



ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ“

БЛАГОЕВГРАД

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА

КАТЕДРА „МУЗИКА“

АНТОНИ КИРИЛОВ ДОНЧЕВ

**ИЗКУСТВОТО НА ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В ДЖАЗА И
ПРОБЛЕМИТЕ, КОИТО ПОСТАВЯ ПРЕД
ПИАНИСТА В ДУО И ТРИО**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на образователна и
научна степен „доктор“, научна област 8. Изкуства,
професионално направление 8.3. Музикално и танцово
изкуство, докторска програма „Теория и практика на
изпълнителското изкуство“

Научен ръководител проф. д. изк. Йордан Гошев

Благоевград

2025

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Музика“, проведено на 04.03.2025 г., протокол №15, и решение на ФС при Факултета по изкуствата, протокол №25 от 13.03.2025 г. Дисертацията е структурирана в увод, три глави, заключение, библиография в обем от 133 страници. Използвани са 26 източника. Изследвани са 28 албума. Включени са 69 примера.

Членове на научното жури:

Вътрешни:

1. Проф. д.н. Иванка Влаева
2. Проф. д.н. Филип Павлов

Външни:

1. Проф. д.н. Велислав Заимов - НМА “Проф. Панчо Владигеров
2. Проф. д-р Цветан Недялков - НМА “Проф. Панчо Владигеров
3. Проф. д-р Момчил Георгиев - НМА “Проф. Панчо Владигеров

Защитата ще се проведе на 07.05.2025 г. от 12 часа в УК 1 зала 571А на Югозападен университет „Неофит Рилски - Благоевград.

Всички материали, свързани със защитата са публично достъпни в катедра „Музика“ и са публикувани на уебсайта на Югозападен университет “Неофит Рилски“.

„Мисля, че централният философски аспект на изкуството на импровизацията е свързан източната концепция за съществуване в настоящето; нито миналото, нито бъдещето трябва да пречат на пълноценното живееие в момента.“

Дейв Либман

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	7
ПЪРВА ГЛАВА. Преглед и дефиниране на специфичните особености на джаза. Примери за успешно музикално партниране в дуо и трио	11
1.1. Исторически предпоставки.....	11
1.2. Особености на системата за кодиране и декодиране при джаза.....	11
1.2.1. Особености на нотописа при ритъма.....	11
1.2.2. Особености на нотописа при хармонията.....	13
1.2.3. Особености при интерпретацията на темата...	14
1.2.4.Особености на структурата и формата в джаза.....	14
1.3. Хармоничният език на джаза.....	15
1.4. Специфика на ритъма в джаза.....	17
1.4.1. Синкопиране.....	17
1.4.2. Ритмично фразирание.....	17
1.5. Специфика на акомпанимента.....	18
1.6. Пианистът в дуо.....	19
1.7. Пианистът в трио.....	20
1.7.1. Значението на Бил Еванс трио.....	21
1.7.2. Еволюцията на Брад Мелдау трио.....	22

1.8. Кийт Джарет и значението на спонтанността.....	23
ВТОРА ГЛАВА. Изграждане на солова импровизация..	25
2.1. Импровизацията преди джаза.....	26
2.2. Дефиниране на джаз импровизацията.....	27
2.3. Структурни елементи за изграждане солова джаз импровизация.....	28
2.3.1. Специфика на мелодията в джаза.....	28
2.3.2. Създаване на мелодична линия.....	29
2.3.2.1. Дефиниране и употреба на риф.....	30
2.3.2.2. Определяне и използване на опорни тонове.....	30
2.3.2.3. Проходящи тонове.....	31
2.3.2.4. Скали.....	31
2.3.3. Хармонична основа на джаза.....	32
ТРЕТА ГЛАВА. Пианото като акомпаниращ инструмент в дуо и трио.....	34
3.1. Акомпанимент в дуо формации.....	35
3.1.1. Дуо с мелодичен инструмент.....	35
3.1.1.1. Акомпанимент със суингиране.....	35
3.1.1.2. Акомпанимент на балада.....	37
3.2. Акомпанимент в пиано трио формации.....	37
3.2.1. Акомпанимент на темата.....	37

3.2.2. Конструиране на интродукция.....	38
3.2.2.1. Интродукция с повторение на два акорда.....	38
3.2.2.2. Интродукция върху поредицата I – VI – II – V.....	39
3.2.2.3. Интродукция с използване на тематичен елемент.....	39
3.2.3. Конструиране на удължен финал на джаз стандартите.....	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	41
ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	44
ПУБЛИКАЦИИ.....	45
ДОПЪЛНИТЕЛНА ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ.....	46

УВОД

Умението за партниране в музиката наподобява на това в живота - необходимо е да се вслушваме, да общуваме с внимание, емпатия и толерантност, за да бъде то пълноценно и смислено. Това обаче, е възможно само ако има единна „система за кодиране и декодиране“, както отбелязва социалната психология. В музиката тази система представлява нотното писмо. Джазът, като „музика на момента“ е свързан с импровизация, затова успешното взаимодействие предполага допълване на съществуващия музикален език с нова знакова система за „кодиране и декодиране“, която трябва да предпази от превръщането на музиката в хаос.

Настоящото изследване ще разгледа мястото и ролята на пианиста, изкуството на равностойно партниране и взаимодействие с музикантите в дуо и трио. Ще бъдат засегнати специфичните интерпретационни методи и похвати, както и отделните елементи, които обуславят и допринасят за тяхната значимост.

Решаващ фактор за разглеждането проблематиката в това изследване е моят опит, натрупан по време на дългогодишната ми концертна и звукозаписна дейност. В практиката си като пианист, композитор и диригент, съм имал възможността да участвам в най-различни като стилистика и брой участници музикални формации – от дует до Биг бенд и симфоничен оркестър. Важно допълнение на този опит е и преподавателската ми дейност в ЮЗУ „Неофит Рилски“ и НМА „Панчо Владигеров“.

Актуалност на изследваната тема

Развитието на изкуството е пряко свързано с процеса на променящата се действителност и крайната динамика в края на 20 и началото на 21 век. Това поставя нови предизвикателства пред музикантите, изисква усвояване на нови опитности и умения за постигане на адекватно и пълноценно партниране и успешно участие в разнообразието от музикални формати. Липсата на традиция и на системно обучение в областта на джаза в България от една страна, и от друга - все по-големия брой млади музиканти, желаещи да се посветят на тази музика, обуславят актуалността на настоящото изследване.

Обект на изследването

Обект на настоящото изследване е мястото и ролята на пианиста като джаз изпълнител, изкуството на равностойно партниране и взаимодействие с музикантите във формациите дуо и трио.

Предмет на изследването

Предмет на изследването са различните интерпретационни методи и похвати, задачите, които поставят те, средствата и възможностите за тяхното решаване за постигане на пълноценно партньорство.

Цел на изследването

Цел на изследването е развитието и обогатяването на възможностите за акомпаниране и импровизация, както и постигане на по-добро музикално общуване и взаимодействие в изграждането и интерпретацията на произведения от джазовата музика.

Задачи на изследването

- Разглеждане на спецификите на нотописа при джаза
- Особености на хармонията, ритъма и структурата
- Намиране и проучване на музикални примери, свързани с изследването.
- Анализ на проблемите при ансамбловото свирене.
- Извеждане на заключения, подпомагащи решенията на задачите на ансамбловото свирене и взаимодействието между музикалните изпълнители.
- Изразни средства.
- Изследване на стилови и интерпретационни похвати:

- акомпанимент и соло

- разположение на акордите

- мелодична линия и гласоводене

- уменията да се слуша

- връзката слушане - реакция

- толерантност

Методика на изследването

- Анализ - ще послужи за формулиране на проблематиката чрез изследване на подходящи примери.
- Сравнение - оценяване на възможностите чрез съпоставяне на различни творчески търсения.
- Интуиция - подсъзнателния процес за бързо съпоставяне на модели, който предлага

възможни начини на действие и решения. Интуицията се явява изключително важен фактор в импровизацията, където точната и навременна реакция обуславят всеобхватността на взаимодействието. Тъй като тя се базира на познанията и опита, интуицията е доказателство за важноста на качествените натрупвания и интелектуалното развитие.

- Логика - тъй като логиката е триединство на понятие, съждение, умозаключение, тя ще послужи за извеждане на възможните /музикални/ изводи и решения.
- Личен опит като изпълнител, композитор и диригент.

Теза на труда

Чрез осъзнаване на ролята на момента, както и на възможностите, които се разкриват пред пианиста, да се постигне творческо и органично взаимодействие и партньорство при ансамбловото свирене в различни джаза формации, както и изграждане на собствен музикален език.

Справка за приносите на дисертационния труд

Намеренията са да има два основни плана като принос на Дисертацията - теоретичен и практичен. Трудът ще обобщи и систематизира ролята на пианиста в джаза като пълноценен партньор, като с това ще подпомогне за развитието на изпълнителското изкуство и педагогиката.

ПЪРВА ГЛАВА

Преглед и дефиниране на специфичните особености на джаза. Примери за успешно музикално партниране в дуо и трио

1.1. Исторически предпоставки

Раждането на джаза се разглежда като своеобразен сблъсък между две диаметрално противоположни културни сфери – физическата, чувствена и интуитивна на африканските роби, и интелектуалната, логическа и формална на европейските заселници. В този смисъл може да се направи обобщението за връзката на емоцията като водещ елемент на едната, и рационалността като водещ елемент на другата. *Равновесието между тези два елемента е ключово за изграждането на музикалния смисъл в джазовата музика.*

1.2. Особенности на системата за кодиране и декодиране при джаза

Основния акцент при джаза е импровизацията, която се базира на тема, задаваща стилистиката, хармоничната основа и структурата. Това е причината да се използва сравнително опростено, контурно нотирание. Темата обикновено е мелодия от 12, 16, 24, или 32 такта, а хармонията е изписана с буквено-цифрови означения.

1.2.1. Особенности на нотописа при ритъма

- **Мелодия и ритъм**

Суингирани осмини

Осмините са най-използваната нотна трайност в джазова музика. Тяхната интерпретация характеризира неговата ритмична специфика. При опростения нотопис, обикновено две осмини се изпълняват, като първата осмина се задържа приблизително 2 пъти по-дълго от втората. Получава се квази триолово движение:



Съотношението между по-дългата и по-късата нотна трайност може да варира в много фини, почти незабележими граници и зависи от темпото. Понякога има изискване определена фраза в осмини да звучи без да е суингирана, т.е. така както е написана. В тези случаи тя се обозначава с термина „*straight*“.

Суингирането е отличителната ритмична характеристика, която прави до голяма степен разпознаваем един джаз музикант.

• Хармония и ритъм

Подобно на хармонията, означена с буквено-цифрови символи, хармоничният ритъм в джаза се изписва опростено. В петолинието се използват наклонени линии и ромбовидни символи, които указват броя на времената в такта и трайностите на акордите:



В зависимост от авторския замисъл, ритмичните фигури могат се изпишат и съвсем конкретно:



1.2.2. Особенности на нотописа при хармонията

Друга важна особеност на нотописа в джазовата музика, напосигато се по времето на стила **бибоп**, е изписването на пиесите или песните само с мелодия и хармонична схема. Акордите се изписват с буквено-цифрови означения, подобно на бароквите цифрован бас, но значително по-сложни и подроби:

- До мажор 7 – C7,
- До мажор, г. 7 – Cmaj7, Cma7, CΔ,
- До минор, м. 7 – Cm7, Cmin7, C-7
- До минор, г. 7 – Cm maj7, Cm ma7, C-Δ7

И Т.Н.

