

УДК 378:784 (Высшее профессиональное образование. Высшая школа. Музыка. Вокальная музыка. Песни. Пение)

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ СПОСОБНОСТЕЙ К ДЖАЗОВОЙ ВОКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ У СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ

© 2017 К.Г.Плаксина

Плаксина Ксения Геннадьевна, аспирантка. E-mail: [k.suhowa2010@yandex.ru](mailto:k.suhowa2010@yandex.ru)

Самарский государственный институт культуры. Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 24.05.2017

Формирование у студентов способностей к самореализации является важнейшей задачей современной высшей школы. Основными дефинициями исследования являются способности к импровизации в области джазового вокала и творческая активность личности. Они обозначают перспективное направление для решения задачи формирования творческой личности студента-вокалиста. Способность к музыкальному творчеству, способность к вокальной джазовой импровизации неразрывно связана с чертами характера личности исполнителя. В процессе джазовой импровизации будущие исполнители приобретают опыт сиюминутного создания яркого музыкального образа, устанавливают эмоциональный контакт с аудиторией, оттачивают исполнительскую волю, концентрацию внимания.

*Ключевые слова:* Вокал, джаз, импровизация, студенты, творчество, формирование способностей.

В период радикальных перемен обществу необходимы люди, способные к нестандартным решениям, оригинально мыслящие, творчески активные. В научных трудах, посвященных проблеме творческой активности и творческих способностей личности, отмечается, что творческий человек представляет собой прогрессивный элемент общества, создающий нечто качественно новое в той или иной области деятельности.

ФГОС высшего образования по направлению подготовки 53.03.01 Музыкальное искусство эстрады содержит несколько профессиональных компетенций (ПК 2, ПК 5, ПК 7), эффективное формирование которых, на наш взгляд, могло бы происходить именно в процессе джазовой импровизации.

Общетеоретические и методологические аспекты творчества проанализированы в трудах психологов Б.Г.Ананьева, Л.С.Выготского, В.Н.Мясищева, Е.Н.Назайкинского, С.Л.Рубинштейна, Б.М.Теплова и др.

В российской науке сложилось несколько направлений изучения творчества: 1) история творчества, творческих способностей и творческой деятельности, анализ современного этапа формирования психологии творчества (Я.А.Пономарёв, А.Т.Шумилин); 2) сущность творчества и творческой деятельности (А.Ю.Козырев, Н.С.Лейтес, А.М.Матюшкин); 3) формирование творческого мышления, творческих способностей, связь

психологии творчества с педагогикой (Л.С.Выготский, С.В.Герасимов, С.Л.Рубинштейн).

Что касается проблемы формирования творческих способностей, в психологии, педагогике и философии существует целый ряд исследований ведущих учёных мира (Ф.Х.Баррон, Дж.Гилфорд, Г.Лозанов, А.Маслоу и др.). В отечественной науке проблема формирования творческих способностей личности исследуется на междисциплинарном уровне, привлекая внимание крупнейших теоретиков и практиков (В.И.Андреев, Д.Б.Богоявленская, Т.В.Кудрявцев, Я.А.Пономарёв и др.). Разработаны подходы к развитию творческого мышления учащихся в процессе обучения в вузе (А.Н.Лук, И.С.Сумбаев, А.Т.Шумилин и др.), рассмотрена психология творческого мышления (Т.В.Кудрявцев, А.М.Матюшкин, С.Д.Смирнов и др.), анализируется творчество как качество личности (Г.А.Давыдови др.)

Структурные компоненты творчества определяются и описываются И.П.Калошиной, А.З.Рахимовым, З.М.Тимофеевой, В.С.Шубинским. Критерии творческой деятельности разрабатываются И.Я.Лернером, В.Г.Разумовским. Особенности творческой деятельности изучались Е.В.Кузнецовой, М.И.Махмутовым; творческого мышления – З.И.Калмыковой, В.А.Крутецким, П.И.Пидкасистым.

