

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Департамент „Музика“

Христиана Христова Стойкова

**ФАКТОРИ В РАЗВИТИЕТО НА УМЕНИЯ ЗА
ДЖАЗОВА ИМПРОВИЗАЦИЯ ПРИ ПИАНИСТИ.
КЛАСИЧЕСКИ И СЪВРЕМЕННИ ПОДХОДИ**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане
на образователната и научна степен „доктор“

Научен ръководител

Доц. д-р Ангел Заберски

София, 2026

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод	4
Глава ПЪРВА. Исторически генезис и теоретични измерения на джазовото изкуство	9
1.1. Социокултурни предпоставки за възникването на джаза: Ню Орлиънс	9
1.2. Терминология и еволюция на изпълнителските подходи	9
1.2.1 Ключови музикални фактори за развитие на импровизационните умения	9
1.3. Стилното многообразие в джазовата история	10
1.3.1. Началните традиции в джаза и колективната импровизация	10
1.3.2. Ерата на големите състави: Биг бенд и Суинг музиката	10
1.3.3. Културата на джем сешъна – генератор на инструменталното майсторство	11
1.3.4. Модерният джаз: Интелектуалната революция на Бибоба и Куул джаз	11
1.3.5. Еманципация на формата: Авангардни търсения и Фрий джаз	12
1.3.6. Екзотичните влияния: Боса нова и латиноамериканските ритмични структури (самба, гуахира)	12
Глава ВТОРА. Методологически паралели: От бароквата практика до съвременните образователни системи	12
2.1. Импровизацията преди джаза: Генерал бас (Basso continuo) в барока, орнаментика и импровизационни линии	12
2.2. Теоретични системи в джаза	13
2.2.1. Подходът на Оскар Питърсън	13
2.2.2. Джазът като еволюция на класическата хармония: Моделът на Бари Харис	13
2.3. Съвременни ресурси и технологични средства	14
Глава ТРЕТА. Психологически аспекти и когнитивни стратегии в обучението по (джаз) пиано	14
3.1. Когнитивен и емоционален дискомфорт при началния етап на обучение	15
3.1.1. Физиологичният дискомфорт	15
3.1.2. Психически и когнитивен дискомфорт	15
3.1.3. Българската клавирна школа като фактор в развитието на пианистите	15
3.2. Когнитивни основи на импровизацията: Емоционална интелигентност и състояние на поток	16
3.2.1. Емоционалната интелигентност като инструмент	16
3.2.2. Теорията на потока в полза на творческия музикален процес	17
3.2.3. Педагогически приложения на теориите в	

музикално-обучителния процес	17
Глава ЧЕТВЪРТА: Стилистични анализи и емпирично изследване	17
4.1. Сравнителен стилов анализ на емблематични изпълнения и импровизирани сола	18
4.1.1. Суинг (Swing) – „C-Jam Blues”	18
4.1.2 Бибоп революцията и линейното мислене: „Anthropology”	19
4.1.3. Лиричният модернизъм и психологическата интроспекция: „Waltz for Debby”	20
4.1.4. Боса нова и структурният контраст: „Chega de Saudade”	21
4.2. Емпирично изследване на импровизационния процес: Методика, контекст и цели	22
4.3. Обобщаващи изводи от изследването	24
Заклучение	24
Приноси на дисертационното изследване	25

УВОД

Импровизацията, и то в областта на джазовата музика, е умение, към което много пианисти (а и не само) се стремят. Някои го достигат с по-голяма лекота, сякаш *отгоре*, а при други това умение липсва изцяло и остава недостижим или труднодостъпен идеал, свързан с бариери, които често се коренят не в липсата на знания, а в дефицити на психологическа подготовка или подходящо педагогическо наблюдение и насърчаване. Импровизацията е от най-висшите и комплексни форми на музикално изразяване, съчетаваща в себе си креативност, спонтанност, виртуозна техническа подготовка и солидна теоретична основа. В традиционните представи тя често е обвееана в мистицизъм. В съвременното музиковедие импровизацията не се разглежда единствено като техническо и теоретично умение, а като комплексен процес, в който участват личността на музиканта, неговата психоемоционална нагласа и социална среда.

Настоящият дисертационен труд се основава на тезата, че възможността за джазова импровизация не се базира основно на вроден талант, а са умения, които се развиват в подходящата среда и условия – музикална, социална, психологическа и дори битова.

Централно място в изследването заема анализът на музикалното образование и възпитание като пресечна точка между класическите традиции и съвременните подходи и начини на практика. Развитието на младите пианисти и импровизатори се разглежда като холистичен процес, който е съвкупност от специфични упражнения, планиране, строга дисциплина и редовно репетиране (упражнения). Трудът изследва баланса между индивидуалната работа и взаимодействието с преподавател, както и значението на груповите репетиции за изграждането на ансамблови умения – синхрон, съпровод, ефективна комуникация между колеги.

Извън чисто музикалната материя, дисертацията обръща сериозно внимание на социалния капитал на музиканта: изграждането на мотивационен кръг от себеподобни и колективната мотивация, развитието на лидерски качества и уменията за справяне със специфични предизвикателства по музикантския път като сценичната треска и др. Иновативен аспект на изследването е включването на фактори от личния живот – режим на сън, хранене, общото физическо и психично здраве, които формират фундамента за устойчива мотивация и творческо дълголетие.

В ерата на дигитализацията, съвременният подход към джаза е немислим без помощта на новите технологии. Трудът анализира ролята на най-използваните дигитални инструменти и приложения, онлайн ресурси и платформи за звукозапис, които в съчетание с утвърдените школи на автори като Джейми Аберсолд¹ и издателството Хал Ленърд², правят учебния процес много по-пълноценен, практически насочен и подпомагат подготвянето на висококвалифицирани музикални кадри. Изборът на посочените образователни системи на Аберсолд и Хал Ленърд не е произволен, те поставят основите в обучението по джаз, дават ясни практически насоки и са систематизирани съобразно развитието на инструменталистите и подпомагат развитието на необходимите умения, за да се достигне до етап на свободно импровизиране.

¹ Джейми Аберсолд / Jamey Aebersold (1939-) – американски издател, преподавател и джаз саксофонист.
<https://www.jazzbooks.com/jazz/jbio> (посетено на 03.06.2026)

² Хал Ленърд / Hal Leonard е американска музикална издателска и дистрибуторска компания.
<https://www.halleonard.com/> (посетено на 03.06.2026)

Цел на изследването е да се анализират многопластовите фактори (педагогически, психологически и технологични), които влияят върху развитието на уменията за джазова импровизация при пианисти, като се предложи холистичен модел, базиран на синтеза между методиката на пианисти като Бари Харис³ и Оскар Питърсън⁴, взаимодействие между класическата традиция, технически упражнения и съвременната музикална психология.

Фокусът в труда е върху Харис и Питърсън, тъй като те са емблематични фигури в джаза, които в даден момент от практиката си, са се насочили в това да обучават следващите поколения музиканти на фундаменталните елементи от джаз интерпретацията и импровизацията – Харис чрез многобройните лекции, семинари и уъркшопи в Щатите и по света, които са със свободен достъп в интернет пространството под формата на видеа, сборници с нотирани упражнения, изготвени от негови асистенти и последователи, а Питърсън – с учебните материали за младите пианисти, интервютата и практическите насоки, които дава, както и сборниците с транскрибирани негови интерпретации на различни произведения за по-напредналите пианисти.

Обект на изследването е процесът на формиране и развитие на уменията за джазова импровизация при пианисти в контекста на съвременното образование.

Предмет на изследването е влиянието между традиционните методи на обучение по музика, техническата подготовка, психологическите конструкции (теорията на потока, емоционалната интелигентност, мотивация, навици), влиянието на семейната среда и дигиталните технологии върху изпълнителския модел на джаз пианиста.

Методите на изследване са:

- Теоретичен анализ – интердисциплинарен подход, включващ музикознание, педагогика и психология
- Сравнителен анализ – съпоставка между класическите подходи за импровизация от миналото и съвременните джазови методологии
- Емпирично изследване – базирано на педагогическата практика на автора и включващо:
 - 1). Анкетно проучване (количествено и качествено) сред млади джазови импровизатори (участници в дебютния майсторски клас на Ангел Заберски⁵ в Нов български университет) за установяване на основните фактори, спомагащи развитието им, както и дефицити и източници на дискомфорт в учебния процес.
 - 2). Експертно интервю с представители на трите основни стълба в джазовото изкуство – визията на изпълнителя, на композитора и на педагога, с цел извличане на практически опит, насоки и валидиране на предложените методи.

Поставените задачи в изследването са:

³ Бари Харис / Barry Harris (1929-2021) – пианист в областта на бибоба и преподавател, популярен с майсторските си класове по хармония и импровизация в Ню Йорк. <https://www.britannica.com/biography/Barry-Harris> (посетено на 03.06.2026)

⁴ Оскар Питърсън / Oscar Peterson (1925-2007) – джаз пианист и композитор от канадски произход, популярен със солата и импровизациите си. <https://www.britannica.com/biography/Oscar-Peterson> (посетено на 03.06.2026)

⁵ Ангел Ангелов Заберски (1969-) – български джаз пианист, композитор и аранжор, преподавател в Нов български университет. <https://www.angelzaberski.com/bg/biography.html> (посетено на 03.06.2026)

1. Ретроспективен обзор на импровизацията, препратка към нейните корени в бароковата епоха и проследяване на историческата нишка в ранните форми на джаза и по-късно.
2. Стиллова диференциация и еволюция – анализ на ключовите периоди в джаза и дефиниране на техните специфични импровизационни парадигми.
3. Психологическо и когнитивно профилиране – изследване на психологическите фактори, които катализират или блокират развитието на импровизатора.
4. Сравнителен анализ на методологии – разясняване на теоретичните системи на Бари Харис и Оскар Питърсън като органична връзка между класическата традиция и джазовата практика.
5. Технологичен и ресурсен обзор – проучване на ролята на съвременните софтуерни и методически помагала в джазовото обучение.
6. Емпирична верификация чрез анкетно проучване – изследване на субективните преживявания при млади импровизатори.
7. Провеждане на интервюта с утвърдени професионалисти за извличане на работещи практически модели за по-голям успех.
8. Синтез и практически насоки – извеждане на конкретни стратегии за оптимизиране на обучителния процес и сценичното представяне.

