій із записами власних інтерв'ю. Внаслідок порівняння отриманих таким чином матеріалів Мартін Норгаард (2008) зробив висновок про існування чотирьох стратегій імпровізації, зокрема, побудові імпровізації на т. зв. «банку ідей», тобто на музичному матеріалі, запозиченому по пам'яті від великих майстрів джазу, її побудові на основі узятої гармонічної послідовності або на обраному мелодичному мотиві чи сукупності мотивів, а також – шляхом варіантного повторення музичного матеріалу зіграного раніше, тобто на основі принципу варіантності (Norgaard, 2011: 109). Ці чотири стратегії імпровізації у підсумку дослідник зводить до двох типів мислення – теоретичного (“theory mode”), яке проявляється, на думку М. Норгаарда (2011), шляхом звертання до стратегій «банку ідей» та гармонічної послідовності та ігрового типу мислення (“play mode”), що виражається звертанням до стратегій мелодичних мотивів та варіантного розвитку матеріалу (Norgaard, 2011: 123).

Частина існуючих досліджень, дотичних до обраної проблематики, присвячено історії естрадно-джазового виконавства в Україні, в т. ч. у складі інструментальних ансамблів, з фортепіано або клавішними. Серед таких – стаття Євгена Коваленка (2017) «Тенденції розвитку джазового вокально-інструментального виконавства в Україні», в якій визначено та охарактеризовано репертуар й виконавську специфіку сучасних українських джазових вокально-інструментальних груп. Сюди можна віднести також магістерське дослідження Артура Чурілова (2020) «Естрадно-джазове мистецтво на Херсонщині в умовах сучасності», в якій змальовано творчі портрети діячів естрадно-джазового мистецтва Херсонщини та описано діяльність низки творчих колективів.

Окремі питання імпровізації та її використання у педагогічному процесі розглянуто у дисертації Черіла Водсворта Вокера (Cherilee Wadsworth Walker, 2005) «Педагогічні практики у вокальній джазовій імпровізації», зокрема, шляхи розвитку навичок імпровізації, роль фортепіано у розвитку навичок імпровізації у вокаліста, а також у дисертації Мена Мена (2012) «Формування музично-імпровізаційних умінь у майбутніх учителів музики України та Китаю», дисертації Деніела Спенсера (Daniel Allan Spencer, 2013) «Творчий та слуховий метод навчання імпровізації як доповнення для лектора-практика до методики навчання гри на валторні». Навчання джазовій імпровізації студентів музично-педагогічних факультетів розглянуто в монографії Наталії Сродних (2015), зокрема, теоретичні основи навчання, його психолого-педагогічні умови та практично-експериментальну специфіку. Шляхи розвитку навичок імпровізації в контексті вивчення дисципліни «Додатковий інструмент (синтезатор)» запропоновано в статті Олени Пономарьової (2012). Особливості вокальної імпровізації у мюзиклах розглянуто у статті Юлії та Бориса Раденків (2018). Специфіку навчання вокалістів джазовій імпровізації розглянуто у статті та дисертації Анни Зайцевої (2012/5; 2012). Питання підготовки естрадно-джазових виконавців висвітлено у дослідженні Тетяни Вітківської (2008) «Джазове мистецтво: основні проблеми і завдання під час підготовки джазових співаків». Оповідальний характер імпровізації у джазовій педагогіці розкрито у дослідженні Натана Гейера (2012), який пропонує авторську методику навчання, засновану на використанні техніки театральної імпровізації.

Особливості роботи піаніста-концертмейстера над репертуаром естрадно-джазового спряму-

вання в класі хорового диригування розглянуто Н. Овечкіною (2020). Дослідниця описує основні прийоми роботи над репертуаром такого плану, аналізує технології гри на інструменті та специфіку диригентського підходу до зазначеного музичного матеріалу, висвітлює технологічні та художні особливості його виконання. Основні підходи до інтерпретації джазових стандартів висвітлено у статті Альбіни Хлопотової (2018), Вадима Юрчука (2018) та С. Олейнікова (2018) «Інтерпретація джазових стандартів у концертмейстерській діяльності піаніста». Дослідники наголошують на необхідності для піаніста-концертмейстера стежити за точністю виконання ритмічних послідовностей, дотримуватися осмисленого фразування, узгоджувати власну виконавську специфіку зі стильовими особливостями виконуваного твору. Науковці зазначають, що підготовка до імпровізації як найвищого прояву творчого потенціалу піаніста-концертмейстера має здійснюватися шляхом прослуховування класичних зразків естрадно-джазового виконавства, їхнього всебічного аналізу та на основі цього формуванні власного імпровізаційного стилю (Хлопотова, Юрчук, Олейніков, 2018: 190).

Різні аспекти діяльності піаніста-концертмейстера висвітлено у працях Галини Мурадян (2019), Н. Малишевої (2016), Олени Булгакової (2020), Наталії Павлової (2017), Наталії Сродних (2017) та Антона Зубарева (2017), Наталії Сродних (2018), А. Гуза (2019), Ірини Бутової (2020), Н. Дорожкіної (2013), Михайла Білоусенка (2017), Анни Поліщук (2018), Світлани Сабрі (2018) та багатьох інших.

Мета статті – визначити основні принципи і навички імпровізації у роботі піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства та описати шляхи їх формування.

