

**Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив**



**Факултет “Музикална педагогика”
Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за придобиване
на образователна и научна степен

„Доктор“

на тема:

**Връзката на импровизацията с композицията,
аранжимента и състава на съвременната джаз формация**

Музикознание и музикално изкуство, направление 8.3. Музикално и
танцово изкуство

Мирослав Иванов Турийски

Научен ръководител: проф. д-р Веселин Койчев

Пловдив, 2024

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Класическо и Поп и джаз изпълнителско изкуство“, към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на 08.07.2024 г.

Дисертационният труд е с общ обем 145 страници и включва: въведение, четири глави, заключение, приноси, библиография и приложения.

Библиографията включва 21 заглавия на кирилица, 24 на латиница, както и 11 интернет източника.

Дисертационният труд е депозиран в библиотеката на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, Централна сграда, ет.1, ул. „Тодор Самуилов“ 2.

Публичната защита на дисертационния труд пред научно жури, ще се състои на в Заседателна зала на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив.

СЪДЪРЖАНИЕ

ВЪВЕДЕНИЕ	4
ПЪРВА ГЛАВА	7
ВТОРА ГЛАВА	15
2.1. „Time After Time“ - концерт на Мирослава Кацарова	15
2.2. „Фолклорът среща джаза“ с проект „Вяра“ на Теодосий Спасов	16
2.3. Проект и промоция на албум „Next Step“	17
2.4. Концерт на Октет Пловдив	18
2.5. „Стандарти“ – Турийски стандарт трио и Мишел Нахабедян	19
2.6. „Интеракция“ – камерен джаз концерт за пиано и китара	20
ТРЕТА ГЛАВА	21
Shape of My Heart	21
Отворено настроение	21
My Blues	22
Donny	22
A Foggy Day	23
Музика: G. Gershwin	23
Stella By Starlight	23
ЧЕТВЪРТА ГЛАВА	24
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	26
ПРИНОСИ	27
БИБЛИОГРАФИЯ	28
Библиография на кирилица	28
Библиография на латиница	28
Интернет източници	29
Научни публикации по темата на дисертационния труд	30

ВЪВЕДЕНИЕ

Развитието на цивилизацията е в постоянна връзка и зависимост от изкуството, което е едновременно отражение на реалния живот и движеща сила в еволюцията на човешката мисъл, въображение и дух. То е потребността на сетивата да разширят спектъра на привидното и да го извисят до необятността на въображението. Изкуството е отражение на духовния потенциал на едно общество, а така също и убежище за духовната принадлежност на отделния индивид. Изкуството е връзката между сетивността и емоцията.

Музиката е организиран звук със закодирано съдържание, което чрез слуха и въображението се превръща в емоционално преживяване. Слагайки това определение, бихме могли да третираме дори речта като музика. В речта присъстват организиран ритъм и интонация. В думите е закодиран смисъл, достигащ чрез слуха до другите хора и декодиран от въображението им, за да се превърне в информация. Разсъждавайки в тази посока е логично да предположим, че музиката съпътства човешката цивилизация от момента на зараждането ѝ. След хиляди години развитие днес музиката е еволюирала до необятни възможности от звуци – събирани, селектирани и натрупани от опита на историята.

Днес музиката е освен изкуство, също така цяла една наука, която има собствен език и изградени солидни, методологични основи.

„Какво е джаз? Да дадеш определение за джаз е като да се опиташ да опишеш зеления цвят на човек с далтонизъм... Джазът е импровизационна музика, за която са характерни инструментални сола, синкопирани мелодии и ритмики, характерни гласоводения и последования от акорди, специфичен инструментален състав и силно индивидуален подход към интерпретацията в изпълнението.” [Pease, 2003, p. 8]

Джазовата музика се ражда сравнително скоро (през 19 век), но се е развила много бързо, налагайки собствен език в основата, на който е изградена методологията за изучаване на съвременна музика. Потребността от този нов език е породен от специфичния начин на изпълнение. Изпълнението залага на голяма доза импровизация, а това предполага образователен подход, различен от класическия.

Импровизацията представлява действие, което не е планирано предварително. Импровизацията в сценичните изкуства е спонтанно изпълнение, което не е по сценарий, а в музиката конкретно – не е по предварително написани ноти.

Музикалната импровизация съществува от векове. Историята на музиката познава много големи имена (Бетовен, Моцарт и много други), които, освен че са били изключителни композитори и изпълнители, са били също така прекрасни импровизатори.

„Хубавото джаз соло съдържа един процент магия и деветдесет и девет процента неща, които могат да се обяснят, анализират, категоризират и са изпълними (от всеки, който е посветил време, внимание и труд).” [Levine, 1995, p. ix]

Да се импровизира в музиката означава:

- да се познава в детайли спецификата на музикалните елементи, характерни за конкретния стил на изпълнение;
- да се владее технически добре инструмента, на който се изпълнява;
- да са приложени теоретичните знания за конкретния инструмент, на който се изпълнява.

Да се импровизира спонтанно нова партия е различно от това да се изсвири добре заучен пасаж. За да се направи това, е необходима дългогодишна подготовка. Трябва да са упражнявани предварително, изработени и „кодирани“ като ход на пръстите (или гласа – за певците) всевъзможни комбинации от тонове върху съответните скали, ладове, пентатоники, арпежи и всички други линейни тонови последования. Колкото повече такива познава импровизацията, толкова по-добре се изразява той.

Джазовата музика е резултат на сложен синтез от различни музикални традиции, като комбинация от европейска и африканска музика. От самото си зараждане тя дава заявка за развитие в посока на пълна свобода по отношение на: изразни средства, начин на изпълнение, влияние и взаимодействие с други музикални жанрове. Това е създавало предпоставки за наличието на огромен брой възможности за използваните в тази музика тембри и начини да се композира и аранжира за различните състави.

Джазът е изкуство с импровизационен характер, и в него импровизацията играе огромна роля. Както казва Марк Левайн „джазът е звука на изненадата“ [Levine, 1995, p. 297]. Всяка импровизация е уникална и неповторима. Колкото е по-изненадваща, толкова е по-провокативна за слушатели и изпълнители. Тази дисертация разглежда импровизацията в джазовата музика и начинът, по който тя кореспондира с различните композиции, аранжimenti, състави и концепции на изпълнение.

За целта на изследването са направени шест концерта, които са разнообразни по отношение на състав, стил, композиции и аранжimenti. По този начин, правейки анализ на начина на изпълнение в различните ситуации, се прави съпоставка с възможностите и мястото на импровизацията в тях.

Като музикант с дългогодишен опит в изпълнението, композирането и аранжирането на джаз, авторът на труда е мотивиран да допринесе със знанията и уменията, които е натрупал за изясняването на мястото, ролята и възможностите за импровизация в различни ситуации. Много са факторите, които оказват влияние на разглеждания проблем. В процеса на изследването се налага да бъдат изяснени и систематизирани важни елементи от теорията на джазовата музика.

Обект на изследването е джаз импровизацията в различни ситуации; композицията, аранжимента, изпълнителския състав и тембрите в конкретни пиеси от включените, съпътстващи изследването концерти.

Предмет на изследването са:

- теорията на джаза
- мястото на импровизацията в контекста на цялостното изпълнение
- зависимостта на импровизацията от композицията, аранжимента и изпълнителския състав.

Основната цел е да се изясни връзката между възможностите за импровизация и различните ситуации, в които са поставени импровизиращите. Да се потърси отговор на въпроса: как кореспондират различните стилове, композиции, аранжimenti и състави с възможните посоки за импровизация и доколко те ограничават или дават свобода.

Задачите, които са поставени в изследването, са:

1. Да се представи езикът на джазовата музика. Това ще рече да се направи съкратено представяне на музикалните елементи – терминология, начин на записване и означения, които са се наложили и установили в джаз обучението. Този „джаз език“ ще е необходим за изследването.
2. Да се разгледат някои важни подходи и фактори, касаещи теорията на джаз импровизацията.
3. Да се представят концертите, направени за нуждите и обекта на изследването.
4. Да се направи подробен анализ на една от пиесите от всеки концерт.
5. На базата на направените анализи да се направят сравнения и паралели за мястото на импровизацията в различните ситуации.
6. Да се направят изводи, базирани на проведеното проучване.