В музыкальной педагогике проблемы творчества рассматривались в разных аспектах. В кон-

тексте специфики профессиональной деятельности и личностных качеств музыканта они исследовались: Л.Л.Бочкаревым, А.Б.Гольденвейзером, Г.Г.Нейгаузом, С.И.Савшинским, и др.; методика подготовки исполнителей разрабатывалась Э.Б.Абдуллиным, Л.Г.Арчажниковой, Л.А.Баренбоймом, Г.М.Цыпиным; системы профессионального музыкального образования охарактеризованы В.И.Авратинером, Г.Г.Коломицеом, Д.К.Кирнарской и др.

Обращаясь к теоретическим аспектам проблемы формирования творческих способностей, следует отметить, что большинство исследователей выделяют их решающее значение для успешного осуществления какой-либо деятельности. Именно наблюдения за деятельностью человека позволяют делать выводы о его способностях. Способный человек, как правило, достигает в конкретной деятельности более высоких результатов, чем другие. В то же время для формирования и развития способностей необходима плодотворная, систематическая, упорная деятельность человека в данном направлении.

Выдающийся советский психолог С.Л.Рубинштейн в своих работах рассматривал способности как сложное синтетическое формирование психических особенностей личности, предполагающее выполнение определенной деятельности. Он выделил в качестве основных показателей способностей легкость усвоения нового материала и легкость переключения с одной деятельности на другую [1, с. 640].

В работе «Проблемы общей психологии» С.Л.Рубинштейн представил свое понимание развития способностей: «Вопрос о способностях должен быть слит с вопросом о развитии, вопрос об умственных способностях – с вопросом об умственном развитии. Развитие человека, в отличие от накопления «опыта», овладения знаниями, умениями, навыками это и есть развитие его способностей, а развитие способностей человека – это и есть то, что представляет собой развитие как таковое, в отличие от накопления знаний и умений». Здесь же С.Л.Рубинштейн формулирует основное правило развития способностей человека: «Развитие способностей совершается по спирали: реализация возможностей, которая представляет способность одного уровня, открывает возможности дальнейшего развития, развития способностей более высокого уровня» [1, с. 641].

В аспекте проводимого исследования особенно ценными в трудах С.Л.Рубинштейна представляются следующие положения: мысль о связи спо-

собностей с развитием психических процессов, об отличии способностей от знаний, умений и навыков и о развитии способностей деятельности, высказывание об уровнях развития способностей [1, с. 642].

Анализ научных работ позволяет сделать вывод о том, что основой способностей являются общие психические свойства личности, обладая которыми человек может относительно легко достигать успеха в любой деятельности. Интересными в этом ключе представляются идеи, предложенные Н.А.Рейнвальдом. Он считает, что способности являются продолжением развития черт характера и относятся к высшим уровням организации личности, при которой знания, умения и навыки ставятся на службу деятельности [2]. Это положение позволяет предположить значительную роль определённых личностных качеств (независимость мышления, эмоциональный интеллект, креативность и др.), для решения любых творческих задач, в том числе для импровизации.

Особый интерес представляют работы Б.М.Теплова, в которых глубоко анализируется понятие «способности». Б.М.Теплов и его последователи рассматривают способности, прежде всего, как индивидуальные различия между людьми. Он выделяет три аспекта в определении способностей: 1) под способностями рассматриваются индивидуально-психологические особенности, отличающие одного человека от другого; 2) способностями являются не любые вообще индивидуальные особенности, а только те, которые имеют отношение к какой-либо деятельности или целому ряду деятельностей; 3) суть понятия «способность» не сводится к тем знаниям, умениям и навыкам, которые уже сформированы у конкретного человека [3, с. 20].

Способности человека можно разделить на две группы: общие способности, которые проявляются в большинстве основных видов человеческой деятельности (хорошее внимание, память, сообразительность), и специальные способности, которые обнаруживаются только в отдельных видах деятельности. В существующей общей психологической классификации музыкальные способности относятся к специальным, то есть таким, которые необходимы для успешных занятий музыкой и определяются самой природой музыки как таковой. В их основе, как в основе способностей к любому виду искусства, лежит эстетическое отношение к миру, способность эстетически воспринимать действительность, но в случае музыки это будет звуковая или аудиальная действительность,

либо способность трансформировать эстетическое переживание реальности в звуковую реальность (благодаря синестезии). Технологическую составляющую музыкальных способностей можно разделить на три группы: 1) собственно технические (техника игры на музыкальном инструменте или управление голосом в пении); 2) композиционные (для сочинения музыки); 3) контролирующие, слуховые (музыкальный слух – звуковысотный, тембральный или интонационный и др.).