Съществуват и така наречените *slash* акорди – пресечени акорди. Те се състоят от два акорда, разделени с черта, като долният, или десният (в зависимост от това как са изписани)

означава нотата в баса, а горният, или левият – надстройката на акорда.

1.2.3. Особенности при интерпретацията на темата

Свободата в третирането на тематичния материал в джаза позволява намеса ритмиката, хармонията и мелодията.

1.2.4. Особенности на структурата и формата в джаза

Като жанр акцентиращ предимно върху импровизацията, пиесите в джаза имат най-често опростена структура. Тя се състои от три основни елемента: *тема - импровизация (или импровизации) - тема*. Понякога темата е предшествана от интродукция („*intro*”), базирана върху част от тематичния материал, или е кратка импровизация върху така наречения „*turnaround*”.

В изграждането на музикалната форма съществува съществена разлика между композираната музика и джаза. Европейската художествена музика е обогатила световната култура с извънредно сложни и комплексни като структура музикални форми. В джаза формата се конструира по време на изпълнението и зависи от вида на темата и дължината на импровизациите. Това е и причината темите да се състоят най-често от 12, 16, 24, или 32 такта. Според музиковеда Янош Гонда: „*В джаза въпросът „как“ е несъмнено по-съществен от „какво“. Характерът на темата , на мелодията, не решава съдбата на едно джазово произведение. Тя е само основа за импровизацията.*

Формата не е грижливо планирана и изпитана „постройка“, а само схема на серия от вариации“.¹

1.3. Хармоничният език на джаза

Хармоничният език на джаза се развива, следвайки европейската музикална традицията. Той е в процес на непрестанна промяна и определя до голяма степен различията в неговите стилове. От появата си до 40-те години на 20-ти век джазът е повлиян от забавната и танцова музика, което го ограничава главно до използването на квинтакорди и септакорди в различни разположения. Това е най-характерно за епохата на *суинга*.

В началото на 40-те години на 20-ти век са документирани първите прояви на стила **бибоп**. Музиканти от по-младото поколение започват да свирят музика, различна от танцувалната, „музика на музикантите“. Тяхната музика задълбочава творческите търсения и предполага слушаща аудитория, готова да съпреживее емоцията на многобройните солистични изяви. Импровизацията заема централно място в структурата на пиесите, а изпълнителското майсторство достига до най-високо ниво. Хармоничният език се усложнява, като използва разширени надстройки на акордите и акордова замяна.

¹ Гонда, Я. „Джазът – история, теория, практика“. ДИ „Музика“. София, 1975г.

A Night In Tunisia Dizzy Gillespie

Bebop ♩=200

Copyright © ADMusic 2022

По нататък в развитието си джазът достига до сложния хармоничния език на композитори като Дебюси, Равел, Барток, Стравински, Шьонберг, Веберн. Като основна причина за това може да се посочи *отдалечаването на джаза от зависимостите на комерсиалната музика*, което го превръща в изкуство със силен художествено-творчески заряд.

Най-голям принос за това има пианистът **Бил Еванс**. Музиката на 20-ти век оказва огромно влияние върху него и допълва формирането на новаторския му хармоничен език: „...той е способен да осъзнае и използва хармоничните похвати и прийоми в музиката на Дебюси, Сати, Равел..., от Скрябин до Барток и Мийо, и да ги пречупи през призмата на джаза... От Дебюси и Равел се учи на неопределеността и двусмислието на тоналността, от Барток – как да включва по-широки интервали, от Мийо – как да използва битоналност и политоналност“.²

² Shadwick, Keith. Bill Evans: Everything Happens to Me-a musical biography. San Francisco: Backbeat Books, 2002

1.4. Специфика на ритъма в джаза

1.4.1. Синкопиране

Синкопирането е основен елемент на ритмиката в джаза. Чрез изместване на силните времена се постига специфичната пулсация, която дава динамиката и изразителността на тази музика. Специалното отношение към слабите времена, акцентирането им в мелодията, хармонията и ритъма създават неговите основни характеристики.

1.4.2. Ритмично фразирание

Ритмичните особености на джаза са най-разпознаваемата и отличаваща се негова характеристика. Те, както и останалите му съставни елементи, са резултат на синтез, в който доминира влиянието на африканския фолклор, със специфичните за него полиритмия и полиметрия.

Брад Мелдау е един от съвременните пианисти, използващи метрична асинхронност за създаване на дисонанс по няколко вариативни начина. Един от тези начини може да се опише като отделен, различен от основния ритъм, който създава дисонантен ритъмен поток, появяващ се обикновено в началото на негова импровизация. Друг начин за метрична асинхронност често се появява в последната част на импровизацията, и е придружен от други дисонанси, като например политонални мелодични линии и хармонична дестабилизация. Наблюдава се и фразирание, което може да се определи като „отсъствие“ на ритъм.

Разбирането за спецификата на прийомите, които *Брад Мелдау* използва по отношение на ритъма, може да се разгледа в два аспекта:

- **микро ритъм**, свързан с акцентирането и свободата в третирането на размера и метрума;
- **макро ритъм**, отнасящ се за експресивната фразировка и вариативност по отношение на такта, забавяне или липса на съвпадение в темпово отношение.

Тед Джоја пояснява: „*Триото на Мелдау работи в свои ритъмни реконфигурации на много високо ниво на виртуозност. Особено възнуващо е да ги слушаш носещи се над основния ритъм в неравностепенни размери, като през цялото време поддържат високо ниво на интерактивност, взаимодействие и разнообразие в тяхното изпълнение*“.³

1.5. Специфика на акомпанимента

Успешното взаимодействие на пианиста е свързано непосредствено с възможността да създаде подходяща музикална среда за своите партньори. Добрият акомпанимент дава възможност за пълноценна изява на солиста като не само му помага, но и го провокира. Това може да се определи като координирани, сближаващи се

³ Gioia, T. (2007). Assessing Brad Mehldau at mid career. Retrieved from <http://www.jazz.com/features-and-interviews/2007/12/31/assessing-brad-mehldau-at-midcareer>

взаимно последователни музикални решения, с резултат, който удовлетворява индивидуалните предпочитания на музикантите. Има няколко аспекта на такава музикална конвергенция:

- *времеви* - организиране на взаимодействието на изпълнителите във времето
- *стратегически* - изграждане на музикалната форма във реално време
- *естетически* - извеждане на смисъл от евентуално разминаващи се предпочитания

Проблемите, които се открояват са два. Първият е психологически и е свързан с преодоляване на желанието за изява. Това означава подтискане на егото, умение за слушане и съобразяване със солиста. Вторият проблем е когнитивен и е свързан с познанията и уменията на пианиста, касаещи хармонията и ритъма, съобразяването с характера и стилистиката на пиесата, които трябва да създават необходимата основа и комфорт на партньора, и да му позволяват да развие свободно своите идеи.

Взаимодействието на пианиста с неговите партньори е в пряка зависимост от вида на музикалния формат и стила на музиката, като най-комплексните проблеми се проявяват в дуета и триото.

1.6. Пианистът в дуо

Дуетът е най-предизвикателния формат за пианиста в джаза. Това вероятно се дължи на факта, че има много малко правила, които го управляват, на възможностите, които

предоставя, както и поради разпределението на отговорността за свободата между само двама души.

Пианистът трябва да структурира акордите в подходящо разположение, да направи връзка между тях с умело гласоводене, като едновременно с това създава и подходяща ритмична пулсация. Най-често това е свързано и с необходимост от създаване на *бас линия*, което отличава дуета от другите форми на партньорство.

Тази формация е особено важна за мен, и е определила до голяма степен развитието ми като музикант. Започвайки през 1984 г., когато заедно с Христо Йоцов създаваме дуото Акустична версия, интересът към това камерно музициране ми предостави възможност да концертирам и да записвам дуети с много български и чужди джаз музиканти. Някои от тях са Милчо Левиев, Симеон Щерев, Людмил Георгиев, Йълдъз Ибрахимова, Камелия Тодорова, Анатолий Вапиров, Джо Ловано, Том Харел, Кърт Елинг, Джордж Гарзон, Томи Смит, Ерик Влуиманс, Кристоф Лауер.

1.7. Пианистът в трио

Триото в джаза се е превърнало в изключително средство за изява на възможностите и взаимодействието между музикантите. Всички големи пианисти са творили в такъв формат. По думите на именития изследовател Ленард Федър: *„Във формата на триото пианистът може да се наслади*

на възможността да жонглира с ролите на солист и аккомпанятор...“⁴.

Пиано триото добива своята значимост в края на 40-те години на 20-ти век при стила *бибоп*. То се еманципира от така наречената *ритъм секция* и във времето се превръща в най-важния формат за пианиста в джаза. Той е основната фигура, която отговаря за изграждането на цялостния музикален смисъл. За разлика от дуета, в триото пианистът е освободен от задължението да се грижи за бас линията. Това открива възможност за използване на така наречените „*rootless*“ акорди – акорди без основен тон в баса:



При аккомпанимент в трио пианистът може да използва двете си ръце за създаване на акорди със сложността на оркестрова звучност.

1.7.1. Значението на Бил Еванс трио

Бил Еванс „...пренаписа езика на модерното джаз пиано, включвайки прийоми, повлияни от класическата музика, по-специално от музиката на френските импресионисти, създава ансамблов стил, известен със своя сложен, забележителен, органичен начин на

⁴ Feather, L. "Leonard Feather's Choices For The 10 Greatest Jazz Piano Trios", Keyboard, February 1984

взаимодействие.”⁵ В неговите трио формации традиционната акомпанираща функция на контрабаса и барабаните се променя. Те се превръщат в равностойни солистични партньори на пианото - нещо непознато дотогава. Изпълненията им се доближават до висотата на елитна камерна формация, независимо от импровизационния характер на музиката. Тези трио формации променят изцяло съвместното музициране, взаимодействието между музикантите, и са признати за най-значимите в историята на джаза.

1.7.2. Еволюцията на Брад Мелдау трио

Независимо от неизбежното влияние на *Бил Еванс*, от когото се учи на красиво и плавно гласоводене, и на *Кийт Джаред*, от когото заимства свободното, реещо се и емоционално музициране, **Брад Мелдау** намира свой собствен път, който предопределя успешната му музикална кариера. Особен интерес предизвиква интригуващото балансиране на Мелдау между консонанс и дисонанс, с което се създава музикална картина, която служи като отправна точка за развитието на импровизацията.

Според джаз критика и писател Тед Джойа, „...има 4 основни причини за забележителното въздействие на Мелдау като пианист: **предефинирането на ролята на**

⁵ Teachout, T. “Does Bill Evans Swing?”, Commentary January, 1998: p. 46.

*лява и дясна ръка; разширяване на репертоара на триото; ритмично фразирание; свобода от клишета...*⁶

Брад Мелдау често свири музика на поп и рок изпълнители, като Ленън/МакКартни, Рейдиохед, Джими Хендрикс, Кърт Кобейн, Пол Саймън, като я моделира по начин, съобразен с неговите интерпретационни виждания.