Обзор на литературата

Въпреки че джазът е чуждестранна и *далечна* музика, тя още през миналия век е успяла да достигне до българските слушатели и изпълнители на сцена, както е намерила и своето място в българското литературно пространство, първоначално чрез преводи на чуждестранни автори – Янош Гонда⁶ с „Джазът – история, теория, практика“ [1975] и Андре Азриел⁷ с „Джазът. Анализи и аспекти“ [1982]. В същия период е преведен на български научният труд на Андре Одер⁸ „Джазът – еволюция и същност“ [1983], публикуван в „Музикални хоризонти“.

След 1990 Клер Леви⁹ публикува множество научни текстове, касаещи различните стилове в джаза, многобройни статии и ревюта на музикални събития и албуми по темата.

Редица книги разглеждат джазовата музика и разни аспекти от нея – „Начини на импровизиране в съвременната музика“ на Ангел Везнев¹⁰ [1994], „My favourite things (Моите любими неща). Щрихи за джаза“ на Веселин Николов¹¹ [1989], „Джазът в България. Българите в джаза“ [2010], „Когато Западът среща Изтока. От фолк към етно джаз и уърлд

⁶ Янош Гонда / Janos Gonda (1932-2021) е унгарски джаз пианист, композитор, музиколог и преподавател. <https://www.imdb.com/name/nm0327225/> (посетено на 03.06.2026)

⁷ Андре Азриел / André Asriel (1922-2019) – австрийски композитор, теоретик и педагог. <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/asriel-andre> (посетено на 03.06.2026)

⁸ Андре Одер / André Hodeir (1921-2011) – френски цигулар, композитор, аранжор и музиковед. <https://www.ebsco.com/research-starters/biography/andre-hodeir> (посетено на 03.06.2026)

⁹ Клер Леви е български музиколог, изследовател и музикален критик. Професор и доктор на изкуствознанието.

¹⁰ Ангел Везнев (1937-2020) – български саксофонист и джазмен.

¹¹ Веселин Николов (1938-) – български джазмен, саксофонист, основател на популярния състав „Бели, зелени и червени“.

музик“ [2012] и „Милчо Левиев – Артистът не е самотен остров“ на Владимир Гаджев¹² [2019] и др.

Има издадени и биографични книги, които също показват културата на джаза в страната – „История в синкопи“ на Людмил Георгиев¹³ [2000], „Живот в 33/16“ на Милчо Левиев¹⁴ [2004], „Свободен дух. Спомени за Александър Владигеров“ на Величка Чобанова-Владигерова¹⁵ [2008] и други.

В българското академично поле присъстват и редица дисертационни трудове, разглеждащи различни аспекти на джазовата музика и импровизация – през 2018 Петър Койчев¹⁶ проучва „Импровизацията за китара в модерния джаз“ [Койчев, 2018], а Желязка Белчилова¹⁷ пише за „Джазът в България (90-те години на XX – началото на XXI век) – социокултурни аспекти на взаимодействието изпълнители – публика“ [Белчилова, 2018]. Иван Гърбачев¹⁸ пише за изпълнителската практика на джаз пианистите и прави паралели между изпълнителските похвати и прийоми между пианото и ударните инструменти в джаза [Гърбачев, 2020]¹⁹. Михаил Йосифов²⁰ изследва „Тромпетът в джаза. Начини на интерпретиране и стилови особености. Личности, повлияли върху развитието му“ [Йосифов, 2021]. Гергана Костадинова²¹ пише труд на тема „Между класиката и джаза: стилови взаимодействия и жанрови трансформации в българската музика в края на XX и началото на XXI век“ [Костадинова, 2022], а Марина Господинова²² търси „Връзката между бибоп идиома и скат импровизацията в музикалния език на джаз вокалистите“ [Господинова, 2023]. Трудът на Мирослав Турийски²³ е за „Връзката на импровизацията с композицията, аранжиранията и състава на съвременната джаз формация“ [Турийски, 2024], а този на Зорница Цветанова²⁴ проследява „Развитието на соло пианото в джаза и неговите проекции в съвременното“ [Цветанова, 2025]. През 2025 има още няколко труда, които касаят темата, а

¹² Владимир Гаджев (1944-) – водещ български музикален критик, преподавател и журналист, смятан за най-авторитетния познавач на историята и тенденциите в българския джаз.

¹³ Людмил Георгиев (1930-2003) – български джазмен и саксофонист. Създател на първия джаз оркестър в България „Джазът на младите“ през 1946. <https://old-news.bnr.bg/post/100875107> (посетено на 03.06.2026)

¹⁴ Милчо Левиев (1937-2019) – български джаз пианист, композитор и аранжор, работил през по-голямата част от живота си в САЩ. <https://milcholeviev.com/> (посетено на 03.06.2026)

¹⁵ Величка Чобанова-Владигерова е българска актриса. Съпруга на българския пианист и композитор Александър Владигеров.

¹⁶ Петър Койчев е български джаз китарист и преподавател по електрическа китара. <https://musicboychev4.wixsite.com/petarkoychev/biografiya> (посетено на 16.06.2026)

¹⁷ Желязка Белчилова (1988-) – певица, вокален педагог и доктор по музикознание. <https://www.bta.bg/bg/news/lik/zhelyazka-belchilova> (посетено на 16.06.2026)

¹⁸ Иван Гърбачев (1990-) – български пианист, композитор и музикален педагог

¹⁹ „Джаз пианото – един различен подход. Разширяване на изразните средства в изпълнителската практика на джаз пианистите. Общи изпълнителски похвати и прийоми между пианото и ударните инструменти в джазовата музика.“

²⁰ Михаил Йосифов (1976-) – български джаз тромпетист, композитор, аранжор и преподавател. <https://web.archive.org/mihailiyoosifov.com/bg/> (посетено на 16.06.2026)

²¹ Гергана Костадинова – български пианист, вокалист и композитор. <https://gerganakostadinova.com/about-me/> (посетено на 11.06.26)

²² Марина Господинова – българска джаз певица и вокален педагог. <https://www.marinagospodinova.com/biography> (посетено на 11.06.26)

²³ Мирослав Турийски (1980-) – български джаз пианист, аранжор и композитор. Преподавател е в АМТИИ по джаз пиано и импровизация.

<https://www.artacademyplodiv.com/struktura/pedagogika/Miroslav%20Turiyski.html> (посетено на 05.06.2026)

²⁴ Зорница Цветанова – българска пианистка, актриса и музикален педагог.

именно този на Джоу Мънгъ²⁵ „Теоретично обучение за музикалните стилове и техники за импровизация на модерни джаз пианисти“ [Мънгъ, 2025]; „Изкуството на взаимодействие в джаза и проблемите, които поставя пред пианиста в дуо и трио“ на Антони Дончев²⁶ [Дончев, 2025] и „За някои аспекти на съвременната клавирна интерпретация в джазовата музика“ на Левен Адрианов²⁷ [Адрианов, 2025].

Тези многобройни трудове, книги и публикации на български език показват актуалния интерес на общността, що се отнася до джазова музика, импровизация, инструменти, характерни за джаза и други аспекти, свързани с това изкуство. Поради това в настоящия литературен обзор са включени установените и достъпни публикации именно на български, които имат пряко отношение към изследваната тема. В хода на настоящото изследване е използван и значителен обем чуждестранна научна литература, която не е представена в рамките на настоящия обзор, тъй като обемът ѝ е голям и надхвърля целите му. Вместо това чуждестранните източници са интегрирани тематично в съответните глави на дисертацията и са изброени в приложената библиография. Настоящият труд цели да допълни и обогати съществуващите изследвания по темата като се разгледат и други фактори в изпълнителското майсторство, отвъд музикалните (макар че фокусът е върху методиките на едни от най-популярните в жанра) и да разгледа кои други ресурси помагат на музикантите да стават по-добри в това, което правят, по-уверени и по-успешни.

Очаквани приноси на дисертационния труд

Настоящият дисертационен труд предлага нова концептуална рамка за развитие на импровизационните умения, като синтезира фундаменталните принципи на българската клавирна школа и теоретичните модели на джазовата музика. Изследването анализира ролята на ключови психо-физиологични фактори, които са отвъд музикалното поле, но биха могли да повлияят върху музикалния път и израстването на инструменталистите и предлага работещи модели за формиране на устойчиви навици, стъпки за изграждане на повече устойчивост и увереност на сцена. Така изследването предлага завършена стратегия, която позволява на съвременния пианист да балансира между техническата дисциплина, свободата на импровизацията, емоционалната осъзнатост (на сцена и извън нея) и всеобщата себеактуализация.