Б.М.Теплов указывает на некоторые условия формирования способностей. Сами по себе способности не могут быть врождёнными. Врождёнными могут быть только задатки. Он понимал задатки как некоторые анатомо-физиологические особенности, которые лежат в основе развития способностей, а способности являются результатом развития. Если способность сама по себе не врождённая, следовательно, она формируется в постнатальном онтогенезе. Важно обратить внимание на то, что Б.М.Теплов разделяет термины «врождённый» и «наследственный»; «врождённый» — проявляющийся с момента рождения и формирующийся под воздействием как наследственных, так и средовых факторов; «наследственный» — формирующийся под воздействием факторов наследственности и проявляющийся как сразу после рождения, так и в любое другое время жизни человека. Способности формируются в деятельности. Б.М.Теплов отмечает, что «...способность не может возникнуть вне соответствующей конкретной предметной деятельности» [4, с. 40].

Ещё один термин, употребляемый Б.М.Тепловым, склонности. Склонности представляют собой определённые отношения человека к деятельности. «...Способности не существуют вне определённых отношений человека к действительности, так же, как и отношения реализуются не иначе как через определённые склонности» [4, с.44].

Приведённая цитата свидетельствует о том, что склонности и способности тесно взаимосвязаны. Склонности представляют собой мотивационный компонент деятельности, поэтому без наличия склонности определённая деятельность может и не начаться, и способность, соответственно, не сформируется. С другой стороны, если не будет успешной деятельности, склонности человека не будут опредмечены. Склонность к данной деятельности и способности к ней очень часто совпадают друг с другом, развиваются вместе.

Выводы, сделанные Б.М.Тепловым о сущности способностей весьма ценны для понимания при-

роды творческих способностей. Основными из них, на наш взгляд, являются: положение о роли деятельности в развитии способностей; понимание способностей как индивидуально-психологических особенностей, влияющих на успешность выполнения какого-либо вида деятельности; утверждение о качественном различии способностей у разных людей и о различии способов, которыми могут пользоваться индивиды при выполнении одного и того же вида деятельности [4, с. 41].

Обращение к проблеме формирования у будущего специалиста способности к импровизации составляет суть педагогического исследования «Дидактические условия развития способности к импровизации у студентов среднего профессионального образовательного учреждения» С.О.Вальдес Альенде. Данная способность сформулирована как индивидуально-психологическая особенность личности, являющаяся условием успешного создания продукта творческой деятельности сразу и в законченном виде, без предваряющего обдумывания [5].

Именно этот научно-методический подход, при котором безусловным приоритетом и мотиватором импровизационной деятельности выступают личностные характеристики и особенности исполнителя мы считаем ключевым при обучении джазовому вокальному искусству, включающему в себя раскрытие специфических выразительных средств импровизационного мастерства в вокальном исполнительстве.

В нашем исследовании мы не можем обойтись без подробного рассмотрения сущности понятия «импровизация». Импровизация в научной литературе, энциклопедических словарях, включая Большую Советскую и Музыкальную энциклопедию, определяется как форма творческого акта, в процессе которого создается художественное произведение. Непосредственный перевод этого слова с французского *improvisation* и итальянского *improvvisazione*, (от латинского *Improvisus*) звучит как «неожиданный», «внезапный». Что касается музыкальной импровизации, то в различных справочных изданиях можно увидеть одинаковое понимание этого явления как мастерства спонтанного создания музыки в ходе выступления.

Следует отметить, что импровизации характерны для многих видов художественного творчества: поэзии, музыки, хореографии, театра и своё начало берут в народном творчестве. Однако, когда научные рассуждения выходят за грань общей дефиниции, обнаруживается не совпадение и да-

же противоречивость трактовок. В частности, разногласия возникают при решении вопроса о том, является ли импровизация частью композиции, или же полностью ей противоположна. Российский исследователь В.Медушевский, например, придерживается положения о полной оригинальности и автономности импровизации, тогда как западные учёные и считают импровизацию всего лишь формой композиции. В тоже время появляется позиция, примиряющая противоположные трактовки и утверждающая, что импровизационное и композиционное начала издревле развиваются симбиотически. (Л.Переверзев). На наш взгляд, именно эта позиция является наиболее плодотворной.