1.8. Кийт Джарет и значението на спонтанността

От съвременните джаз пианисти **Кийт Джарет** може да се посочи като пример по отношение на спонтанността. По време на неговите напълно импровизирани солови концерти, той излиза на сцената без представа каква ще бъде дори първата нота. (С мен това се случи първи път през 1996г., когато заедно със саксофониста Анатолий Вапилов си позволихме да изнесем концерт без каквито и да е предварителни уговорки. След това всеки наш концерт като дуо, или трио със Стоян Янкулов продължи по същия начин). *„Джарет е просто един от най-великите пианисти, които*

⁶ Gioia, T. (2007). Assessing Brad Mehldau at mid career. Retrieved from <http://www.jazz.com/features-and-interviews/2007/12/31/assessing-brad-mehldau-at-midcareer>

някога са съществували!⁷, възкликва известният британски класически пианист *Стивън Осбърн*.

- **Изкуството на триото**

Кийт Джарет издава повече от 33 солови и 25 трио албума, по-голямата част от които са записани по време на концерт – още едно доказателство за отношението му към спонтанността. Развивайки традициите, установени от *Бил Еванс*, триото на *Джарет* създава дълбоко емоционална, виртуозна музика, която се отличава със свобода, но и прецизност, експлозивност, но и сдържаност. Моментите на тоналност и атоналност се редуват, създавайки дълги, плавни музикални линии. Взаимодействието и комуникацията между тримата музиканти достига до такива измерения, в които груповите импровизации добиват сложност, характерна за композираната музика. Всички тези характеристики превръщат триото на *Кийт Джарет* в една от водещите джаз формации, концертиращи в най-престижните световни зали. Балансът между спонтанността и контрола, дължащ се на изключителното владение на инструмента, правят музиката на *Кийт Джарет* трио така дълбоко комуникативна. Те са подкрепени от музикалните културни натрупвания, които се разкриват в способността на

⁷<https://www.stevenosborne.com/thoughts/on-keith-jarrett-and-improvising>

тримата музиканти да създават смисъл от най-малките нюанси, фрази, дори отделни тонове.

Изкуството на *Кийт Джарет* трио е доказателство, но и урок, че за публиката е по-важно автентично преживяване на изпълнителя, отколкото използването на проверени, „дезинфекцирани“ шаблони. За това, разбира се, е необходима и изключителна смелост, необходима за прекрочване на прага на неизвестното и преодоляване на съмненията. И това е основното, което отличава в джаза истинския творец, създаващ свой собствен език, от интерпретатора, който копира и експлоатира готови модели и клишета.

ВТОРА ГЛАВА

Изграждане на солова импровизация

Творчеството като концепция е свързано със специфично високо интелектуално проявление, което е различно от общоприетото. В изследването си „*Musical Creativity*” Ирен Делиеж и Герант Уигинс виждат „творческия капацитет като основно свойство на нормативното човешко познание“ и твърдят, че „творчеството изисква сливане на шест различни, но взаимосвързани ресурса: интелектуални способности, знания, стилове на мислене, личност, мотивация и среда“.⁸

Всичко това е изцяло съотносимо към изкуството на импровизацията, при която се сливат в едно **изпълнение и моментна композиция**. Същността на изкуството на музикалната импровизация е на практика композиране на музика „в движение“. „Има експерименти, проведени от Чарлз Лимб, използващи функционален магнитен резонанс, които показват мозъчната активност по време на музикална импровизация. Наблюдава се повишена активност в медиалния префронтален кортекс, който е област, свързана с увеличаване на себеизразяването. Освен това има намалена активност в латералния префронтален кортекс, който е област, свързана със самонаблюдението. Смята се, че тази промяна в дейността намалява

⁸ Deliege, I., Wiggins, G. „Musical Creativity – Multidisciplinary Research in Theory and Practice”, Psychology Press, East Sussex 2006, стр. 135

задръжките, които обикновено пречат на хората да поемат рискове и да импровизират“.⁹

2. 1. Импровизацията преди джаза

Импровизацията се среща и в други музикални жанрове и епохи, като Барока, Предкласиката, Романтизма, „сериозната“ музика от 20 век, както и във фолклорната музика. Има много писмени документи за периода от 17 до 20 век, които описват импровизационното майсторство на Фамилията Бах, Георг Фридрих Хендел, Пиетро Антонио Локатели, Антонио Вивалди, Волфганг Амадеус Моцарт, Лудвиг Ван Бетховен, Николо Паганини, Ференц Лист, Сигизмунд Талберг, Антон Брукнер, Димитър Ненов, Дмитрий Шостакович, Панчо Владигеров, Джон Кейдж, Джордж Кръбм, Витолд Лютославски, Кшиштоф Пендереcki, Васил Казанджиев и други, които често са импровизирали по свои собствени теми, или по теми, зададена от публиката.

Тук трябва да се отбележи и връзката на импровизацията с появата на каденците в соловите концерти. В тях изпълнителят е показвал не само виртуозното си майсторство, но и инвенцията да импровизира по темите от съответната част на концерта.

През 20 век в Европа и САЩ се появява техниката на алеаториката. Тя се доближава до известна степен до

⁹ <https://www.artsandmindlab.org/charles-limb-md-mapping-the-creative-minds-of-musicians/>

същността на джаза, тъй като композиторите фиксират известни параметри за импровизация по определени модели.

Импровизацията е широко използвана в алеаториката, както и в източно-азиатската музика. Те се доближават до съвременния джаз в няколко основни аспекта от изключителна важност. При тях интуицията, спонтанността, както и възможността за организация на процесите по време на изграждане на композицията и музикалния материал, са от ключово значение.

2. 2. Дефиниране на джаз импровизацията

Определянето на една импровизация като джазова се съдържа в отличителните за този стил мелодични, хармонични и метро-ритмични характеристики. При класическата музика, като правило импровизацията е инцидентно проявление, което не оказва съществено влияние върху формата на произведението. В джазовата музика импровизацията е *формообразуващ елемент*. Важна отличителна характеристика в джазовата музика е фактическата поява на ново произведение при всяко изпълнение. Обикновено то се базира на предварително композиран материал под формата на песен, или инструментална пиеса, най-често в рамките на 12, 16, 24, или 32 такта. Това е така наречената *тема*. Темата предоставя основните музикални елементи, които служат като база за целенасочено разработване и създаване на нов музикален материал. В своята книга „*A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*” Дейвид Либман изследва импровизацията и нейната връзка с равновесието между три аспекта:

„разум – интелект – глава – мисъл – идеи

тяло – техника – ръка – умение – средства

душа – изразяване – сърце – чувство – емоции“

Той посочва няколко основни стъпки за овладяването на импровизацията:

„интелектуално разбиране → организирано практикуване → интегриране в техниката → емоционално оформяне на идеята → предаване на идеята“¹⁰

2.3. Структурни елементи за изграждане на солова импровизация

2.3.1. Специфика на мелодията в джаза

В джазовата музика при мелодията има някои специфични характеристики.

- **Относително прости, несложни музикални линии**, които биха могли да се запят лесно. (Всъщност, огромната част от джаз стандартите са песни).
- **Повторяемост на фразите, широко използване на секвенции.**

¹⁰ Liebman, David, „A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody“, Alfred Music 2015, стр. 7

- Логична акордова структура, върху която е базирана мелодията на темата. Често използване на последователността, изградена върху връзката между акордите на 2 - 5 – 1 степени, както и на т.н. „turnaround” (1 - 6 – 2 – 5).
- Ясна и логична ритмика и фразиране.

Причината за тази относителна простота в мелодиката на песенните джазови теми може да се търси в техния произход. Голяма част от тях са популярни песни от 20-те, 30-те, 40-те и 50-те години на 20 век. Други са били включени в мюзикъли, Бродуейски спектакли, музикални шоу програми. Списъкът на джаз стандартите се обновява непрекъснато, като се добавят нови произведения, които разширяват и обогатяват репертоара на джаз музикантите.¹¹ Докато от епохата на появата си до края на 40-те години на 20-ти век джазът е по-близо до популярната и танцувална музика, в развитието си през следващите години той се превръща постепенно в концертна музика, изискваща определен интелектуален потенциал.

2.3.2. Създаване на мелодична линия

Изграждането на импровизация най-често се базира върху конкретен тематичен материал. Изучаването на мелодичната линия на **темата** е първата стъпка към

¹¹ След появата на поп и рок музиката през 60-те години на 20 век, някои от произведенията от тези жанрове също се включват в списъка на джаз стандартите.

изграждане на добра импровизация. Следваща стъпка е изучаване на *хармоничната прогресия*, която трябва да бъде овладяна и автоматизирана. Другите елементи, които подпомагат изграждането на импровизацията са *скалите*, съответстващи на акордите, както и спецификата на *ритъма*.

2.3.2.1. Дефиниране и употреба на риф

Секвенцията е широко използвана като приём в музиката. В джазовата терминология тя е заменена от термина *“riff”*.

Има различни възможности за употребата на риф в импровизацията:

- Добавяне на съседни тонове, *перифразиране на мелодичната линия на темата*
- Използване на гамовидни пасаж
- Използване на арпежирани мотиви
- Комбиниране на различни видове риф
- Усложняване на ритмиката

Важността на рифа е обусловена от неговото значение за оформяне и структуриране на последователна и логична импровизация, която има неразривна връзка с композираната тема.

2.3.2.2. Определяне и използване на опорни тонове

Намиране на тоновете, които са общи за акордите от хармоничната схема е следваща важна стъпка при импровизацията. Те помагат за по-доброто гласоводене, както и за връзката между отделните акорди. Тези тонове са своеобразни тонални центрове, които биха могли да се използват дори самостоятелно, ако са групирани в подходяща ритмична фигура.

2.3.2.3. Проходящи тонове

Използването на проходящи тонове е много характерно за джаз импровизацията. Тяхното значение се основава на временната нестабилност, създаването на напрежение, очакване, което води към разрешаване и консонантност. В зависимост от принадлежността си към определена скала, те могат да бъдат диатонични или хроматични.

2.3.2.4. Скали

В терминологията на джазовата музика вместо *лад* се е наложил термина **скала**. Прието е за имената на различните скали да се използва класическата терминология - йонийска, дорийска, фригийска, лидийска, миксолидийска, еолийска, хипофригийска (или локрийска) скала. Едни от често използваните скали в джаза са мажорната и минорната **пентатоника**. Те спадат към така наречените *анхемитонични пентатоники*, или такива, в които липсват полутонове. *Мажорната пентатоника* може да се разглежда като мажорно тризвучие, към което са добавени два тона – втора и шеста степени. Важността на *пентатониката* се

определя и от нейната роля в организацията и структурата на най-използваната скала в джаза – *блус скалата*.¹²

Използването на елементите като рифове, опорни тонове, различните видове скали, следва да бъде в ясна, логична последователност, както и във връзка с тематичния материал и хармоничната прогресия. Това е необходима основа за изграждане на мелодична линия в джаз импровизацията.

2.3.3. Хармонична основа на джаза

Хармоничният свят на джаза се изгражда на основата на традицията в европейската музикална култура, в която функционалната хармония налага принципа на взаимодействие между мажор и минор.