Научната хипотеза допуска, че свободата за импровизация е в пряка връзка с аранжимента и състава на групата. Тя е обратно пропорционална на сложността на аранжимента и броя на изпълнителите в състава.

Практическият принос се състои в това, че за да се изпълни основната аналитична част, е необходимо да бъдат изяснени важни елементи от теорията на джазовата музика, обобщени и систематизирани по начин, който би имал полезен образователен потенциал.

ПЪРВА ГЛАВА

КРАТКА ТЕОРИЯ НА ДЖАЗА

Навлизането на импровизацията в музиката е наложило надграждането на класическия нотопис. Тъй като по-голямата част от партиите, изсвирени от музикантите в състава на джаз група, са импровизирани, става неудобно и дори невъзможно да се записва и изпълнява джаз музика, като се използва класическия начин за записване на музикален текст. Нотният текст се използва предимно за запис на мелодични линии в джаз музиката. Доста често дори разписани мелодии се интерпретират свободно от изпълнителя. Хармонията в изпълнението на джаз се третира доста свободно. Изпълнителят, натоварен с тази задача, е ограничен единствено от основата и функцията на акордите в хармоничното последование. Той е свободен да интерпретира видовете и обръщенията, както и ритмиката свободно. Това е наложило появата на буквените означения на акордите. Така записани, те дават свобода на музикантите да ги тълкуват и същевременно дават хармонична насока за солирация в широката рамка на хармоничната последователност от акорди (акордова прогресия).

„Езикът на джаза е специална форма на комуникация между музикантите. За да се изразяват добре, те трябва да имат солидни познания за граматиката, речника и структурата на този език.” [Haerle, 1980, p. 2]

В следващите редове ще се изяснят какво представляват буквените означения, как се построяват и ползват акордите в джаз музиката и какви връзки има между акордите, скалите и ритъма в джаз импровизацията. Ще се разгледат и някои подходи, които касаят практическата част при изграждане на импровизирано соло.

1.1. Буквени означения на акордите

Акордите в джаз музиката се означават с първите седем букви от латинската азбука. Буквите са големи и отговарят на съответните основни тонове: А-ла, В-си, С-до, D-ре, Е-ми, F-фа, G-сол. Ако основният тон е с бемол (“b”) или диез (#), се поставят съответните знаци след буквата (например: Db). Ако след това има някое от следните означения: “mi”, “mi”, “m”, “-” (знакът “минус”), то акордът е минорен, ако няма - значи е мажорен. С цифри след буквата се отбелязват степените, които трябва да се добавят към тризвучието при изсвирване. Със знаците бемол (b) и диез (#) преди цифрите се означават съответните алтерации, като обикновено се слагат в скоби заедно с цифрата, за да не става объркване коя степен точно се алтерова (например F#m (b5)). Алтерациите, отнасящи се за степени от акорда, могат да се срещнат, макар и по-рядко, изписани със знаците плюс (“+”) и минус (“-”), поставени пред или след цифрите съответно значещи: повишаване или понижаване на степента. Например акорд изписан по следния начин: G7(b9), означава, че съдържа тоновете сол, си, ре (мажорно тризвучие), фа (седма степен) и ла бемол (девета понижена степен). В класическата джаз теория се използват акорди до тринайста степен. Степените на акордите съответстват на степените на миксолидийски лад за мажорни и дорийски лад за минорни (акорди). При една и съща основа (основен тон), шест от седемте степени на двата лада са еднакви. Разликата е единствено в трета степен – терцовия тон на акорда. При буквените означения на акордите терцовия тон е упоменат, както беше казано (със или без някое от означенията за минор). Всички останали степени съвпадат. Това значи, че винаги втора степен е на интервал голяма секунда от основния тон; четвърта е на интервал чиста кварта; пета: чиста квинта; шеста: голяма секста; седма: малка септима;

девета: голяма нона (или на интервал октава над втора степен); единадесета: чиста ундецима (октава над четвърта); тринадесета: голяма терцдецима (октава над шеста). Осма, десета и четиринадесета степени не се използват в запис на акордите, защото тоновете съвпадат съответно с основен, терцов и квинтов тон от акорда. При изписването на акордите със степени над седма (9,11,13) се има предвид, че девета степен съдържа седма в състава си, единадесета съдържа седма и девета, а тринадесета съдържа седма, девета и единадесета. Изключение прави единадесета степен в мажорен акорд, поради дисонанса при съзвучие с терцовия тон. Единадесета степен в мажор се използва, като се повиши, но това трябва да е изрично отбелязано като алтерация (#11). Ако не е отбелязано – не се свири единадесета степен в състава на мажорен акорд. Ако трябва да звучи акорд с добавена девета, единадесета или тринадесета степен, без да трябва да звучат съдържаните от тях по-ниски степени, се записва, като пред съответната степен, която трябва да звучи самостоятелно, се пише “add” (от англ. добавям)(например: add9). Ако някоя степен от акорда не трябва да звучи, се отбелязва с “no” преди цифрата на степента (например: no5). Акорди, при които звучи квартов вместо терцов тон, се записват със “sus4”, а такива със звучаща втора степен вместо терцов тон - със “sus2”.

Скалите и акордите са взаимно свързани и се изучават успоредно в методологията на джаз музиката. Тази връзка е от фундаментално значение и е важно да се разясни.

1.2. Връзка между акорди и скали

Мелодия (от гръцки *μελωδία* - „пеене“) е линейна последователност от музикални тонове, които слушателят възприема като едно цяло.

Мелодичната импровизация е зависима от хармоничната схема, върху която се гради. Мелодията винаги стъпва върху хармонията. Тази връзка е неизбежна. В методологията на джаза акордите и скалите се третират като едно. В джаз музиката се използват големи акорди (акорди, разширени с добавени степени, най-често на терци над седмата степен). В повечето случаи акордите се изсвирват до тринадесета степен. Така изсвирени, те съдържат седем различни тона, което е практически цяла скала.

Използваните в джаза акорди и свързаните с тях скали:

Минорен акорд (Cm13) - дорийски лад

Мажорен акорд (Cmaj13) - йонийски лад

Мажоро-минорен акорд (Cm13maj7) - мелодичен минор

Лидийски акорд (C lyd, Cmaj7(#11)) - лидийски лад

Полуумален акорд (Cm11b5) - еолокрийски лад

Умален акорд (Cdim) - умалена скала (тон-полутон)

Увеличен доминантов акорд (C9(#5)) - целотонна скала

Чист доминантов акорд (C13) - миксолидийски лад

Умалено-доминантов акорд (C13b9) - умалена доминантова скала (полутон-тон)

Алтерована доминанта (C7alt, C7b13b#9) - суперлокрийски лад (алтерована скала)

Лидийска доминанта (C13#11) - лидомиксийски лад (лидийски доминантов)

Задържани акорди (Csus13) - миксолидийски лад

Увеличен тонически акорд (Cmaj7#5) - лидийски увеличен лад

Слаш акорди:

В акордовите прогресии могат да се срещнат акорди, които са в обръщениа. Те се изписват като “**слаш акорди**” (от англ. slash chords – акорди с черта). Изписват се с наклонена черта. В горната част (от ляво на чертата) е изписан акордът, а в долната (от дясно на чертата) – басовият тон, който определя обръщението, както е показано в примера.

Слаш акордите като обръщениа - използва се скалата на акорда над чертата

Появявайки се в обръщение, акордът променя своята звучност, но не и функция. Тъй като басовият тон е в състава на акорда, не се променя скалата, по която се строи.

Свободна употреба на слаш акорди

Слаш акордите се използват не само като начин да се запише акорд в обръщение. Те имат много по-широко приложение в съвременната музика. Използват се, когато авторът търси специфична хармонична звучност, която невинаги има аналог с конвенционалните акорди, които се строят на терци.

В най-общия случай, за да се намери правилната скала за слаш акорд, се подхожда по следния начин:

1. Използва се скалата, по която е построен акордът в надстройката (над чертата).
2. Ако басовият тон не е в състава на тази скала, тя се алтерова, така че той да стане.
3. При алтерацията се избягват хиатуси.

