

Министерство культуры Республики Беларусь  
Белорусский государственный университет культуры и искусств

**В. М. Глубоченко**

## **ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ**

Учебно-методическое пособие

*Рекомендовано учебно-методическим объединением  
по образованию в области культуры и искусств  
для специальности переподготовки  
2-18 01 71 Инструментальная музыка*

Минск  
БГУКИ  
2022

УДК 781.65(075.8)  
ББК 85.3110,704  
Г55

**Рецензенты:**

*Г. С. Мишуrow*, доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор кафедры духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;  
*кафедра* музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»;

*А. И. Ковалев*, доцент кафедры музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент

**Глубоченко, В. М.**

Г55 Основы музыкальной импровизации : учеб.-метод. пособие / В. М. Глубоченко ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2022. – 190 с.  
ISBN 978-985-522-319-2.

Рассмотрены вопросы теории и практики музыкальной импровизации. Формирование навыков импровизации предполагает изучение ее исторического пути развития, осмысление философских аспектов, связанных с осознанием роли и места в культуре, в системе музыкального образования. Не менее важной является выработка четкого представления о психологических механизмах функционирования импровизации, что позволит музыканту глубже проникнуть в ее тайны и скажется на эффективности решения учебно-творческих задач. Основной объем отведен практическому освоению музыкальной импровизации.

Предложенная система учебных методов на протяжении десятилетий прошла проверку в различных учреждениях музыкального образования и может быть рекомендована для проведения учебных занятий по импровизации на различных этапах обучения.

**УДК 781.65(075.8)**  
**ББК 85.3110,704**

**ISBN 978-985-522-319-2**

© Глубоченко В. М., 2022  
© Оформление. Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», 2022

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	5
-----------------------	---

## Раздел I

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИМПРОВИЗАЦИИ

<b>Тема 1.1. Импровизация – самостоятельный вид музыкального искусства и особая форма музыкально-продуктивной деятельности</b> .....	8
<i>1.1.1. Уникальность и отличительные черты музыкальной импровизации</i> .....	8
<i>1.1.2. Основные признаки музыкально-продуктивной деятельности и их проявление в импровизации</i> .....	13
<b>Тема 1.2. Философия, история и психология музыкальной импровизации</b> .....	18
<i>1.2.1. Философские аспекты импровизации</i> .....	18
<i>1.2.2. Исторический путь музыкальной импровизации</i> .....	25
<i>1.2.3. Психологические аспекты импровизаторского искусства</i> .....	29
<b>Тема 1.3. Роль и место импровизации в культуре и музыкальном образовании</b> .....	44
<i>1.3.1. Импровизация в различных направлениях и стилях музыки</i> .....	44
<i>1.3.2. Место и роль импровизации в системе музыкального образования (исторический аспект)</i> .....	53
<b>Тема 1.4. Музыкально-педагогические принципы развития навыков импровизации</b> .....	58
<i>1.4.1. Актуальные общепедагогические и специальные принципы в обучении импровизации</i> .....	58
<i>1.4.2. Принцип единства музыкально-продуктивной и репродуктивной деятельности как важнейшее условие эффективного образовательного процесса</i> .....	67

## Раздел II

### ПРАКТИЧЕСКОЕ ОСВОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

<b>Тема 2.1. Система средств музыкальной выразительности и их освоение музыкантом-импровизатором</b> .....	74
<i>2.1.1. Освоение музыкально-выразительных средств – важнейший фактор музыкально-языкового развития импровизатора</i> .....	74

2.1.2. Композиторские и исполнительские средства музыкальной выразительности .....	78
<b>Тема 2.2. Метод свободного самовыражения в импровизации</b> .....	102
2.2.1. Реализация принципа свободного самовыражения в методе «Зарождение музыки из хаоса» .....	102
2.2.2. Возможности метода художественного синкретизма в формировании образного мышления и музыкально-языковой культуры импровизатора .....	109
2.2.3. Использование образного задания в качестве модели для творческого поиска импровизатора .....	117
<b>Тема 2.3. Импровизация на заданную тему</b> .....	124
2.3.1. Варьирование как основной способ формообразования в импровизации на заданную тему .....	124
2.3.2. Освоение жанровой импровизации и стилизации в контексте подготовки музыканта-импровизатора .....	143
<b>Тема 2.4. Импровизация и подбор по слуху</b> .....	150
2.4.1. Умение подбирать музыку по слуху – важнейший компонент импровизаторского профессионализма .....	150
2.4.2. Основные способы обучения подбору по слуху .....	153
<b>Тема 2.5. Формирование навыков ансамблевой импровизации</b> .....	164
2.5.1. Организационно-педагогические основы работы с ансамблем импровизаторов .....	164
2.5.2. Некоторые аспекты методики обучения и проведения концертных выступлений известных ансамблей-импровизаторов .....	167
2.5.3. Авторский опыт проведения учебных занятий по ансамблевой импровизации .....	169
<b>Тема 2.6. Компьютерные технологии в музыкальной импровизации</b> .....	179
2.6.1. Системный подход к использованию музыкально-компьютерных технологий в процессе освоения музыкальной импровизации .....	179
2.6.2. Возможности и функции основных музыкально-компьютерных программ, рекомендуемых к использованию для занятий по импровизации .....	182
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	188