Като изкуство, в което импровизацията заема централна роля, джазът развива относително прости музикални форми, простиращи се най-често в рамките на 12, 16, 24, или 32 такта. Мелодичната линия на темата, предоставя и *хармоничната основа*, върху която изпълнителите развиват своите музикални идеи. *Хармоничната схема*, която при джаза е изписана с буквено-цифрови означения, дава възможност на пианиста за интерпретация в две основни направления - като акомпанимент на самия себе си (например в соло, дуо, трио формации), и като акомпаниращ на друг солист (в квартет,

¹² Тази скала е характерна и за *рок музиката*, чиито корени произлизат от *блуса*.

квинтет и т.н.). В зависимост от това акордите могат да се изпълняват с една или две ръце.

Блусът, като една от основните музикални форми в джаза, се развива най-често в рамките на 12 тактова хармонична прогресия, основана на взаимодействието между тоника, субдоминанта и доминанта.

От появата си досега *хармоничната схема* на блуса постепенно се усложнява. Като се запазва основната формула тоника – субдоминанта – доминанта – тоника, при стила *бибоп* например, между тези основни функции се търсят допълнителни функционални зависимости между акордите. ***Избягвайки относителната консонантност на тониката в класическия блус, стилът бибоп създава специфична нестабилност и напрежение, което дава повече свобода и обогатява музикалния език на импровизаторите.***

Друга важна *хармонична прогресия* в джаза се среща в 32 тактовата форма, позната с термина „*rhythm changes*“. Тя е конструирана от четири периода по осем такта със структура „ААВА“.

Импровизационния характер на джаза позволява приemanето на хармоничната схема като своеобразна функционална рамка, даваща възможност за свободно третиране на предварително композирания материал. Това помага за изграждане на индивидуален език и стил.

ТРЕТА ГЛАВА

Пианото като акомпаниращ инструмент в дуо и трио

Пианото е универсален инструмент с широк диапазон от изразни средства, които позволяват огромни възможности за изява. Основна цел за акомпаниращия пианист е създаване на подходяща музикална среда за солиста. Това поставя различна проблематика, отнасяща се до задачите на пианиста в джаза:

- Пианистът като соло изпълнител носи пълна отговорност за изграждане на музикалното произведение.
- Пианистът в дуо най-често е отговорен за акомпанимента, изработването на басова линия, хармонична прогресия, подходящ груув и ритъм. В много случаи трябва да изгради и импровизация.
- При пианиста в трио отговорността е разпределена между тримата музиканти. В повечето случаи пианистът е отговорен за представянето на тематичния материал, импровизацията, съответната хармонична прогресия, която е под формата на акомпанимент.
- При пианиста в квартет, квинтет, други по-големи групи отговорността е разпределена между повече музиканти в зависимост от формацията. Задачата на пианиста е свързана най-често с акомпанимент в зависимост от последователността и структурата на акордите в пиесата.

От изложеното по-горе може да се направи предположението за обратно пропорционална на броя музиканти зависимост, отнасяща се до ролята и мястото на джаз пианиста в различните формации.

3.1. Акомпанимент в дуо формации

1. Дуети пиано и хомофонен мелодичен инструмент, например различни струнни и духови инструменти. В тази категория влиза и дуетът с вокал. Основната роля на пианото е създаването на цялостен акомпанимент, като често пианистът изгражда и солова импровизация.

2. Дуети пиано и полифоничен или хармоничен инструмент, например китара, вибрафон, акордеон, второ пиано. Пианистът е едновременно солист и акомпаниятор.

3.1.1. Дуо с мелодичен инструмент

Дуетът, съчетаващ пиано с мелодичен инструмент е най-разпространения и най-отговорния дуо формат за пианиста в джаза. Като правило, лявата ръка е свързана със конструирането на основата на хармоничната структура, докато дясната надгражда акордите в тяхната последователност. Създаването на специфичен *груув*, или определена ритмична пулсация е разпределено между двете ръце. Дублирането на мелодията на темата като правило трябва да се избягва, освен в специални, кулминационни моменти.

3.1.1.1. Акомпанимент със суингиране

Тази специфична пулсация е въпрос на вътрешен усет, определяща до голяма степен индивидуалността и езика на

всеки един джаз музикант. Важността на суингиращия акомпанимент се определя от многобройните течения в джаза, притежаваща такава характеристика.

- *Дефиниране на ролята на лява ръка*

Основната задача на лява ръка е създаването на подходяща бас линия, която служи за основа на акордите и определя стилистиката на конкретната пиеса в синхрон с дясната ръка.

- *Дефиниране на ролята на дясна ръка*

Основната роля на дясната ръка при дуета с мелодичен инструмент е създаването на хармоничната и ритмична основа на акомпанимента. Като правило се налага използването на акорди в тясно разположение без основен тон, който е в бас функцията на лява ръка. Тези акорди са най-често в терцово, квинтово, или септимово обръщение. В своята книга „*Jazz Theory Resources*“ Бърт Лигон класифицира три модела на акомпанимента – **диалогичен, независим и синхронен**.¹³ При **диалогичния модел** акомпаниментът „отговаря“ на солиста, като допълва неговите идеи, най-често в паузите между фразите. **Независим модел** има, когато акомпаниментът е относително самостоятелен, без да се влияе от солиста по отношение на ритмиката и хармонията. В случаите, когато мелодията и акомпаниментът звучат едновременно се

¹³ Ligon, B. Jazz Theory Resources Volume Two, стр. 281, Houston Publishing, Inc., Dec. 2001

наблюдава *синхронен модел*. От дългогодишния си опит в различни дуо формации мога направя следния извод:

Приоритизирането на който и да е от трите модела в джаза ще създаде безинтересен, едностранчив, дори скучен акомпанимент. Това ще затрудни солиста, като ще ограничи неговите изразни средства. Балансираното комбиниране на трите модела е основната задача пред пианиста за постигане на добро взаимодействие и партниране.

3.1.1.2. Акомпанимент на балада

Акомпаниментът на *балада* се смята за най-голямото предизвикателство пред пианиста в джаза и поради това е доказателство за неговата креативност и майсторството. Причина за това е темпото, което по правило е бавно. В такова темпо съществува опасност от разпадане на метрума. Пианистът трябва да създаде определена пулсация, която ще подпомогне за структурирането на пиесата.

3.2. Акомпанимент в пиано трио формации*

В това трио пианистът е основен генератор на музикални идеи. Неговата задача е свързана с изграждане на цялостната форма на пиесата – интродукция, тема, импровизация, реприза, кода.

3.2.1. Акомпанимент на темата

* Изследването се базира върху най-популярното джаз трио, включващо пиано, контрабас и ударни инструменти

Съществената разлика между дуо и трио форматите за пианиста е отпадане на необходимостта за изработване на *бас линия* и на определен ритмичен *груув* в акомпанимента. Тези задачи са поверени на басиста и барабаниста. Свободата от тези зависимости дава възможност на пианиста в триото да развива функционалността на ръцете по радикално различен начин в сравнение с дуета. Основна задача на дясната ръка е изграждане на мелодичната линия на темата и импровизацията. Като правило лявата ръка се заема с хармоничния и ритмичния акомпанимент. За постигане на по-богата и плътна звучност интерпретацията на акордите може да се разпределят между двете ръце, най-често при тематичното изложение.

3.2.2. Конструирание на интродукция

Интродукцията е неизменна част от музикалната форма. Отговорността за нейното конструирание при дуо и трио формациите представлява особено творческо предизвикателство за пианиста в джаза, тъй като той се явява основния формообразуващ фактор.

Стандартната джаз интродукция се разполага в рамките четен брой тактове - четири, осем, шестнадесет. Нейната задача е да подготви встъпването на основната тема, като заяви темпото, ритмичната пулсация и тоналния център на пиесата.

3.2.2.1. Интродукция с повторение на два акорда

- Интродукция в суингиран ритъм с повторение на тоника и доминанта

- Интродукция в суингиран ритъм с повторение на тоника и акорд на седма степен
- Интродукция на боса нова с повторение на тоника и доминанта
- Интродукция на самба с повторение на тоника и акорд на седма степен
- Интродукция в джаз – фънк стилистика с повторение на тоника и акорд на седма степен

3.2.2.2. *Интродукция върху поредицата I – VI – II – V*

- Интродукция върху *turnaround* в суингиран ритъм
- Интродукция на боса нова върху *turnaround*
- Интродукция на самба върху *turnaround*

3.2.2.3. *Интродукция с използване на тематичен фрагмент*

Този модел може да се използва при джаз стандарти, които са съставени от няколко, най-често осем тактови периода. Една от възможностите е изграждане на въвеждението върху последния от тях. Тя е характерна за песни изградени върху музикалните форми **AB, AAB, ABC, ABCD**.

3.2.3. *Конструиране на удължен финал на джаз стандартите*

Финалната част на всяко музикално произведение има голямо значение за цялостния замисъл и внушение. До известна степен тази част е обобщение на идеите на автора.

Конструирането на финал на стандартите в джаза зависи от характера и формата конкретната на пиесата. При блуса, например, има няколко стандартно установени възможности, наложени се като образец за финал. При пиесите от така наречените „песенни“ форми, в много случаи мелодичната линия на темата завършва на тоника. Това дава възможност за конструиране на финал по различни начини. Един от тях е използване на тоника на шеста степен, алтерована с полутон в низходяща посока, последвана от доминанта на втора ниска степен преди последния акорд. Има възможност и да се удължи фрагмента като се използват поредица от странични доминанти. Съществува и прием за удължение на финалната фраза с помощта на начален акорд, построен върху понижена с полутон пета степен.

Джазът, като музика на импровизацията дава на пианиста огромна свобода за изява. Едновременно с това, акомпаниментът в дуо и трио формации, поставя определени изисквания, с които той е длъжен да се съобрази.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Импровизацията е изкуство, насърчаващо въображението и оригиналността. Тя е свързана с изследване и творчество, които откриват възможност за изява и споделяне на индивидуалните идеи, отличаващи ни като музиканти. Едновременно с това, импровизацията изисква спазване на определени правила и зависимости, необходими за успешна комуникация и взаимодействие. Настоящото изследване дава основание да се направят следните обобщения, касаещи основни стилистични варианти на акомпанимент в джаза - *суингираня, баладичния и акомпанимента, при който осмините се изпълняват равно:*

- Стилът и характерът на темата на конкретната пиеса задават ритмичните и хармонични правила, които служат за основа на нейното развитие. При *суингиран акомпанимент* са характерни кратки, сухи акорди, синкопиране и акцентирание на слабите времена. Гъстотата, наситеността и сложността на тематичната експозиция са обратно пропорционални на акомпанимента. По-активна е намесата на пианиста в паузите на темата и при импровизациите на солистите.
- При дует акомпаниментът се създава, като лява ръка свири бас линия, докато дясна – акордите от хармоничната прогресия в тясно разположение.

