

3. *Даниэль С.М.* Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. – Л.: Искусство, 1986. – 199с.
4. *Бродецкий А.Я.* Внеречевое общение в жизни и в искусстве: Азбука молчания: Учеб. Пособие для творческих учеб. заведений, фак. педагогики и психологии: М.: 2000. – 192с.
5. *Ершов П.М.* Технология актёрского искусства. – М., 1992.
6. *Волконский С. М.* Выразительный человек. – СПб., 1913.

УДК 378.013+780.7+781.36

Мэн Мэн

ОСОБЕННОСТИ И ОСНОВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Підбирання по слуху та імпровізація в останні роки стали частиною формуючої концепції сучасної професійної музичної освіти. Однак існує безліч питань, пов'язаних як з методикою викладання, так і з визначенням конкретних умінь і навичок у цій царині. У статті розглядаються відмітні риси імпровізації від інших видів творчої музичної діяльності, визначається механізм її відтворення, а також основні принципи втілення музичної думки в музичній імпровізації.

Ключові слова: імпровізація, творча діяльність, форма вираження, антиципація, спонтанність, регуляція.

Обучение подбору по слуху и импровизации за последнее десятилетие приобрело авторитет в современной музыкальной педагогике и стало неотъемлемой частью формирующейся концепции современного профессионального образования. В то же время выпускники музыкально-педагогических факультетов, сталкиваясь в своей профессиональной деятельности с аранжировкой, гармонизацией мелодии, зачастую оказываются бессильными. В эпоху синтезаторов музыкальное образование, в результате которого учащийся-музыкант не способен продуцировать музыку иначе, чем озвучивая нотный текст, остается не на должном уровне.

В системе базовых учебных предметов и методов музыкального образования имеет место недооценка импровизации как вида учебной деятельности, оказывающего заметное влияние на весь процесс освоения и осмысления музыки, создающего будущему учителю музыки условия для творческой самореализации в профессиональной деятельности и вместе с тем способствующего актуализации приобретенных знаний, обновлению их в условиях практической деятельности.

Изучению категории «импровизация» посвящены исследования различной направленности – труды, характеризующие ее как творческий метод (К. Дальхаус, Э. Феранд, А. Колосов); как способ организации музыкального материала (В. Мациевская, И. Мациевский, Ю. Бойко); как средство музыкального воспитания (Ж. Далькроз, К. Офф, Л. Баренбойм); как способ инструментального обучения (П. Диспенсон, И. Гуммель, К. Черни); как способ обучения джазу (И. Бриль, А. Молотков, Н. Рогачев, Ю. Чугунов). В. Конен и М. Сапонова раскрывают историко-культурный аспект импровизации, а психологические аспекты импровизационного творчества рассмотрены в трудах Г. Шрамовского и С. Мальцева.

Как отмечалось ранее, импровизация в переводе с латинского термина *improvisus* или *ex improviso* означает «непредвиденный» или «без подготовки». Этимология термина связана с моментом спонтанности и указывает на слияние процессов сочинения и исполнения музыкального произведения.

Е. Феранд именно так и определяет данную категорию – «искусство мыслить и исполнять музыку одновременно» [8; 85]. Вместе с тем автор усматривает в этом процессе две противоположные тенденции: от импровизации к композиции и от композиции к импровизации [2; 29]. В этом смысле возникает вопрос о последовательности становления произведения: художественной формы из импровизации или импровизационных изменений из композиторской формы.

К. Дальхауз усматривает в процессе импровизирования негативный момент, связанный с нефундаментальностью, неточностью, легковесностью [7; 522]. Анализируя различные точки зрения ученых, музыкантов и музыковедов относительно истоков феномена импровизации, мы выявили два подхода, основывающихся на споре о композиторском и исполнительском приоритетах. Так, В. Апель, Ч. Дева, В. Иванов рассматривают исследуемую категорию как феномен внеевропейской культуры, руководствуясь тем, что внеевропейская музыка не предполагала разделения на

композицию и исполнение [1; 233, 6; 94]. Другая точка зрения, которую представляют В. Виноградов, С. М. Мальцев, Н. Тагмизян, Ф. Х. Аммар, Р. Р. Менон, трактует импровизацию как одно из фундаментальных понятий всего мирового музыкознания, включающее в себя частично явления внеевропейских культур [4; 27].