## ВВЕДЕНИЕ

Структура и содержание учебно-методического пособия «Основы музыкальной импровизации» разработаны и представлены в соответствии с учебно-тематическим планом программы с аналогичным названием. Основопологающим документом при составлении учебной программы и данного пособия является образовательный стандарт переподготовки руководящих работников и специалистов, имеющих среднее специальное образование по специальности 2-18 01 71 Инструментальная музыка. Квалификация: Артист-учитель (с указанием музыкального инструмента). В стандарте определены учебные требования, предъявляемые к обучающимся на данной специальности, претендующих на получение соответствующей квалификации. В широком перечне вопросов, направленных на приобретение слушателями переподготовки знаний в области идеологии, культуры, общей и специальной педагогики, формировании их профессиональных компетенций, умений и навыков определенное место уделено изучению теоретических аспектов и практическому освоению различных видов деятельности, связанных с творческим музицированием, таких как подбор по слуху, транспонирование, музыкальная импровизация.

Подобный подход считаем перспективным, находящемся в полном соответствии с современной концепцией художественного образования. Возрастающий интерес к музыкальной импровизации вызван стремлением специалистов – музыкантов, педагогов, культурологов, а также любителей музыки к осмыслению роли этого уникального вида музыкального искусства в жизни общества, к поиску его места в системе художественно-творческого развития личности. Жизнь требует активного включения импровизации в музыкальную культуру и в систему музыкального образования. Содержащийся в ней творческий и развивающий потенциал позволит более эффективно решать многие проблемы в указанных сферах.

Ведущие педагоги, ученые и музыканты мира, так и отечественные специалисты едины в том, что занятия импровизацией не только полезны и желательны, но и необходимы на каждом этапе обучения музыке. Современная музыкально-педагогическая наука констатирует, что их включение в образовательный процесс придаст обучению практическую направленность, существенно повысит его эффективность, благотворно скажется на творческом развитии личности обучающихся и, как следствие, станет важной предпосылкой развития культуры. Это позволит придать образовательному процессу системный характер, будет способствовать реализации дидактического принципа единства репродуктивной и продуктивной учебной деятельности как важнейшего условия творческого развития личности музыканта.

В указанном образовательном стандарте речь идет о формировании навыков простейшей импровизации. Это обусловлено тем, что слушатели переподготовки – специалисты со средним образованием – в предшествующий период обучения не изучали подобную дисциплину, а значит, вполне естественно, что о сформированности у них определенной системы знаний о различных аспектах импровизации, о развитии соответствующих умений, говорить не приходится. С учетом того, что в отечественной системе музыкального образования еще не сложились традиции, связанные с активным использованием импровизации в образовательном процессе, что данный вид музыкальной деятельности еще не занял надлежащее место в учебных программах и планах, в ходе проведения учебных занятий со слушателями переподготовки не ставятся цели достижения высоких результатов в области импровизаторского искусства, а решаются лишь задачи по приобщению обучающихся к ее основам. Именно поэтому в тексте стандарта указано, что освоению подлежит лишь методика развития навыков «простейшей импровизации».

На курсах, проводимых в Институте повышения квалификации и переподготовки кадров учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» в соответствии с учебными планами и программами для большинства групп музыкального профиля проводятся занятия по импровизации. Слушатели – учителя по различным учебным

дисциплинам – осваивают основы импровизации: изучают наиболее важные теоретические вопросы, осваивают несложные приемы и методы практической импровизации.