Акорди с добавена степен (add)

Могат да се използват акорди с добавена степен от лада без да се спазва терцовия строеж. Изписва се с означението “add” преди степента, която се добавя.

Два варианта за третиране на хармонични последования

Изборът, който има изпълнителят за третиране на акордите в една схема, е също така съобразен и с тоналността в определена хармонична прогресия. Например, акордът Cm7 се строи на степените на дорийски лад, но, ако се явява като трета степен в диатонично, хармонично последование в тоналност *ла бемол мажор*, би могъл да се построи върху степените на еолийски лад.

Полиакорди

Хармонията в съвременната музика е еволюирала до нови съчетания от съзвучия, които водят след себе си нови мелодични предизвикателства. Това налага преосмисляне на конвенционалните методи за начините на анализиране, записване и изпълнение на музика.

Освен споменатите вече сласх акорди, в съвременната джаз прогресия все по-често присъстват **полиакорди**. Това са съвкупност от два или повече акорда, които звучат едновременно в различни регистри. Акордите се записват един над друг, разделени с хоризонтална черта, така както следва да бъдат изсвирени. Могат да се изсвирват в обръщения различните съставни акорди, но винаги така разположени в регистъра, че да не се нарушава последователността им. Това „етажиране” прави както хармонията, така и мелодията многопластова.

Показаните примери изчерпват по-голямата част от връзките между скали и акорди, ползвани в джаз музиката, които темперирания строй позволява. Те могат да послужат и като доказателство за връзките, които съществуват между хармония и мелодия като два от фундаментите в музиката. Принципът за принадлежността на акорда към определена скала е основа на методологията на съвременната музика и той е реципрочен на принципа за идентичната цетова звучност на комбинацията от акорди, които могат да се построят на степените на определена скала. Този материал дава информация за това какво се свири в джаза, но не отговаря на въпроса как се свири то. По какъв начин се избират безбройните комбинации от тонове, свързани в акорди с различни интервали и обръщения или мелодични линии, ползващи различни интервали, фрази, мотиви, ритмики и т.н. Това предстои да се изясни.

1.3. Подходи за изграждане на мелодична джаз импровизация

Методологията на съвременната джазова музика обръща голямо внимание на мелодията като музикален фундамент при импровизацията. Мелодията е най-запомнящият се, най-достъпният и близък до човешкото ухо елемент от музиката.

Теорията за джаз импровизацията е стъпила на традициите в начина на изпълнението. Рамката, която ограничава свободата за импровизация на инструментите, ангажирани с изнасяне на хармония и ритъм в изпълнението на джаз музика, е доста по-тясна от тази на солиращия инструмент, който изнася мелодия. Солистът разполага с доста повече свобода за импровизация. Неговата рамка е много по-широка и е се базира на акомпанимента на ритъм секцията (инструментите от групата, ангажирани с ритъма и хармонията). Именно затова се отдава толкова голямо значение и внимание на мелодичната линия в изучаването на импровизацията.

Мелодията е винаги тясно обвързана с другите два фундамента – хармония и ритъм. Ето защо при изучаване на мелодична импровизация е необходимо да се зададе хармонично-ритмична рамка, върху която да се проследят възможностите за изграждане на различни видове мелодични линии, които тази рамка позволява.

Тонове на силно и слабо време

Една и съща мелодична фраза може да звучи различно ако се размести в метрума. Това е така заради по-силната тежест, която имат тоновете на силно време. Това придаване на различно звучене на една и съща мелодична линия в зависимост от

позиционирането и спрямо метрума е един от водещите принципи при мелодичната импровизация. По този начин солирацията може да придаде тежест на определена степен от акорда, съобразявайки линията, която построява, със силните метрични времена.

Хроматика в мелодията

Устойчивите и неустойчиви тонове от мелодията могат да бъдат както диатонични, така и хроматични. В търсене на по-оригинална звучност солистите често си служат с употреба на външни за тоналността тонове, които допринасят за по-интересна, дисонантна звучност. Стъпвайки на принципа за тежестта на устойчивите тонове от мелодията, могат да се използват хроматични тонове, които да се появяват на слаби времена. По този начин още повече се засилва неустойчивостта им, тъй като, звучаейки дисонантно, те още по-силно се стремят към устойчивите степени и още по-силно ги оправдават.

Мелодия по акордите. “Описателен подход”

Един от най-често използваните подходи при джаз импровизацията е т. нар. „описателен” подход. Това ще рече, че се свири мелодия, използваща тонове от степените на акорда.

В джаз музиката доминантовите акорди почти винаги се алтерват, както от акомпаниращите, така и от солиращите музиканти. Това е много характерно и придава специфичен дисонанс, който е оправдан от цялостната идея за богатството от съзвучия, наложени от естетиката на този жанр.

„Външно свирене“

„Външното свирене” (от англ. play out) представлява използване на устойчиви тонове в мелодичната фраза, които не са степени от акорда. Като това не значи да се свири безразборно по хроматична скала, а е базирано на определена концепция за логическа последователност на съдържаните „чужди” за хармонията тонове в мелодичната фраза. Съществуват различни концепции за подхода към този начин на свирене, които в повечето случаи са базирани на премерено и умело редуване на „напрежение” и „отпускане” (от англ. tension-release) в мелодията.

Присъствието на чужди за тоналността тонове в импровизацията се е появило в търсене на оригиналност. Тази концепция се е развила с годините, като с това успоредно се е вдигнал и прагът на допустимост за дисонанс в импровизацията както у изпълнители, така и у слушатели. Въпреки, че е субективно усещането за мяра в употребата на външни тонове, опитът и познаването на материята възпитават естетическа норма, съобразена с обстоятелствата, касаещи изпълнението, за това кога, как и до колко да се използва „външно свирене”.

Мелодични линии

Гореспоменатите подходи разглеждат предимно отношението на мелодичната импровизация към хармонията. Една добре изградена импровизация следва принципите на естествено развитие на мелодична линия, която се базира на причинно-следствената връзка между отделните фрази в мелодията. Често начинаещият импровизатор базира солото си на така наречените „ликове“ (от англ. lick). Това са предварително научени пасажки, които са подходящи за определена ситуация (акорд или комбинация от акорди в определен стил и ритъм). Соло изградено изцяло с „ликове“ не звучи хомогенно и последователно, а по-скоро като „закърпена“ поредица от независими пасажки. То не следва принципите на причинно-следствената връзка в мелодията, но е добра начална база за развитие на импровизационните умения в обучението.

Основният градивен елемент в мелодичната импровизацията е мотивът. Той представлява една музикална мисъл, така, както е изречението в речта. Мотивите често се използват в джаз импровизацията като похват за изграждане на мелодична линия, като: въпрос-отговор; секвенция; да се размества мотива в метрума; да се променят трайностите в мотива. Комбинирането на тези похвати позволява на опитния импровизатор да изгради издържана мелодична линия, стъпила върху принципа за причинно-следствена връзка, базирана на първоначална идея и естествено развита в една от безбройните посоки, които подходите могат да предложат.

Акценти

В мелодичната фраза тоновете, които се появяват на силно време, са устойчиви. По-голяма тежест на определен тон може да се придаде и динамически, чрез акцентирание, независимо дали е на силно или слабо време. В епохата на бибоба се е появила тенденция да се измества динамическия акцент от силните към слабите ноти в суингираната фраза на осмини ноти. Тази тенденция се е утвърдила с времето и този маниер на свирене с акценти на осмините ноти на слаби времена се е превърнал в норма при изпълнението на джаз стилове, които са с тернарна пулсация (сиунг, бибоп, афро и др.).

Освен познаването и методизирането на използваните в импровизацията похвати, от съществена важност за джаз солиста е и практиката. Някои импровизатори са наясно с теорията и солата са им базирани на знания. Други са недотам запознати с теорията и подхождат интуитивно. Но и в двата случая сигурното е, че добрият импровизатор е този, който има опит.