Глава ПЪРВА. Исторически генезис и теоретични измерения на джазовото изкуство

Настоящата глава проследява историческия генезис и еволюцията на джазовото изкуство, като анализира социокултурните предпоставки за неговото възникване и последващото му стилово разслоение. Отделено е особено внимание на терминологичната дефиниция на джазовата импровизация и са систематизирани ключовите музикални фактори, които формират фундамента на инструменталистите.

1.1. Социокултурни предпоставки за възникването на джаза:

Ню Орлиънс

Мястото, на което възникват първите музикални революции, които по-късно ще наречем „джаз“, е Ню Орлиънс. Населението на града е контрастно – от една страна са

²⁵ Джоу Мънгъ (1990-) – джаз пианистка и преподавател от китайски произход.

²⁶ Антони Дончев (1959-) – български джаз пианист и композитор. Диригент е на Биг Бенда на БНР.
<https://lovejazz83.alie.bg/българските-имена-в-джаза/антони-дончев/> (посетено на 05.06.2026)

²⁷ Левен Адрианов – български мултижанров музикант – фоготист, саксофонист, композитор, аранжор и преподавател.

жителите със западноевропейски произход, а от друга са жителите с афроамерикански произход. Между силния социален контраст на богатите бели американци и освободените бедни чернокожи се помества и средната класа – креолите (*Gens de couleur libres*²⁸).

През 1890 настъпва радикален обрат, свързан с приемането на закон, чрез който креолите биват юридически прекласифицирани като цветнокожи и подложени на същите системни ограничения като афроамериканците. Последиците от това нововъведение за музиката са далечни, но много значими. Преди сегрегацията много креолски музиканти са били обучавани в европейската класическа музикална традиция, изучавайки хармония, контрапункт и инструментална техника в консерватории и частни уроци. Междувременно чернокожите музиканти от африкански произход, които са имали по-лимитиран достъп до формално образование, развиват музикални практики, вкоренени в блуса, спиричуъл музиката, трудовите песни и африканските ритмични традиции. Загубата на привилегиите на креолите принуждава тези две общности да са в по-близък контакт и все по-често започват да си сътрудничат в паради, клубове и танцови зали.

Джазът добива международна популярност и все повече музиканти се обръщат към стила, те свирят популярни за времето песни като правят собствени интерпретации на мелодията и свободни импровизации върху хармонията. Продуцентските компании забелязват интереса на публиката към стила и започват да продуцират още повече джаз изпълнители.

1.2. Терминология и еволюция на изпълнителските подходи

В понятието *джаз импровизация* в настоящия труд се има предвид процесът на синхронно генериране и реално времево възпроизвеждане на мелодични линии върху определена хармонична рамка в джазов стил.

1.2.1. Ключови музикални фактори за развитие на импровизационните умения

Ключовите елементи и музикални подходи, които са всеобщо приети като класически и основополагащи в обучението по импровизация са няколко и с цел по-пълното изследване на ключовите музикални фактори за развитие на съответните умения, всеки от елементите следва да бъде разгледан поотделно:

- Връзката скала-акорд²⁹ – чрез усвояването на това умение, импровизаторът не разглежда акорда като статичен вертикал, а като част от хоризонтален модел с прилежаща към него скала.

- Транскрибирането и музикалният анализ на сола и учене и транспониране на фрази – подходът развива слуха и доброто опознаване на музикалните елементи и солфежа. Музикантът трябва да може да възпроизведе чутата мелодия, за да направи проверка дали тоновете са правилни. След това подходът предполага дълбинен музикален анализ на основата – хармонията, и използваните тонове в солото върху хармонията, като е добре мисленето на музиканта да бъде степенно ориентирано, за да може транскрипцията да бъде пренесена в различни тоналности.

²⁸ *Gens de couleur libres* (Свободни цветнокожи) – термин, използван в колониална Луизиана за означаване на хора от смесен произход (често наричани креоли), които са родени свободни или са получили свободата си преди Гражданската война. <https://64parishes.org/entry/free-people-of-color-in-colonial-louisiana-adaptation> (посетено на 05.06.2026)

²⁹ Има се предвид тоновете на лада, които са прилежащи за съответния акорд и принципа, че ладът се експонира както във вертикал, така и в хоризонтал.

– Ритмически, хармонични и мелодични вариации на кратки мотиви и фрази – музикантът взема кратък мотив и го трансформира по свой индивидуален начин – чрез инверсия, разширение, ритмично разместване и още десетки други варианти.

– Създаване на ритмическо разнообразие – използването на полиритмични структури и системното акцентирание на слабите времена създава специфичното за джаза напрежение, което е в основата на физиологичното усещане за суинг (люлеене).

– Опознаването на 12-тактовата блус прогресия и песенната ААВА форма – тези две структури са най-често срещаните сред джазовите стандарти и познаването им позволява на изпълнителя да се ориентира в произведението, докато междувременно е фокусиран върху импровизацията си.

– Слуховото развитие, познаването на интервали и функции на акордите – тези умения помагат за по-бързо транскрибиране на сола, по-лесната ориентация в дадено музикално произведение и развиване на вътрешния слух, който дава възможност да се предвиди звученето на даден тон/фраза, преди той да бъде възпроизведен.

– Алтероването на тонове и рехармонизирането (като прехармонизация или нова хармонизация) – рехармонизацията дава възможност за нов прочит на позната тема, чрез промяна на оригиналната ѝ хармония и дава възможност за по-разнообразно и различно импровизационно соло, тъй като промяната на оригиналната хармония автоматично променя и подходът към мелодичните линии за импровизация и прилежащите им скали.

– Груповата работа (дуети, триа, бендове, джем сешъни) – достигането до момент, в който се свири групово е истинското предизвикателство за музикантите. При работа в дует с друг инструмент или вокал, пианистът има задачата да разработи аранжимента на съответното произведение, като се съобразява със стилите характеристики, подбира правилния акомпанимент, докато другият солира, преценява импровизаторските изразни средства, чрез които да си партнира в импровизацията.

1.3.Стиловото многообразие в джазовата история

Познаването на стилите разлики е необходимо – то спомага на изпълнителя да подбере най-подходящите „инструменти“ от своята кутия, така че да поведе слушателите си на пътуването, което той е избрал да им покаже.

1.3.1. Началните традиции в джаза и колективната импровизация

Преди възхода на големите бендови състави, джазът се изпълнява в по-интуитивен и неподреден вид. Липсва фиксираната партитура, по която впоследствие бендовете работят, импровизацията на инструменталистите не върви последователно в някакъв ред, а е колективна. Те взаимодействат едновременно изграждайки различни мелодични линии полифонично.

1.3.2. Ерата на големите състави: Биг бенд и Суинг музиката

През първата половина на XX век под светлините на прожекторите на музикалната сцена в Ню Йорк, Чикаго и Канзас попадат биг бендовете³⁰.

³⁰ Биг бенд ансамблите стават популярни през първото и второто десетилетие на миналия век. Съставът на биг бендовете е най-често между 16 и 18 инструмента. Имат четири секции инструменти – саксофони, тромпети, тромбони и ритъм секция. В началото на популяризирането им те свирят в театри, зали за танцова забава, както и впоследствие в радио-телевизионни студия. <https://www.britannica.com/article/big-band> (посетено на 08.06.2026)

Най-популярният суинг бенд състав е този на Дюк Елингтън³¹ – *Duke Ellington Orchestra*³². Бендът е създаден през 1923 от Дюк, който го ръководи до смъртта си през 1974.

През 30-те е създаден още един много значим за джаз музиката бенд – Оркестърът на Каунт Бейзи³³, *Count Basie Orchestra*³⁴. Ритъм секцията в бенда е известна като *All-American Rhythm Section* и се отличава с активното участие в изпълнението на мелодията. Бейзи маркира мелодичните линии минималистично, загатва ги чрез отделни тонове или акорди и оставя останалата част на оркестъра.

В края на 30-те години на XX век започват да се заформят и нови по-малки състави, наречени комбо състави. Там импровизацията се случва чрез последователно редуване на солиране и акомпанимент на музикантите. В този период, джаз музикантите започват да правят вътрешни срещи помежду им за обмен на опит и свирят заедно за удоволствие. Така се зараждат джем сешъните.

1.3.3. Културата на джем сешъна – генератор на инструменталното майсторство

Докато през деня музикантите са свирели в биг бендове и са се готвели за сценичните си изяви, вътрешните срещи между тях са се случвали късно през нощта в малки клубове, където са експериментирали и са обменяли опит.

Музикантите са правили надсвирвания, в които са се състезавали кой знае повече и по-богати хармонии, кой може да свири в по-трудни тоналности и в по-бързо темпо. Именно в джем сешъните те започват да разнообразяват свиренето си като добавят хроматизми, бързи пасажии и „чужди“ тонове, което по-късно Бъд Пауъл³⁵ и Чарли Паркър³⁶ превръщат в бибоп.