В настоящем пособии рассмотрен ряд вопросов теории и методики обучения музыкальной импровизации, которая представлена как самостоятельный вид музыкального искусства и особая форма музыкально-продуктивной деятельности. Компактно изложены темы, касающиеся философии, истории и психологии импровизации, определены ее роль и место в культуре и музыкальном образовании. Существенное внимание уделено формулированию музыкально-педагогических принципов развития навыков импровизации. Что касается практического освоения данного вида деятельности, в основу методики обучения импровизации положен научный подход, предполагающий гармоничное сочетание двух разнонаправленных групп методов – рационального типа и свободного самовыражения. В рамках каждой из групп представлены конкретные методы, нацеленные на формирование тех или иных способностей музыканта, его умений и навыков. Особый акцент сделан на освоении компьютерных технологий, использование которых придает процессу обучения импровизации современный контекст, значительно повышает эффективность обучения, делает его эмоционально насыщенным, мотивирует обучающегося на активный творческий поиск.

Каждая из представленных в пособии тем содержит вопросы и задания для самопроверки и перечень использованной литературы. Учебно-методическое пособие предназначено слушателям системы повышения квалификации и переподготовки кадров, студентам и магистрантам учреждений высшего образования, учащимся колледжей культуры и искусств, учителям и учащимся детских школ искусств.

## Раздел I

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИМПРОВИЗАЦИИ

#### **Тема 1.1. Импровизация – самостоятельный вид музыкального искусства и особая форма музыкально-продуктивной деятельности**

##### *1.1.1. Уникальность и отличительные черты музыкальной импровизации*

В музыкальной культуре, пожалуй, нет более загадочного и интригующего явления, чем импровизация. Для кого-то это путь в неизведанное, связанный с риском, опасностью; для кого-то – норма поведения, способ существования; третьи усматривают в импровизации промысел божий, особый дар, которым наделены избранные; четвертые в ней находят неисчерпаемый источник вдохновения, мотивирующий жизненные устремления. В самом звучании слова «импровизация» слышна музыка, заключена великая сила, вечный зов, ощущение сопричастности к таинству зарождения новых звуковых реальностей.

На протяжении веков за импровизацией прочно закрепилась слава самого интересного и самого сложного вида музыкальной деятельности, самого естественного способа музыкальной коммуникации, самого действенного средства формирования творческой индивидуальности музыканта. В современной музыкальной педагогике обращение к импровизации рассматривается как одна из основных тенденций развития системы музыкального воспитания в мире.

Первое, что нужно сделать, прежде чем начинать процесс обучения импровизации – это разобраться в сущности явления, что собой представляет импровизация, какие характерные признаки ей свойственны. От того, как мы ее определим, во многом будет зависеть процесс целеполагания, какие принципы, мето-

ды и средства необходимо использовать, какие способности нужно развивать. Изучение имеющихся в распоряжении научных и методических работ известных специалистов – теоретиков и практиков в области импровизации – показывает, что каждый из них предлагает собственное толкование исследуемого явления [4; 5; 6; 7; 9; 10; 12 и др.]. Поэтому каждая авторская методика специфична, имеет те или иные особенности. Данное обстоятельство представляется нормальным, поскольку многообразие проявлений импровизации неисчерпаемо. Всякая попытка разработать некую универсальную методику обучения может свидетельствовать лишь о непонимании природы этого уникального музыкально-педагогического феномена. Цели, жанрово-стилистические предпочтения субъектов обучения, форматы музицирования, конструктивные особенности и художественно-выразительные возможности того или иного музыкального инструмента и, конечно же, способности каждого из музыкантов – именно эти факторы являются основополагающими при разработке методики и в ходе самого процесса обучения. И все же, несмотря на те или иные особенности и какие-либо специфические обстоятельства, любая методика должна базироваться на научных основаниях, учитывающих фундаментальные признаки исследуемого явления, использующих современные педагогические технологии.

Итак, что же такое импровизация? Какие характеристики используют специалисты, определяя данное явление? Слово «импровизация» (от лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) применяется к музыке начиная примерно с XVI в. Оно пришло из области итальянского профессионального театра эпохи Возрождения, спектакли которого назывались «*Commedia all'improvviso*». Если исходить из этимологии понятия, то всякой импровизации должны быть присущи черты непредвиденности, экспромтности, неподготовленности. Поэтому весьма естественны ее определения, где перечисленные характеристики являются краеугольными. Так, И. В. Овчаров под импровизацией понимает способ и форму спонтанного созидания звуковых идей [15]. Известный белорусский музыкант и педагог Г. П. Каганович называет импровизацией спонтанный акт организации, варьирования, сочинения и исполнения музыки [9]. Фактор непредвиденности и спонтанности в им-