Итак, резюмируя вышесказанное, отметим наиболее распространенные значения, определяющие сущность понятия «импровизация»: 1) *Свободное, не скованное правилами творчество*. Оно лежит в основе множества восточных музыкальных традиций, составляет сущность европейского экспромтного музицирования (например, в стиле романтизма), а также фри-джаза. 2) *Бесписьменное творчество*. В первую очередь оно присуще фольклорной импровизации. Но и в процессе сочинения музыки великими европейскими композиторами (Бах, Моцарт, Бетховен и др.), присутствовала так называемая предкомпозиционная стадия письменного сочинения. Таким же образом создавалась оригинальная мелодическая линия на заданную гармоническую последовательность. Этот же принцип реализуется и в разных вариационных формах европейской музыки, и в традиционном джазе.

В представленном ранее музыкальном пространстве располагаются самые различные факты, касающиеся использования импровизации. Например, очевидно, что в современной музыкальной практике импровизация не играет значительной роли, кроме джазовой музыки, в которой элементы импровизации присутствовали изначально и были совершенно органичны стилю.

Проблема эмоциональной связи между исполнителем музыкантом и слушательской аудиторией всегда была актуальной. Именно в этом аспекте в отечественной музыкальной педагогике конца прошлого столетия наблюдается всплеск интереса к обучению именно импровизации в курсах средне специальных и высших учебных заведений джазовой направленности. В музыкальных журналах того времени («Музыкальное образование», «Оркестр») вопрос реализации психологических особенностей и выработки индивидуаль-

ного исполнительского стиля музыканта предлагалось решать через овладение импровизационной деятельностью.

Появление в начале столетия исследований в области импровизации, ритма, джаза отражало изменившееся мироощущение, отличное от того, которое было свойственно предыдущим поколениям, опирающимся в своем восприятии действительности и искусства на четко установленные правила композиторско-исполнительских отношений, неизощренного ритма, то есть всего того, что свойственно, прежде всего, особенностям европейского музыкального мышления [6].

Многие исследователи (Е.Барбан, С.Мальцев, И.Розанов, Ю.Чугунов и другие) отмечают несомненную пользу искусства импровизации для обучения музыкантов-профессионалов и считают необходимым возрождение данного искусства в рамках специального и общего музыкального образования для творческого развития личности и творческого самовыражения. Появляются исследования импровизации как способа музыкального мышления, сыгравшего заметную роль в музыкальной культуре.

Возникает интерес к истории возникновения и развития искусства импровизации. Ценным вкладом в разработку этого вопроса стала книга М.Сапонова «Искусство импровизации», изданная вначале 80-х годов. В ней были рассмотрены особенности возникновения и обучения импровизации в средние века. Однако на сегодняшний момент в науке и музыкальной педагогике не проанализированы в полной мере аспекты, касающиеся современных подходов к основам и способам обучения вокальной джазовой импровизации. Некоторые особенности процесса импровизационного исполнения были освещены в диссертационных исследованиях 90-ых годов 20-ого века. Так, например, вопросы психофизических особенностей импровизационного процесса рассматриваются в книге С.Мальцева «О психологии музыкальной импровизации», изданной в 1991 году.

В это же время появились диссертационные исследования по импровизации Ю.П.Глуценко «Импровизация как категория музыкального исполнительства», Б.Г.Гнилова «Фортепьянная джазовая импровизация», В.Г.Коваленко «Импровизация как форма музыкальной деятельности». Следует отметить, что во всех вышеприведённых работах акцентируется огромный творческий потенциал искусства импровизации.

Во многих публикациях и статьях этого времени (Е.Барбана, А.Медведева, Ю.Чугунова и других) подчеркивался художественный вклад джазовой импровизации в музыкальное искусство. Таким образом, в современной науке накоплен довольно объемный материал, допускающий возможность его использования как теоретической базы исследования вопросов джазовой импровизации.