1.4. Подходи при хармонизация на мелодична линия

Хармонията представлява вертикалното измерение в музиката, така както мелодията представлява хоризонталното. Двете са обвързани като част от една обща структура и няма как да бъдат разглеждани самостоятелно. До момента бе разгледана зависимостта на мелодията от хармонията. Като равноправни елементи от музикалната структура между тях има и реципрочна връзка.

„Умението да се хармонизира адекватно определена мелодия в даден стил е задължително качество за всеки професионален аранжор“ [Dobbins, 2000 p. 10].

В следващите редове се разглеждат някои възможности за хармонизиране на вече съществуваща мелодична линия. Това е от значение за разглеждания проблем поради две причини:

1. Възможностите за хармонизация са от голямо значение за композицията и аранжиранията, които определят цялостната концепция за звук, а тя влияе на подходите при импровизацията.
2. Освен хоризонтална (мелодична), импровизацията може да бъде и вертикална (хармонична), защото аккомпаниращите инструменти също импровизират.

При хармонизацията на мелодията може да се подходи по множество различни начини, които зависят най-вече от стиловата насока и състава на групата, която я изпълнява. Някои основни похвати при рехармонизацията на мелодична линия:

-Може да се насити хармоничният ритъм (функционалният ритъм) като се използва преместване на акордите, без да се променя тяхната функция.

-Могат да се променят функциите на акордите и да се използват по-големи такива.

-Могат да бъдат разменени консонансите и дисонансите спрямо оригиналната хармония, като се използват тонове от мелодията отговарящи на по-интересни степени в акордовата структура. С този подход на рехармонизиране музикантите в епохата на бибоба са изтривали праха от забравени теми и са им давали нов живот. По този начин са ги правили още по-известни и са ги запечатали в историята на съвременната музика, превръщайки ги в бибоп класици.

-Могат да не се използват диатонични акорди и да се насити дисонантната звучност с употребата на повече алтерации и похвати като тритонусова замяна.

-Използването на модална (*от англ. Modal*) или не-функционална рехармонизация. Акордите не са подредени във функционална зависимост и не могат да се обяснят с класическата хармония, която се базира на трите функции: тоника, субдоминанта и доминанта.

Акордите съществуват самостоятелно и единственото, което ги свързва, е мелодичната линия. Всеки тон от мелодията се явява определена степен от избрания акорд. Този подход при рехармонизацията дава изключително много възможности, тъй като един тон би могъл да се хармонизира с десетки акорди, в които той да участва. Всеки тон може да се хармонизира с всяка основа, при това съществуват много варианти, особено като се намесят и алтерациите. Практически, всеки тон може да бъде хармонизиран с всяка една от дванадесетте основи (в темперирания строй), а те от своя страна могат да имат всякакъв характер и цвят – мажорни, минорни, увеличени, умалени, четиризвучия, петзвучия и т.н., могат да бъдат чисти или алтеровани, могат да бъдат в различните обръщения.

Макар и субективно, усещането за адекватност в избора на акорди обикновено стъпва на някои общи естетически принципи, еволюиращи със способността на човешкия слух да разпознава все повече комбинации от тонове, звуци и тембри, защото съвременната музика предлага изобилие от такива.

Необятни са възможностите от съзвучия, които могат да „облекат“ една мелодия. Докъде може да се достигне в търсенето на оригиналност в хармонизирането, зависи

най-вече от това, към кого е адресирана съответната мелодия. Не би било сериозно начинание да се хармонизира мелодия на ниво „детска песен”, ако е предназначена да се изпълнява от биг бенд, например, чийто състав и публика обикновено са с по-сериозни очаквания. От друга страна обаче, ще е смело да се претрупва хармония с дисонантни и конфликтни акорди, ако е предназначена за слушане от широка публика, чийто слух не е подготвен да я чуе и разбере.

ВТОРА ГЛАВА

КОНЦЕРТИ

За нуждите на изследването са проведени шест концерта, с които е направен опит да се търси възможно най-голямо разнообразие от изпълнения, поставящи мястото на импровизацията в различни ситуации. По този начин практически могат да се оценят и анализират ролята и тежестта на различните фактори, от които зависи свободата за импровизация при различни обстоятелства. Търсено е да се постигне разнообразие по отношение на:

1. Състав – броят на изпълнителите е от значение заради възможностите за интерактивна комуникация между тях в импровизационната музика, както и за тежестта и отговорността при поемане на различна функция при разпределение на партиите в ансамбъла.
2. Композиция – тя е „идеята“ на изпълняваната пиеса и е основополагаща за посоката за импровизация.
3. Аранжмент – той може да накара композицията да звучи по различни начини, давайки или отнемайки свобода за импровизация в зависимост от сложността и мащабите на разписаните за отделните музиканти партии.
4. Стил – в рамките на джазовата музика съществуват безброй стилове и всеки със своята специфика задължава до голяма степен музикантите да се съобразят с начина на изпълнение, който той предполага.
5. Цялостна концепция – тя е заложена предварително като основа, на която да стъпи начина на изпълнение. От нея зависи отношението към самото изпълнение. Един и същи състав с един и същи репертоар може да звучи по различен начин в зависимост от концепцията за изпълнение. Различният тип сцена, например, предполага различно отношение към музикалното изпълнение. В концертната зала се очаква по-строго придържане към музикалния текст, докато на клубна сцена изпълнението може да не е толкова ангажиращо и да позволява повече свобода.

2.1. „Time After Time“ - концерт на Мирослава Кацарова

Участници: Мирослава Кацарова - вокал, Мирослав Турийски - пиано и аранжimenti, Николай Карагеоргиев - китара, Веселин Веселинов - контрабас, Младен Димитров - барабани, Любомир Толумбаджиев - цигулка, Ивелина Христова - цигулка, Митко Чикчев - виола, Магдалена Чикчева - виолончело, Мартин Ташев - флюгелхорн, тромпет, Димитър Льолев - алто саксофон,

Дом на културата „Борис Христов“, Пловдив 02.12.2016 г.

Концертът „Time After Time“ е една задълбочена провокация от страна на създателите си да разнообрази българската музикална сцена, като предостави възможността и на широката публика, и на ревностните почитатели на джаз музиката да се заслушат малко повече във възможността за класическо звучене на джаза, отколкото в традиционно-импровизационната му същност. Съвместната работа на професионални музиканти от две различни, но взаимозависими полюса на музикалното изкуство е предизвикателство, което заслужава вниманието на

експериментатори, слушатели и изследователи на такъв тип проекти. Създателите и изпълнителите на концерта са търсещи творци в сферата на различното, но съвсем не и на претенциозното звучене, което трябва да удовлетвори очакванията на капризната и презадоволената публика, но и да бъде разбрано в един по-обикновен и несложен контекст, разчитащ на първичната човешка интуитивност за красиво и слушаемо.

Симбиотичната работа между джаз комбо, струнен квартет, брас секция и вокал се оказва подходяща среда за създаване на творба, чиито граници преодоляват рутината на класиката, но не излизат извън пределите на необузданата импровизация. В композициите се използва и „поп“ звученето, което само придава повече колорит на концерта и го прави интересен за по-широк кръг от слушатели. В този сценичен проект няма диктуване на правилата или доминиране, заложено е само редуване на зависимости между отделните секции, като влиянието на едните над другите е балансирано, без да се натрапват предпочитания и особености на двата състава. Обединяващ фактор са гласът и пианото, с които се цели укрепването устоите на предпочитаното джаз звучене, но в по-различни от класическите търсения на форми и варианти за изява. Новите аранжimenti на старите и добре познати песни изминават пътя на отдавна вече чуто и видно до вдъхновено желание за друг тип композиране.

2.2. „Фолклорът среща джаза“ с проект „Вяра“ на Теодосий Спасов

Участници: Теодосий Спасов - кавал, Пейо Пеев - гъдулка, Мирослав Турийски - пиано, Иван Георгиев - гайда, Николай Карагеоргиев - китара, Христиан Цвятков - китара, Александър Леков - бас, Геннадий Рашков - тъпан, Начо Господинов - барабани;

Концертът е проведен в първо студио на БНР, гр. София, на 16.05.2018 г.

