

сложности, что делает процесс обучения более гибким, доступным и адаптированным под индивидуальные потребности студентов. Использование подкастов становится неотъемлемой частью современного процесса обучения, отвечающего потребностям цифрового поколения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Белова, Н. Н. Эффективность использования подкастов в обучении иностранному языку / Н. Н. Белова // Вестник Мичуринского государственного аграрного университета. – 2013. – № 4. – С. 113-115.
2. Борщева, О. В. Принципы отбора подкастов для обучения иностранному языку / О. В. Борщева // Педагогика и психология образования. – 2019. – № 3. – С. 62-70.
3. Дмитриев, Д. В. Подкасты как инновационное средство обучения английскому языку в вузе / Д. В. Дмитриев, А. С. Мещеряков // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2014. – № 3. – С. 192-199.

Ярошук С.Э., студент 416А(с) группы
очной формы получения образования
Научный руководитель – Смирнова И.А.,
кандидат искусствоведения, доцент

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КУЛ-ДЖАЗА

Кул-джаз (англ. cool jazz, букв. – холодный, прохладный джаз) – стиль, возникший на рубеже 40–50-х годов XX века на основе развития достижений свинга и бибопа и получивший распространение преимущественно среди белых

музыкантов [3, с. 11]. Он сформировался как противопоставление эмоциональной, «горячей» манере исполнения джаза, характерной для бибопа.

Музыка в стиле кул, по словам У. Сарджента, «возникает не под влиянием сиюминутного импульса, непосредственно в процессе музицирования, а напротив, тщательно продумывается, заранее фиксируется в нотном тексте и обладает всеми отличительными признаками композиторской музыки» [2, с. 167]. Это высказывание подчеркивает одну из ключевых особенностей кул-джаза: музыканты этого стиля не стремятся к непосредственному спонтанному самовыражению, как это характерно для бибопа или свинга, а склонны к более структурированному и заранее продуманному подходу. В кул-джазе императивные импровизации отошли на второй план, уступив место изысканным аранжировкам и мелодической строгости.

Главной особенностью кул-джаза является эмоциональная сдержанность и меланхоличность. Это проявляется в отказе от чрезмерной ритмической экспрессивности и интонационной неустойчивости, от нарочитого подчеркивания специфически негритянского колорита. Кул-джазу присущи такие черты, как усиление интеллектуального начала, эмоциональная сдержанность, меланхоличность, возросшая роль композиции, формы, аранжировки и классической гармонии; усложнение тонально-модуляционной логики, использование элементов политональности и атональности, полифонизация фактуры и в целом тенденция к сближению с европейской академической музыкой. В этом стиле широко представлены классическая и современная гармония, при этом полифония, политональность используются значительно шире, чем в свинге и бопе.

Особенностью стиля кул-джаз является его тяготение к камерности. Это выражается в уменьшении состава участников ансамбля, переходя от крупных биг-бэндов к более компактным комбо, например, трио или квартету. Также исчезает характерный для свинга «гроул» (англ. to growl – рычать) – рычание на

духовых инструментах, а звукоизвлечение становится «чистым», без использования вибрато и «грязных» нот. Сдержанная манера исполнения, общая уравновешенность звучания, отсутствие динамических контрастов и преобладание *mf*, паритет импровизируемого и сочиненного.