Джазовая импровизация представляется весьма ценным музыкально-креативным звеном между западной и восточной традициями, изучение которого помогает осмыслить глобальные художественные процессы. То, что в ходе столетней эволюции джаз не утратил импровизационности, говорит не только о стабильности его выразительной системы, но и о важности его импровизационного аспекта [7, с. 18].

Американский джазолог С.Финкельстайн в 1948 году пытался установить различие между импровизацией и композицией [7, с. 33]. По-европейски широко трактуя композицию как любое планирование, он считал импровизацию в джазе устной формой композиции. Такое толкование вызывает сомнения, если исходить не из примата композиции, а считать оба творческих начала – спонтанное и предусмотренное – равнонаправленными и симбиотичными. При всей спорности выводов, сделанных С.Финкельстайном, трудно переоценить важность этого аспекта в рассмотрении джаза.

Классификацию импровизации предложил американский исследователь Л.Фэзер [7]. В ней он попытался дифференцировать звуки, составляющие импровизацию, по степени интонационной новизны. Л.Фэзер тонко различает звуки как «экспромтные», «предопределённые гармоническим планом» и «играемые автоматически», правда, остается загадкой, по каким критериям он это делает.

Появление новых, иногда весьма радикальных джазовых направлений значительно расширило контекст разговора об импровизации. В 1968 году швейцарский музыковед И.Берендт [7] сравнил импровизационный аспект джаза и старинной европейской музыки, а также затронул вопрос о неограниченной спонтанности джазовой импровизации. Одновременно американский исследователь Г.Шуллер [7, с. 56] установил генетическое сходство джазовой импровизации с африканским музицированием, дистанцируя, тем самым, её от иных импровизационных традиций (фламенко, арабской, индийской). Методы Г.Шуллера представляются нам весьма ценными для выявления

иных, неафриканских принципов джазовой импровизации.

Из отечественных исследователей джаза одним из первых к проблеме импровизации обратился Е.Барбан [8]. В его работах обозначены социальный и психоэмоциональный аспекты джазового творчества, что вывело проблему за рамки исключительно звучания, то есть на новый – смысловой уровень. Исследователь логично моделирует импровизацию как коммуникативный акт, хотя несколько отвлеченный характер его рассуждений предопределен, очевидно, недооценкой диалогической природы джаза.

Научные представления о джазовой импровизации заметно обогатились трудами В.Конен [9], в которых выдвинута оригинальная концепция некоторых базовых элементов импровизации (блюзовый лад и соответствующее интонирование). В. Конен чутко уловила и подробно описала европейский предджазовый «след», а вся её концепция прочно опирается на тезис о бикультурной природе джаза, о его принципиальной и глубокой синтетичности. Европейское в джазе, найденное В.Конен, навело автора данной работы на мысль о европейском начале и в джазовой импровизации.

Интересные идеи о природе импровизации мы находим в статье Л.Переверзева «Импровизация versus композиция» [10]. Автор размышляет о двух творческих началах в джазе как о паре взаимодействующих культурных архетипов и помещает джазовую импровизацию в широкий художественный контекст.

Развитие идеи афро-европейской бинарности джазовой импровизации обнаруживается в статье В.Сырова «Джаз на рубеже столетий» [11]. Предложенная в ней типология джазменов включает «импровизаторов» и «композиторов» и ценна тем, что обращена к персональному творчеству музыкантов, то есть к музыке. В статье «Европейский контекст в джазе» В.Сыров называет верную, на наш взгляд, причину долгого игнорирования научкой европейского начала в джазе: для европейца родная традиция привычна и поэтому в джазе заметна не сразу [12]. Следуя этой логике нетрудно понять, почему в американском джазоведении долгое время не складывался предметный разговор об импровизации: её не замечали, как нечто привычное, а значит, известное.