Виклад основного матеріалу. Концертмейстер – це професія, яка передбачає володіння цілим рядом знань, навичок та умінь, зокрема, фортепіанною технікою у всьому діапазоні її виразових засобів та прийомів, специфікою ансамблевого музикування, технікою читання з аркуша й транспонування музичного матеріалу, мистецтвом імпровізації тощо. Робота піаніста-концертмейстера є глибоко специфічною. Вона суттєво відрізняється від діяльності піаніста-соліста. За словами Ірини Бутової, «специфіка концертмейстерської діяльності зумовлена особливостями жанру ансамблевого виконавства, що передбачає здатність здійснювати узгоджені дії для втілення єдиного художнього задуму» (Бутова, 2020: 208). Тож, опановуючи навички спільного ансамблевого

виконавства, засновані на спільності художніх завдань, єдності естетичних цінностей, взаєморозумінні та психологічному контакті партнерів, «концертмейстер повинен оволодіти особливим “чуттям”, що дає змогу йому передбачати наміри свого партнера, умінням пристосовувати свою виконавську концепцію до виконавської манери соліста» (Бутова, 2020: 208).

За словами Галини Мурадян, професія концертмейстера «передбачає певну гнучкість мислення», зокрема, «дуже важливо, щоб піаніст, який грає в ансамблі з солістом, зумів пристосувати своє бачення музики до виконавської манери соліста, хоча при цьому, й не втратив своєї індивідуальності» (Мурадян, 2019: 320). Вона зазначає: «Якщо робота концертмейстера проходить у вокальних класах, то піаніст повинен володіти інформацією, пов'язаною з поставою голосу, диханням співака, артикуляцією <...> приділяти спеціальну увагу поетичному тексту для створення єдиного художнього образу <...> знати основи фонетики іноземних мов, основні правила вимови слів і т. д.» (Мурадян, 2019: 320). Крім того, концертмейстер повинен мати розвинену інтуїцію, швидку реакцію, а водночас почуття самовладання, для того щоб впоратися з несподіванками в різних критичних ситуаціях (Мурадян, 2019: 319).

Творча діяльність концертмейстера включає дві складові: робочий процес і концертне виконання. Робочий процес, в свою чергу, поділяється на чотири етапи. Перший етап – це «створення музично-слухових уявлень при візуальному прочитанні нотного тексту твору» (Малишева, 2016: 2), другий – індивідуальне розучування фортепіанної партії з відпрацюванням всіх видів виконавських труднощів, третій – робота з солістом, четвертий – робоче репетиційне виконання твору, створення художнього образу (Малишева, 2016).

Особливе значення в діяльності піаніста-концертмейстера, тим більше в класі естрадно-джазового вокального виконавства, посідає імпровізація. Як зазначає Н. Малишева, діяльність концертмейстера взагалі важко уявити без використання елементів імпровізації – вільного варіювання партії акомпанементу, перекладу вокального твору для інструментального виконання і навпаки (Малишева, 2016: 11). Поширеним є спосіб акомпанування відомих мелодій «на слух» (Малишева, 2016: 12). Близьким до цього є досить розповсюджені в практиці піаніста-концертмейстера різноманітні прийоми спрощення нотного тексту: пропуски підголосків і орнаментики, спрощення

або переміщення акордів, перетворення гармонічних фігурацій в акорди, а складних ритмічних зворотів на елементарну пульсацію (Малишева, 2016: 9–10).

Робота піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства передбачає не лише уміння точно виконувати нотний текст творів, які вивчаються. Радше навпаки. З одного боку, безумовно, нотний текст має дотримуватися у всіх його основних компонентах. Однак бажаним і безумовно необхідним для якісного виконавського процесу постає паралельне використання концертмейстером з метою набуття невимушеності музичного висловлювання, а також збагачення фортепіанної фактури, або ж відтінення партії соліста чи партитури вокального ансамблю – різноманітних формул-стереотипів музичної мови, зокрема типових акордових послідовностей, типових гармонічних чи ритмічних зворотів, певних акордових кліше тощо. Неймовірно актуальним такий підхід постає в умовах відсутності фіксованого нотного тексту у концертмейстера, з чим нерідко стикається практикуючий піаніст, який працює в класі естрадно-джазового виконавства. У цьому випадку лише на нього повністю покладається відповідальність за створення фортепіанного супроводу, який однак не записується (в цьому немає ні потреби, ні сенсу), а натомість кожного разу імпровізується, спираючись на знайдені і засвоєні інтонаційні формули-кліше.

Важливим для піаніста-концертмейстера є не лише придумати для себе певний набір цих формул-кліше, але швидко їх запам'ятати, і таким чином створити свій мовленнєвий запас (словник), а також швидко навчитися використовувати ці інтонаційні формули-кліше у потрібному контексті, поєднуючи у різних варіантах (в т. ч. повторях, варіантних повторях) та комбінаціях. Сергій Мальцев зазначає з цього приводу: «Перевага в такому випадку повинна надаватися, передусім, порівняно незначній кількості найбільш часто використовуваних структур, однак при цьому грамотне і комбінаторне оперування ними в імпровізованому музичному мовленні має бути за можливості максимально багатоманітним» (Мальцев, 2015: 4).

Поняття імпровізації на сьогоднішній день трактується досить широко. Як зазначає Черіл Водсворт Вокер (Cherilee Wadsworth Walker), діапазон визначень тут – від спонтанної композиції до максимально персоналізованої інтерпретації музичного твору (Walker, 2005: 20–21), що включає означення «інтенсивної глибокої комунікації між музикантами» (Walker, 2005: 27). Зага-

лом, чимало музикознавців нині притримуються досить ліберальних поглядів на імпровізацію, як на явище, що охоплює широкий спектр форм виконавської активності.