Исполнительской манере участника ансамбля, замечательного трубача и вокалиста Чета Бэйкера, было свойственно намеренное ограничение диапазона (использовался, как правило, средний регистр). Его исполнение отличалось эмоциональной сдержанностью и «холодоватым» звуком. Чистый звук и мягкая лиричная манера – он редко играл громче, чем *mezzo-forte* и порой ограничивался рамками одной октавы, что вскоре стало "знаковым" для кул-джаза и было подхвачено повсеместно. Особой популярностью у слушателей пользовалась пьеса «My Funny Valentine» – типичный образец джазовой баллады, полной лиризма. По высказыванию Д. Л. Коллиера, «...Бэйкер играл столь осторожно и мягко, будто протирал венецианское стекло» [1, с. 298]. Слияние европейских форм с джазом также ярко проявилось в работах пианиста Джона Льюиса и саксофониста Стена Гетца. Джон Льюис был мастером гармонии, и его композиции часто демонстрировали влияние классической музыки, что проявлялось в строгих формах, изысканных ритмических структурах и сложных гармониях. Льюис сохранял джазовую свободу импровизации, что позволило ему создавать уникальные музыкальные произведения, соединявшие элементы европейской традиции с афроамериканским джазовым языком. Параллельно с Льюисом саксофонист Стен Гетц также являлся важным носителем влияний европейской музыки в джазе. Гетц получил признание еще в оркестре Вуди Германа, где его проникновенное соло в композиции Ральфа Бернса «Early Autumn» привлекло внимание к его способности передавать эмоции через легкость и плавность звучания. Гетц мастерски создавал уникальную музыкальную текстуру, которая одновременно была элегантной, спокойной и страстной.

Все пьесы кул-джаза были выдержаны в строгой спокойной манере. В аранжировках и импровизациях отсутствовала напористость и динамичность бопа. Иногда звучание ансамбля вызывало ассоциации с музыкой импрессионистов. В скором времени начали появляться и записи других музыкантов, решенные в такой же строгой благородной манере. В некоторых композициях, например, Бадди Де Франко, Джона Льюиса, Дэйва Брубeka, стали ощущаться влияния музыки эпохи барокко. Можно заметить, что к непрерывной мелодической линии импровизации с длинными фразами, где использовались гаммообразные и арпеджированные пассажи, хроматические опевания, вплотную подошел Чарли Паркер. Музыканты кула, отталкиваясь от Паркера, благодаря сдержанной и сосредоточенной манере исполнения с более плавной и ровной ритмикой, обнаружили еще большую тягу к баховскому стилю, представленному в его инструментальном творчестве.

Главной становится полифония мелодических голосов, а тональность отходит на второй план. В знаменитых альбомах ансамбля Д. Брубeka «Time Out» и «Time Further Out» впервые в джазе прозвучали композиции на 5/4, 7/4, 9/8, 11/4 с использованием классической полиритмии и переменных метров. Одним из факторов, повлиявших на развитие такого подхода, является академический опыт Брубeka. Он учился у композитора-экспериментатора Дариуса Мийо, а также у Арнольда Шенберга. Полученные навыки позволили успешно интегрировать элементы классической композиции в джазовую практику.

В работе над одним из оркестровых альбомов М. Дэвиса композитор и аранжировщик Г. Эванс предложил трубачу импровизировать не на основе гармонической последовательности определенной структуры – «квадрата», а определенного звукоряда, извлеченного из темы. Принцип модальности, открывал поистине безграничные возможности для обогащения джаза опытом мировой музыкальной культуры. И Дэвис не преминул им воспользоваться на материале испанского фламенко («Эскизы фламенко») [4, с. 15].

Влияние классического наследия и, в частности, европейского авангарда на джаз началось по-настоящему именно в среде представителей «прохладного» джаза. Музыканты искали в европейской музыкальной традиции элементы, которые можно было бы применить и в джазе. Основные поиски велись в области формы, поскольку с точки зрения формообразования джаз находился на достаточно примитивном уровне развития. Это сказалось в заметном усложнении композиций, в уходе от стандартных для джаза построений типа ААВА или куплетно-вариационной формы; в плане гармонии кул-джаз стал отходить от блюзовости, используя концепции европейской классики. Значительно изменилась метроритмическая основа новых джазовых композиций. Если во времена эпохи свинга *ground beat*, акцент на 2-ю и 4-ю доли в каждом такте подразумевал не что иное, как 4/4, то новаторы кул-джаза стали применять сложные нечетные и переменные размеры в своих пьесах.