Таким образом, на основании проведенного анализа психолого-педагогической и музыковедческой терминосистемы мы предлагаем в качестве рабочего понятия следующее определение джазовой импровизации студентов-вокалистов: это процесс творческого воплощения музыкаль-

ного произведения в момент непосредственного исполнения выразительными средствами скэт-вокала, сущность которого заключается в создании оригинального замысла исполняемого произведения, обладающего объективной и субъективной новизной, а специфика проявляется в особых способах его реализации: особенности звукоизвлечения и тембрового звучания с нисходящими глиссандо 3 и 7 ступеней, наличия свинга, акцентирования, триольной пульсации метрической доли, выразительности вокально-слового интонирования в рамках структурной схемы инструментального произведения.

Для выразительной джазовой импровизации, безусловно, необходимо музыкальное чутье, врожденное чувство свинга, хороший вкус. Способность к джазовой импровизации – это умение воплотить содержание музыкального произведения в приемлемой для слушателя форме так, чтобы авторская мысль не терялась.

Значительную роль в совершенствовании методики обучения джазовой вокальной импровизации сыграла работа А.С.Зайцевой "Дидактические особенности обучения джазовой импровизации вокалистов музыкального искусства эстрады в вузах культуры и искусств"[13]. На фоне активного изучения особенностей вокального эстрадного исполнительства как специфического твор-

ческого процесса, воплощения художественного замысла, интерпретации музыкальных произведений автор затрагивает менее изученные теоретические и методические аспекты профессионального становления вокалистов музыкальной эстрады в учебных заведениях России, с акцентом на джазовую импровизацию.

Мы также считаем, что важнейшей задачей музыкальной педагогики высшей школы на сегодняшний момент является создание методических комплексных программ, а также выявление психолого-педагогических условий для успешного формирования способностей студентов к вокальной джазовой импровизации в вузах искусства.

Основываясь на общетеоретических аспектах проблемы формирования способностей к джазовой импровизации у студентов-вокалистов, мы пришли к выводу, что только комплексный подход, включающий в себя формирование творческого мышления и специфических музыкальных компонентов джазовой импровизации (специфические способы звукоизвлечения в эстрадно-джазовой манере пения, специфические приёмы интонирования и др.), позволит в полной мере эффективно организовать процесс формирования способностей к джазовой импровизации у обучающихся в вузе.

1. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии: в 2 т. М., Знание, 1989. Т. 2. С. 640–643.
2. Рейнвальд, Н.И. Модель специалиста. М., УДН, 1990. С. 152
3. Теплов, Б.М. Проблемы индивидуальных различий. М., Знание, 1961. С. 20–53.
4. Теплов, Б.М. Способности и одаренность. М., Знание, 1941. С. 40–46.
5. Вальдес Альенде, С.О. Дидактические условия развития способности к импровизации у студентов среднего профессионального образовательного учреждения: дис... канд. пед. наук по спец. 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. Ульяновск, 2007. С. 182: <http://www.dissercat.com/content/didakticheskie-usloviya-razvitiya-sposobnosti-k-improvizatsii-u-studentov-srednego-professio>
6. Шпаковская, Е.Б. Джазовая импровизация как способ воспитания творческой индивидуальности исполнителя и слушателей: дис...канд. пед. наук: 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания. СПб., 2002. С.11: <http://www.dissercat.com/content/dzhazovaya-improvizatsiya-kak-sposob-vozpitaniya-tvorcheskoi-individualnosti-ispolnitelya-i>
7. Лившиц, Д.Р. Феномен импровизации в джазе: дис...канд. искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство. Н.Новгород, 2003. С. 176: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-improvizatsii-v-dzhaze>
8. Барбан, Е. Джазовые опыты. СПб., Композитор. Санкт-Петербург, 2007. С.14.
9. Конен, В. Рождение джаза. М., Советский композитор, 1984. С. 312.
10. Переверзев, Л. Импровизация versus композиция: вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 34–38.
11. Сыров, В. Джаз на рубеже столетий // Искусство на рубежах столетий. Ростов на/Д., 1999. С. 401–418.
12. Сыров, В. Европейский контекст в джазе // Свое и чужое в европейской культурной традиции. Н.Новгород, 2000. С. 340–345.
13. Зайцева, А.С. Дидактические особенности обучения джазовой импровизации вокалистов музыкального искусства эстрады в вузах культуры и искусств: <https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web>