провизации неоспорим, только, по мнению специалистов, он один «не выражает внутренней специфики феномена» [11]. Наиболее часто импровизацию определяют как сочинение музыки в ходе ее исполнения, искусство, явление или процесс спонтанного создания музыки непосредственно в момент выступления, т. е. без предварительной подготовки, без наличия строго разработанного плана музицирования [2; 10; 11], как внезапное озарение, создание нового содержания в процессе исполнения [16]. Действительно, в подобных пониманиях содержатся признаки, выделяющие импровизацию из перечня различных видов деятельности. Однако в них присутствует достаточно большая доля субъективизма. Так, если на них ориентироваться при разработке методики обучения, то логично будет заключить, что процесс формирования музыканта-импровизатора сводится к овладению навыками сочинения музыки и ее исполнения. Данные умения, безусловно, лежат в основе искусства импровизации, однако, как показывает практика, в определенных ситуациях их оказывается недостаточно: композиторы и опытные исполнители порой оказываются неубедительны и несостоятельны в вопросах импровизации. К тому же, если следовать логике рассуждения, то может сформироваться ложное представление о том, что импровизация не предполагает серьезной предварительной работы, что это нечто легкомысленное, внезапно пришедшее на ум решение и поэтому ее результаты, как правило, поверхностны, а процесс развертывания подчинен преимущественно бессознательным силам. Какой должна быть методика обучения при условии принятия обозначенного подхода несложно предположить.

Весьма неоднозначно можно интерпретировать позицию Ф. Баташева, который, сопоставляя импровизацию и композицию, предлагает в первом случае носителем художественного содержания считать деятельностный процесс, во втором – результат работы [2]. Действительно, процессы сочинения музыки и импровизации весьма специфичны и обусловлены в первую очередь временными рамками, в которых пребывает субъект деятельности в период творчества. Если композитор может сколь угодно долго вынашивать авторский замысел, при этом переписывая неудавшиеся эпизоды, корректируя различные компоненты музыкальной ткани, то для импровизатора

существует лишь уникальный момент творчества, лишь конкретная актуальная реальность развертывания создаваемого звукового продукта. Что касается результата, в импровизации он не менее важен, нежели в композиции. Кстати, музыкант-импровизатор в равной мере как и композитор является субъектом авторского права, а значит – он несет персональную ответственность как за идею, так и за ее художественно-образное воплощение в конкретном содержании и форме.

Заслуживает внимания весьма емкое и содержательное определение импровизации, сформулированное Карлом Черни, знаменитым пианистом и композитором XIX в. в «Систематическом руководстве по импровизации на фортепиано»: «Под импровизацией... подразумевают способность музыканта-исполнителя тотчас же в момент возникновения образов, рожденных его изобретательностью, вдохновением или настроением, не только воплотить их на своем инструменте, но и объединить их таким образом, чтобы это могло произвести на слушателя впечатление настоящего музыкального произведения. Способность импровизировать и искусство импровизации заключаются, следовательно, в том, чтобы экспромтом, без особой предварительной подготовки высказать тут же, во время игры, из любой музыкальной мысли, собственной или чужой, род музыкальной композиции; значительно более свободная по форме, чем написанное произведение, она должна тем не менее представлять собой некое упорядоченное целое, по крайней мере настолько, насколько это необходимо, чтобы быть понятной и интересной» [цит. по: 1].

Помимо приведенных определений, импровизация может выступать как самостоятельный вид музыкального искусства, особый жанр музыки, созданной в импульсивной манере, психологическая категория, выражающая способность музыканта создавать новые звуковые конструкции непосредственно в процессе музицирования и т. д.

Достаточно перспективным в музыкально-педагогических целях представляется сопоставление импровизации с такими категориями лингвистики, как высказывание или перевод с одного языка на другой. В большинстве случаев под импровизацией можно понимать спонтанный процесс перевода событийного ряда, впечатлений, эмоций самого различного происхож-

дения, включая переживания, возникшие в результате влияния произведений различных видов искусств на язык музыки. Представляется, что, с точки зрения музыкальной лингвистики, импровизацию можно определить как непосредственное музыкальное высказывание. Схожую позицию занимает Ю. Г. Кинус. В его интерпретации импровизация – это спонтанное музыкальное высказывание [10]. Понятия «спонтанное» и «непосредственное» достаточно близки по смыслу. И если ранее мы уже разобрались что такое спонтанное, попытаемся определить значение понятия «непосредственное», обосновать почему его использование перспективно при определении импровизации. Термин «непосредственное» многозначен. Импровизация всегда уникальна: она существует только здесь и сейчас, исключительно в конкретной звуковой среде и исключительно в настоящем времени. Попытки перенести ее в другую звуковую камеру либо повторить приводят к тому, что она лишается своих фундаментальных признаков и перестает быть импровизацией. Музыкант-импровизатор для опредмечивания своих художественно-образных мыслей и чувств не нуждается в посреднике, чего нельзя сказать о композиторе. Творчество последнего имплицитно подразумевает наличие музыканта-исполнителя, который выполняет посредническую функцию между автором музыки и слушателем. Понятие «высказывание» представляет собой высшее звено в иерархической лестнице овладения музыкальным языком, идя вслед за чтением, пониманием, интерпретацией имеющихся в наличии музыкальных текстов. Оно качественно отличается тем, что вмещает в себя любой музыкальный опыт, связанный со стремлением субъекта деятельности использовать для выражения понимания мира или самого себя собственные музыкально-языковые конструкции. Продуцирование, или порождение собственных музыкальных текстов, свойственно в равной мере композиции и импровизации. Но если тексты импровизатора актуализируются в звуке непосредственно в момент их создания, то результат работы композитора – нотный текст, озвучивание которого предполагает фигуру посредника – музыканта-исполнителя. Крайними полюсами воплощения музыкального высказывания являются наивные по содержанию и примитивные по форме детские импровизации, с одной стороны, с дру-