„Фолклорът среща джаза“ е една провокативна за музикантите и интересна за публиката инициатива на именития български артист Теодосий Спасов. В концерта му, носещ оптимистичното име „Вяра“, среща си дават не само иновативното мислене на съвременния творчески джазов процес, но и завръщане към изначалните корени на българското фолклорно наследство. Провокацията следва традицията във всяка една отделна пиеса. Смесицата в звученето на фолклорни редом с класически инструменти придава нов характер на българските народни приказки, превръщайки ги в разкази за живота на модерния човек.

Такива своеобразни срещи на двата музикални жанра, джаз и фолклор, обуславят едно по-различно и въздействащо лице на съвременната българска сцена. Това е доказателство за множеството възможности на творците да възпитат публиката на толерантност и приемане на различна от сформиранията вече естетика за класическо и утвърдено.

Този проект е доказателство, че народната музика може да намери свое отражение в света на джаз културата, без да придобива излишна претенциозност. А от своя страна джазът среща една друга сложност на композиране, запазвайки съвременното си и ново звучене.

В изпълненията се преплитат джазови и фолклорни прийоми и форми. Смесват се народни теми и джазови хармонични схеми. Всеки солист сам определя посоката на импровизация, като акомпаниращата част от групата го следва в съответната фолклорна или джазова естетика.

Всички пиеси са композирани от Теодосий Спасов. Изпълняват се на принципа на джаз стандарти: „Тема, която дава повод да се импровизира“, както казва известният басист Пъшо Конов от легендарната пловдивска група Бели, зелени и червени.

Започва се със свободна интродукция, която поема някой от солистите, а акомпаниращите го следват. При подаване (знак от водещия инструменталист) се изсвирва темата, която е разписана като мелодия и хармония с буквени означения. Орнаментиката на мелодията, хармонията и ритъма се интерпретират свободно от инструменталистите. Следва соло, което, в зависимост от солиста, може да бъде:

а) модално, като солиращия сам определя смяната на тоналността, а другите го следват;

б) тонално по хармонична схема, която често дублира тази от темата или част от нея.

Солата на барабани или тъпан са опционални, изпълняват се без акомпанимент, както в тях се вмъкват и така наречените „четворки“ – редуване на солистите, като се сменя солиращия на всеки четири такта от хармоничната схема.

При подаване на последния солиращ се изсвирва тема за край.

Ето какво казва Теодосий Спасов в интервю за Българското национално радио непосредствено преди концерта: „Всички музиканти поотделно са едни от водещите в момента, всеки от тях е израснал в свиренето си, има своя опит и ще бъде истинско удоволствие за публиката да ги види на една сцена. Това ще бъде една вълнуваща приятелска среща, общуване, в което всеки ще изрази своята музикална гледна точка.“

2.3. Проект и промоция на албум „Next Step“

Участници: Христо Йоцов – барабани, Мирослав Турийски – клавишни, Николай Карагеоргиев – китара, Владимир Кърпаров – саксофон,

Този проект е проведен на 20.02.2020 г. в Sofia Live Club, гр. София. Той е създаден през 2016 година по идея на барабаниста Христо Йоцов, който привлича двама от най-изявените български джаз музиканти: пианиста Мирослав Турийски и китариста Николай Карагеоргиев. След множество концерти в страната те реализират първия си албум „Next step“ през 2019 година със специалното участие на известния саксофонист Владимир Кърпаров, живеещ и работещ в Берлин.

Характерно за звука на групата е липсата на басист, като партията на баса е поверена изцяло на клавишните инструменти. Пианистът изпълнява бас линиите по два начина: с лявата ръка на синтезатор с басов тембър или с левия си крак на MIDI клавиатура, която е направена по подобие на педалиера за орган и използва звук на бас от същия синтезатор. По този начин в ръцете и краката на пианиста е поверена почти изцяло хармоничната секция, което му позволява повече свобода при интерпретацията на акордите. Китарата и саксофонът изпълняват предимно мелодични партии, състоящи се в изнасяне на теми и сола. Китарата в акомпанимент свири по-рядко хармония и по-често отделни дълги тонове с „фейд ин“ (от англ. Fade in – засилване) с помощта на волум педал (потенциометър за усилване под формата на педал). По този начин докато пианистът солира, китарата запълва освободения от пианото честотен диапазон, без да

ангажира солирация с конкретна хармония, давайки му повече свобода да импровизира като интерпретира хармонията свободно.

Стильт може да се определи като фюжън в много широки граници, като импровизацията заема централно място. Пиесите са авторски, писани специално за проекта и са композирани от Мирослав Турийски и Христо Йоцов. Съобразени са с възможностите на този по-нестандартен състав. Видът на формацията дава възможност да изпъкнат техническите умения на музикантите, на които се налага да покриват липсата на басист в състава на групата. Композициите са разнообразни в стилово отношение, но обединени от общата звучност, която предполага и позволява състава.

В концертната програма са включени композициите, записани в едноименния албум, както и някои аранжimenti на теми, преработени специално за този състав.

2.4. Концерт на Октет Пловдив

Участници: Мирослав Турийски – пиано, Венелин Георгиев – алт саксофон, Димитър Льолев – тенор саксофон, Мартин Ташев – тромпет, флюгелхорн, Владислав Мичев – тромбон, Николай Карагеоргиев – китара, Александър Леков – бас, Кристиан Желев – барабани,

Бий Боп кафе, Пловдив 22.02.2020 г.

„Октет Пловдив“ е група, създадена от пианиста и композитора Мирослав Турийски през 2015 г. Повод за създаването ѝ е първото издание на *Пловдив Джаз Фест*, където Мирослав Турийски е поканен да направи концерт с авторска музика за джаз комбо и брас секция. Този оркестър наследява предходния „Турийски брас бенд“, в който пианистът дебютира като водач, композитор и аранжор на джаз музика за брас бенд през 2010 г. С времето през състава на групата минават различни изпълнители. Броят на музикантите варира между осем и шестнайсет души в зависимост от програмите, с които е ангажирана групата. В следващите години Мирослав Турийски трупа опит в композирането за брас оркестър, разполагайки с различни състави, предполагащи разнообразна звучност. Така той опознава добре възможностите, тембрите и диапазоните на инструментите, за които пише музика. След натрупания опит той решава, че оптималния състав, който отговаря най-добре на усещането му за естетически баланс в звука и разпределението на тембрите в оркестър с брас секция, е именно октетът. В този състав има прекрасен баланс между ритъм и брас секция, разпределени по равно от по четирима музиканти. В ритъм секцията са пиано, китара, бас и барабани, които покриват всички необходими критерии за съвременен джаз квартет. Наличието на два хармонични инструмента в комбо позволява да се постигне по-голямо разнообразие в звучността при изпълнението на композициите, които са наситени с хармония. Комбо може да звучи както класическо джаз комбо – използвайки акустични инструменти (акустично пиано, контрабас, полуакустична джаз китара с чист звук), така и като съвременно джаз комбо (синтезатори, електрически бас, китара с ефекти). Разбира се, това е възможно и благодарение на качествата на музикантите, свирещи на съответните инструменти, познаващи добре както класическия, така и съвременния джаз. В състава на брас секцията са включени: тромпет, алт саксофон, тенор саксофон и тромбон, които запълват почти целия възможен брасов диапазон. При тях също има темброви баланс между медни и дървени духови инструменти.

Композициите са разнообразни в стилово отношение. Могат да се чуят влияния и композиционни похвати от класическата музика, класическия джаз, съвременния джаз с по-отворено звучене, джаз-рок и фънк. Брас секцията изпълнява, както водеща, така и поддържаща роля. Често се залага на полифонични решения в аранжиментите, които насищат звучността, като я правят многопластова. В комбинация с добре обмислена динамика и щрихи се постига интересно и богато темброво разнообразие.

В „Октет Пловдив” са събрани едни от най-изявените и можещи пловдивски джаз музиканти. От създаването си групата има многобройни изяви на повечето значими български джаз форуми както като инструментална група, така и в партньорство с именити български солисти като Петър Салчев, Орлин Павлов, Павел Терзийски, Свилен Ноев и Стефан Вълдобрев, с които специално са правени програми с оригинална музика и аранжименти. През 2020 година излиза дебютният албум на групата, озаглавен „Adventure”, с авторска музика, написана и аранжирана от М. Турийски.