Розрізняють три основні типи імпровізації: класифікація визначається співвідношенням заданого (фіксованого нотного тексту) і імпровізованого у кінцевому виконавському результаті. Так, розрізняють пов'язану імпровізацію, в якій кількість імпровізованого матеріалу порівняно з заданим є незначною, вільну імпровізацію, в якій дотримано відносну рівновагу між заданим та імпровізованим, і фантазування, де задане (фіксований нотний текст як такий) взагалі відсутнє (Мальцев, 2015). Безумовно, коли йдеться про типову ситуацію роботи піаніста-концертмейстера зі студентами-вокалістами, то найчастіше використовуються перший та другий типи імпровізації. Фантазування ж як таке вимагає не лише високого ступеня обдарованості піаніста-концертмейстера, але й добре розвиненого чуття музичальності у студента, а ще, крім того, також розуміння, підтримки і довіри до такого їхнього музикування з боку педагога. Фантазування, як правило, може застосовуватися піаністом-концертмейстером у фортепіанних вступних та завершальних, а також фортепіанних зв'язках між частинами вокальної форми. Натомість, вільна імпровізація є досить частим явищем у педагогічно-виконавському процесі такого типу і може рівномірно бути представленою у різних ділянках музичної форми, а без пов'язаної імпровізації жодному піаністу-концертмейстеру, який працює в класі естрадно-джазового виконавства, практично не обійтися.

Дуже важливим, як зазначає Сергій Мальцев, в цьому відношенні є набуття автоматизму ігрових навичок. Без стійкого, впевненого оволодіння лексичними стереотипами естрадно-джазового виконавства, його граматичними конструкціями та словниковим запасом уведення навіть окремих елементів імпровізації у виконавську практику неможливо (Мальцев, 2015: 5). Важливо також, що набуття автоматизму ігрового апарату має відбуватися одночасно з розвитком інтонаційно-мисленнєвих процесів (руки, як правило, легко грають те, що вже прозвучало у голові, тобто було осмислено як певна інтонаційно-мовленнєва послідовність), а також психологічним розкріпаченням виконавця.

Необхідною умовою будь-якої імпровізації є її безперервність. Для піаніста-концертмейстера, а особливо у зв'язку з тим, що він працює не зі сформованим виконавцем, а зі студентом, важ-

ливо розвинути уміння переключатися на ходу, і вміння виходити з будь-якої непередбаченої інтонаційно-фактурної ситуації. Це вміння, пов'язане з активністю слухового контролю, не належить до елементарних і з'являється не одразу, а виникає на певному етапі навчання, в умовах вже здобутої мисленневої та психологічної розкріпаченості. Складність безперервної імпровізації піаніста-концертмейстера полягає в тому, що він мислить одночасно у двох інтонаційно-просторових площинах – за себе і за студента, і контролює також одночасно і себе, і студента, підстраховуючи і перехоплюючи можливі прорахунки останнього. Тобто тут ідеться вже про досить складну форму колективної (ансамблевої) імпровізації, якою володіють лише високо обдаровані і професійно розвинені виконавці.

Необхідними навичками підготовки піаніста-концертмейстера до роботи зі студентами в класі естрадно-джазового виконавства є підбір на слух супроводу до мелодії, елементарна імпровізація вступу, програшей, завершення пісні, варіювання фортепіанної фактури акомпанементу при повтореннях куплетів (Булгакова, 2020: 11), вміння швидко читати гармонічну (джазову) цифровку в її поширених варіантах і створювати до неї імпровізаційний акомпанемент, вміння транспонувати, перегармонізувати у різних варіантах одну й ту ж мелодичну послідовність, аранжувати запропоновану мелодію, імпровізувати на задану тему тощо. У зв'язку з цим піаніст-концертмейстер повинен володіти розвиненим внутрішнім слухом, усім багатющим арсеналом існуючих піаністичних засобів і прийомів, в тому числі усіма видами фортепіанної фактури, розвиненими навичками ансамблевого виконавства і ансамблевої комунікації (Мальцев, 2015: 10). Рекомендованим є засвоєння принципів імпровізації у блюзовому ладі (мінорна пентатоніка + 4 лідійський ступінь), мелодичного і фактурного орнаментування блюзових квадратів (I – I – I – I, IV – IV – I – I, V – IV – I – I; I – IV – I – V7/IV, IV – IV – I – V7/II, II – V7 – I – V7), пунктирної і синкопованої метроритміки латиноамериканських танців (боса нови, самби), свінгу, з підкресленням слабких долей такту тощо.

Конкретне фактурне оформлення імпровізованого супроводу, за словами Олени Булгакової, має відповідати двом головним показникам мелодії – її жанровому змісту і характеру (художньому образу). Концертмейстер повинен засвоїти типові фактурні формули маршу, вальсу, польки, баркароли та інших танців, ліричної пісні, балади тощо. Дуже часто основою супроводу багатьох повільних, а також маршових мелодій є акордова

вертикаль, пісень-польок – традиційна формула «бас – акорд». Показником якісного аранжування є також вміння за необхідності комбінувати в одному творі різні фактурні формули, в приспіві, наприклад, або наступному куплеті (Булгакова, 2020: 12).

Імпровізація акомпанементу на слух, на відміну від аранжування нотного оригіналу, є одноразовим виконавським процесом. Вона здійснюється після її обов'язкового попереднього обдумування і передбачає наявність у концертмейстера добре розвиненого мелодичного та гармонічного внутрішнього слуху (Булгакова, 2020: 12).