гой – самые совершенные произведения знаменитых композиторов. В тех и других отображен характер понимания мира сквозь призму индивидуального сознания, житейского опыта, профессионального мастерства.

В системе видов музыкальных искусств и музыкальной деятельности импровизация стоит особняком, генерируя, аккумулируя, интегрируя в себе содержание и основные свойства различных видов музыкальных занятий, таких как сочинение музыки, сольное и ансамблевое исполнительство, чтение нотного текста, подбор по слуху, транспонирование и т. д. Данное обстоятельство, т. е. универсальный характер импровизации, необходимо учитывать при разработке методики обучения. Речь идет о том, чтобы процесс обучения не сводился к развитию навыков сочинения и исполнения музыки, чтобы в учебный процесс органично включались занятия, предполагающие работу обучающегося как с письменными, так и с устными музыкальными текстами.

### *1.1.2. Основные признаки музыкально-продуктивной деятельности и их проявление в импровизации*

Научный подход к разработке методики обучения музыкальной импровизации и проведению соответствующих занятий предполагает условное разделение совокупной музыкальной деятельности на две формы: репродуктивную и продуктивную. Условное разделение обусловлено тем, что ни репродуктивной, ни продуктивной деятельности в чистом виде не существует. Всякая деятельность, в том числе автора, исполнителя, слушателя, содержит как репродуктивный, так и продуктивный компоненты. Определяющим фактором, позволяющим причислить конкретную деятельность к той или иной форме, является характер соотношения этих компонентов в процессе взаимодействия субъекта с музыкальным произведением. Идет ли речь о создании новой музыки, или активность субъекта в первую очередь направлена на воспроизведение имеющегося продукта. В первом случае положительный ответ дает нам основание для причисления деятельности к продуктивной форме, во втором – к репродуктивной. На основании изложенного становится ясным: всякая деятельность, предполагающая

наличие готового музыкального текста, представленного в звуке, или в виде нотного текста, относится к деятельности репродуктивного типа. Деятельность же, в результате которой создаются собственные, новые тексты, является продуктивной.

Помимо главного признака музыкально-продуктивной деятельности (МПД), связанного с созданием нового продукта, а в случае выполнения деятельности на творческом уровне – музыкального произведения, она также характеризуется особой направленностью процесса. Для МПД свойственно опредмечивание художественного замысла субъекта деятельности. Суть его состоит в преобразовании переживаний, впечатлений, образов и ассоциаций, возникших в воображении автора музыки, в письменный либо устный текст. Активность субъектов деятельности репродуктивного типа также невозможна без текста и мыслительной активности субъекта. Однако ей свойственна противоположная направленность – от текста к мысли, что характеризует процесс распредмечивания. Если деятельность автора приводит к созданию текста и его отторжению [13] на заключительном этапе, то для исполнителя и слушателя восприятие текста – начальный этап их речемыслительной деятельности. Еще одним важным признаком МПД является принадлежность созданного музыкального продукта конкретному лицу. В случае выполнения на творческом уровне субъект деятельности приобретает на созданное произведение авторское право.

Необходимость разделения деятельности на два типа, или две формы обусловлена универсальным характером искусства импровизации. Формирование музыканта-импровизатора – многокомпонентный и в тоже время целостный процесс, предполагающий освоение им богатств отечественного и зарубежного музыкального наследия (репродуктивный компонент), а также, на основе изучения мирового опыта разработку и создание собственной звуковой реальности (продуктивный компонент). Поэтому одним из важнейших дидактических принципов в обучении импровизации и системы музыкального образования в целом является принцип единства репродуктивной и продуктивной музыкальной деятельности как важнейшее условие эффективного образовательного процесса [8]. Его соблюдение предполагает активное обращение в ходе учебных занятий к деятельности обоих типов.