- В пиано трио формат акордите при акомпанимент се изпълняват най-често в широко разположение.
- Интерпретацията на *балада* предполага хармонична структура, която се характеризира с използване на по-дълги, задържани акорди в среден регистър. От ключово значение са употребата на общи тонове, движението във вътрешните гласове, стремежът към плавно гласоводене. Създаване на контра мелодия, търсене на полифонични похвати, особено при статичност в темата, оцветяват и обогатяват акомпанимента.
- При пиеси от стилистиката на *Latin jazz* необходимият *groove* се изгражда с помощта на плавна, остилатна ритмика и широко използване на верижен синкоп. Характерни са по-мекото и ненатрапчиво акцентиране на слабите времена.
- При всички стилове в джаза дублирането на темата заедно със солиста е допустимо само в отделни, специални случаи, когато съществува необходимост от създаване на определено внушение.

Нотният текст на стандартите не е нищо друго, освен канава за музикалната картина, която партньорите сътворяват заедно, като всеки един трябва да бъде отворен и отговорен към това, което прави другият. Основна задача пред пианиста е постигането на равновесие между неговата

оригинална, субективна музикална мисъл, и възприемане и развиване на идеите, предложени от неговите партньори. Взаимно влияещите си и допълващи се музикални идеи са условие за успешно взаимодействие и създаване на жива, истинска и вдъхновяваща музика. В този смисъл може да се каже, че джазът е своеобразно училище по общуване и толерантност. Неговата импровизационна природа носи енергията на създаването, на създанието, на раждането, на момента. Тя никога не е една и съща, винаги е само сега, и никога вече. Но въпреки „времето“ си, тази музика притежава особена сила - силата, която ни свързва с Твореца.

„Случайността е другото име на Бог.“

Федерико Фелини

„Не се страхувайте от грешки! Няма такива.“

Майлс Дейвис

„Научете всичко! След това го забравете.“

Чарли Паркър

„Само в спонтанността можем да бъдем това, което наистина сме.“

Джон Маклафлин

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Приносите на дисертационния труд може да се разгледат в два аспекта – теоретичен и практически:

1. За първи път на базата на изследване и анализ на най-успешните световни постижения се предлагат конкретни практически модели и решения, които ще подпомогнат пианистите в джаза при партнирането им във формациите дуо и трио.
2. Анализирани са специфичните за джаза интерпретационни методи и похвати, както и отделните елементи, които обуславят и допринасят за тяхната значимост, като са предложени решения за тяхното развитие и приложение.
3. За първи път са систематизирани авторските насоки за изработване на оригинален музикален език с помощта да импровизацията в джаза.
4. За първи път благодарение на дългогодишния опит на автора се извежда значението на равновесието между интуиция и логика за постигане на творческо и органично взаимодействие и партньорство при ансамбловото свирене в джаза.

ПУБЛИКАЦИИ

1. За импровизацията в класиката и джаза
Публикация в Musicology – bg.com, отдел
„Музикална интерпретация и педагогика“
<https://musicology-bg.com/>
2. Пианото като акомпаниращ инструмент в
джаз дуо
Публикация в „Галерия на думите“
<https://galerianadumite.bg/%d0%bf%d0%b8%d0%b0%d0%bd%d0%be%d1%82%d0%be-%d0%ba%d0%b0%d1%82%d0%be-%d0%b0%d0%ba%d0%be%d0%bc%d0%bf%d0%b0%d0%bd%d0%b8%d1%80%d0%b0%d1%89-%d0%b8%d0%bd%d1%81%d1%82%d1%80%d1%83%d0%bc%d0%b5%d0%bd%d1%82/>

ДОПЪЛНИТЕЛНА ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ

2020 – 2024г.

1. Концерти и фестивали в България и чужбина – 227
2. Участия на театрални представления – 76
3. Музика за театър – 7
4. Музика за игрален филм – 3
5. Издадени албуми – 4



SOUTHWEST UNIVERSITY "NEOFIT RILSKI"

BLAGOEVGRAD

FACULTY OF ARTS

DEPARTMENT OF MUSIC

Antoni Kirilov Donchev

**THE ART OF INTERACTION IN JAZZ AND THE
PROBLEMS IT POSES FOR THE PIANIST IN DUO AND
TRIO**

ABSTRACT

at dissertation for awarding the educational and scientific degree
"Doctor", scientific field 8. Arts, professional field 8.3. Music
and Dance, doctoral program "Theory and Practice of
Performing Arts"

Scientific Director Prof. DSc Yordan Goshev

Blagoevgrad

2025

48

Коментирал [U1]: зици

The dissertation was discussed and proposed for defense at a meeting of the Department of Music, held on 04.03.2025, protocol No.15 and by decision of the Faculty of Arts, protocol No.25 – 13.03.2025. The dissertation is structured in an introduction, three chapters, conclusion, bibliography in a volume of 133 pages. 26 sources were used. 28 albums were studied. 69 examples were included.

Internal members of the scientific jury:

1. Prof. Ivanka Vlaeva, DSc
2. Prof. Philip Pavlov, DSc

External members of the scientific jury:

1. Prof. Velislav Zaimov, DSc - NMA “Prof. Pancho Vladigerov”
2. Prof. Tsvetan Nedyalkov, PhD - NMA “Prof. Pancho Vladigerov”
3. Prof. Momchil Georgiev, PhD - NMA “Prof. Pancho Vladigerov”

The defense will be held on 07.05.2025 at 12:00 in the University Building 1, Hall 571A of the South-West University "Neofit Rilski" - Blagoevgrad.

All materials, related to the defense, are publicly available in the Department of Music and are published on the website of the South-West University "Neofit Rilski".

“I think the central philosophical aspect of the art of improvisation is the Eastern concept of being in the present; neither the past nor the future should get in the way of living fully in the moment.”

Dave Liebman

Content

INTRODUCTION.....	54
CHAPTER ONE. Overview and definition of specific features of jazz. Examples of successful musical duo and trio partnering.....	59
1.1. Historical background.....	59
1.2. Features of the encoding and decoding system in jazz.....	59
1.2.1. Features of notation in rhythm.....	59
1.2.2. Features of notation in harmony.....	61
1.2.3. Peculiarities in the interpretation of the theme.....	61
1.2.4. Features of structure and form in jazz.....	62
1.3. The harmonic language of jazz.....	63
1.4. Specificity of rhythm in jazz.....	64
1.4.1. Syncopation.....	64
1.4.2. Rhythmic phrasing.....	64
1.5. Specificity of accompaniment.....	65
1.6. The pianist in duo.....	66
1.7. The pianist in trio.....	67
1.7.1. The importance of the Bill Evans Trio.....	68
1.7.2. The evolution of the Brad Mehldau trio.....	69

1.8. Keith Jarrett and the importance of spontaneity.....	69
1.8.1. The Art of the Trio.....	70
CHAPTER TWO. Creating solo improvisation.....	72
2.1. Improvisation before jazz.....	72
2.2. Defining jazz improvisation.....	73
2.3. Structural elements for building solo jazz improvisation...	75
2.3.1. Specificity of melody in jazz.....	75
2.3.2. Creating a melody line.....	76
2.3.2.1. Defining and using reef.....	76
2.3.2.2 Determining and using reference tones.....	76
2.3.2.3. Passing tones.....	77
2.3.2.4. Scales.....	77
2.3.3. Harmonic foundation of jazz.....	78
CHAPTER THREE. The piano as an accompanying instrument in duo and trio	80
3.1. Accompaniment in duo formation.....	81
3.1.1. Duo with melodic instrument.....	81
3.1.1.1. Accompaniment with swinging.....	81
3.1.1.2. Accompaniment of a ballad.....	83
3.2. Accompaniment in piano trio formations.....	83

3.2.1. Accompaniment of the theme.....	83
3.2.2. Constructing an introduction.....	84
3.2.2.1. Introduction with repetition of two chords.....	84
3.2.2.2. Introduction on the sequence I - VI - II - V.....	84
3.2.2.3. Introduction using thematic element.....	84
3.2.3. Constructing an extended finale to jazz.....	85
CONCLUSION.....	86
CONTRIBUTIONS OF THE DISSERTATION WORK...88	
PUBLICATIONS.....89	
ADDITIONAL CREATIVE ACTIVITY.....90	

INTRODUCTION

The skill of partnering in music resembles that in life - we need to listen, to communicate with attention, empathy and tolerance for it to be meaningful and fulfilling. However, this is only possible if there is a unified "encoding and decoding system" as social psychology notes. In music, this system is the musical score. Jazz, as the "music of the moment," is all about improvisation, so successful interaction involves supplementing the existing musical language with a new notational system of "encoding and decoding" that should keep the music from descending into chaos.

This study will examine the pianist's place and role, the art of equal partnering, and interaction with musicians in duo and trio settings. Specific interpretive methods and techniques will be addressed, as well as the individual elements that condition and contribute to their significance.

A decisive factor in addressing the issues in this study is the experience gained during my many years of concert and recording activity. In my practice as a pianist, composer, and conductor, I have had the opportunity to participate in musical formations ranging in style and number of participants from duets to Big Bands and Symphony Orchestras. An important complement to this experience is my teaching activity at the Neofit Rilski University of Music and the Pancho Vladigerov National Music Academy.

Relevance of the research topic

The development of art is directly related to the process of changing reality and the ultimate dynamics of the late 20th and

early 21st centuries. This poses new challenges for musicians, requiring the acquisition of new experiences and skills to achieve adequate and meaningful partnering and successful participation in various musical formats. The lack of tradition and systematic training in the field of jazz in Bulgaria on the one hand, and on the other - the increasing number of young musicians wishing to dedicate themselves to this music, determine the relevance of the present study.

Object of the study

The object of this study is the place and role of the pianist as a jazz performer, the art of equal partnering and interaction with musicians in different jazz formations.

Subject of the study

The subjects of the research are the different interpretive methods and techniques, the tasks they pose, and the means and possibilities for their solution to achieve a meaningful partnership.

Objective of the study

The aim of the research is to develop and enrich the possibilities of accompaniment and improvisation, as well as to achieve better musical communication and interaction in the construction and interpretation of jazz music.

Purpose of the Study

The purpose of the study is to develop and enrich the opportunities for accompaniment and improvisation, as well as 9

achieving better musical communication and interaction in the construction and interpretation of jazz music works.

Tasks of the Study

- Examination of the specifics of notation in jazz
- Features of harmony, rhythm and structure
- Finding and researching musical examples relevant to the study.
- Analysis of problems in ensemble playing.
- Conclude to support solutions to the problems of ensemble playing and the interaction between the performers.
- Means of expression.
- Exploration of stylistic and interpretive techniques:
 - accompaniment and solo
 - chord placement
 - melodic line and voicing
 - the ability to listen
 - the listening-response relationship
 - tolerance

Methodology of the Study

- Analysis - will be used to formulate the issues by exploration at relevant examples.
- Comparison - evaluating possibilities by comparing different creative pursuits.

- Intuition - the subconscious process of quickly comparing patterns that suggest possible courses of action and solutions. Intuition appears to be a crucial factor in improvisation, where accurate and timely responses determine the comprehensiveness of the interaction. Because it is based on knowledge and experience, intuition is evidence of the importance of qualitative accumulation and intellectual development.
- Logic - since logic is a trinity of concept, reasoning, and inference, it will serve to derive possible /musical/ conclusions and solutions.
- Personal experience as a performer, composer and conductor.

Thesis of the study

Through an awareness of the role of the moment, and the opportunities that present themselves to the pianist, to achieve a creative and organic interaction and partnership in ensemble playing in various jazz formations, as well as building their musical language.

Report on the Contributions of the Study

The intention is to have two main plans as a contribution of the Dissertation.