1.3.4. Модерният джаз: Интелектуалната революция на Бибоба и Куул джаза

Темпото на бибоба е по-бързо и не предполага танцуване, а по-скоро слухово и интелектуално наслаждение на виртуозността. Експериментите в хармонията включват рехармонизации, клъстерни подходи, алтерации, хроматизми, секвенционни движения, използване на тритонус, непредвидими ритмизации. В брой от 1944 на Collier's³⁷ четем: „*Не можете да го пеете. Не можете да го танцувате. Сигурно не можете и да го изтърпите. Това е бибоп.*”

1.3.5. Еманципация на формата: Авангардни търсения и Фрий джаз

Фрий джазът се развива и популяризира в края на 50-те и 60-те години на XX век. В него, музикантите не следват определена структура и хармония и музиката се създава в

³¹ Едуард Кенеди „Дюк“ Елингтън / Edward Kennedy “Duke” Ellington (1899-1974) – американски пианист и композитор. <https://www.britannica.com/biography/Duke-Ellington> (посетено на 08.06.2026)

³² *Duke Ellington Orchestra* е един от най-популярните и влиятелни джаз ансамбли в историята, ръководен от Дюк Елингтън в продължение на половин век (1923-1974). Оркестърът предава традициите на джаза и до днес. (вж. <https://www.britannica.com/biography/Duke-Ellington>) (посетено на 08.06.2026)

³³ Уилям „Каунт“ Бейзи / William “Count” Basie (1904-1984) – американски джаз пианист и композитор. Той ръководи своя оркестър *Count Basie Orchestra* близо половин век. <https://www.britannica.com/biography/Count-Basie> (посетено на 08.06.2026)

³⁴ *Count Basie Orchestra* е биг бендът на Каунт Бейзи, създаден пред 1935 и концертираш и до днес. Един от най-популярните биг бендови състави в световен мащаб. (вж. <https://www.britannica.com/biography/Count-Basie>) (посетено на 08.06.2026)

³⁵ Бъд Пауъл / Bud Powell (1924-1966) – американски джаз бибоп пианист и композитор. <https://www.britannica.com/biography/Bud-Powell> (посетено на 08.06.2026)

³⁶ Чарли Паркър / Charlie Parker (1920-1955) – американски джазов саксофонист и композитор. <https://www.britannica.com/biography/Charlie-Parker> (посетено на 08.06.2026)

³⁷ Collier's е американско списание, издавано в периода 1888-1957. Водещ източник на задълбочена публицистика, социален анализ и литература в САЩ. <https://colliersmagazine.com/> (посетено на 03.06.2026)

движение без предварително уговорена тоналност, темпо, ред и пр. Участието на различни музикални инструменти е насърчавано, а броят им – неограничен, а на импровизацията е дадена дори свободата да не следва определено темпо, тоналност или музикална мисъл. Импровизаторите имат възможността да разгърнат потенциала и идеите си в пълната му форма.

1.3.6. Екзотичните влияния: Боса нова³⁸ и латиноамериканските ритмични структури (самба, гуахира)

През 60-те години в Щатите пристига боса новата („ново усещане“). Думата *bossa* се споменава за първи път през 30-те години на XX век в популярната самба *São Coisas Nossas*³⁹ („Това са нашите неща“) на Ноел Роса. За видни популяризатори на стила и основоположници се смятат композиторът Антонио Карлос Жобим⁴⁰ (Том Жобим) и китаристът Жоао Жилберто⁴¹, създали я като на шега на тропическите плажове в Рио де Жанейро в търсенето на ново звучене.

Глава ВТОРА. Методологически паралели: От бароковата практика до съвременните образователни системи

В глава втора са разгледани методологическите паралели и приемствеността в импровизационното изкуство от бароковите практики до съвременните образователни системи и технологични ресурси, като са представени и разгледани педагогическите подходи на Оскар Питърсън и Бари Харис, както и системите на Аберсолд, Хал Ленърд и мобилното приложение iReal Pro.

2.1. Импровизацията преди джаза: Генерал бас (Basso continuo) в барока, орнаментика и импровизационни линии

Фундаментът на бароковото импровизационно мислене се корени в класически подходи от миналото, свързани с различни форми на импровизация при клавирните изпълнители, като например концепцията за *Basso Continuo*. През този период, от клавирните инструменталисти се е очаквало да импровизират върху вече зададена бас линия, което изисква задълбочени познания по хармония, гласоводене и контрапункт. Още един паралел между *Basso Continuo* и джаза е, че генерал басът изпълнява идентична функция на съвременния начин да се изписват джазовите стандарти и произведения (*lead sheets*) – със зададена хармонична структура, изписана тема и пространство за импровизация. И в двата случая композиторът представя хармонията, а специфичната фактура, ритмичните фигури и гласоводенето са оставени на творческата интуиция и познанията на изпълнителя.

³⁸ Според Британика, стилът боса нова е бразилска популярна музика, симбиоза между самба и куул джаз. <https://www.britannica.com/art/bossa-nova> (посетено на 11.06.26)

³⁹ „Това са нашите неща“ е композиция на Ноел Роса от 1931 г., вдъхновена от мюзикъла „Нашите неща“. <https://www.youtube.com/watch?v=SUdNt3EvMyw> (посетено на 11.06.26)

⁴⁰ Антонио Карлос Жобим / Antonio Carlos Jobim (1927-1994) – бразилски композитор, автор на песни, пианист, китарист и певец. <https://www.britannica.com/biography/Antonio-Carlos-Jobim> (посетено на 11.06.26)

⁴¹ Жоао Жилберто Праду Перейра ди Оливейра / João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira (1931-2019) – бразилски певец и китарист, смятан за създателя на боса новата. <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/joao-gilberto> (посетено на 11.06.26)

Partimento и галантният стил

Традицията тръгва начално от Неапол. През XVIII век музикантите се учат на т. нар *partimento* – метод, в който на изпълнителите се дава бас линия и от тях се очаква да съставят цялостна хармонична структура и мелодични импровизационни линии.

Каденци и импровизационни орнаменти

Композитори като Моцарт⁴², Бетовен⁴³, Шопен⁴⁴ често оставяли място в концертите за каденци, в които пианистите могат да въведат собствени виртуозни импровизационни пасажии. Впоследствие, много от тези импровизации се формализират, но изначално, са били моментни творения, които да покажат авторското усещане на изпълнителя.

2.2. Теоретични системи в джаза:

2.2.1. Подходът на Оскар Питърсън

Оскар Питърсън остава познат на широката публика като един от най-изявените джазови пианисти и импровизатори творили през XX век. В свиренето си той включва елементи на бибоп, блус и суинг. Въпреки канадския си произход, той дълбоко цени и дава своята признателност на класическата западноевропейска музика. Бързината и пьргавината в свиренето му, ясните и точни фразирания се дължат именно на това.

Той издава сборник с упражнения, менуети и пиеси за младите джазови пианисти. Работи се за сила, пьргавина, изравняване на силата във всички пръсти на двете ръце, въвежда се хармония, характерна за блуса, *walking bass* линии в лявата ръка, буги-уги⁴⁵, дублиране на мелодията в двете ръце и други. Според Оскар, сборникът предлага на пианистите съвсем нов начин на репетиране и нови технически предизвикателства, в сравнение с класиката. Неговата техническа и импровизаторска методология дава ясни насоки за пианистите, така че те да добият една стабилна основа в свиренето си.

2.2.2. Джазът като еволюция на класическата хармония: Моделът на Бари Харис

Пианистът и преподавател по джаз импровизация и хармония, Бари Харис, установява систематичен подход в обучението по музика, който се основава на взаимовръзката между хроматичната гама, умалените септакорди и производните от тях акордови функции, както и скалите, които се образуват при тяхната комбинация.

Ритмическото движение и фразирание

Харис предава водещата си идея, която предполага припокриване на времената при изпълнение т.е. делене и броене на шест при четири времена в такт. Фразирането има своето „разтваряне“ и „затваряне“ и е важно импровизаторите да имат музикалната мисъл за това. Бари ги насърчава да изпеят импровизационните си идеи, преди да са ги изсвирили, което скъсява дистанцията между музикалната мисъл и физическото изпълнение на фразата.

⁴² Волфганг Амадеус Моцарт / Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) – австрийски композитор. Признат е за един от най-великите композитори на Западната музика. <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart> (посетено на 11.06.26)

⁴³ Лудвиг Ван Бетовен / Ludwig Van Beethoven (1770-1827) – немски композитор, също позоваван като най-великия композитор на всички времена. <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven> (11.06.26)

⁴⁴ Фредерик Шопен / Frédéric Chopin (1810-1849) – композитор и пианист от Романтизма, от полско-френски произход. Популярен е с пиесите и концертите му за пиано. <https://www.britannica.com/biography/Frederic-Chopin> (посетено на 11.06.26)

⁴⁵ Буги-уги / Boogie woogie – стил в блус и джаз пианото, характерен с подчертания ритмичен двигателен импулс. Лявата ръка енергично свири повтаряща се бас линия в осмини, докато дясната свири характерни и синкопирани повтарящи се мелодични фрази. <https://www.britannica.com/art/boogie-woogie> (посетено на 03.06.2026)

Създаването на „света“

Предвид религиозността на Харис, той метафорично базира разбирането си за хармония и подходът към нея върху сътворението на света от Бог. Прави аналог на дванайсетте тона от хроматичната гама с дванайсетте апостоли на Исус Христос.

Харис задълбочено изследва хармоничните връзки между умалените четиризвучия, общите им тонове, и експериментира с алтероването на степени от четиризвучията по различни начини и достига до различни резултати, например мажорната скала с шеста понижена степен, изградена от общи тонове между мажорните сектакорди и умалените септакорди.

2.3. Съвременни ресурси и технологични средства

Едни от най-популярните обучителни материали са тези на Джейми Аберсолд и Хал Ленърд. Това са сборници с джаз стандарти и прилежащи към тях инструментални аудиозаписи. Те служат като поддържаща група, която акомпанира на солиста, докато той възпроизвежда своята интерпретация на мелодията на произведението. В записите има и определена част, в която солистите имат възможността да импровизират.

Мобилното приложение, което заимства идеята на фоновите писти, дигитализира я и я осъвременява е **iReal Pro**.