Робота концертмейстера-піаніста з джаз-хором або ансамблем має певні відмінності від роботи з солістами. Концертмейстер має допомагати диригенту в розспівуванні хористів, він повинен розуміти спеціальні вокально-хорові поняття, такі як ланцюгове дихання, вібрато, дикція, розумітися на діапазоні хорових партій, особливостях дихання, інтонаційних труднощах, розуміти і реагувати на диригентські жести, бути здатним зіграти повну партитуру або якісь окремі партії, в тому числі, читаючи з аркуша або ж, поєднуючи їх з акомпанементом, провести окремі заняття без диригента (Булгакова, 2020: 13–14). Н. Овечкіна (2020) також зазначає, що робота концертмейстера з естрадно-джазовим репертуаром в класі хорового диригування має ряд відмінностей від традиційних занять. Це стосується і особливостей диригентського жесту, зокрема, «мігруючої», нестійкої диригентської точки, і відсутності звичних диригентських схем, і, безумовно, мистецтва колективної імпровізації, роль концертмейстера в якому є дуже відповідальною, адже він забезпечує і баланс звучання, і простір для фантазування соліста та ансамблю, і нерідко у відповідні моменти сам пропонує сольну імпровізацію. Щодо ритмічних особливостей дослідниця радить дещо акцентувати слабкі долі такту, при цьому дотримуватися рівномірної пульсації, а також враховувати, що у блюзовому стилі фраза, як правило, починається з кульмінації, зі своєї динамічної вершини, поступово спадаючи вниз (Овечкіна, 2020: 96–97). Слушною також є її думка про те, що оскільки «багато естрадно-джазових хорових творів написані з ефектом інструментального прочитання голосів» (Овечкіна, 2020: 98), то у таких випадках корисними можуть бути знання з інструментування естрадних оркестрів.

Наталія Сродних зазначає, що для концертмейстера, який працює з естрадно-джазовим вокальним репертуаром особливо важливими є наступні навички: вміння читати буквенно-цифрові табула-

тури, вміння оформляти вступ, програші, завершення, знання тексту і смислу пісні, володіння агогікою, уміння транспонувати (Сродных, 2018: 45). Існує багато способів оформити вступ. Можна використовувати гармонічну послідовність I – VI_m – III_m – V7, або ж останні чотири чи вісім тактів теми, або ритмічно повторюваний малюнок на акорди I – V7. Одним з ефектних прийомів може бути збереження оригінального гармонічного ряду і додавання до нього власної мелодії (Сродных, Зубарев, 2017: 159–160). Часто в естрадно-джазових композиціях концертмейстеру приходиться виконувати роль ритм-секції, тоді йому необхідно тримати рівний темп, але одночасно прагнути т. зв. ефекту groove (Сродных, Зубарев, 2017: 160). Існує припущення, що у концертмейстера, який працює з естрадно-джазовими вокалістами, практично в кожній естрадно-джазовій композиції має бути присутній цей рух (groove), схожий на розкачування, однак виконуваний в умовах збереження стабільного темпу (Сродных, 2018: 46).

Робота концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства передбачає також розуміння основних принципів і закономірностей джазової гармонії та ритміки, зокрема, блок-акордів, «нечистих» тонів, геміоли, свінгу, «блюзового квадрату» (Сродных, 2015: 55–56). Коли концертмейстеру приходиться виконувати інструментальні програші пісні, то в них можна використовувати фрагменти мелодії або ж взагалі проводити тему блок-акордами, тобто гармонізуючи кожен звук мелодії (Сродных, Зубарев, 2017: 162).

Наталія Сродных і Антон Зубарев переконали, що робота в дуеті з вокалістом є однією з найскладніших для піаніста-концертмейстера. У цьому випадку концертмейстер повинен бути дуже точним в рішеннях щодо стилю, регістру, орнаменталізації. Однак існує думка і щодо наявності в такій дуетній формі особливої свободи, адже таким чином концертмейстер «може втілювати будь-які ідеї аранжування <...> йому доступні будь-які модуляції, зміщення розміру і темпу, оскільки фортепіано тут заміщає собою і барабани, і бас, і інші ритмічні й гармонічні інструменти» (Сродных, Зубарев, 2017: 163).

Вагому роль умінь аранжувати та імпровізувати для концертмейстера стверджує А. Гуз (Гуз, 2019), який робить такі висновки на основі власного багаторічного досвіду роботи піаніста-концертмейстера. Вміння аранжувати, на його думку, включає в себе і, за потреби, зміни авторської мелодії, в т.ч. в сфері музичної форми, і видозмінювання партії лівої руки, зокрема створення «текучого» акомпанементу, що немов огортає

мелодію, і вміння заповнити паузи оригінального тексту, створити підголоскову тканину в партії правої руки, увести цікаві мелодичні звороти, урізноманітнити гармонічну послідовність, видозмінити метро-ритмічний малюнок, здійснити мелодичне, ритмічне, гармонічне, фактурне варіювання музичного матеріалу аж до його обробки, що за мірою своєї самостійності може розглядатися як співтворчість (Гуз, 2019: 71). Імпровізація може бути як на запозичену тему, так і повністю авторською. Остання поділяється на підготовлену (нотовану наперед) та спонтанну, миттєву, що є вищою формою імпровізації. Без спонтанної імпровізації неможливо обійтися при виконанні технічної розминки вокалістів, різних видів розспівок, під час яких концертмейстер в умовах багатократних повторів матеріалу повинен дуже гнучко реагувати на ситуацію як з боку студентів, так і з боку педагога, щоб уникнути механічності, формальності цих тренувальних заходів, і навпаки, «оживити» їх, надати їм творчого характеру. За словами А. Гуза, піаніст-концертмейстер повинен напрацювати для себе «набори гармонічних сіток на 8 тактів, наперед добре продуманих, логічних, що добре звучать» (Гуз, 2019: 73), які він, за потреби, використовує ті чи інші мелодичні, ритмічні чи фактурні засоби, буде втілювати в своїй творчій роботі в тому чи іншому вигляді.