Э. Феранд, обобщая единые тенденции в рассмотрении видов и структуры данного понятия, предлагает общую классификацию, в которую закладывает следующие категории: средства, состав, принципы построения, технику исполнения, масштаб и форму изложения.

Учитывая различные подходы к категории «импровизация», мы сочли необходимым выделить на основе анализа литературных источников, сравнительных характеристик исполнительских стилей, а также личного опыта основные отличительные черты музыкальной импровизации, определить механизмы и принципы процесса указанного вида творческой деятельности.

Данная **цель** работы составляла один из аспектов рассматриваемых на втором этапе диссертационного исследования и предполагала решение следующих **задач**:

- Сравнить различные формы музыкальной творческой деятельности: композиция, исполнительство, импровизация;
- Выявить отличительные особенности и механизм феномена импровизации;
- Определить принципы, обеспечивающие успешность творческой деятельности импровизатора-музыканта.

Говоря о механизме воспроизведения импровизации, на наш взгляд, следует в первую очередь остановиться на количественном соотношении спонтанного и заданного в этом процессе. Анализируя и сравнивая исполнительские манеры, а также методические описания различных техник импровизирования, мы выделили три типа импровизаций:

- импровизация на основе модели;
- импровизация на основе сочетания нескольких моделей;
- безмодельная импровизация (свободная).

Термин «модель» мы заимствовали у американского музыковеда Б. Хеттли, который вводит его для обозначения заданной темы в импровизации [9; 38]. У разных народов существуют свои термины для обозначения модели: рага и тала в Индии, макам в арабской и турецкой музыке, тема в европейской. Моделью также выступает авторская мелодия, ритмическая формула или гармонический лад. Автор импровизации может ориентироваться на несколько моделей, развивая, усложняя и сочетая их. Под свободной импровизацией мы понимаем исполнение музыкального материала на основе спонтанно возникшей в сознании импровизатора мелодии. Характер музыки может быть заказан (оговорен) другим субъектом и носить при этом вербальный характер, а может быть определен лишь в сознании исполнителя. В последнем случае определяющим механизмом являются как субъективные (настроение, эмоциональное состояние импровизатора), так и объективные (ситуации, отношения, раздражители) факторы. Безмодельная импровизация, на наш взгляд, бывает разной сложности и степени свободы относительно формы, структуры, выразительных средств, но всегда содержит определенные каноны динамики развития, построения, концепции изложения музыкальной мысли. Интересные выводы делает С. М. Мальцев, рассматривая импровизацию в отношении характера заданной модели. Он отмечает, что «заданное» может быть предложено импровизатору кем-то, либо выбрано в качестве ориентира им самим. Задание, по его мнению, не обязательно должно иметь конструктивный характер; это может быть и воображаемый образ, появление которого было спровоцировано поэтическим эпиграфом, пейзажем, музыкой. [4; 7].

Данное описание соответствует, согласно нашей классификации, типу свободной импровизации, содержащей в качестве задания не мелодический материал, а воображаемый образ, настроение, возникшие в сознании импровизатора или самостоятельно, или с помощью вербального (зрительного) предложения, поступившего от другого субъекта.

Таким образом, независимо от типа импровизации пусковым механизмом исследуемого процесса является творческий заказ, выступающий в качестве темы, модели, рага, макамы, мелодии, визуального или словесного образа и т. д. В момент осмысления творческий заказ ассимилируется субъектом в идею, что ведет к потребности сложения определенной формы выражения. Именно на этом этапе начинают проявляться черты, которые отличают импровизирование от композиторского творчества. Мгновенная реакция импровизатора, которая аккумулирует временной промежуток между замыслом (заказом) и осуществлением (сложением выражения), сведение воедино цели и средства данного творческого акта составляет основную особенность механизма импровизации.