Приложението предлага различни ритми на възпроизвеждане в няколко различни музикални стилове, транспониране във всички тоналности, промяна на темпото, регулиране на силата на звука на съпровождащите инструменти, както и промяна на самите инструменти.

Използването на приложението действа на обучаващите се като добър инструмент в репетиционния процес, както и като средство за мотивация, тъй като с него имат възможността да свирят „съвместно“ с други музикални инструменти, да свирят в различни тоналности, да изследват различните стилове и техните отличителни белези и др.

В импровизационната практика, Кратус (1991) определя модел със седем последователни нива на усвоени умения за импровизация с цел разграничаване на етапите на развитие при начинаещи, напреднали и професионални изпълнители. Нивата включват свободно импровизиране с цел откривателство, импровизации с цел влизане в ритъм, търсене на определено звучене, мелодичност, логична последователност, стилистично разнообразие и търсене на индивидуален стил. Приложението iReal Pro може да бъде полезно в повечето от етапите на развитие по различен начин и с цел развиването на различни качества у музиканта.

Глава ТРЕТА: Психологически аспекти и когнитивни стратегии в обучението по (джаз) пиано

Настоящата глава изследва психологическите измерения и стратегии в обучението по пиано и импровизация, като проследява ролята на физиологичния и психическия дискомфорт в началните етапи на развитие. Разгледани са и традициите на българската клавирна школа, както и приложението на теориите за емоционална интелигентност и тази за състояние на поток.

3.1. Когнитивен и емоционален дискомфорт при началния етап на обучение

Развитието на импровизаторски умения не започва с първия научен стандарт или пиеса, а с изграждането на цялостна психо-физиологична база още в детска възраст. За да може един пианист да е устойчив на сцена, да композира в реално време и да е освободен,

той трябва да е преминал успешно през различните бариери, които понякога остават невидими в началния етап на обучението.

Текстът започва хронологично от ранна детска възраст, защото тогава се изгражда музикалната личност на всеки обучаващ се, която впоследствие ще му помага (или пък попречи) да се развива нататък, независимо в коя област на музиката се занимава.

3.1.1. Физиологичният дискомфорт

Връзката между началната школа и импровизацията в джаза е в качеството на автоматизацията. Техническата подготовка в ранния етап цели постигането на ниво на освобождаване, превъзможване на дискомфорта и автоматизиране на процеса, което по-късно да позволи на пианиста да превключи от режим на изпълнение по ноти към режим на голяма креативна свобода, в който сам генерира какво да последва в музикалното звучене.

3.1.2. Психически и когнитивен дискомфорт

Свирането на пиано включва редица когнитивни умения и тяхното доразвиване, за да бъде извършено самото действие на изпълнение. При развиването на всяка една от когнитивните функции е нормално да се изпита дискомфорт от трудността за извършване на действие, липсата на търпение, очакването на бърз краен резултат и бързо усвояване на новия изучаван материал.

Временните неуспехи и забавеното удовлетворение са неизменна част от музикалното развитие. Спадове в мотивацията, други временно по-приоритетни задачи, съмнения в собствените качества и способности са само част от трудностите, през които всеки музикант, независимо от възрастта си, преминава рано или късно. Забавеното удовлетворение, т.е. полагането на труд, който не се отплаща веднага, а се преминава през възходи и падения, преди да се получи краен удовлетворителен резултат, също е фактор за дискомфорта, с който музикантите вероятно ще се сблъскат.

Свирането пред хора, както познати, така и непознати, е ключово притеснение за голяма част от музикалните изпълнители. Психическата устойчивост, реалната самооценка, добрата предварителна подготовка, доверие в себе си и извършването на действия въпреки притеснението, са част от спомагащите фактори за преодоляване на сценичната треска. Когнитивно-поведенческата терапия използва изпитан подход, наречен експозиционна терапия, която предполага поэтапното представяне на *стимулите*⁴⁶ с цел постепенна десенсибилизация.

3.1.3. Българската клавирна школа като фактор в развитието на пианистите

Фундаментът на българската клавирна школа е от ключово значение за развитието на артистите в страната, тъй като там са заложили основните педагогически подходи, техническа подготовка и всички други ключови фактори, необходими на младите музиканти, за да развиват своите умения, особено в музика като джаза, която е чуждестранна културно.

В „Методика на обучението по пиано“ [1957], Андрей Стоянов поставя въпроса за музикално-художествената стойност на учебния репертоар, който трябва да развие всестранно музикалността и да помогне за усвояването на всички видове техника още в началното обучение по пиано и култивирането на тази музикална чувствителност впоследствие ще послужи на младия импровизатор в голяма полза.

Милена Куртева, Тамара Янкова преди това, и други техни колеги отдават голямо значение, освен на чисто техническата и комуникационна част от учебния процес, и на психологията и компонентите на изпълнителството – на връзката между мисъл, чувство,

⁴⁶ Този термин е взет назаем от психологията, но в този текст се прилага в помощ на методиката по пиано.

действие на себеизразяване чрез творбата, личната интерпретация, пресъздаване на композиторската идея. Тамара Янкова отбелязва няколко на брой важни условия за успешна работа с младите музиканти – *опознаването на душевния свят; музикаломисловното развитие; вътрешното слушане и слуховия контрол* на музиканта, което изгражда навика за съсредоточаване в музикалния образ и в задачите в момента на изпълнението им, това, което днес бихме нарекли *mindfulness*⁴⁷ в музицирането. Чрез развитието на тези умения за концентрация постепенно младежът ще се насочи към осъществяване на *пълна вътрешна концентрация*, която Станиславски⁴⁸ нарича „малкия кръг“ – трудно постижимото психично състояние, в което при сценична изява, изпълнителят не се отвлича със странични мисли, а концентрацията му е изцяло в музикалната творба и изпълнението му. И следващият важен фактор за успешна работа с младите музиканти, който Тамара Янкова споменава, е именно *творческата воля*, която помага за преодоляване на смущенията и подкрепя сценичните изяви.

3.2. Когнитивни основи на импровизацията: Емоционална интелигентност и състояние на поток

Едни от ключовите аспекти от психологията, които са свързани дълбоко с музицирането, са емоционалната интелигентност и теорията на потока. Те ще бъдат разгледани поотделно, но и в контекста на книгата на Куинси Джоунс⁴⁹ „12 ноти: относно живота и творчеството“.

Джазът е интелектуална музика, която в съвремието ни предполага една задълбочена теоретична подготовка, която дава солидна основа на младите музиканти. Но свиренето на джаз не е само интелектуално упражнение – то е емоционален диалог, споделяне, вътрешна устойчивост, емоционална осъзнатост и интуитивно присъствие и е значима интеграцията на концепцията за емоционална интелигентност и теорията на потока като подпомагащи стратегии в обучението по импровизация.

3.2.1. Емоционалната интелигентност като инструмент

Според Голман (1995) [Голман, 2011]⁵⁰ емоционалната интелигентност се базира на пет основни компонента: емоционална самоосъзнатост, управление на емоциите, мотивация и продуктивно приложение на емоциите, емпатия и социални умения.

При развити умения за саморегулация и разпознаване на емоциите, изпълнителите могат да превърнат сценичната треска и напрежението преди изява в концентрирана енергия, да отдадат необходимата важност на съответното събитие и да насочат енергията си в изпълнението, наситено с емоционалност, с цел по-голямо въздействие на публиката.

3.2.2. Теорията на потока в полза на творческия музикален процес

⁴⁷ *Mindfulness* е будистко понятие, при което индивидът се стреми към продължителен фокус и осъзнатост върху телесните си усещания, мисли, чувства и емоции, без да се опитва да ги променя.

<https://www.britannica.com/topic/mindfulness> (посетено на 16.06.2026)

⁴⁸ Константин Сергеевич Станиславски (1863-1938) – актьор, режисьор, педагог и театрален теоретик от руски произход. Съвременният театър е изграден върху създадената от него теория.

<https://www.britannica.com/biography/Konstantin-Stanislavsky> (посетено на 16.06.2026)

⁴⁹ Куинси Джоунс / Quincy Jones (1933-2024) – американски изпълнител, продуцент, аранжор и композитор, работил с едни от най-големите имена в джаза, рок, поп, хип-хоп и r&b музиката.

<https://www.britannica.com/biography/Quincy-Jones> (посетено на 16.06.2026)

⁵⁰ Книгата „Емоционална интелигентност“ е издадена през 1995. В този труд е използван българският превод от 2011.

Михай Чиксентмихай⁵¹ въвежда концепцията за потока през 1990 и я описва по следния начин: „Поток е състоянието, при което човек е така потопен в заниманието си, че сякаш нищо друго няма значение; самото преживяване доставя такава наслада, че човек е готов да положи огромни усилия просто за да го изпита отново“ [Csikszentmihalyi, 1990:4].

Психологът установява, че независимо от културата, образованието и социалния статус на индивидите, се наблюдават девет универсални условия, които трябва да са налице за постигане на състоянието поток, а именно: ясни цели за всеки етап от процеса; непосредствена обратна връзка от действията и разпознаване на успеха от работата; баланс между предизвикателствата и уменията; концентрация и съсредоточеност в посока на действието; разсейването е изключено; страхът от провал не е актуален; загуба на рефлексивно самосъзнание – временна „самозабравя; чувството за време се изкривява; дейността става автотелична (в буквален превод от гръцки *самоцелна*).

В джаза, това състояние на поток се проявява, когато импровизацията протича спонтанно, без напрежение, а идеите се развиват по естествен път. В обучението, преподавателите следва да осигурят такава педагогическа среда, в която обучаващите се да постигнат баланс между предизвикване на себе си отвъд възможностите, но и използване на изградените до момента умения.