Замечательный саксофонист квартета Пол Дезмонд, обладавший легким, прозрачным звуком, напоминавшим звук саксофониста Ли Коница, и автор самой популярной композиции квартета «Take Five», написанной в размере 5/4, обладал своеобразным даром импровизации, который, в частности, претворялся в обработке мелодических линий пьес. В произведении «Take Five» он изобретательно применяет мотивное и ритмическое развитие коротких мелодических построений. Д. Л. Коллиер в своей книге «Становление джаза» отмечал: «... он исполнял как бы дуэты с самим собой – несколько раз повторял одну короткую фигуру, используя различные интервалы, то есть играл похожие фигуры выше и ниже» [1, с. 178]. Такой подход позволяет сделать композицию многослойной, а его импровизации – живыми и динамичными. Слух воспринимает эти повторения не как повторяющиеся фразы, а как новые интерпретации, которые, несмотря на свою структурную схожесть, постоянно эволюционируют и обогащаются.

У. Сарджент в своем исследовании пишет, что «кул, пожалуй, совершил настоящую революцию» [2, с. 176]. Стил «кул» несколько обновил и усложнил джазовую гармонию. Кул-джазу соответствует новое, более интеллектуальное отношение к использованию музыкально-выразительных средств. Здесь значительно шире используется полифония, отчего возросла роль аранжировщика. Импровизация солистов лишается своей лихорадочности – она становится плавнее, линейнее, ближе к барокко.

Музыканты играли с небольшим вибрато или вообще без него и отдавали предпочтение средним регистрам. Более распространенными стали такие метры, как 3/4, 5/4 и 9/4. Некоторые композиторы переняли классические европейские формы, такие как рондо и фуги.

Таким образом, кул-джаз сыграл важную роль в развитии джаза, изменив ладотональную организацию, отношение к темпу и музыкальному времени. Исчезновение бэйсик-бита, эпизодическая гармония, мягкость и уравновешенность звучания стали его характерными чертами. В композициях впервые использовались сложные структуры, а форма приобрела ясность и цельность. Возросла роль композитора и аранжировщика, а инструментовка стала более изысканной. Кул-джаз оказал влияние на многие последующие направления, сохраняя дух свободной импровизации и продолжая привлекать поклонников утонченной музыки. Этот стиль никогда не устареет, он очаровывает и волнует, поскольку в среде, как творцов, так и слушателей джаза всегда будет существовать устойчивый слой поклонников утонченной, изысканной и задумчивой музыки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Коллиер, Д. Л. Становление джаза / Д. Л. Коллиер. – М.: Радуга, 1984. – С. 389.

2. Сарджент, У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент ; пер. с англ. М. Н. Рудковской, В. А. Ерохина ; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова ; вступ. ст. В. А. Ерохина. – М. : Музыка, 1987. – С. 294.

3. Современные стили джазовой музыки [Электронный ресурс] : учебно-методический комплекс по учебной дисциплине для специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады направлений специальности 1-17 03 01-01 Искусство эстрады (инструментальная музыка), 1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение), 1-17 03 01-02 Искусство эстрады (компьютерная музыка) / Белорусский государственный университет культуры и искусств, Факультет музыкального искусства, Кафедра искусства эстрады ; сост. И. А. Смирнова. - Электронные текстовые данные. - Минск, 2018. – С. 67: табл. - Библиогр.: С. 46-50 (64 назв.). - Заглавие с экрана. - Депонировано в БГУКИ 02.04.2019, № 037702042019.

4. Чернышов, А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции / А. В. Чернышов //Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М. – 2009. – С. 32.

Яцкевич А.М., студент 208 группы
очной формы получения образования
Научный руководитель – Попова Д.Б.,
старший преподаватель

ПЛАТФОРМА «ТИКТОК» КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ НАВЫКОВ УСТНОЙ РЕЧИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Цифровые технологии и информационно-коммуникационные средства значительно изменили образовательные процессы, в том числе и в области изучения иностранных языков. В последние десятилетия цифровые инструменты