2.5. „Стандарти” – Турийски стандарт трио и Мишел Нахабедян

Участници: Мирослав Турийски – пиано, Мишел Нахабедян – саксофон, Христо Минчев – контрабас, Кирил Илчев – барабани,

Клуб „Контрабас“, Пловдив 28.05.2021г.

Джаз стандартите са огромен лист от музикални произведения, навлезли в репертоара на джаз музикантите през годините. Голяма част от тях представляват песни от мюзикъли, писани през двайсетте и трийсетте години на XX век от автори като Джордж Гершуин, Коул Портър, Виктор Йънг и др. С времето списъкът със стандарти се разширява, като в него се включват джаз теми от епохата на суинга, бибоба, куул джаза, латин джаза, фюжъна, както и филмова музика, популярни и фолклорни песни. Начинът, по който се изписват джаз стандартите, представлява нотирана мелодична линия и буквени означения на акордите, изписани над (по-рядко под) петолинието на мястото, където се сменят. Този запис дава доста голяма свобода на изпълнителя да интерпретира написаното. В повечето случаи така записани стандартите се събират на една - две страници. Интересен е начинът, по който се изпълняват. Написаното представлява така наречената „тема”, която се изсвирва за начало и край на пиесите, а между началото и края им музикантите солират, като импровизират на основата на хармоничната схема, върху която се изсвирва темата. Опционална е интродукция, използваща част от хармоничната схема или мотив от мелодията на темата. Интродукцията служи като подготовка и въведение в същинската тема. Опционално е и аутро, което често представлява така наречения „вамп” (от англ. Vamp) – хармонична каденца, която се повтаря определен брой пъти или до сигнал на някой от оркестъра. По време на солата акомпаниращите инструменти са в услуга на солиста, като следват неговата динамика, поддържайки ритмичните и хармонични партии, характерни за съответния стил (суинг, бибоб, латин, фънк и т.н.).

Този начин на свирене рядко може да се чуе и види на голяма сцена, където публиката очаква да чуе нещо ново, интересно, предварително и старателно подготвяно и репетирано. По този начин се свири пред непретенциозна публика в клуб или на джем сешън. Тази концепция на свирене е също така в основата на съвременното джаз обучение.

В концерта „Стандарти” се залага на това да се изпълнят популярни джаз стандарти по маниера на класическия джаз в подходяща клубна и непринудена

обстановка, за да се пресъздаде максимално добре атмосферата, която предполага традиционният джем сешън.

Съставът е класически джаз квартет – саксофон, пиано, контрабас и барабани. В този състав присъстват оптимален брой инструменти, които да допринесат за поднасянето на една голяма част от тембровото, стилово и регистрово разнообразие. Този начин на изпълнение на джаз може да предложи прекрасно емоционално изживяване на публиката. Триото – пиано (или китара), бас и барабани е в основата на всяка една джаз група. Присъствието на саксофон, като един от най-емблематичните джаз инструменти, придава завършеност на състава, като обогатява значително звучността със своя характерен и неподражаем тембър.

2.6. „Интеракция” – камерен джаз концерт за пиано и китара

Участници: Мирослав Турийски – пиано, Николай Карагеоргиев – китара

Вее Вор safe, Пловдив 01.07.2021 г.

Думата „интеракция” е чуждица, навлязла в българския език от английски. Буквалният превод на думата означава „взаимодействие”. Официалната формулировка в тълковния речник е: „система, контактуваща чрез поредица от действия и/или съобщения с друга система, като всяко действие или съобщение е свързано и породено от предишните такива“.

Концертът залага на интеракцията между двамата музиканти (всеки със своите инструменти, идеи, познания, технически умения) и най-вече на умението им да импровизират. Комуникацията между музикантите на сцената е заложена като идейна основа и водеща сила при изграждането на импровизацията. Изборът на музикални произведения, около които се гради импровизацията, е направен непосредствено преди концерта и в него няма нищо предварително репетирано, аранжирано или уточнено. Целият концерт протича в духа на пълната импровизация в широките рамки на хармоничните схеми на известни джаз стандарти. Често се бяга от форма, хармония и метрум, като се залага на опита в джаз импровизацията, умението да се слуша и анализира на момента партията на партньора успоредно с изпълнението на собствената и най-вече на добрата сработеност на двамата музиканти, които имат повече от двадесет години споделят опит на сцена.

Както пианото, така и китарата са „универсални” инструменти, изпълняващи хармонични, мелодични и ритмични партии. Това позволява комуникацията да се случва на всички нива на музикалното изпълнение. Гарантира също и равнопоставеност в поемането на акомпанираща или солираща функция, което допринася за разнообразието в звученето, поради различния тембър на двата инструмента.

За концерта са избрани добре познати пиеси, изпълнявани многократно и от двамата музиканти. Познавайки добре формата, мелодията и хармонията, импровизиращият освобождава умствен ресурс, което му позволява да концентрира повече вниманието си върху слушането на партньора. Това помага за по-адекватна и бърза реакция при осъществяването на музикалния диалог.

ТРЕТА ГЛАВА

ПОДРОБНИ АНАЛИЗИ НА ШЕСТ ПИЕСИ

Направените във връзка с изследването концерти са достатъчно разнообразни, за да покрият един не малък спектър от възможности за различен подход при изпълнението на джазова музика. Това разнообразие е тенденциозно търсено в подготовката и реализирането на концертите. От направените представяния в предходната глава това става ясно. След като са изяснени концепциите за изпълнение и съставите в цялата им разнообразност, предстои да се направят подробни анализи на по една пиеса от концерт. По този начин ще може да се вникне в дълбочина, за да се обяснят връзките, съществуващи между свободата за импровизация и факторите, които определят начина на изпълнение.

Shape of My Heart

Музика: Д. Милър

Текст: Стинг

Аранжимент: М. Турийски

Интродукцията е кратка увертюра към концерта. Затова е използван мотив от *Shape of my heart*, който се развива в секвенция. В увертюрата свирят пълна ритъм секция и струнен квартет, като темата се свири в унисон от първа цигулка и пиано. В аранжимента на песента е запазена до голяма степен оригиналната хармония. Изключение правят само няколко акорда, чиято алтерация придава мажорен характер на иначе минорната тема. Водеща роля имат партията на гласа и пианото като се залага на динамичните контрасти. Ритъм секцията има повече поддържащ характер с умерени динамични амплитуди. Голяма е ролята на струнния квартет, който също има поддържаща функция, но допълва динамиката и придава по-симфонично (симфонично) звучене. Китарното соло е върху основната хармонична схема, транспонирана с квинта нагоре, което идва като кулминация на първата част, за да започне ново динамическо изграждане, което завършва със стандартен „turn around”.

Отворено настроение

музика: Теодосий Спасов

Пиесата се състои от четири дяла по 8 такта с повторения. Формата е АВАСАД, тоест първият дял се свири между останалите. Това е характерно за фолклорните пиеси. Интересно е съчетанието от жанрове в начина на изпълнение. Мелодията е типично фолклорна с характерните орнаментики, а акомпаниментът е на основата на фънк. Хармоничните последования се доближават повече до типичните за джаз стандарт, а не характерните за фънка или народната музика семпли акорди с по-малко движение. Това смесване на стиловете фолк, фънк и джаз, в комбинация с нетрадиционния състав от изпълнители, поставя сериозно предизвикателство към музикантите. За да звучи естетически издържано, в тази сложна комбинация е необходимо да се търси баланс в разпределението на партиите и ролята на инструментите, за да са в услуга на общата звукова картина, без да се натрапват, претрупвайки я, без да си пречат в регистрите, в които се дублират честотно, а същевременно оптимално да се използва тембровото богатство на формацията. Изпълнението е изключително равно в динамично отношение. По време на цялото изпълнение преобладава наситен фънк акомпанимент.

Барабаните свирят основно ритъм. Тъпанът допълва ритъма с перкусионни елементи, които го насищат. Басът свири типична фънк линия със шестнадесетинкова пулсация върху хармонията. Ритъм китарата също следва хармонията с типично фънк ритмични патерни, докато соло китарата в моментите, в които не свири мелодия, е по-прибрана. Пианото акомпанира предимно със синкопирани фигури с големи трайности в стакато, за да не претрупва звучността в средния регистър, където звучат повечето инструменти. Кавалът, гъдулката и гайдата са солиращи инструменти и изпълняват теми и сола.