3.2.3. Педагогически приложения на теориите в музикално-обучителния процес

Интегрирането на умения за емоционална интелигентност, що се отнася до музиката, може да се въведе под различни форми и практики. Например чрез музикален анализ на произведения с фокус върху емоционалния характер на репертоара и психологическото въздействие от различните композиторски решения; импровизация по дадена емоционална тема – изразяване на веселие, топлина, тъга, гняв, спокойствие и др. Подобни практики изграждат емоционална грамотност и умения за музикално мислене през емоции и чувства. Други практики, които педагозите могат да използват, за да насърчат състояния на поток са: създаване на гъвкава структура на уроците – редуване на технически и интуитивни задачи, което да окуражи креативните умения на студентите; импровизационни диалози (между студент и преподавател, или само между студенти), при които акцентът да е върху слушането и отговарянето; осъзната подготовка преди изпълнение – кратко дихателно упражнение за концентрация и телесна осъзнатост с цел фокус, спокойствие и насочване на енергията към музикалното изпълнение.

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА: Стилистични анализи и емпирично изследване

В тази глава са съчетани стилови и структурни анализи на емблематични изпълнения на популярни стандарти и емпирично проучване, проведено сред млади български изпълнители. Чрез съпоставка на творческите похвати на легендарни инструменталисти и резултатите от анкета сред участници в майсторски клас по импровизация, изследването осветява реалните психологически и методологически измерения на импровизационния процес.

⁵¹ Михай Чиксентмихай / Mihaly Csikszentmihalyi (1934-2021) – професор по психология от унгарски произход, декан на Чикагския университет. Водещ изследовател със значими научни изследвания в областта на позитивната психология. <https://positivepsychology.com/mihaly-csikszentmihalyi> (посетено на 16.06.2026)

4.1. Сравнителен стилев анализ на емблематични изпълнения и импровизирани сола

4.1.1. Суинг (Swing) – „C-Jam Blues”.

Исторически и стилистичен контекст

В прегледа на различните течения в джаза, суингът бе споменат като едно от по-старите течения, с най-виден представител Дюк Елингтън. Джаз стандартът „C-Jam Blues“ е негова композиция от 1942. Значимо изпълнение на стандарта е това в късометражния американски филм *Jam Session*⁵², с режисьор Йозеф Берн⁵³ в т.нар. *soundie*⁵⁴. Интерпретацията на Оскар Питърсън (особено в албума *Night Train*⁵⁵) се превръща в еталон за джаз пианистите.

Хармоничен и структурен анализ

C-Jam Blues е в тоналност До мажор (C Major) и е написана в характерна блус форма. Стандартът има типичен суинг ритъм, който трябва да се изпълни много точно чрез артикулационните подходи легато и стакато, които се редуват, както и акцентирането върху тонове, които се падат на слабо време в тактовете.

Характерни изпълнителски похвати

Изпълнението започва с интродукция на баса и барабаните от 8 такта, след което Оскар свири темата в две повторения, а след тях следва импровизация на пианото, която се простира в десет повторения на цялата блус схема на песента.

Любопитен похват, който Оскар използва е, че преди първия, втория, третия и четвъртия *chorus* от импровизацията, той добавя допълнителни четири такта, т. Нар. *Break*, като встъпление към следващия импровизационен кръг и чрез него създава илюзията, че предстои друга (различна) част и разчупва традиционната форма на 12-тактовата блус схема.

В солото си използва тоновете от блус скалата с „чуждите“ за мажорния лад тонове като четвърта повишена степен, и седма понижена. Мелодичната линия в солата му е много разнообразна – съставена е от осмини ноти, но с чести паузи, редуващи се възходящи и низходящи ходове, триоли, шестнайсетини, двойни тонове на интервали като малка и голяма терца, кварта, октава. След като минат десетте импровизационни кръга, той използва техниката, характерна за Джордж Шиъринг⁵⁶, в която и двете ръце свирят мелодия и хармония едновременно (често акордите са от четири тона), като мелодията е най-горния тон в дясната, за да изпъкне на фона на останалите тонове, а лявата я дублира една октава по-ниско. Това създава плътен и масивен звук.

⁵² Jam Session (1942) – късометражен американски филм с режисьор Йозеф Берн. <https://www.imdb.com/title/tt0304225/> (посетено на 16.06.2026)

⁵³ Йозеф Берн / Joseph Bern (1904-1964) – американски режисьор, сценарист и продуцент от руски произход.

⁵⁴ *Soundie* късометражните филми представляват музикално изпълнение с аудио и видео и са популярни преди средата на миналия век. Смятат се за предшествениците на музикалните видеоклипове.

⁵⁵ Night Train – албум на Оскар Питърсън Трио, издаден през 1963. <https://www.allmusic.com/album/night-train-mw0000871247> (посетено на 16.06.2026)

⁵⁶ Джордж Шиъринг / George Shearing (1919-2011 – популярен джаз пианист от британски произход. <https://jazz.com/encyclopedia/shearing-george-albert> (посетено на 16.06.2026)

Сравнителен анализ

В късометражния филм *Jam Session*⁵⁷, изпълнението включва музикантите Дюк Елингтън – пиано, Рей Нанс⁵⁸ – цигулка, Рекс Стюарт⁵⁹ – тромпет, Бен Уебстър⁶⁰ – тенор саксофон, Джо Нантън⁶¹ – тромбон, Барни Бигард⁶² – кларинет и Сони Гриър⁶³ – барабани. Там, Дюк играе като домакин на стандарта – той започва в началото и изсвирва темата, след което се оттегля чрез акомпаниране, за да даде път на прииждащите солисти (цигулка, кларинет, тромбон). Той маркира основните акценти ритмически и чрез хармонията, но акомпанира балансирано и дава път на духовата секция, чиято задача е импровизацията. Темпото е в пъти по-бавно от това на Оскар и дава усещането за небрежност и радост от общото музициране, а ритъмът е *laid-back*.

Изборът на именно тези две изпълнения на един и същи стандарт (като едната е на самия му автор) е защото те демонстрират как чрез различни похвати могат да се постигнат изцяло различаващи се музикални резултати и тези резултати показват някои от възможните подходи на музиканта в подобен тип стандарти.

4.1.2 Бибоп революцията и линеарното мислене: „Anthropology”

Исторически и стилистичен контекст

Джаз стандартът „Anthropology” е композиция на Чарли Паркър, базирана на хармонията на песента „I Got Rhythm”⁶⁴, или т.нар. неин *контрафакт*⁶⁵. Първоначално, стандартът е именуван като „Thriving from a Riff”, но впоследствие заглавието е сменено.

Хармоничен и структурен анализ

Стандартът е в тоналност си-бемол мажор и е в типичната за повечето джазови стандарти ААВА форма от 32 такта.

В първата, „А“, част се среща отново един от най-характерните хармонични ходове в джаза – верига от прогресиите със степени II-V-I и I-IV-II-V-I.

Във втората, „В“, част имаме квинтов кръг в низходяща посока от доминантови акорди, или квартов кръг във възходяща посока, типичен за рагтайм произведенията. Той „разрежда“ хармоничното натрупване до момента, като всяка от степените има по цели два такта без промяна, за разлика от „А“ частта, в която хармонията е много наситена и функциите се променят на всеки две времена от такта.

Характерни изпълнителски похвати

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=gOlpcJhNyDI> (посетено на 03.06.2026)

⁵⁸ Рей Нанс / Ray Nance (1913-1976) – американски джаз тромпетист, цигулар и певец. <https://www.allmusic.com/artist/ray-nance-mn0000408531> (посетено на 16.06.2026)

⁵⁹ Рекс Стюарт / Rex Stewart (1907-1967) – американски джаз корнетист и тромпетист. <https://www.britannica.com/biography/Rex-Stewart> (посетено на 16.06.2026)

⁶⁰ Бенджамин Франсис Уебстър / Benjamin Francis Webster (1909-1973) – американски джаз тенор саксофонист. <https://www.britannica.com/biography/Ben-Webster> (посетено на 16.06.2026)

⁶¹ Джо „Трики Сам“ Нантън / Joe “Tricky Sam” Nanton (1904-1946) – американски тромбонист, разпознаваем със специфична wah-wah ефект. <https://www.britannica.com/biography/Joe-Nanton> (посетено на 16.06.2026)

⁶² Олбани Леон Барни Бигард / Albany Leon “Barney” Bigard (1906-1980) – американски джаз кларинетист и саксофонист. <https://www.allmusic.com/artist/barney-bigard-mn0000785522> (посетено на 16.06.2026)

⁶³ Сони Гриър / Sonny Greer (1895-1982) – американски джаз барабанист и вокалист. <https://www.allmusic.com/artist/sonny-greer-mn0000037251> (посетено на 16.06.2026)

⁶⁴ “I Got Rhythm” (1930) - произведение на Джордж Гершуин от мюзикъла „Girl Crazy”. Впоследствие става джаз стандарт.

⁶⁵ Контрафакт е композиция, базирана на предишно съществуващо вече музикално произведение. <https://grokipedia.com/page/Contrafact> (посетено на 16.06.2026)

Значима интерпретация на стандарта и основополагаща за стила, е тази на Бъд Пауъл. Най-разпространеното му изпълнение е от 1962 в джазовия клуб Монмартър, Копенхаген, в компанията на музикантите Нилс-Хенинг Оерстед Педерсен⁶⁶ – бас и Йорн Елниф⁶⁷ – барабани. Тогава, за тях се говори, че са „най-доброто джаз трио в Европа“.