1.Theoretical:

All of the analysis and materials should enrich the theoretical knowledge of piano and jazz students.

2. Practical:

The thesis will summarize and systematize the role of the pianist in jazz as a full partner, thereby contributing to the development of performance art and pedagogy.

CHAPTER ONE

Review and definition of the specific features of jazz. Examples of successful musical partnership in duo and trio contexts.

1.1. Historical background

The genesis of jazz is regarded as a cultural clash between two distinct spheres: the physical, sensual and intuitive world of African slaves, and the intellectual, logical and formal world of European settlers. This cultural dichotomy can be seen as a fundamental element in understanding the relationship between emotion and rationality in jazz. *The balance between these two elements is crucial in the construction of musical meaning in jazz music.*

1.2. Features of the encoding and decoding system in jazz

The main emphasis in jazz is improvisation, which is based on a theme that sets the style, harmonic basis, and structure. This underscores the utilization of relatively simplified, contoured notation. The theme is typically a melody spanning 12, 16, 24, or 32 bars, with the harmony articulated through alphanumeric notation.

1.2.1. Features of notation in rhythm

- **Melody and rhythm**

Swinging eighths

Eighth notes are the most frequently used when notating jazz music. Their interpretation characterizes its rhythmic specificity. In simplified notation, two eighth notes are usually played, with

the first held approximately twice as long as the second, resulting in a quasi-triplet movement:



The ratio between longer and shorter note durations can vary within very subtle, almost imperceptible limits and is dependent on tempo. In some cases, a particular phrase in eighth notes is required to sound without being swung, i.e. as written, and is denoted by the term "*straight*".

Swinging is the distinctive rhythmic characteristic that makes a jazz musician largely recognizable.

The interplay between harmony and rhythm is a fundamental aspect of jazz music.

The rhythmic patterns in jazz are often written in simplified terms, akin to the notation of harmony in alphanumeric symbols. The pentameter, a rhythmic pattern characterized by slanted lines and diamond-shaped symbols, serves as a foundation for jazz rhythmic expression.

- **Harmony and rhythm**

Like harmony denoted by alphanumeric symbols, harmonic rhythm in jazz is written in simplified terms. The notation uses slanted lines and diamond-shaped symbols to indicate the number of beats in a measure and the durations of the chords:



Depending on the author's conception, the rhythmic figures can also be written in a very specific way:



1.2.2. Features of notation in harmony

Another important feature of notation in jazz music, which became established during the *bebop* style, is the writing of pieces or songs with melody and harmonic scheme only. The chords are written with alphanumeric notation, similar to baroque digitized bass, but considerably more complex and detailed:

- C major 7 - C7,
- Cmaj7, Cma7, CΔ
- Cm7, Cmin7, C-7
- Cm maj7, Cm ma7, C-Δ7

etc.

There are also so-called *slash chords*. These consist of two chords separated by a slash, with the bottom, or right (depending on how they are spelt), denoting the note in the bass, and the top, or left - the chord's upper structure.

1.2.3. Peculiarities in the interpretation of the theme

The freedom in the treatment of thematic material in jazz allows rhythmic, harmonic and melodic interference

1.2.4. Features of structure and form in jazz

As a genre emphasizing primarily improvisation, jazz pieces most often have a simplified structure. It consists of three basic elements: *theme - improvisation (or improvisations) - theme*. Sometimes the theme is preceded by an introduction ("*intro*") based on part of the thematic material, or is a short improvisation on the so-called "*turnaround*".

In the construction of musical form, there is a significant difference between composed music and jazz. European art music has enriched world culture with musical forms of extraordinary complexity and structure. In jazz, the form is constructed during the performance and depends on the type of theme and the length of the improvisations. This is the reason why themes most often consist of 12, 16, 24, or 32 bars. According to musicologist János Gonda: *"In jazz, the question of 'how' is undoubtedly more essential than 'what'. The character of the theme, of the melody, does not decide the fate of a jazz work. It is only the basis for improvisation. The form is not a carefully planned and polished 'construction', but only a scheme of a series of variations"*.¹⁴

¹⁴ Gonda, J. "Jazz - History, Theory, Practice". Music SPH. Sofia, 1975.

1.3. The harmonic language of jazz

The harmonic language of jazz developed following the European musical tradition. It is in a process of constant change and largely determines the differences in its styles. From its emergence until the 1940s, jazz was influenced by entertainment and dance music, which limited it mainly to the use of simple 5th and 7th chords in various placements. This is most characteristic of the swing era.

In the early 1940s, the first manifestations of the *bebop* style were documented. Musicians of the younger generation began to play music other than dance music, "musicians' music". Their music deepened creative explorations and suggested a listening audience ready to empathize with the emotion of the many solo performances. Improvisation occupies a central place in the structure of the pieces, and the performance skill reaches the highest level. The harmonic language is complicated by the use of extended chord progressions and chord substitutions.

A Night In Tunisia Dizzy Gillespie

Bebop $\text{♩} = 200$

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time. It consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The tempo is marked as 'Bebop' with a quarter note equal to 200 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The chords indicated above the notes are: Eb13(b5) in measure 1, Dm9 in measure 2, Eb13(b5) in measure 3, and Dm9 in measure 4. In measure 5, the chord is Eb13(b5). In measure 6, the chord is Dm9. In measure 7, the chord is Em11(b5). In measure 8, the chord is Eb7/A. The final measure of the piece is marked with a double bar line and a Dm7 chord.

Copyright © ADMusic 2022

Further on in its development, jazz reaches the complex harmonic language of composers such as Debussy, Ravel, Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Webern. The main reason for this can be pointed out as the *movement of jazz away from the dependencies of commercial music*, which turned it into an art with a strong artistic and creative charge.

Pianist **Bill Evans** was the biggest contributor. The music of the 20th century was a huge influence on him and complimented the formation of his innovative harmonic language: *"...he was able to grasp and use the harmonic techniques and devices in the music of Debussy, Satie, Ravel..., from Scriabin to Bartók and Milhaud, and refract them through the prism of jazz... From Debussy and Ravel, he learns the indeterminacy and ambiguity of tonality, from Bartók how to include wider intervals, from Milhaud how to use bitonality and polytonality."*¹⁵

1.4. Specificity of rhythm in jazz

1.4.1. Syncopation

Syncopation is an essential element of rhythmicity in jazz. By shifting the strong tenses, the specific pulsation that gives this music its dynamics and expressiveness is achieved. The special treatment of weak tenses, and their accentuation in melody, harmony and rhythm create its main characteristics.

1.4.2. Rhythmic phrasing

The rhythmic features of jazz are its most recognizable and distinctive characteristic. They, like its other constituent elements, are the result of a synthesis dominated by the influence of African folklore, with its specific polyrhythm and polymetric.

Brad Mehldau is one of the contemporary pianists using metric asynchrony to create dissonance in several variations. One of

¹⁵ Shadwick, K. Bill Evans: Everything Happens to Me musical biography. San Francisco: Backbeat Books, 2002

these ways can be described as a separate, distinct rhythm from the main rhythm, which creates a dissonant rhythmic flow that appears usually at the beginning of his improvisation. Another way of metric asynchrony often appears in the last part of improvisation and is accompanied by other dissonances, such as polytonal melodic lines and harmonic destabilization. There is also phrasing, that can be described as an "absence" of rhythm.

Understanding the specificity of the approaches that *Brad Mehldau* uses with rhythm can be considered in two aspects:

- Micro rhythm, related to accentuation and freedom in the treatment of time signature and meter;
- Macro rhythm, referring to expressive phrasing and variation in terms of beat, delay or lack of tempo matching.

Ted Gioia explains: *"The Mehldau Trio works in their rhythmic reconfigurations at a very high level of virtuosity. It's particularly exciting to listen to them float over the basic rhythm in irregular time signatures, all the while maintaining a high level of interactivity, interaction, and variety in their performance."*¹⁶

1.5. Specificity of accompaniment

¹⁶ Gioia, T. (2007). Assessing Brad Mehldau at mid-career. Retrieved from <http://www.jazz.com/features-and-interviews/2007/12/31/assessing-brad-mehldau-at-midcareer>

The successful interaction of the pianist is directly related to the ability to create an appropriate musical environment for his partners. Good accompaniment enables the soloist to fully express himself by not only helping, but also provoking him. This can be defined as coordinated, mutually cohesive musical decisions, with a result that satisfies the individual preferences of the musicians. There are several aspects of such musical convergence:

- *temporal* - organizing the interaction of performers over time
- *strategic* - building the musical form in real-time
- *aesthetic* - inferring meaning from possibly divergent preferences

The problems that stand out are two. The first is *psychological* and is related to overcoming the desire for expression. This means suppressing the ego, and listening skills and conforming to the soloist. The second problem is *cognitive* and is related to the pianist's knowledge and skills concerning harmony and rhythm, conforming to the character and stylistics of the piece, which should create the necessary foundation and comfort for the partner and allow him to develop his ideas freely.

*The pianist's interaction with his partners is directly dependent on the type of musical format and the style of the music, with the most complex problems manifesting themselves in **duos** and **trios**.*

1.6. The pianist in duo

The duet is the most challenging format for the pianist in jazz. This is probably due to the fact that there are very few rules that

govern it, the opportunities it presents, and the division of responsibility for freedom between just two people.

The pianist has to structure the chords in an appropriate arrangement, making a connection between them with skillful voicing, while also creating an appropriate rhythmic pulsation. Most often, this involves the need to create a bass line, which distinguishes the duet from other forms of partnership.

This formation is particularly important to me and has largely defined my development as a musician. Starting in 1984, when together with Hristo Yotsov we created the duo Acoustic Version, my interest in this chamber music allowed me to perform and record duets with many Bulgarian and foreign jazz musicians. Some of them are Milcho Leviev, Simeon Shterev, Lyudmil Georgiev, Yildiz Ibrahimova, Kamelia Todorova, Anatoly Vapirov, Joe Lovano, Tom Harrell, Kurt Elling, George Garzon, Tommy Smith, Eric Vloeimans, Christoph Lauer.

1.7. The pianist in the trio

The trio in jazz has become an exceptional vehicle for the expression of possibilities and interaction between musicians. All the great pianists have worked in this format. In the words of the eminent researcher Leonard Feder: *"In the trio form, the pianist can enjoy the opportunity to juggle the roles of soloist and accompanist."*¹⁷

¹⁷ Feather, L. "Leonard Feather's Choices for the 10 Greatest Jazz Piano Trios," Keyboard, February 1984

The piano trio became important in the late 1940s in the bebop style. It was emancipated from the so-called *rhythm section* and in time became the most important format for the pianist in jazz. He is the main figure responsible for building the overall musical sense. Unlike the duo, in the trio, the pianist is freed from the duty of taking care of the bass line. This opens up the possibility of using so-called "rootless" chords - chords without a fundamental tone in the bass:



When playing in a trio, the pianist can use both hands to create chords with the complexity of an orchestral sound.