## THEORETICAL ASPECTS OF ABILITIES FORMATION TO JAZZ IMPROVISATION AMONG STUDENTS VOCALISTS

© 2017 K.G.Plaksina

Ksenia G. Plaksina, Postgraduate student. E-mail: [k.suhowa2010@yandex.ru](mailto:k.suhowa2010@yandex.ru)

Samara state institute of culture. Samara, Russia

Formation at students of abilities to self-realization is the most important task of the modern higher school. The main definitions of a research are abilities to improvisation in the field of a jazz vocal and creative activity of the personality. They designate the perspective direction for the solution of a problem of formation of the creative person of the student vocalist. Ability to musical creativity, ability to vocal jazz improvisation is inseparably linked with traits of character of the identity of the performer. In the course of jazz improvisation future performers gain experience of momentary creation of a bright musical image, come into emotional contact with audience, perfect performing will, concentration of attention.

*Keywords:* Vocal, jazz, improvisation, students, creativity, formation of abilities.

1. Rubinshtein, S.L. Osnovy obshchei psikhologii: (Basis of general psychology) v 2 tomakh. M., Znanie, 1989. T. 2. S. 640–643.
2. Reinal'd, N.I. Model' spetsialista (Expert's model). M., UDN, 1990. S. 152
3. Teplov, B.M. Problemy individual'nykh razlichii (Problems of individual differences). M., Znanie, 1961. S. 20–53.
4. Teplov, B.M. Sposobnosti i odarennost' (Abilities and genius). M., Znanie, 1941. S. 40–46.
5. Val'des Al'ende, S.O. Didakticheskie usloviya razvitiya sposobnosti k improvizatsii u studentov srednego professional'nogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya: (Didactic conditions of ability development to improvisation among students of postsecondary institution) dis... kand. ped. nauk po spets. 13.00.08 – teoriya i meto-dika professional'nogo obrazovaniya. Ul'yanovsk, 2007. S. 182: <http://www.dissercat.com/content/didakticheskie-usloviya-razvitiya-sposobnosti-k-improvizatsii-u-studentov-srednego-professio>
6. Shpakovskaya, E.B. Dzhazovaya improvizatsiya kak sposob vospitaniya tvorcheskoi individual'nosti ispolnite-lya i slushatelei: (Jazz improvisation as the way of creative identity education of the performer and listeners:) dis...kand. ped. nauk: 13.00.02 – teoriya i metodika obucheniya i vospitaniya. SPb., 2002. S.11: <http://www.dissercat.com/content/dzhazovaya-improvizatsiya-kak-sposob-vospitaniya-tvorcheskoi-individualnosti-ispolnitelya-i->
7. Livshits, D.R. Fenomen improvizatsii v dzhaze: (Improvisation phenomenon in jazz:) dis...kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 – muzykal'noe iskusstvo. N.Novgorod, 2003. S. 176: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-improvizatsii-v-dzhaze>
8. Barban, E. Dzhazovye opyty (Jazz experiences). SPb., Kompozitor. Sankt-Peterburg, 2007. S.14.
9. Konen, V. Rozhdenie dzhaza (Jazz birth). M., Sovetskii kompozitor, 1984. S. 312.
10. Pereverzev, L. Improvizatsiya versus kompozitsiya: vokal'no-instrumental'nye arkhetypy i kul'turnyi dualizm dzhaza (Improvisation of versus composition: vocal-instrumental archetypes and cultural dualism of jazz). *Muzykal'naya akademiya*. 1998. № 1. S. 34–38.
11. Syrov, V. Dzhaz na rubezhe stoletii (Jazz at the turn of the century). *Iskusstvo na rubezhakh stoletii*. Rostov na/D., 1999. S. 401–418.
12. Syrov, V. Evropeiskii kontekst v dzhaze (The European context in jazz). *Svoe i chuzhoe v evropeiskoi kul'turnoi traditsii*. N.Novgorod, 2000. S. 340–345.
13. Zaitseva, A.S. Didakticheskie osobennosti obucheniya dzhazovoi improvizatsii vokalistov muzykal'nogo iskusstva estrady v vuzakh kul'tury i iskusstv (Didactic features of jazz improvisation training of musical art stage vocalists in higher education institutions of culture and arts): <https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web>