В това изпълнение триото свири в тоналност си-бемол мажор, която е и оригинално написаната от Чарли Паркър. Темпото е бързо, характерно за стила, а пианото е основният солиращ инструмент. Бъд свири седем кръга на импровизация върху цялата форма на песента, а в осмия кръг той и барабаниста редуват импровизациите си в стил „въпрос-отговор“ на всеки четири такта, след което отново влизат в последна тема за край.

В импровизацията си, той използва бързи и редуващи се във възходяща и низходяща посока пасажии от осмини и триоли. Започва на слаби времена, използва чести, но кратки паузи, чрез които акцентира пулсацията. В солото си включва също арпеджиране, хроматични ходове, дублиране на някои тонове в октава в дясната ръка. Също използва характерен похват за бибоба, а именно „enclosures⁶⁸“ и чрез този похват обгражда тон от съответния лад/скала/акорд с близките до него хроматизми, също използва „approaching⁶⁹“ тонове. Лявата ръка или дублира мелодията на дясната (особено в началото на темата), или само маркира хармонията чрез т.нар. „shell voicings⁷⁰“.

Животът на Бъд Пауъл и влияния върху музицирането му

В ранните години на Бъд, той е смятан за дете-виртуоз и сравняват техническата му подготовка с тази на Арт Тейтъм. През 1945 обаче е пребит от полицаи, докато се опитва да защити своя приятел Телониъс Монк, което води до сериозни увреждания и трайни последици – силни главоболия, халюцинации и психически сринове. От този момент нататък животът му се превръща в редуване на музикални и сценични изяви и престои в психиатрични клиники. Преминава през множество курсове на електроконвулсивна терапия (електрошок), която е известно, че уврежда краткосрочната памет и фината моторика. Противно на медицината, сядайки пред пианото, той *оживява*, дори и през останалото време да е бил некомуникативен и затворен в себе си.

Колегата на Бъд, барабанистът Макс Роуч, също разказва, че понякога Бъд е свирил с такава ярост, че ръцете му кървели, но той дори не забелязвал. Той прави връзка с менталното му здраве, казвайки: „Бъд не просто свиреше музика, той се бореше за живота си на тази клавиатура.“ [Paduras, 1998]

4.1.3. Лиричният модернизъм и психологическата интроспекция: „Waltz for Debby“

Исторически и стилистичен контекст

Композиторът на стандарта е Бил Еванс, който посвещава валса на племенницата си Деби Еванс, а първият запис на Waltz for Debby е от 1956. Той работи по албума във формат

⁶⁶ Нилс-Хенинг Оерстед Педерсен / Niels-Henning Ørsted Pedersen (1946-2005) – джаз басист от датски произход. <https://www.allmusic.com/artist/niels-henning-orsted-pedersen> (посетено на 16.06.2026)

⁶⁷ Йорн Елниф / Jørn Elniff (1938-1991) – барабанист в областта на джаза от датски произход. <https://www.discogs.com/artist/Jorn-Elniff> (посетено на 16.06.2026)

⁶⁸ Enclosures/енклоуъри – подход (заобикаляне) към даден тон чрез преминаване през близките до него хроматични тонове (под или над него) или чрез тон от скалата на фразата. <https://antonjazz.com/2019/07/approaches-enclosures/> (посетено на 16.06.2026)

⁶⁹ Approaching/приближаващи тонове – приближаване към даден тон чрез преминаването през тонове от скалата или хроматични тонове. <https://antonjazz.com/2019/07/approaches-enclosures/> (посетено на 16.06.2026)

⁷⁰ Shell voicings – акорди, които съдържат в себе си само основния, терцовия и септимовия тон. https://www.thejazzresource.com/shell_voicings.html (посетено на 16.06.2026)

на трио. Стандартът е част от течението на стила куул джаз, който става популярен като съзнателна естетическа реакция срещу агресивната и хаотична енергия на бибопа.

Хармоничен и структурен анализ

Джаз стандартът следва разширена 32-тактова форма, която най-често се определя като А-А'-В-А''. Първата „А“ част е изградена върху нежна, почти като детска, мелодия във фа мажор, а хармонията, която допълва е в по-голямата си част съставена от два или три тона. Еванс използва акорди без основен тон (*shell voicings*). Темата и основният размер на стандарта са в $\frac{3}{4}$, но размерът се променя в $\frac{4}{4}$, а ритъмът в по-бърз суинг, когато дойде импровизационната част, защото дава по-голяма свобода за сола на музикантите.

Характерни изпълнителски похвати

Едно емблематично изпълнение е това от 25-и юни 1961 в популярния джаз клуб в Ню Йорк – *Village Vanguard*. Бил Еванс работи с музикантите Скот Лафаро⁷¹ – бас и Пол Мотиан – барабани. Това се оказва и последното изпълнение на триото в този състав.

Еванс е популярен с неговата мелодичност на импровизационните линии. Той набляга на звукоизвличането и на лиричното звучене. В пасажите му се откроява ясна мелодична линия, като в първия *chorus* на импровизацията, той използва темата, но чрез различни вариативни подходи – използва повече преходни тонове към основните от темата, променя я ритмически, изменя някои от фразите и ги замества.

Музиката на Бил Еванс: биографичен детерминизъм

В ранните години на Еванс, той е описван като музикант с изключителна академична дисциплина. Освен скромността и интровертния му характер, житейския му път е белязан от редица загуби, които оставят траен отпечатък върху изборите му впоследствие, както и върху музицирането му. Губи един от най-близките си – басистът Скот ЛаФаро, който умира в автомобилна катастрофа. По-късно следват загубите и на дългогодишната му партньорка Елейн и брат му Хари, което потапя Еванс в цикли на тежка депресия и дългогодишна злоупотреба и зависимост от наркотични вещества, описвана от критиците като „най-дългото самоубийство в историята“.

4.1.4. Боса нова и структурният контраст: „Chega de Saudade”.

Исторически и стилистичен контекст

Chega de Saudade е написана от Том Жобим (музика) и Винисиус ди Морайс (текст) и изначално изпълнявана от Жоао Жилберто и неговата дъщеря Бебел Жилберто. Авторът на текста се възползва умело от двойствения характер на произведението и използва потъжен текст, който ни разказва за липсата на любимия, в минорната част, а в мажорната оптимистично разказва за завръщането му.

Хармоничен и структурен анализ

Стандартът е с мащабна двуделна форма от 64 такта, за разлика от джазовите стандарти, които обичайно са от 32. Формата разделя на две основни контрастни части А и В, всяка по 32 такта - първата е в ре минор, а втората в едноименната ре мажор. Това е непопулярен похват за боса нова стила и заимства идеята за смяната на тоналността от бразилската шоро музика, чиято форма е най-често рондо АВАСА.

Характерни изпълнителски похвати

Няколко години след издаването на песента в албума на Жоао Жилберто, американските джазмени са много заинтригувани от боса нова стила и канят Жилберто и Жобим в колаборация, която се превръща в един от най-продаваните джаз албуми на всички

⁷¹ Скот Лафаро / Scott LaFaro (1936-1961) – американски джаз контрабасист, известен с работата си с триото на Бил Еванс. <https://www.allmusic.com/artist/scott-lafaro-mn0000258090> (посетено на 16.06.2026)

времена, а именно Getz/Gilberto. В албума с неиздавани дотогава записи от май 1976 – Getz/Gilberto '76, е включена и Chega de Saudade. Записът започва без интродукция, влиза в първи куплет (А) с вокално изпълнение и китарен съпровод от Жоао Жилберто. Вокалното изпълнение продължава през цялата форма на песента веднъж, след което Стан Гец влиза с тенор саксофон в един хорус на песента за импровизационна част. Той умело използва темата в солото си и я изпълнява много напевно, но включва много *приближаващи* и *заобикалящи* подходи. В „трите пъти“⁷² накрая двамата с Жилберто се допълват и завършват песента заедно.

4.2. Емпирично изследване на импровизационния процес: Методика, контекст и цели

След детайлния теоретичен анализ на историческите паралели и психологическите детерминанти на творческия процес, настоящото изследване преминава към емпиричната си фаза. Целта е да се верифицират теоретичните хипотези чрез директно проучване на субективните преживявания, музикално възпитание, навици и бариери на съвременния млад джазов изпълнител в България.

Контекст и извадка на изследването

Основата на проучването е базирана на анкета, проведена сред участниците в дебютния майсторски клас на Ангел Заберски „*Привилегировани да импровизираме джаз*“ в Нов български университет, февруари 2026. Тази група респонденти включва изпълнители, намиращи се в активен процес на надграждане на своите музикални умения и подготовка под ръководството на един от водещите авторитети в съвременната джазова практика и педагогика в България.

Методология и структура на анкетата

Инструментариумът на изследването се състои от структурирана анкета от 22 въпроса, разпределени в четири основни направления: демографски и професионален профил (възраст, музикален опит), психологически рамка (сценична тревожност, емоционалната интелигентност, поток и влияние на ранната образователно-възпитателна среда), методологически и технически аспекти (образователни системи, класическа подготовка и съвременните технологии) и био-психологически фактори (физическо здраве, сън и дисциплина).

Цели на изследването

Проучването си поставя за цел да отговори на въпросите „Какви са реалните когнитивни и емоционални бариери, които препятстват свободното музициране, и по какъв начин наложените образователни модели взаимодействат с психологическата устойчивост на музиканта?“ и „Кои са най-ползните средства според самите музиканти, които са ги изградили до момента?“.