My Blues

Музика: М. Турийски

Стандартна дванадесет тактова блус схема. Нестандартна е темата, която използва съвременни мелодични прийоми. Звучи дисонантно, поради наличието на много външни за тоналността тонове, които присъстват не само като преходни, а и като опорни в изграждането на мелодичната структура. Използват се съседни проходящи тонове, хроматични секвенции, секвенция на мотиви върху целотонна скала и алтеровани скали. Дисонантната звучност се засилва и от хармонични решения при използването на алтеровани доминантови акорди, които да изпълняват тоническа функция. Този подход се отразява и върху начина на солиране. Импровизиращите третират акордовите смени доста свободно и си позволяват да бягат от тоналните центрове в търсене на постоянно покачващо се напрежение, което естествено е в духа на зададената за начало на изпълнението тема. Това се случва на фона на ритъм енд блус основа, присъстваща в ритъма и в акомпанимента и разпознаваща се периодично във фразите на солиращите инструменти.

Пиесата започва с интродукция на китара върху един акорд. Постепенно се включват останалите инструменти с импровизация върху същия акорд, изпълняващ функцията на тоника на първа степен в тоналността на темата. След подаване се изсвирва основната тема, която се повтаря два пъти. В разработката на пиесата следва изпълнение на сола на китара и саксофон по схемата и соло на барабани в свободна форма. Солото завършва с подаване за началото на репризата. Следва кратка интермедия, аналогична на интродукцията, и отново двукратно повторение на основната тема с финал.

Donny

музика: Мирослав Турийски

Композицията е вдъхновена от и посветена на американския саксофонист Дони Макаслин. Стилът е фюжън (смесица) от джаз, рок и фънк. Формата е: интродукция от 16 такта с ритъм секция и брас партия от тромпет и цугтромбон. Следва тема А от 24 такта, която е наситена с осмини и синкопи. Изсвирва се в унисон от тенор саксофон и китара. Следва тема А1, която представлява повторение на тема А, но към китарата и тенора се присъединява алт саксофонът, като на моменти унисонът преминава в двуглас. Следва дял В, който контрастира със халфтайм пулс (усещане за два пъти по-бавно темпо) в ритъм секцията в първата част и полифонични мелодии в браз секцията на половини ноти. Във втората част следва модуляция на брас темата, а ритъм секцията се насища. Следва дословно повторение на темата А1. Импровизационната

част е разделена на два дяла, в които солират първо алт, след което тенор саксофони. За край се изсвирва темата А1. *Пиесата е с подробен анализ в трета глава.*

A Foggy Day

Музика: G. Gershwin

Хармоничната схема е 34 тактова с два дяла – А (16 такта) и В (18 такта). Започва с импровизирана интродукция на пиано, използваща мелодичната линия от финала на темата и свободно интерпретирана, преминаваща през много модуляции и завършваща в целевата (основната) тоналност, за да се подаде темпо за начало на темата. Темата се изсвирва от саксофона в медиум темпо със суинг ритъм, който присъства като пулс в барабаните. Той е завоалиран от пианото, което акомпанира по-отворено с интерактивни отговори на мелодията. Басът свири половини ноти, а не характерните за стила четвъртини. Солата на саксофон и пиано са в духа на класическия суинг, където басът преминава в „уокинг“ на четвъртини. Следва соло на контрабас, на което барабаните и пианото се „прибират“ в семпъл и минималистичен акомпанимент, който е необходим поради естеството и регистъра на солиращия в момента инструмент. Темата за край се изсвирва един път с фермата на финалната доминанта. На това място саксофонът прави кратка каденца, за да завърши в основната тоника.

Stella By Starlight

Музика: V. Young

Тази тема е със стандартна 32 тактова схема. Формата е АВС, като А е 16, а В и С са по 8 такта. Започва с интродукция на китара. За темата се включва и пиано с акомпанимент. След нея следват по три хоруса на пиано и китара и завършва с тема, като се прави стандартен „търн араунд“ за край.

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

АНАЛИЗ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО. ПАРАЛЕЛИ

От направените анализи става ясно, че импровизацията в изпълнението има различно място и роля в шестте концерта. За да се разясни точно какво е то в различните ситуации, е необходимо да се въведат общи критерии за оценка на възможностите във всяка една от анализиранияте пиеси поотделно. На базата на анализите ще се даде обоснована оценка на свободата за импровизация и присъствието и в изпълнението от 1 до 10 по три критерия:

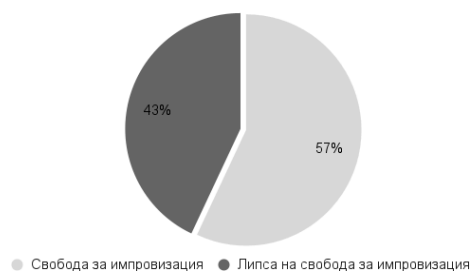
1. Импровизация при солиране
2. Импровизация при акомпанимент
3. Интеракция между изпълнителите

Сумирането на оценките от трите критерия показва мястото на импровизацията в цялостното изпълнение. Всяка сумарна оценка е придружена с графика, която да визуализира процентното съотношение между свобода и липса на свобода за импровизация в изпълнението.

Shape Of My Heart - място на импровизацията в цялото изпълнение



Отворено настроение - място на импровизацията в цялото изпълнение



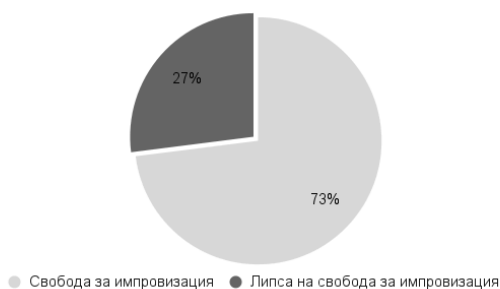
My Blues - място на импровизацията в цялото изпълнение



Donny - място на импровизацията в цялото изпълнение



A Foggy day - място на импровизацията в цялото изпълнение



Stella By Starlight - място на импровизацията в цялото изпълнение



Импровизацията е съпътстваща част от музикалното изпълнение и като такава не може с математическа прецизност да се остойности. Но така въведените критерии за оценка и широкият диапазон от стойности за оценяване позволяват да се онагледят по-ясно и да се направи сравнение за мястото и в разглежданите ситуации, с уговорката, че това все пак не е математика, а изкуство.

Така дадените оценки и направените паралели доказват, че свободата за импровизацията в изпълнението е в пряка зависимост от сложността на композицията и аранжиранията и от състава на изпълнителите. Колкото е по-сложен аранжираният и по-голям съставът на изпълнителите, толкова по-малко място заема импровизацията в изпълнението. От двата фактора сложността на аранжиранията е с по-голяма тежест.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В дисертационния труд е направен опит да се вникне дълбоко във връзките, които съществуват между хармония, мелодия и ритъм при импровизацията в джазовата музика при различни ситуации и начина, по който те кореспондират помежду си. Обръща се внимание и на мястото на отделните музиканти в джазовия ансамбъл, всеки поемащ своята важна роля за общото звучене. Музикантите са важна единица, всеки със своите умения и индивидуалност, от която зависи комуникацията. Комуникацията между отделните музиканти е от голямо значение за нивото на изпълнение при импровизационната музика, която предполага интеракция.

Въз основа на направените анализи и паралели са направени изводи за връзките, които съществуват между импровизацията и разглежданите фактори. Установена е зависимостта на свободата за импровизация от рамката, която стилът, композицията, аранжираният, съставът на ансамбъла и цялостната концепция за изпълнение оформят.