Из предшествующего анализа становится ясным: основными видами деятельности репродуктивного типа, имеющими непосредственное отношение к импровизации, можно считать различные формы исполнительства, чтение нотного текста, транспонирование по нотам и по слуху, подбор по слуху. Их освоение в процессе подготовки музыканта-импровизатора не просто желательно – оно необходимо. Продуктивный компонент в ходе учебных занятий может и должен быть представлен собственно импровизацией, сочинением и обработкой музыки. С учетом современного контекста развития системы образования и музыкальной культуры одним из наиболее эффективных средств формирования продуктивных способностей личности может выступать компьютерная аранжировка музыки. Она, собственно, как и обработка музыки, как исполнительская деятельность, включает в себя репродуктивный и продуктивный компоненты. В каждом случае мера присутствия и характер взаимоотношения этих компонентов различны. Если в исполнительстве явно доминирует репродуктивное начало, так как музыкант обязан буквально, в полной мере воспроизвести авторский текст, то в процессе обработки и аранжировки музыки оригинальный текст является стартовой площадкой, основой для построения новых текстовых конструкций. Процесс опредмечивания художественного замысла в обработке и аранжировке музыки несколько модифицируется и может быть представлен как распрепредмечивание и переопредмечивание. На первом этапе решаются задачи осознания авторского замысла, осмысление художественно-образного содержания имеющегося текста, на втором – возникшие в сознании и воображении образы получают новое текстовое воплощение. Что касается третьего признака – принадлежность конкретному лицу – на аранжировщика и автора обработки как и на композитора распространяется авторское право. Рассматриваемым видам деятельности свойственен сложный репродуктивно-продуктивный характер: репродуктивный компонент первичен, продуктивный представлен в достаточной мере, что является веским основанием для причисления аранжировки и обработки музыки к деятельности продуктивного типа.

Рассмотрение основных признаков репродуктивной и продуктивной музыкальной деятельности, структурирование и

дифференциация различных видов музыкальной деятельности по принадлежности к тому или иному типу позволяет наполнить принцип единства репродуктивной и продуктивной музыкальной деятельности реальным содержанием. Становится ясным: профессиональный подход в обучении импровизации возможен лишь при условии включения в образовательный процесс занятий по освоению репродуктивной и продуктивной деятельности в их тесном взаимодействии. Это значит, что в ходе учебных занятий должна вестись работа как по освоению готовых музыкальных текстов (исполнительство, чтение нотного текста, транспонирование по нотам и по слуху, подбор по слуху), так и по созданию собственных (импровизация, сочинение и обработка музыки, компьютерная аранжировка). Лишь при подобном, комплексном подходе может идти речь о профессиональной подготовке музыканта-импровизатора, лишь при его использовании достижима высокая эффективность обучения.

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Импровизация как самостоятельный вид музыкальной деятельности.
2. Сравнительный анализ основных определений импровизации.
3. Какой смысл заложен в определении «импровизация – это непосредственное музыкальное высказывание»?
4. В чем необходимость условного разделения совокупной музыкальной деятельности на репродуктивную и продуктивную формы?
5. Репродуктивные и продуктивные компоненты в импровизаторском творчестве.
6. Основные признаки музыкально-продуктивной деятельности.
7. Почему главным признаком музыкально-продуктивной деятельности является создание нового продукта, а не музыкального произведения?
8. Каковы принципиальные отличия между импровизацией и сочинением музыки?