Корисні поради щодо опанування техніки імпровізації в роботі піаніста-концертмейстера можна почерпнути і з дослідження Натана Гейера (2012), який акумулюючи власний досвід навчання і театральному і музичному мистецтву, зокрема, в практиках імпровізованого театру й джазового виконавства, пропонує перенести деякі прийоми навчання театральної імпровізації, а саме – з досвіду комедії Dell'Arte, а також вуличного театру, у процес формування навичок музичної імпровізації. Н. Гейер (2012) радить почати осмислювати процес виконання як певну історію, як оповідь певної історії, де є важливим і сам процес оповіді, з його конструктами, і певні персонажі (характери) (Geyer, 2012: 2). Вчений наголошує, що головним принципом для виконавця має постати принцип уособлення (impersonation), а фактично, принцип входження в роль, в художній образ, який має кардинально відрізнятись від поширеного в сучасній джазовій педагогіці принципу імітації (imitation), тобто копіювання, точного повторення. За його словами, принцип уособлення є нагромадженням (exaggeration), певним акумулюванням стилю чи елементів, які характерні для того чи іншого

виконавця, і служить для того, хто навчається, певним зразком для вільного, творчого наслідування (Geyer, 2012: 13). Запропонований Н. Гейєром (2012) принцип базується на використанні і творчому перевтіленні вибраних зі світової практики джазових прийомів, характерних зворотів (jazz quotes) (Geyer, 2012: 15), які, з одного боку, дають змогу дорівнятися до рівня високих стандартів джазового мистецтва, забезпечують тяглість цієї мистецької практики, а з іншого боку – їхнє вільне компонування, переробка, варіативне використання (Geyer, 2012: 18) дає змогу проявляти власну індивідуальність, одночасно забезпечуючи можливості для імпровізаційного процесу. Як можна помітити, зазначена порада Н. Гейєра (2012) перегукується з поширеною в слов'янському мистецтвознавстві вказівкою на напрацювання «наборів гармонічних сіток» (Гуз, 2019: 73). Та і інша зводяться до спільної ідеї формування власної музичної лексики та фразеології, тобто певного інтонаційного фонду, який постає джерелом матеріалу будь-якої творчості й імпровізації в тому числі.

Висновки. Отже, виходячи зі сказаного, необхідно виділити наступні принципи імпровізації в роботі піаніста-концертмейстера: 1) імпровізація є різновидом мовлення, у цьому відношенні важливими є навички узгодженої комунікації

виконавців (та/або педагогів) між собою та зі слухацькою аудиторією; 2) імпровізація є процесом, в якому мислення і висловлювання тотожні у часі, саме тому імпровізація буває вдалою лише у тих виконавців, які володіють не лише розвиненим ігровим апаратом а й швидким, біглим мисленням, умінням швидко знаходити рішення, переключатися, враховувати зміни в ситуації тощо; 3) концертмейстер, який володіє мистецтвом імпровізації, частково перебирає на себе функції композитора, більше того, його діяльність виходить за рамки музики писемної традиції до тих усних форм музичного висловлювання, які були поширені в добу Середньовіччя, Відродження та частково Бароко.

Реалізація вказаних принципів потребує розвитку таких основних виконавських навичок: читання з листа та транспонування; гра гармонічних цифровок з джазовими акордами; опанування всіх типів фортепіанного акомпанементу; підбір мелодій на слух і створення до них акомпанементу; придумування мелодії із заданого мотиву з використанням синкопованого ритму, свінгу, геміоли; вживання в репертуар естрадно-джазового виконавства, знайомство з регтаймом, блюзом, латиноамериканськими танцями, рок-н-ролом та ін.; створення власного естрадно-джазового музично-інтонаційного словника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белоусенко М. И. Роль инструментального сопровождения в процессе вокального образования. *Наука. Искусство. Культура*. 2017. № 1 (13). С. 174–176.
2. Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации. Москва: Советский композитор, 1987. 104 с.
3. Булгакова Е. А. Деятельность концертмейстера в детской школе искусств. *Детская музыкальная школа № 20. Осинники*, 2020. 22 с.
4. Бутова И. А. Пути совершенствования практической подготовки музыканта-концертмейстера в многоуровневом вузе-комплексе. *Мир культуры: искусство, наука, образование*. Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского. 2020. С. 208–211.
5. Вітківська Т. Джазове мистецтво: основні проблеми і завдання під час підготовки джазових співаків. *Мистецтвознавчі записки*. 2008. Вип. 14. С. 224–232.
6. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтепретації. Київ: Музична Україна, 1980. 122 с.
7. Гуз А. М. Об искусстве аранжировки и импровизации как необходимых качествах пианиста-концертмейстера, работающего в классе хореографии. *Актуальные вопросы теории и практики современного профессионального образования в сфере культуры*: мат. Всероссийск. науч.-практ. конф. Вологодский обл. колледж искусств. 2019. С. 71–73.
8. Дашевский В. Импровизация как основа джазового исполнительства: автореф. дис... д-ра искусств: 653.01 – музыковедение (профессиональный докторат). Кишинэу. 2021. 25 с.
9. Дорожкина Р. Н. Импровизация и ее важность для музыкального оформления уроков на хореографическом отделении. *Культура, искусство, образование: проблемы и перспективы развития*: мат. науч.-практ. конф. Смоленск: СГИИ. 2013. С. 144–146.
10. Зайцева А. С. Дидактические особенности обучения джазовой импровизации вокалистов музыкального искусства эстрады в вузах культуры и искусств: дис... канд. пед. наук: 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. Москва. 197 с.
11. Зайцева А. С. Некоторые вопросы обучения джазовой импровизации вокалиста в процессе профессиональной подготовки в вузах культуры и искусства. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2012. №5 (49). С. 167–171.
12. Коваленко Є. Тенденції розвитку джазового вокально-інструментального виконавства в Україні. *Вісник КНУ-КіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 37. С. 213–222. URL: http://nbu.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2017_37_23
13. Мальшева Н. В. Концертмейстер и его роль в музыкально-педагогическом процессе. Железногорск, 2016. 13 с.