Несмотря на одномоментность и цельность механизмов импровизации ряд авторов (С. И. Савшинский, С. М. Мальцев), абстрактно выделяя и анализируя момент составления музыкального

материала, фиксируют его на двух уровнях: субсенсорном и сенсорном [5; 116]. Сенсорный уровень предполагает осознание отдельных звеньев импровизации, связанных с образными, аналитическими и слуховыми представлениями. Субсенсорный уровень охватывает тактильно-двигательные механизмы, находящиеся в зависимости от звуковой реализации. В музыкальной педагогике известны термины «локальная память рук» [5; 120], «слышащая рука» [10; 365], означающие способность рук импровизатора бессознательно, легко и мгновенно реагировать на любое задание слуха и извлекать «из инструмента именно те созвучия, которые разворачиваются в данный момент в его воображении» [5; 121].

Конечно, такая готовность рук пианиста не является врожденной способностью, а развивается и формируется во время длительного процесса обучения. Однако, если говорить о наличии сформировавшихся наработок и навыков в контексте «слышащей руки», определяющим, по мнению Б. Ф. Ломова и Е. Н. Суркова, является процесс антиципации (предвидения, предслышания), благодаря которому слуховые представления «обретают музыкальное воплощение, становятся реальностью» [3; 108]. Практический анализ дает возможность утверждать, что процесс предвидения (антиципации) и музыкального воплощения в идеале практически синхронный, т. к. остановка или несоответствие предслышимому звуку извлекаемому искажает качество импровизации, нарушая логику музыкального построения. Рассматривая антиципацию как отличительное свойство импровизационного творчества, Б. М. Рунин определяет этот процесс литературным термином «инверсия», что в переводе с лат. *inversio* означает переворачивание, перестановка [6; 251]. Этимологию термина автор связывает с моментом предшествования реализации музыкального материала намерению импровизатора, т. е. оценивание исполняемого, по мнению автора, происходит постфактум.

Таким образом, в контексте исследования механизмов импровизации мы рассматриваем субсенсорную и сенсомоторную антиципацию как важные составляющие этого процесса, зачастую определяющие энергетический потенциал, неповторимость, оригинальность и художественность самой импровизации.

Говоря о несовпадении результатов и намерений в процессе создания импровизации, нельзя обойти стороной момент пробных, спонтанных решений или, как называет его Б. М. Рунин, «нечаянных» решений (неожиданная для самого исполнителя модуляция, разрешение, гармония, ритмический или мелодический оборот), что ведет за собой новое творчество в контексте с измененной задачей [6; 215].

Оговоренные механизмы импровизации носят специфический характер, заключающийся в одномоментности их проявления. Таким образом, указанный перечень носит препарированный, скорее теоретический, чем практический характер.

В результате мы считаем необходимым конкретизировать выделяемые нами на основе анализа литературных источников, практических наблюдений и осознания личного исполнительского опыта механизмы процесса музыкального импровизирования с целью выявления особенностей и отличительных черт данного вида творческой деятельности от, предположим, композиторского или исполнительского. Выделенный нами механизм предполагает следующее:

- поступление творческого заказа. В педагогическом аспекте данный этап мы формулируем как мотивацию в качестве ассимиляции посторонней идеи или результата эмпатии к какому-то раздражителю (событие, произведение искусства, информация, визуальный образ);
- превращение творческой задачи в личную потребность (возникновение необходимости музыкального сложения и выражения);
- заказ или выбор музыкальной модели (заданная или свободная тема импровизации);
- сложение и исполнение музыкального материала на основе сенсомоторного и субсенсорного уровней антиципации;
- осознанная регуляция «случайных решений», ошибок (гармонических, модуляционных, динамических...) для создания желаемой формы и содержания произведения.

Перечисленные нами механизмы следует рассматривать в концепции общих принципов процесса импровизирования, т. к. временная неоднозначность их протекания заложена в самой сути импровизационной деятельности:

- одномоментность проявления различных этапов творческой деятельности: замысла, поиска средств, сложения и осуществления;
- сочетание стратегий интуитивного поиска (в начальных разделах) с направленным (в завершающих разделах);
- совмещенность цели и средств достижения;
- потребность экспериментирования;

- інверсійність;
- непередсказуємость розвитку или построения текста;
- структурообразующий принцип «сцепления» на основе отождествления или противопоставления музикальнх фраз.