## Список использованной литературы

1. *Алексеев, А. Д.* Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия / А. Д. Алексеев. – Київ : Музична Україна, 1974. – 163 с.
2. *Баташев, А. Н.* Феномен импровизации / А. Н. Баташев // Сов. музыка. – 1987. – № 2. – С. 46–49
3. *Бойко, И. А.* Мой метод : учеб. пособие / И. А. Бойко. – М. : Изд. Смолин К. О., 2002. – 232 с.
4. *Бриль, И. М.* Практический курс джазовой импровизации. Для фортепиано : учеб. пособие / И. М. Бриль. – 3-е изд. – М. : Сов. композитор, 1985. – 112 с.
5. *Вишнякова, Н. Ф.* Музыкальная импровизация / Н. Ф. Вишнякова ; Белорус. науч.-исслед. ин-т образования М-ва образования Респ. Беларусь. – Минск, 1992. – 96 с.
6. *Глухов, Л. В.* Основы импровизации : практ. курс / Л. В. Глухов. – Пермь, 2002. – 70 с.
7. *Глубоченко, В. М.* Методика обучения музыкальной импровизации: метод. пособие / В. М. Глубоченко. – Минск : Ин-т культуры Беларуси, 2014. – 152 с.
8. *Глубоченко, В. М.* Музыкально-продуктивная деятельность как фактор творческого развития личности студента : дис. ... канд. пед. наук / В. М. Глубоченко. – СПб., 1993. – 188 с.
9. *Импровизация и обучение игре на фортепиано : метод. рек. / сост. Г. П. Каганович.* – Минск : Б. и., 1980. – 88 с.
10. *Кинус, Ю. Г.* Импровизация и композиция в джазе: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д. : РГК, 2006. – 29 с.
11. *Лившиц, Д. Р.* Феномен импровизации в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Д. Р. Лившиц. – Н. Новгород, 2003. – 26 с.
12. *Маркин, Ю. И.* Джазовая импровизация. Теоретико-практический курс / Ю. И. Маркин. – М. : Изд. Михаил Диков, 1994. – 118 с.
13. *Муха, А. И.* Процесс композиторского творчества / А. И. Муха. – Київ : Музична Україна, 1975. – 371 с.
14. *Никитин, А. А.* Импровизация как метод обучения начинающих пианистов : автореф. / А. А. Никитин. – Вильнюс, 1981. – 23 с.
15. *Овчаров, И. В.* Импровизация в музыке : автореф. дис. ... канд. пед. наук / И. В. Овчаров. – Белгород, 2011. – 32 с.
16. *Шевель, А. В.* Импровизация в художественном творчестве : автореф. дис. ... канд. философ. наук / А. В. Шевель. – М., 1998. – 20 с.

## **Тема 1.2. Философия, история и психология музыкальной импровизации**

### *1.2.1. Философские аспекты импровизации*

Теоретическое осмысление вопросов, связанных с философией, историей и психологией музыкальной импровизации является важнейшим звеном и непременным условием практического освоения данного вида искусства. Многие ученые, педагоги и музыканты пытались и пытаются осмыслить природу импровизации, раскрыть ее возможности, роль и значение в музыкальном образовании, однако по сей день она остается одним из самых загадочных явлений. Так, в научной статье Е. Б. Новиковой «Трансцендентная природа импровизации» [15] подчеркивается, что постижение заключенного в импровизации смысла находится за пределами возможного опыта. Поэтому речь идет лишь о том, чтобы приблизиться к пониманию этого феномена.

Именно эта загадочность, неизъяснимость импровизации, содержащиеся в ней некий тайный смысл, ее неисчерпаемые развивающие возможности – все это привлекает внимание исследователей и специалистов-практиков. Многообразие проявлений импровизации поистине неисчислимо. Это и выражение состояния души и способ осознания уникальности текущего момента, попытка выразить свое понимание мира, разобраться в себе, поделиться мыслями с окружающими, поведать им о своих открытиях и чувствах. Это также самый естественный, надежный, проверенный тысячелетиями способ общения между людьми на вербальном, музыкальном, хореографическом языках, посредством мимики, жестов, взглядов. Характеризуя процессы, происходящие в момент музыкальной импровизации, рассматривая ее терапевтические возможности, В. Петрушин обращает внимание «на более полное познание пациентом самого себя, своих способностей и возможностей», указывает на формирование навыков «невербального, чувственного контакта с окружающим миром», более глубокой идентификации и слиянии с ним [16, с. 37].

Фактор времени в импровизации является смыслообразующим. Существование импровизации возможно только в насто-

ящем. Прошлое для нее – это весь объем ресурсной базы музыканта-импровизатора, потенциально содержащий возможность актуализации: его мысли, идеи, некие удачно найденные комбинации звукосочетаний и, собственно, весь предшествующий жизненный опыт индивида, включая процесс его художественного созревания. В будущем имевшая место импровизация возможна лишь как воспоминание, как отголосок состоявшегося события. Попытка воспроизведения импровизации – это подбор по слуху. Стремление повторить чью-то импровизацию уже не есть импровизация, так как в основе подобного музицирования лежит репродуктивное начало.

Пространство, т. е. место, где осуществляется акт импровизации, тоже всегда актуально. Ее нельзя воспроизвести где бы то ни было повторно. Если все же это происходит – данное музыкальное событие не имеет ничего общего с импровизацией. В отличие от композиторской музыки, которая может исполняться где угодно и сколько угодно, развертывание импровизации возможно лишь в конкретном месте и только единожды.

Импровизация всегда уникальна, всегда оригинал, переживаемый всеми участниками происходящего в режиме реального времени, сиюмоментно, оригинал, не требующий ни толкования, ни конкретизации.