14. Мальцев С. М. Искусство импровизации : рабочая программа дисциплины: 53.09.01 Искусство музыкально-инструментального исполнительства (сольное исполнительство на фортепиано, концертмейстерское исполнительство на фортепиано, сольное исполнительство на органе, сольное исполнительство на клавесине). Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, 2015. 26 с.
15. Маркин Ю. И. Джазовая импровизация. Москва: Издатель Михаил Диков, 2008. Ч. 1. 140 с.
16. Мен М. Формування музично-імпровізаційних умінь у майбутніх учителів музики України та Китаю: автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.02 – теорія і методика музичного навчання ; Південноукраїнський державний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2012. 289 с.
17. Мурадян Г. В. Синтез профессиональных навыков концертмейстерской работы в разных областях музыкального исполнительства. *Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре* : сб. труд. междунар. науч. конф. 11–15 апр. 2019 г. Т. 2. Ростов-на-Дону, 2019 : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова. С. 315–323.
18. Овечкина Н. С. Особенности работы концертмейстера в классе хорового дирижирования над репертуаром эстрадно-джазового направления. *Славянский мир: письменность, культура, история: мат. XXIX Междунар. науч. конф.* Смоленск, 2020. С. 94–99.
19. Павленко О. М. Джазова імпровізація в системі інструментально-виконавської підготовки. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. 35 с.
20. Павлова Н. Методика концертмейстерской импровизации. *ACADEMIA. Танец. Музыка. Образование.* 2017. № 2 (44). С. 29–36.
21. Поліщук А., Сабрі С. Роль концертмейстера у процесі впровадження сучасних методик викладання естрадного вокалу. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* 2018. № 11. С. 194–198.
22. Пономарева Е. В. Импровизация как необходимая составляющая музицирования (на примере дисциплины «Дополнительный инструмент (синтезатор)»). *Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова.* 2012. № 2. С. 248–253.
23. Раденко Ю. В., Раденко Б. М. Вокальна імпровізація як особливість виконавського процесу у музиклах. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство.* 2018. № 1 (10). С. 233–237.
24. Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва: Музыка, 1982. 77 с.
25. Сергин Ю. Д. Импровизация как взаимодействие исполнителя и слушателя. *Опыт организации современного образования.* 2016. Т. 21, № 1 (153). С. 27–32.
26. Сродных Н. Л. Из опыта работы концертмейстера-пианиста в классе эстрадно-джазового вокала. *Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарное знание.* VI Междунар. науч.-практ. конф. Челябинск, 27 июня 2018 г. Челябинск : Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского, 2018. С. 44–47.
27. Сродных Н. Л. Основы джазовой импровизации в структуре профессиональной подготовки педагога-музыканта. Екатеринбург: Ажур, 2015. 240 с.
28. Сродных Н. Л., Зубарев А. А. О специфике концертмейстерской работы в классе эстрадно-джазового вокала. *Вестник Донецкого педагогического института.* 2017. № 1. С. 158–165.
29. Столяр Р. С. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано. Санкт-Петербург: Планета музыки; Лань, 2010. 160 с.
30. Хлопотова А. А., Юрчук В. В., Олейников С. О. Інтерпретація джазових стандартів у концертмейстерській діяльності піаніста. *Молодий вчений.* 2018. № 1 (53). С. 187–190.
31. Храмов Б. В. Импровизация как форма творческой деятельности. *Культурна жизнь Юга России.* 2011. № 4(42). С. 10–13.
32. Чурілов А. В. Естрадно-джазове мистецтво на Херсонщині в умовах сучасності : кваліфікаційна робота (проект) на здобуття ступеня вищої освіти «магістр». Херсонський державний університет. Херсон, 2020. 65 с.
33. Шевченко А. С. Методичні особливості опанування імпровізації на уроках джазового вокалу. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання,* 2016. № 1 (7). С. 231–239.
34. Cheong K. W. Teaching Strategies, Knowledge, Higher-Order Thinking Skills and Creative Music Product in Music Improvisation. *Creativity in Music Education Creativity in the Twenty First Century.* 2018. P. 201–216. https://doi.org/10.1007/978-981-13-2749-0_15
35. Geyer N. Improvisation: narrative and character techniques in jazz pedagogy: Thesis for Degree Master of Arts in Music Education. Washington: Eastern Washington University, 2012. 41 p.
36. Konowitz B. L. Jazz Improvisation at the Piano – a Textbook for Teachers. Columbia University: Dis... on the Degree of Doctor of Education. 1969. 24 p.
37. Kosowitz S., Vickery L. R. Retaining a Sense of Spontaneity in Free Jazz Improvisation Through Music Technology. *Sound Scripts.* 2012. № 4(1). P. 88–96.
38. Kuzmich J. A. Improvisation teaching materials. *Music Educators Journal.* 1980. Vol. 66, № 5. P. 51–55+161–163.
39. Norgaard M. Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians. *Journal of Research in Music Education.* 2011. № 59(2). P. 109–127. doi:10.1177/0022429411405669
40. Norgaard M. Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians: Diss... Degree of Doctor of Philosophy. The University of Texas at Austin August, 2008. 214 p.
41. Smith D. T. Development and Validation of a Rating Scale for Wind Jazz Improvisation Performance. *Journal of Research in Music Education.* 2009. № 57(3), P. 81–202. DOI:10.1177/0022429409343549.

42. Spencer D. A. A Creative and Aural Method to Teach Improvisation as a Supplement to Horn Pedagogy for Applied Lesson Instructors : Doctor of Musical Arts Thesis, University of Iowa, 2013. <http://doi.org/10.17077/etd.3i0rda2y>
43. Wadsworth Walker C. Pedagogical Practices in Vocal Jazz Improvisation : diss... for the degree of Doctor of Philosophy University of Oklahoma. Norman, 2005. 366 p.