Литература

1. *Дева Ч. Б.* Индийская музыка / Ч. Б. Дева. – М.: Музыка, 1980. – 786 с.
2. *Иванов В. В.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. / Вячеслав Всеволодович Иванов. – М.: Сов. радио, 1978. – 184 с.
3. *Ломов Б. Ф.* Антиципация в структуре деятельности / Б. Ф. Ломов, Е. Н. Сурков. – М.: Наука, 1980. – 280 с.
4. *Мальцев С. М.* О психологии музыкальной импровизации / С. М. Мальцев. – М.: Музыка, 1991. – 88 с.
5. *Мальцев С. М.* Субсенсорный и сенсомоторный уровни антиципации в музыке / С. М. Мальцев // Вопросы психологии. – 1988. – № 3. – С. 115-123.
6. *Рунин Б. М.* О психологии и импровизации: Психология процессов художественного творчества: в 2 т. / Б. М. Рунин. – Л.: РПЭ, 1980. – Т. 1. – 680 с.
7. *Dahlhaus C.* Was heisst Improvisation? // Improvisation und neue Musik: Acht Kongressreferate / Hrsg. von R. Brinkman. – Mainz, 1979. – 887 s.
8. *Ferand E.* Improvisation // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 6. Kassel., 1957. – S. 15-87.
9. *Hettl B.* Thoughts on improvisation: a comparative approach / The Musical Quarterly, 1974. – № 1. – P. 34-41.
10. *Nestmann A.* Improvisation // Zeitschrift für Musik. – 1931. – 761 s.

УДК 37:785 (477)

Филипчук М.С.

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ

В статтє освещено етапи становлення и розвитку естрадно-джазового образования в Украине. Проанализировано его состояния в современных условиях развития образовательной деятельности.

Ключевые слова: естрадно-джазовое образование, мастер-класс, джазовые семинары, фестивали-конкурсы.

XXI століття висуває нові вимоги до якості та змісту освіти, значно підвищує її роль у суспільстві. Освіта стає інтелектуально-духовною основою розвитку особистості, суспільства, держави. Вона є найбільш важливою сферою діяльності суспільства, визначальним чинником його політичної та суспільно-економічної стабільності. Освіта відтворює і нарощує інтелектуальний, духовний та економічний потенціал держави, формує громадянина-патріота.

У зв'язку з цим особливе місце в системі організації освітньої діяльності займає естрадно-джазова освіта як важлива ланка професійної підготовки музикантів-виконавців у галузі естрадної та джазової музики.

Зазначимо, що українська естрадно-джазова освіта в історичному плані доволі молода. Перші естрадні відділи були відкриті у 1980 році в Одеському музичному училищі ім. К.Ф.Данькевича, а згодом у Київському музичному училищі ім. Р.М.Глієра, яким керував ушавлений у минулому громадський діяч, музикознавець, джазовий критик В.Симоненко. Ці навчальні заклади займалися професійною підготовкою молодих естрадних виконавців та забезпечували їх необхідними знаннями у сфері естрадно-джазової підготовки. Багато випускників зазначених закладів працювали у філармоніях, створюючи естрадні та джазові колективи, успішно займаючись концертно-творчою діяльністю.

Важливим чинником, який стимулював молоде покоління до оволодіння естрадним і джазовим мистецтвом, було те, що у великих обласних центрах виникла мережа джазових клубів, яка займалась просвітницькою організаційною діяльністю, створюючи сприятливі умови для естрадно-джазового музикування; почала функціонувати система аудіовізуальних запитів і продукування вітчизняної естрадної та джазової музики; розширювався український фонд грамзаписів, науково-публіцистичної літератури; організувалися джазові фестивалі, серед яких „Обрії джазу” (Кривий Ріг), „Міні-джаз-фест” (Вінниця), „Фестиваль джазової музики” (Донецьк), „Метаморфози джазу”