Както бе отбелязано, огромно е мястото на импровизацията в джазовата музика. Всеки джазов музикант е длъжен да умее да импровизира, за да се нарече такъв. Връзката на импровизацията с разглежданите фактори е въпрос, който е основополагащ за начина на изпълнение. Изпълнителят трябва много умело да си служи със запаса си от изразни средства при импровизация, за да се впише адекватно в ситуацията, която обстоятелствата определят. Тук е мястото на познаването на тази зависимост. Въпреки че оценката за стойността на музикалното изпълнение е субективна, има вече наложени стандарти в изискванията за естетически издържана джаз импровизация. Колкото по-добре познава импровизаторът тази материя, толкова по-добра предпоставка има за развитие на импровизацията си в симбиоза с факторите, от които тя зависи.

Целта на труда е да се потвърди хипотезата, че свободата за импровизация е в пряка зависимост от споменатите факторите, които са област на изследване. Като обобщение може да се каже, че тя е в обратнопропорционална зависимост от сложността на композицията и аранжиранията и от големината на състава на ансамбъла.

Подробният музикален анализ и паралелите, които са направени в отделните случаи, могат да послужат като практическо доказателство на тезата, заложена в идеята за това научно изследване. Направените изводи са на базата на анализите на проведените за нуждите на изследването концерти и не претендират за всеобхватност по отношение на безбройните възможности от обстоятелства, които изпълнението на джаз музика може да предполага, но предлагат достатъчно разнообразие по отношение на важните за изследването фактори.

ПРИНОСИ

1. За нуждите на труда са направени синтезирани обобщения за теорията на джаз музиката, които, извадени от контекста на дисертацията, биха могли самостоятелно да послужат като помощна литература при обучението по джаз импровизация.
2. За нуждите на изследването са направени концерти с композирани или аранжирани специално за целта пиеси, които обогатяват културно-творческото наследство.
3. Задълбоченият анализ на важни елементи от практическата страна на джаз импровизацията дават посоки за образователни практики, фокусирани върху важни детайли, касаещи изпълнението.
4. Разкрива се мястото на отделните изпълнители в изграждането на джаз импровизация.
5. Показва се значението на интеракцията в джазовия ансамбъл.

БИБЛИОГРАФИЯ

Библиография на кирилица

1. Адамс, Саймън. За джаза накратко. София: Рива, 2010.
2. Адорно, Теодор. Философия на новата музика. (Превод от немски Макс Вермут). София: Наука и изкуство, 1990.
3. Азриел, Андре. Джаз – анализи и аспекти. Превод от немски Здравка Андреева, Антоанета Приматарова-Милчева. София: Музика, 1982.
4. Бонев, Жорж. Джазова хармония. София: Автооказион, 2008.
5. Бонев, Жорж. Класическа Хармония. София: Автооказион, 2008
6. Гаджев, Владимир. A Love Supreme. Веселин Николов и неговите Бели, зелени, червени. София: Аб, 2004.
7. Гаджев, Владимир. Когато Западът среща Изтока. От фолк към етно джаз и уърлд мюзик. София: Изток-Запад, 2012.
8. Гаджев, Владимир. Джазът в България. Българите в джаза. София: Изток-Запад, 2010.
9. Гонда, Янош. Джазът, история, теория, практика. Превод Андрейко Димов Вълв. София: Музика, 1975.
10. Гридли, Марк. Стиллове в джаза. Превод от английски Велин Тончев. София: Музика, 1982.
11. Джоканов, Сергей. Йордан Рупчев. Поп-, рок-, джазлексикон. София: Просвета, 1994.
12. Йепедес – Гевара, Хулиян. Значение на комуникацията в съвременната музика, Шефийлд. 2005
13. Леви, Клер. Диалогичната музика. Блузът, популярната култура, митовите на модерността. София: БАН, 2005.
14. Леви, Клер. Етноджазът: локални проекции в глобалното село. София: БАН, 2007.
15. Оукли, Джайлс. Дяволската музика. История на блуса. Превод от английски Анни Василева-Джелепова. София: Музика, 1987.
16. Райчев, Александър. Хармония. София: Наука и изкуство, 1974
17. Стоянов, Пенчо. Музикален анализ. София: Наука и изкуство, 1969
18. Фекикс, Брайън Матю. Когато рокът става джаз – интерпретиране на популярна музика чрез импровизиране, Илинойс. 2010
19. Хаджиев, Парашкев. Елементарна теория на музиката. София: Наука и изкуство, 1973
20. Хаджиев, Парашкев. Хармония. София: Наука и изкуство, 1973.
21. Четриков, Светослав. Музикална теория за всички. София: Наука и изкуство, 1974.

Библиография на латиница

1. Aldwell, Edward; Schachter, Carl. Harmony and Voice Leading. Boston: Schirmer, 2011.
2. Bergonzi, Jerry. Melodic Structures. Boston: Advanced Music, 1992.
3. Bergonzi, Jerry. Pentatonics. Boston: Advanced Music, 1994.
4. Bergonzi, Jerry. Jazz Line. Boston: Advanced Music, 1997.
5. Bergonzi, Jerry. Melodic Rythms. Boston: Advanced Music, 1998.
6. Bergonzi, Jerry. Thesaurus of Intervalic Melodies. Boston: Advanced Music, 2000.
7. Bergonzi, Jerry. Thesaurus of Intervalic Melodies. Boston: Advanced Music, 2000.
8. Bergonzi, Jerry. Developing A Jazz Language. Boston: Advanced Music, 2003.
9. Bergonzi, Jerry. Hexatonics. Boston: Advanced Music, 2006.
10. Dobbins, Bill. A Creative Approach to Jazz Piano Harmony. Advanced Music, 2000.
11. Dobbins, Bill. Jazz Arranging and Composing. Boston: Advanced Music, 2000

12. Dobbins, Bill. The Contemporary Jazz Pianist vol. 1. New York: Charles Colin, 1985.
13. Dobbins, Bill. The Contemporary Jazz Pianist vol. 2. New York: Charles Colin, 1985.
14. Dobbins, Bill. The Contemporary Jazz Pianist vol. 3. New York: Charles Colin, 1985.
15. Dobbins, Bill. The Contemporary Jazz Pianist vol. 4. New York: Charles Colin, 1985.
16. Feather, Leonard. Ira Gitler. The Biographical Encyclopedia of Jazz. Oxford University Press, 1999.
17. Haerle, Dan. The Jazz Language. A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation. Miami: Studio 24, 1980.
18. Levine, Mark. The Jazz Piano Book. Pantuluma: Sher Music, 1998.
19. Levine, Mark. The Jazz Theory Book. Pantuluma: Sher Music, 1995.
20. Nettles, Barrie; Richard, Graf. The Chord Scale & Jazz Harmony. Boston: Advanced Music, 1997.
21. Pearse, Tad. Jazz Composition. Boston: Berklee Press, 2003
22. Rawlins, Robert; Eddine, Bahha. Jazzology. The Encyclopedia of Jazz Theory For All Musicians. Hal Leonard, 2005
23. The New Grove Dictionary of Jazz. Publisher Oxford University, 2003.
24. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 6. Publisher Oxford University Press, 1980.

Интернет източници

1. <https://bg.wikipedia.org> 2021.23.07 14:30
2. https://www.youtube.com/watch?v=lz3WR-F_pnM&t=4s 2020.14.04 11:00
3. <http://www.yourope.org> 2021.06.02 10:30
4. <http://www.europejazz.net> 2019.24.11 19:30
5. <https://www.allaboutjazz.com> 2018.16.05 09:30
6. https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page 2021.30.01 14:00
7. <http://rechnik.info> 2019.12.08 21:20
8. <https://www.t-rechnik.info> 2020.02.09 15:00
9. <http://talkoven.com> 2020.11.12 08:30
10. <https://Jazzfm.bg> 2021.23.03 12:30
11. <https://musictheory.pugetsound.edu/mt21c/JazzExercises.html> 2020.16.07 13:20

Научни публикации по темата на дисертационния труд

1. **„Връзка между акорди и скали в джаз импровизацията“**
„Годишник на АМТИИ, 2020 ISSN1313-6526 стр. 87 – 97
2. **„Подходи при рехармонизация на мелодична линия“**, Пролетни научни четения, АМТИИ, 2020 ISSN1314-7005 стр. 89 – 95
3. **„Три подхода за изграждане на мелодична джаз импровизация“**, Пролетни научни четения, АМТИИ, 2021 ISSN1314-7005 стр. 58-64