REFERENCES

1. Belousenko M. I. Rol instrumentalnogo soprovozhdeniia v protsesse vokalnogo obrazovaniia [The role of instrumental accompaniment in the process of vocal education]. *The science. Art. Culture*, 2017, Nr. 1 (13), pp. 174–176 [In Russian].
2. Bril I. M. Prakticheskii kurs dzhazovoi improvizatsii [Practical course of jazz improvisation]. Moscow: Soviet composer, 1987, 104 p. [In Russian].
3. Bulgakova E. A. Deiatel'nost' kontcertmeistera v detskoj shkole iskusstv [Activities of the accompanist in the children's art school]. *Osinniki: Children's music school № 20*, 2020, 22 p. [In Russian].
4. Butova I. A. Puti sovershenstvovaniia prakticheskoi podgotovki muzykanta-kontcertmeistera v mnogourovnevnom vuze-komplekse [Ways to improve the practical training of a musician-accompanist in a multilevel university-complex]. *The world of culture: art, science, education*. Chelyabinsk: P. I. Tchaikovsky South Ural State Institute of Arts, 2020, pp. 208–211 [In Russian].
5. Cheong K. W. Teaching Strategies, Knowledge, Higher-Order Thinking Skills and Creative Music Product in Music Improvisation. *Creativity in Music Education Creativity in the Twenty First Century*, 2018, pp. 201–216 [In English].
6. Churilov A. V. Estradno-dzhazove mystetstvo na Khersonshchyni v umovakh suchasnosti [Variety and jazz art in the Kherson region in modern conditions]. Kherson: Kherson State University, 2020, 65 p. [In Ukrainian].
7. Dashevskii V. Improvizatsiia kak osnova dzhazovogo ispolnitelstva [Improvisation as the basis of jazz performance]. Chisinau, 2021, 25 p. [In Russian].
8. Dorozhkina R. N. Improvizatsiia i ee vazhnost' dlia muzykal'nogo oformleniia urokov na khoreograficheskom otdelenii [Improvisation and its importance for the musical arrangement of lessons at the choreographic department]. *Culture, art, education: problems and development prospects*. Smolensk: SGII, 2013, pp. 144–146 [In Russian].
9. Geyer N. Improvisation: narrative and character techniques in jazz pedagogy: Thesis for Degree Master of Arts in Music Education. Washington: Eastern Washington University, 2012, 41 p. [In English].
10. Guz A. M. Ob iskusstve aranzhirovki i improvizatsii kak neobkhodimykh kachestvakh pianista-kontcertmeistera, rabotaiushchego v klasse khoreografii [About the art of arrangement and improvisation as necessary qualities of a pianist-accompanist working in a choreography class]. *Topical issues of theory and practice of modern vocational education in the field of culture*. Vologda: Vologda region college of arts, 2019, pp. 71–73 [In Russian].
11. Horvat I., Vasserberher I. Osnovy dzhazovoi intepretatsii [Fundamentals of jazz interpretation]. Kyiv: Musical Ukraine, 1980, 122 p. [In Ukrainian].
12. Khlopotova A. A., Iurchuk V. V., Oleinikov S. O. Interpretatsiia dzhazovykh standartiv u kontcertmeisterskii diialnosti pianista [Interpretation of jazz standards in the concertmaster's activity of the pianist]. *A young scientist*, 2018, № 1 (53), pp. 187–190 [In Ukrainian].
13. Khramov B. V. Improvizatsiia kak forma tvorcheskoi deiatel'nosti [Improvisation as a form of creative activity]. *The cultural life of the South of Russia*, 2011, № 4(42), pp. 10–13 [In Russian].
14. Konowitz B. L. Jazz Improvisation at the Piano – a Textbook for Teachers. Columbia University: Dis... on the Degree of Doctor of Education. 1969. 24 p. [In English].
15. Kosowitz S., Vickery L. R. Retaining a Sense of Spontaneity in Free Jazz Improvisation Through Music Technology. *Sound Scripts*. 2012. № 4(1). P. 88–96 [In English].
16. Kovalenko Ye. Tendentsii rozvytku dzhazovoho vokalno-instrumental'nogo vykonavstva v Ukraini [Trends in the development of jazz vocal and instrumental performance in Ukraine]. *KNUKiM Bulletin*, 2017, Nr 37, pp. 213–222 [In Ukrainian].
17. Kuzmich J. A. Improvisation teaching materials. *Music Educators Journal*. 1980. Vol. 66, № 5. P. 51–55+161–163 [In English].
18. Maltcev S. M. Iskustvo improvizatsii [The Art of Improvisation]. Sankt-Peterburg: N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 2015, 26 p. [In Russian].
19. Malysheva N. V. Kontcertmeister i ego rol v muzykal'no-pedagogicheskom protsesse [Concertmaster and his role in the musical pedagogical process]: metodicheskii doklad. Zheleznogorsk: Zheleznogorsk children's art school, 2016. 13 p. [In Russian].
20. Markin Iu. I. Dzhazovaia improvizatsiia [Jazz improvisation]. Moscow: Publisher Mikhail Dikov, 2008, P. 1, 140 p. [In Russian].
21. Men M. Formuvannia muzychno-improvizatsiinykh umin u maibutnykh uchyteliv muzyky Ukrainy ta Kytau [Formation of musical and improvisational skills in future music teachers of Ukraine and China]. Odesa: K. D. Ushinsky South Ukrainian State Pedagogical University, 2012, 289 s. [In Ukrainian].
22. Muradian G. V. Sintez professionalnykh navykov kontcertmeisterskoi raboty v raznykh oblastiakh muzykal'nogo ispolnitelstva [Synthesis of professional skills of accompanist work in different areas of musical performance]. *Synthesis problems in modern musical culture*. Rostov-na-Donu, 2019 : Publishing house of the S. V. Rachmaninov Russian State Conservatory, pp. 315–323 [In Russian].
23. Norgaard M. Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians. *Journal of Research in Music Education*. 2011. № 59(2). P. 109–127 [In English].