Резултати от емпиричното изследване: Анализ и интерпретации

В първата част от анкетата, данните показват, че повечето от респондентите са на възраст между 15 и 20 години, няколко от тях са между 21 и 25, а останалата по-малка част са в диапазона между 25 и 30.

По-голяма част от участниците са с основен музикален инструмент – пиано, има по един участник с инструмент – бас китара/контрабас, саксофон, китара, барабани, алт саксофон. Девет от тях споделят, че свирят повече от 10 години на основния си музикален инструмент, един от тях – между пет и десет години, а един по-малко от пет. Джазът е

⁷² „Трите пъти“ е разговорен израз, който означава повтаряне на последната фраза в даден стандарт три пъти, като всеки път може да бъде с леки изменения на мелодията и/или хармонията, за завършване на изпълнението на стандарта.

стилът, в който се изявяват най-много от тях, също са отбелязани стиловете поп, рок, метъл, соул, класика и авторска музика (еклектика). Всички от тях са отбелязали, че се занимават с импровизация – десет от тях активно, а един – понякога.

Анализът на данните показва, че преобладаващата част от участниците в майсторския клас имат солидна база в областта на класическото музикално образование. Наличието на класическа подготовка осигурява висока техническа прецизност и развита двигателна култура, но и създава първите потенциални бариери към джазовата музика – преходът от стриктно следване на нотния текст към спонтанно генериране на музикален материал в реално време често е съпроводен с усещане за несигурност *какво* да се изсвири, налице е и твърде голямата дисциплина, която ограничава отпускането, страхът от техническа грешка, социалното осъждане, както и комбинация от всичките. Това е и въпросът, чийто отговори са най-разнородни.

Анализът на следващите три въпроса очертава повтарящ се модел в отговорите на участниците. Въпросите изследват дали музиката в ранното детство е била възприемана като източник на удоволствие, дали родителите са упражнявали силен натиск за високи постижения и доколко ранната музикална среда е насърчавала творчеството и свободното експериментирание. Съпоставянето на тези отговори с данните за сценична тревожност и емоционалната осъзнатост и регулация показва тенденция участниците, отчитащи по-висок родителски натиск и по-слабо насърчаване на творческата инициатива, да съобщават и за по-трудното овладяване на дискомфортните емоции преди излизане на сцена, както и за наличието на повече затруднения при музицирането и свободното импровизиране.

Контрастно на тези отговори, музикантите, които са отбелязали, че при тях музиката е била свързана с удоволствие; че не са имали силен родителски натиск; и че музикалната среда е насърчавала творчеството и експериментите, твърдят, че успяват да разпознават и управляват дискомфортните емоции непосредствено преди концерт по-лесно, както и, че сценичната треска въобще не им пречи, или им пречи в малка степен.

Тези отговори не отхвърлят наличието на други фактори в характеристиките на инструменталистите, ситуативни причини и др., които също могат да допринесат за преживяване на сценична тревожност и пр., без да са налични илюстрираните потенциални първопричини.

По-голямата част от участниците споделят, че винаги или почти винаги докато свирят и импровизират успяват да влязат в състояние на поток, да се потопят и да загубят представа за времето и именно същите споделят за по-малко налични бариери пред свободното им музициране. Тези резултати подсказват, че ранната образователна среда, която често наказва грешката, е възможно да формира у младите изпълнители по-високо ниво на перфекционизъм и такъв тип очаквания от представянето им, което да блокира отпускането и потапянето им в импровизация да се окаже трудно достижимо.

Тези данни не предполагат, че тази перфекционистична тенденция не може да се промени вследствие на целенасочени усилия и трупане на опит, но показват връзка между средата и развитието занапред в музикален аспект.

Следващите два въпроса касаят емоционалността като инструмент в импровизацията – участниците единодушно твърдят, че емпатията влияе директно върху качеството на интерпретация/импровизация, както и, че е изключително важна химията и емоционалната комуникация с останалите членове.

В следващият сегмент от анкетата участниците изброяват редица импровизационни подходи, методи, както и технологични средства, с които развиват музикалните си умения, които са включени в рамките на този труд като едни от най-важните и основополагащи, а

по повод поддържането на дисциплината – отговорите са разнородни. В рамките на този труд са предложени някои стратегии за спазване на музикална дисциплина именно защото поддържането на редовен график и репетиции за някои е предизвикателство и подобни стратегии могат да ги улеснят и да спомогнат въвеждането на навика по-лесно в ежедневието.

Данните в последната част от анкетата категорично потвърждават, че сънят и общото физическо състояние са важни фактори за респондентите и са пряко свързани с пълноценната концентрация по време на изпълнение.

4.3. Обобщаващи изводи от изследването

Анализът на данните от анкетиранияте музиканти очертава отчетлива корелация между ранното музикално възпитание и образователна среда, психо-физиологичната устойчивост и творческия капацитет за импровизация и поток. Резултатите дават посока, че макар класическото образование да осигурява необходимата техническа подготовка, то може да бъде съпроводено с перфекционистични нагласи, което впоследствие да се окаже бариера за музиканта и неговото музикално освобождение в импровизацията и във влизането на състояние на поток. Още един ключов извод е потенциалната зависимост между рестрикциите в музикалното възпитание в детството и повишените нива на сценична тревожност в по-зряла възраст.

Настоящата анкета подчертава и необходимостта от нов педагогически фокус: не само върху техническата и теоретична подготовка, но и върху изграждането на цялостна хигиена на музиканта – от поддържането на здравословен баланс между физическо здраве и творчество, през емоционалната осъзнатост и до внедряването на ефективни стратегии за самодисциплина. Данните убедително илюстрират, че пътят към свободното музициране изисква не само техническите средства за това, но и превъзможването на когнитивните и емоционални бариери, положени в ранните етапи на развитие, като предоставят емпирична база за нуждата от по-интегративен и холистично ориентиран подход в обучението по джаз.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящият дисертационен труд предлага съвременен поглед върху различните фактори, които влияят в развитието на пианистите и техните музикални умения и показва, че те не са единствено технически процес, а сложна интеграция между музикална грамотност, техническа подготовка, музикален вкус и афинитет към този стил в музиката, когнитивна гъвкавост и емоционална устойчивост. Проведеното анкетно проучване потвърди фундаменталната роля на музикалните фактори, а именно техническата подготовка и теоретичните познания, които остават основата, върху която стъпва всеки импровизатор. Резултатите аргументираха и тезата, че тези фактори може да се окажат недостатъчни, ако не бъдат подкрепени от специфични психо-физиологически и възпитателни условия, които да позволят на изпълнителя да се отърси от рестрикциите и да търси своята творческа свобода.

Емпиричният анализ показва, че ранната образователна среда, насърчаваща творчеството и експериментирането, е добър показател и предвестник на успешната адаптация в джазовата идиоматика. Музикантите, които имат по-добре развити умения за улавяне, разпознаване и изразяване на емоциите (емоционална интелигентност) и са се научили да припознават дискомфорта като неразделна част от творческия (а и житейския) процес, демонстрират по-ниски нива на сценична тревожност и по-висока способност за

навлизане в състояние на поток. Трудът предлага стратегии за поддържане на творческата форма в дългосрочен план като включва работещи модели, касаещи дисциплината и изграждането на устойчиви навици, както и предложение за визуализации и други подходи от когнитивно-поведенческата терапия, които могат да послужат като инструмент за намаляване на нивата на тревожност.

Изследването подчертава, че общото физическо здраве, сънят и хармоничният баланс между личен живот и музикално развитие също са ключови фактори за поддържане на креативния дух и творческото дълголетие, а емоционалността и чувствителността се преформулира не като пречка, а като основен инструмент за автентична комуникация през музиката.

Така предложеният в труда холистичен модел не се ограничава до преподаването на конкретни джазови похвати, а предлага нов педагогически модел, който третира изпълнителя като единна психо-физическа цялост. Включените методики на Оскар Питърсън, Бари Харис и Джейми Аберсолд, като основополагащи такива, предлагат допълващи се подходи към развитието на музикалните умения, необходими за джазовия стил. Тези подходи позволяват на обучаващите се необходимия теоретичен и технически фундамент за свободно импровизиране, а останалото зависи от инициативността, интереса и работата, която е готов да свърши самия обучаващ се.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Направено е историческо проследяване на джаза с фокус върху различните стилови особености, като е проследена и връзката между ранните форми на музикална импровизация, афроамериканската традиция и съвременните педагогически подходи при обучението по джаз.
2. За нуждите на изследването е направен опит за разработването на интердисциплинарна рамка, която обединява широк кръг от дисциплини – музикално-педагогически, психологически и изпълнителски аспекти, която разглежда взаимовръзката между техническата подготовка, когнитивните процеси, емоционалната регулация и творческата изява.
3. Анализирани са съвременни педагогически и технологични средства за обучение в областта на джаза и импровизацията, като е оценен потенциалът на дигитални приложения и практически методи за развитие на импровизационните умения, самостоятелната подготовка и творческата увереност на обучаемите.
4. Идентифицирани и анализирани са основните спомагателни средства, които са фактори в развитието на умения за джазова импровизация, както и основните бариери, възпрепятстващи свободната импровизация при младите музиканти.
5. Формулирани са практически препоръки за обучаващи и обучаеми по джаз, насочени към развитието на технически умения, теоретична основа, импровизационно мислене, психологическа устойчивост и творческа автономност.
6. Музикалният анализ на избрани изпълнения в труда дава посока за образователни практики, фокусирани върху важни детайли от даденото изпълнение.
7. Изследването има теоретическа и практическа приложимост, като методическо ръководство за самостоятелно ползване, или като педагогически наръчник.