1.7.1. The importance of the Bill Evans Trio

Bill Evans “...rewrote the language of modern jazz piano, incorporating techniques, influenced by classical music, particularly the music of the French Impressionists, creating an ensemble style known for its complex, remarkable, organic way of interacting.”¹⁸

In his trio formations, the traditional accompaniment function of the double bass and drums changes. They become equal soloist partners on the piano, something previously unknown. Their performances approach the heights of an elite chamber formation,

¹⁸ Teachout, T. "Does Bill Evans Swing?", Commentary January 1998: p. 46

regardless of the improvisatory nature of the music. These trio formations completely changed the way musicians played together and interacted with each other, and are recognized as the most significant in jazz history.

1.7.2. The evolution of the Brad Mehldau Trio

Despite the inevitable influence of *Bill Evans*, from whom he learned beautiful and fluid voice-leading, and *Keith Jarrett*, from whom he borrowed the free-flowing, soaring and emotive musicianship, *Brad Mehldau* found his path, which determined his successful musical career. Of particular interest is Mehldau's intriguing balancing act between consonance and dissonance, creating a musical picture that serves as a starting point for the development of improvisation.

According to jazz critic and writer Ted Joya, "*...there are four main reasons for Mehldau's remarkable impact as a pianist: redefining the roles of left and right hand; expanding the trio repertoire; rhythmic phrasing; freedom from clichés...*"¹⁹

Brad Mehldau often plays the music of pop and rock artists such as Lennon/McCartney, Radiohead, Jimi Hendrix, Kurt Cobain, and Paul Simon, modelling it after his interpretive views.

1.8. Keith Jarrett and the importance of spontaneity

¹⁹ Gioia, T. (2007). Assessing Brad Mehldau at mid-career. Retrieved from <http://www.jazz.com/features-and-interviews/2007/12/31/assessing-brad-mehldau-at-midcareer>

Of contemporary jazz pianists, Keith Jarrett can be cited as an example in terms of spontaneity. During his completely improvised solo concerts, he goes on stage without any idea of what the first note will even be. (It happened to me for the first time in 1996, when together with the saxophonist Anatoly Vapirov we dared to play a concert without any preliminary arrangements. After that, every concert we did as a duo or trio with Stoyan Yankulov continued in the same way). “*Jarrett is simply one of the greatest pianists that ever existed!*”²⁰, exclaims the famous British classical pianist, Stephen Osborne.

1.8.1. The Art of the Trio

Keith Jarrett released more than 33 solo and 25 trio albums, most of which were recorded live in concert - further evidence of his attitude toward spontaneity. Building on the tradition established by *Bill Evans*, Jarrett's trio creates deeply emotional, virtuosic music that is marked by freedom yet precision, explosiveness yet restraint. Moments of tonality and atonality alternate, creating long, flowing musical lines. The interaction and communication between the three musicians reaches dimensions where the group improvisations take on a complexity characteristic of composed music. All these characteristics make *Keith Jarrett's trio* one of the leading jazz ensembles, performing in the world's most prestigious venues. The balance between spontaneity and control, due to an exceptional command of the instrument, is what makes *Keith Jarrett Trio's* music so deeply communicative. They are underpinned by musical cultural accumulations, that reveal

²⁰ <https://www.stevenosborne.com/thoughts/on-keith-jarrett-and-improvising>

themselves in the three musicians ability to create meaning from the smallest nuances, phrases, and even individual tones.

The *Keith Jarrett Trio's* art is proof, but also a lesson, that an authentic performer's experience is more important to the audience than the use of proven, "sanitized" templates. This, of course, also requires the extraordinary courage needed to cross the threshold of the unknown and overcome doubt. This is the main thing that distinguishes in jazz the true artist, creating his language, from the interpreter who copies and exploits ready-made models and clichés.

CHAPTER TWO

Creating solo improvisation

Creativity as a concept is associated with a specific high intellectual manifestation, which is different from the generally accepted one. In their study, *Musical Creativity*, Irene Deleage and Geraint Wiggins see *"creative capacity as a fundamental property of normative human cognition"* and argue that *"creativity requires a fusion of six distinct but interrelated resources: intellectual ability, knowledge, thinking styles, personality, motivation, and environment."*²¹ All of this is entirely relevant to the art of improvisation, where **performance and momentary composition merge into one**. The essence of the art of musical improvisation is, in effect, composing music "on the fly". *"There are experiments conducted by Charles Limb using functional magnetic resonance imaging that show brain activity during musical improvisation. There was increased activity in the medial prefrontal cortex, which is an area associated with increased self-expression. In addition, there was decreased activity in the lateral prefrontal cortex, which is an area associated with self-monitoring. This change in activity is thought to reduce inhibitions that normally prevent people from taking risks and improvising"*.²²

2. 1. Improvisation before jazz

²¹ Deleage, I., Wiggins, G. "Musical Creativity - Multidisciplinary Research in Theory and Practice", Psychology Press, East Sussex 2006, p. 135

²² <https://www.artsandmindlab.org/charles-limb-md-mapping-the-creative-minds-of-musicians/>

Improvisation is also found in other musical genres and eras, such as Baroque, Pre-Classical, Romantic, 20th-century "serious" music, and folk music. There are many written documents from the period from the 17th to the 20th centuries that describe the improvisational skills of the Bach family, Georg Friedrich Handel, Pietro Antonio Locatelli, Antonio Vivaldi, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini, Franz Liszt, Sigismund Thalberg, Anton Bruckner, Dimitri Nenov, Dmitri Shostakovich, Pancho Vladigerov, John Cage, George Crumb, Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki, Vasil Kazandjiev and others, who often improvised on their themes, or themes set by the audience.

The relationship of improvisation to the emergence of cadenzas in solo concertos should also be noted here. In these, the performer not only showed his virtuosic mastery, but also the invention to improvise on the themes of the corresponding movement of the concerto.

In the 20th century, the technique of aleatoric appeared in Europe and the United States.. It came somewhat close to the essence of jazz, as composers fixed certain parameters for improvisation on certain patterns.

Improvisation is widely used in aleatoric as well as East Asian music. They approach contemporary jazz in several key aspects of utmost importance. In them, intuition, spontaneity, and the ability to organize processes during the construction of the composition and musical material, are of key importance.

2. 2. Defining jazz improvisation

The definition of improvisation as jazz is contained in the melodic, harmonic and metro-rhythmic characteristics distinctive to this style. In classical music, as a rule, improvisation is an occasional occurrence, that does not significantly influence the form of the work. In jazz music, improvisation is a **form-forming** element. An important distinguishing characteristic in jazz music is the *actual appearance of a new work in each performance*. It is usually based on previously composed material in the form of a song, or instrumental piece, usually within 12, 16, 24, or 32 bars. This is the so-called **theme**. The theme provides the basic musical elements that serve as a basis for the purposeful development and creation of new musical material. In his book "*A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*", **David Liebman** explores improvisation and its relationship to the balance between three aspects:

"mind - intellect - head - thought - ideas

body - technique - hand - skill - means

soul - expression - heart - feeling – emotions"

He points out a few basic steps to mastering improvisation:

"Intellectual understanding, organized practice, integration into technique, emotional shaping of the idea, conveying the idea"²³

²³ Liebman, David, "A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody", Alfred Music 2015, p. 7

2.3. Structural elements for building solo improvisation

2.3.1. Specificity of melody in jazz

In jazz music, there are some specific characteristics in the melody.

- **Relatively simple, uncomplicated musical lines** that could be easily sung. (In fact, the vast majority of jazz standards are songs).
- **The repetitiveness of phrases, and extensive use of sequences.**
- **A logical chord structure on which the theme melody is based. Frequent use of the sequence built on the relationship between 2 - 5 – 1 chord progression and so-called "turnaround" (1 - 6 - 2 - 5)**
- **Clear and logical rhythm and phrasing.**

The reason for this relative simplicity in the melody of jazz song themes can be sought in their origins. Many of them are popular songs from the 1920s, 1930s, 1940s and 1950s. Others have been featured in musicals, Broadway shows, and musical shows.

The list of jazz standards is constantly being updated, with new works being added to expand and enrich the repertoire of jazz musicians.²⁴

While from the era of its emergence until the late 1940s jazz was closer to popular and dance music, in its development in the

²⁴ Following the emergence of pop and rock music in the 1960s, some of the works from these genres also made it onto the list of jazz standards.

following years it gradually became concert music, requiring a certain intellectual potential.

2.3.2. Creating a melodic line

Improvisation building is most often based on specific thematic material. Learning the melodic line of the *theme* is the first step to building a good improvisation. The next step is learning the *harmonic progression*, which must be mastered and automated. Other elements that aid in building improvisation are the *scales* corresponding to the chords and the specifics of the *rhythm*.

2.3.2.1. Definition and use of riff

The sequence is widely used as a device in music. In jazz terminology, it has been replaced by the term "*riff*".

There are various possibilities for the use of riff in improvisation:

- Adding adjacent tones, *paraphrasing the melodic line of the theme*
- Use of scale passages
- Use of arpeggiated motifs
- Combining different types of riff
- Complication of rhythmic

The importance of the riff is conditioned by its significance in shaping and structuring a coherent and logical improvisation, which has an inseparable relationship with the composed theme.

2.3.2.2 Defining and using reference tones

Finding the tones that are common to the chords of the harmonic scheme is an important next step in improvisation. These help in

better voicing as well as the relationship between individual chords. These tones are a kind of tonal center, that could even be used on their own, if grouped into a suitable rhythmic figure.

2.3.2.3. Passing tones

The use of passing tones is very characteristic of jazz improvisation. Their significance is based on temporal instability, the creation of tension, and anticipation, which leads to resolution and consonance. Depending on their belonging to a particular scale, they can be diatonic or chromatic.

2.3.2.4. Scales

In the terminology of jazz music it is customary to use the classical terminology for the names of the various scales - Ionian, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian, Hypophrygian (or Locrian) scale. Some of the commonly used scales in jazz are major and minor *pentatonic*. They belong to the so-called *anhemitonic pentatonic* or those that lack semitones. *Major pentatonic* can be thought of as a major triad to which two tones have been added - the 2nd and 6th. The importance of *pentatonic* is also determined by its role in the organization and structure of the most used scale in jazz, the *blues scale*.²⁵

The use of elements such as riffs, reference tones, and different types of scales, should be in a clear, logical sequence, and related to the thematic material and harmonic progression. This is a

²⁵ This scale is also characteristic of rock music, whose roots come from the blues.

necessary foundation for building a melodic line in jazz improvisation.

2.3.3. Harmonic foundation of jazz

The harmonic world of jazz is built on the tradition of European musical culture in which functional harmony imposes the principle of interaction between major and minor.

As an art in which improvisation takes a central role, jazz develops relatively simple musical forms, usually spanning 12, 16, 24, or 32 bars. The melodic subject line also provides the *harmonic foundation*, upon which performers develop their musical ideas. The *harmonic scheme*, which in jazz is spelt out with alphanumeric designations, allows the pianist to interpret in two main directions - as accompanist of himself (e.g. in solo, duo, trio formations), and as accompanist of another soloist (in a quartet, quintet, etc.). Depending on this, the chords can be played with one or two hands.

The blues, as one of the main musical forms in jazz, most often develops within a 12-bar harmonic progression based on the interplay between the tonic, subdominant and dominant. Since its appearance, the harmonic scheme of the blues has gradually become more complex. While retaining the basic tonic-subdominant-dominant-tonic formula, in the bebop style, for example, additional functional relationships between chords are sought between these basic functions. By avoiding the relative consonance of the tonic in classical blues, the bebop style creates a specific instability and tension that gives more freedom and enriches the musical language of improvisers.