24. Norgaard M. Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians: Diss... Degree of Doctor of Philosophy. The University of Texas at Austin August, 2008. 214 p. [In English].
25. Ovechkina N. S. Osobennosti raboty kontsertmeistera v klasse khorovogo dirizhirovaniia nad reperturom estradno-dzhazovogo napravleniia [Features of the concertmaster's work in the class of choral conducting on the pop-jazz repertoire]. Slavic world: writing, culture, history. Smolensk, 2020, pp. 94–99 [In Russian].
26. Pavlenko O. M. Dzhazova improvizatsiia v systemi instrumentalno-vykonavskoi pidhotovky [Jazz improvisation in the system of instrumental and performance training]. Nizhyn: M. Gogol NDU, 2013, 35 p. [In Ukrainian].
27. Pavlova N. Metodika kontsertmeisterskoi improvizatsii [Technique of accompanist improvisation]. ACADEMIA. Dance. Music. Education, 2017. № 2 (44), pp. 29–36 [In Russian].
28. Polishchuk A., Sabri S. Rol kontsertmeistera u protsesi vprovadzhennia suchasnykh metodyk vykladannia estradnoho vokalu [The role of accompanist in the implementation of modern methods of teaching pop vocals]. International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology, 2018, № 11, pp. 194–198 [In Ukrainian].
29. Ponomareva E. V. Improvizatsiia kak neobkhodimaia sostavliaiushchaia muzitcirovaniia (na primere distsipliny «Dopolnitelnyi instrument (sintezator)») [Improvisation as a necessary component of making music (on the example of the discipline «Additional instrument (synthesizer)»). A. P. Chekhov Taganrog Institut Bulletin, 2012, № 2, pp. 248–253 [In Russian].
30. Radenko Yu. V., Radenko B. M. Vokalna improvizatsiia yak osoblyvist vykonavskoho protsesu u miuzyklakh [Vocal improvisation as a feature of the performance process in musicals]. International Bulletin: culturology, philology, musicology, 2018, № 1 (10), pp. 233–237 [In Ukrainian].
31. Saponov M. Iskusstvo improvizatsii. Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropeiskoi muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniia [The art of improvisation. Improvisational types of creativity in Western European music of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Music, 1982, 77 p. [In Russian].
32. Sergin Iu. D. Improvizatsiia kak vzaimozheistive ispolnitelia i slushatelia [Improvisation as a reciprocal relationship between the performer and the listener]. The experience of organizing modern education, 2016, Nr 21, 1 (153), pp. 27–32 [In Russian].
33. Shevchenko A. S. Metodychni osoblyvosti opanuvannia improvizatsii na urokakh dzhazovoho vokalu [Methodological features of mastering improvisation in jazz vocal lessons]. Current issues of art education and upbringing, 2016, № 1 (7), pp. 231–239 [In Ukrainian].
34. Smith D. T. Development and Validation of a Rating Scale for Wind Jazz Improvisation Performance. *Journal of Research in Music Education*. 2009. № 57(3), P. 81–202 [In English].
35. Spencer D. A. A Creative and Aural Method to Teach Improvisation as a Supplement to Horn Pedagogy for Applied Lesson Instructors : Doctor of Musical Arts Thesis, University of Iowa, 2013 [In English].
36. Srodneykh N. L. Iz opyta raboty kontsertmeistera-pianista v klasse estradno-dzhazovogo vokala [From the experience of a concertmaster-pianist in the pop-jazz vocal class]. Artistic work in modern culture: creativity, performance, humanitarian knowledge. Chelyabinsk : P. I. Tchaikovsky South Ural State Institute of Arts, 2018, pp. 44–47 [In Russian].
37. Srodneykh N. L. Osnovy dzhazovoi improvizatsii v strukture professionalnoi podgotovki pedagoga-muzykanta [Fundamentals of jazz improvisation in the structure of professional training of a teacher-musician]. Yekaterinburg: Azhur, 2015, 240 p. [In Russian].
38. Srodneykh N. L., Zubarev A. A. O spetsifike kontsertmeisterskoi raboty v klasse estradno-dzhazovogo vokala [About the specifics of accompanist work in the class of pop-jazz vocal]. Donetsk Pedagogical Institute Bulletin, 2017, Nr. 1, pp. 158–165 [In Russian].
39. Stoliar R. S. Sovremennaia improvizatsiia [Modern improvisation]. St. Petersburg: Planet of Music; Lan, 2010, 160 p. [In Russian].
40. Vitkovska T. Dzhazove mystetstvo: osnovni problemy i zavdannia pid chas pidhotovky dzhazovykh spivakiv [Jazz art: the main problems and tasks during the training of jazz singers]. Art notes, 2008, Nr 14, pp. 224–232 [In Ukrainian].
41. Wadsworth Walker C. Pedagogical Practices in Vocal Jazz Improvisation : diss... for the degree of Doctor of Philosophy University of Oklahoma. Norman, 2005, 366 p. [In English].
42. Zaitceva A. S. Didakticheskie osobennosti obucheniia dzhazovoi improvizatsii vokalistov muzykalnogo iskusstva estrady v vuzakh kultury i iskusstv [Didactic features of teaching jazz improvisation of vocalists of musical variety art in universities of culture and arts], Moscow: Moscow State University of Culture and Arts, 197 p. [In Russian].
43. Zaitceva A. S. Nekotorye voprosy obucheniia dzhazovoi improvizatsii vokalista v protsesse professionalnoi podgotovki v vuzakh kultury i iskusstva [Some issues of teaching jazz improvisation for a vocalist in the process of professional training in universities of culture and art]. Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts, 2012, Nr. 5 (49), pp. 167–171 [In Russian].