Another important harmonic progression in jazz occurs in the 32-bar form known by the term “*rhythm changes*”. It is constructed of four periods of eight bars with an “**AABA**” structure.

*The improvisational nature of jazz allows the adoption of the **harmonic scheme** as a kind of **functional framework**, enabling a free treatment of the pre-composed material. This helps to build an individual language and style.*

CHAPTER THREE

The piano as an accompanying instrument in duo and trio

The piano is a versatile instrument with a wide range of means of expression that allow enormous possibilities for expression. The main goal for the accompanying pianist is to create a suitable musical environment for the soloist. This poses a different set of problems concerning the pianist's tasks in jazz:

- The pianist as a solo performer is fully responsible for the construction of the musical work.
- The pianist in a duo is most often responsible for the accompaniment, working out the bass line, harmonic progression, appropriate groove and rhythm. In many cases, he must also build improvisation.
- With the pianist in a trio, the responsibility is divided among the three musicians. In most cases, the pianist is responsible for the presentation of the thematic material, the improvisation, and the corresponding harmonic progression, which takes the form of an accompaniment.
- In the case of the pianist in a quartet, quintet, or other larger groups, the responsibility is divided among more musicians depending on the formation. The pianist's task is mostly related to accompaniment, depending on the sequence and structure of the chords in the piece.

From the foregoing, one can make the assumption of an inversely proportional relationship to the number of musicians, concerning the role and place of the jazz pianist in different formations.

3.1. Accompaniment in duo formation

1. Piano and homophonic melodic instrument duets, e.g. various string and wind instruments. This category includes duets with vocals. The main role of the piano is to create an overall accompaniment, and often the pianist also builds a solo improvisation.

2. Duets piano and polyphonic or harmonic instruments, e.g. guitar, vibraphone, accordion, second piano. The pianist is both a soloist and the accompanist.

3.1.1. Duo with melodic instrument

The duet, combining piano with a melodic instrument, is the most common and most responsible duo format for the pianist in jazz. As a rule, the left hand is involved in constructing the basis of the harmonic structure, while the right hand builds the chords in their sequence. The creation of a specific groove, or a particular rhythmic pulsation is shared between the two hands. Duplication of the melody of the theme should as a rule be avoided, except at special climactic moments.

3.1.1.1. Accompaniment with swinging

This specific pulsation is a matter of inner feeling, defining to a large extent the individuality and language of each jazz musician. The importance of the swinging accompaniment is determined by the numerous styles in jazz possessing such a characteristic.

- **Defining the role of the left-hand**

The main task of the left hand is to create an appropriate bass line, which serves as the basis for the chords and determines the style of the particular piece in sync with the right hand.

- **Defining the role of the right-hand**

The main role of the right hand in a duet with a melodic instrument is to create the harmonic and rhythmic basis of the accompaniment. As a rule, it requires the use of chords in close position without a fundamental tone, which is in the bass function of the left hand. These chords are most often in tertian, fifth, or seventh voicing. In his book *"Jazz Theory Resources"*, Burt Ligon classifies three patterns of accompaniment - ***dialogic, independent, and synchronous***.²⁶ In the *dialogic model*, the accompaniment "responds" to the soloist by complementing his ideas, most often in the pauses between phrases. The *independent model* is when the accompaniment is relatively independent, not influenced by the soloist in terms of rhythm and harmonic. In cases where the melody and accompaniment sound simultaneously, a *synchronous model* is observed. From my many years of experience in various duo formations I can draw the following conclusion:

Prioritizing any of the three models in jazz will create an uninteresting, one-sided, and even boring accompaniment. This will hinder the soloist by limiting his means of expression. A balanced combination of the three models is the main task facing the pianist in achieving good interaction and partnering.

²⁶ Ligon, B. Jazz Theory Resources Volume Two, p. 281, Houston Publishing, Inc., Dec. 2001

3.1.1.2. Accompaniment of a ballad

The accompaniment of a ballad is considered to be the greatest challenge facing the pianist in jazz and is therefore a testament to his creativity and mastery. The reason for this is the tempo, which as a rule is slow. At such a tempo there is a danger of the meter breaking down. The pianist must create a certain pulsation that will aid in structuring the piece.

3.2. Accompaniment in piano trio formations *

Pianist is the main generator of musical ideas in such formations. His task is related to the construction of the overall form of the piece - introduction, theme, improvisation, reprise, and coda.

3.2.1. Accompaniment of the theme

The essential difference between the duo and trio formats for the pianist is the elimination of the need to work out a *bass line* and a particular rhythmic *groove* in the accompaniment. These tasks are entrusted to the bassist and drummer. The freedom from these dependencies enables the pianist in the trio to develop hand functionality in a radically different way than in the duo. The main task of the right hand is to build the melodic line of the theme and improvisation. As a rule, the left hand is occupied with harmonic and rhythmic accompaniment. To achieve a richer and denser sonority, the interpretation of the chords may be divided between the two hands, most often in thematic exposition.

* The study is based on the most popular jazz trio including piano, double bass and drums.

3.2.2. Constructing an introduction

Introduction is an integral part of the musical form. The responsibility for its construction in duo and trio formations poses a particular creative challenge for the jazz pianist, as it is the main form-forming factor. The standard jazz intro is set within an even number of bars - four, eight, sixteen. Its job is to set up the introduction of the main theme by stating the tempo, rhythmic pulsation, and tonal center of the piece.

3.2.2.1. Introduction with repetition of two chords

- Introduction in swing rhythm with repetition of tonic and dominant
- Introduction in swing rhythm with tonic and chord repetition in seventh-degree
- Introduction of bossa nova with repetition of tonic and dominant
- Samba introduction with tonic repetition and seventh-degree chord
- Jazz-funk intro with tonic repetition and seventh-degree chord

3.2.2.2. Introduction to the sequence I - VI - II - V

- Introduction on a *turnaround* in swing rhythm
- Introduction of bossa nova on a *turnaround*
- Samba's introduction on a *turnaround*

3.2.2.3. Introduction using a thematic fragment

This model can be used with jazz standards, that are composed of several periods. One possibility is to build the introduction on the

last of these. It is characteristic of pieces built on the musical forms **AB**, **AAB**, **ABC**, and **ABCD**.

3.2.3. Constructing an extended finale to jazz standards

The final movement of any piece of music is very important to the overall conception and suggestion. To some extent, this movement is a summary of the composer's ideas. The construction of the finale of standards in jazz depends on the character and form of the particular piece. In blues, for example, there are several standard possibilities, established as models for a finale. In pieces of so-called "Song" forms, in many cases, the melodic line of the theme ends on the tonic. This makes it possible to construct a finale in a variety of ways. One of these is the use of the tonic on the 6th, altered by a semitone in the descending direction, followed by a dominant on the low 2nd before the last chord. Another can be achieved by extending the fragment using a series of side-dominant notes. There is yet another possibility of lengthening the final phrase by using an initial chord built on a fifth-degree lowered by a semitone.

Jazz, as a music of improvisation, gives the pianist great freedom of expression. At the same time, accompaniment in duo and trio formations makes certain demands with which he must comply.

CONCLUSION

Improvisation is an art that encourages imagination and originality. It is about exploration and creativity, which opens up the opportunity to express and share the individual ideas that set us apart as musicians. At the same time, improvisation requires adherence to certain rules and dependencies necessary for successful communication and interaction. The present study warrants the following generalizations concerning the main stylistic variants of accompaniment in jazz: swing, ballad, and even-eighth accompaniment:

- The style and character of the theme of a particular piece set the rhythmic and harmonic rules that serve as the basis for its development. In *swing accompaniment*, short, dry chords, syncopation and accentuation of weak tenses are characteristic. The density, richness and complexity of thematic exposition are inversely proportional to the accompaniment. The pianist's intervention is more active in the pauses of the theme and the soloists' improvisations.
- In a duet, the accompaniment is created by the left hand playing the bass line while the right-hand plays the chords of the harmonic progression in a close position.
- In piano trio format, the chords in accompaniment are most often played in a wide arrangement.
- The *ballad* interpretation suggests a harmonic structure, characterized by the use of longer, held chords in the middle register. Of key importance are the use of common tones, movement in the inner voices, and the striving for fluency. Creating a counter melody, looking for

polyphonic techniques, especially when there is static in the theme, brings color and enriches the accompaniment.

- In pieces of *Latin jazz* stylistics, the necessary groove is built using a smooth, ostinato rhythm and extensive use of chain syncopation. The softer and unobtrusive accentuation of the weak tenses is characteristic.
- In all styles of jazz, doubling the theme with the soloist is only permissible in isolated, special cases where there is a need to create a particular suggestion.

The sheet music of the standards is nothing but a canvas for the musical picture, that the partners create together, each having to be open and responsible for what the other is doing. The pianist's main task is to strike a balance between his original, subjective musical thought, and accepting and developing the ideas suggested by his partners. Mutually influencing and complementary musical ideas are a condition for successful interaction and the creation of lively, genuine and inspiring music. In this sense, jazz can be said to be a kind of school of communication and tolerance. Its improvisational nature brings the energy of the moment, imagination, creation, birth. It is never the same, always only now, and never any more. But despite its "temporality," this music has a special power - the power that connects us to the Creator.

“Chance is another name for God.” *Federico Fellini*

“Don't be afraid of mistakes! There are none.” *Miles Davis*

“Learn everything! Then forget it.” *Charlie Parker*

“Only in spontaneity can we be who we are.” *John McLaughlin*

CONTRIBUTIONS OF THE DISSERTATION

The contributions of the dissertation can be considered in two aspects – theoretical and practical:

1. For the first time, based on research and analysis of the most successful world achievements, concrete practical models and solutions are proposed. This will assist jazz pianists in their partnership in duo and trio formations.
2. The interpretation methods and techniques specific to jazz are analyzed, as well as the individual elements that determine and contribute to their significance. Solutions for their development and implementation are proposed.
3. For the first time, the author's guidelines for creating an original musical language using improvisation in jazz are systematized.
4. For the first time, thanks to the author's long-term experience, the importance of the balance between intuition and logic for achieving creative and organic interaction and partnership in ensemble playing in jazz is brought out.

PUBLICATIONS

1. On improvisation in classical music and jazz
Published in Musicology – bg.com
Section “Music Interpretation, Pedagogy”, Oct., 2024
<https://musicology-bg.com/>
2. The piano as an accompanying instrument in a jazz duo
Published in “Gallery of Words”
<https://galerianadumite.bg/%d0%bf%d0%b8%d0%b0%d0%bd%d0%be%d1%82%d0%bc-%d0%ba%d0%b0%d1%82%d0%bc-%d0%b0%d0%ba%d0%bc%d0%bc%d0%bf%d0%b0%d0%bd%d0%b8%d1%80%d0%b0%d1%89-%d0%b8%d0%bd%d1%81%d1%82%d1%80%d1%83%d0%bc%d0%b5%d0%bd%d1%82/>

ADDITIONAL CREATIVE ACTIVITY

2020 - 2024

1. Concerts and festivals in Bulgaria and abroad – 227
2. Participation in theatrical performances – 76
3. Music for theater – 7
4. Music for feature films – 3
5. Released albums - 4