Вопрос «Зачем нужна импровизация?» является ключевым в процессе осмысления ее сущности. Вопрос не праздный, поскольку даже многие опытные музыканты-профессионалы, а также преподаватели музыки со стажем считают, что культура и образование вполне могут обойтись без импровизации, а некоторые и вовсе усматривают в ней некоторую опасность для формирования художественного и эстетического вкуса музыканта.

Импровизация – животворная криница, питающая художественное сознание как субъектов, так и объектов социума. Она же главный гарант художественно-творческого обновления, развития общественного и индивидуального сознания. Поэтому недооценка роли импровизации в сферах культуры и образования чревата далеко идущими последствиями, ведущими к упадку культуры, ее обезличиванию и, в конечном итоге, к деградации. Музыкальная культура, равно как и любая другая, без импровизации мертва.

Как мы уже отмечали, понятие «импровизация» часто связывают с проявлением спонтанности, неподготовленности, непредвиденности, непосредственности, с процессами и явлениями, которым присуща неожиданность, внезапность. Импровизации чужда инертность, действие по образцу, схеме, строго намеченному плану. Желание постичь смысл и уяснить предназначение импровизации в системе мироздания, социуме, музыкальной культуре, в художественном образовании неизбежно приводит к необходимости осознания ее места и функциональной роли в кругу прочих явлений.

Импровизация отчетливо прослеживается в игре божественных, космических, природных сил. То, что разворачиваются вне жестких предписаний те события, явления, процессы, которые приковывают наше внимание своей необычностью, ранее неведомым сочетанием форм, красок, звуков – все это с полным основанием может классифицироваться как импровизация. Звездопад в ночном небе, пронесшийся смерч, многочисленные проявления природной стихии с их непредсказуемыми последствиями – есть ни что иное как проявление импровизационного начала высших сил. Принцип импровизации воплощен в «танцующем» огненном пламени костра, «плывущих» по небу облаках, конфигурация которых и порождающие ими образы всегда уникальны и неповторимы. Импровизацию нужно искать там, где имеются предпосылки для преодоления обыденного, очевидного, существующих законов и порядков, правил и стереотипов, в стремлении к обновлению, изменению, к новизне в различных ее проявлениях, там, где нет места инертности, предсказуемости и очевидности.

Импровизация и игра, пожалуй, наиболее близкие по духу и по сущности понятия. Любая импровизация может рассматриваться как игра – игра с красками, звуками, светом, публикой и т. д. – с присущей особой атмосферой, атрибутами азарта, состязательности, стремления к победе. Всякая игра, в свою очередь, в той или иной мере потенциально содержит в себе импровизационную составляющую, определенные факторы, которые позволяют наряду с соблюдением игровых правил проявлять каждому участнику индивидуальное начало, вносить в игру особый, специфический колорит, что делает ее «живой» и привлекательной.

В поиске категорий, через которые может быть выражена идея, смысл импровизации, неизбежно приходим к таким экзистенциальным понятиям, как свобода, любовь, творчество, обозначающих имманентные свойства природы каждого человека с момента его рождения. Непревзойденным исследователем темы творчества, а также теснейшим образом связанных с ним тем любви и свободы был и остается великий русский философ Н. А. Бердяев. «Творческий акт всегда предполагает самобытность, самостоятельность и свободу личности» [3, с. 359]. И далее: «Творчество неотрывно от свободы. Лишь свободный творит. Из необходимости рождается лишь эволюция. Творчество рождается из свободы» [Там же, с. 368]. Принципы любви, свободы и творчества теснейшим образом связаны друг с другом. Они пронизывают любую деятельность, определяют стратегию ее успешности. Творчество в музыкальной импровизации возможно лишь в том случае, если субъект деятельности свободен – свободен в первую очередь как личность, т. е. исповедует философию свободы как в мыслях, так и в поступках; свободен в выборе стилей, форм, жанров, средств художественной выразительности; свободен от всевозможных страхов, которыми чревата неизвестность и непредсказуемость результата импровизации, от боязни провалов и неудач, вероятности быть осмеянным публикой; свободен в обращении с музыкальным инструментом, в общении со слушателями, соучастствующими в таинстве рождения новых звуковых реальностей. Как бы нам не хотелось поставить знак равенства между импровизацией и творчеством – это будет не совсем корректно, поскольку не всякая, пусть даже новая комбинация звуков есть творчество. Творчество в музыке, в том числе и в музыкальной импровизации, помимо новизны создаваемых звуковых последовательностей и форм, в первую очередь предполагает новизну содержания и художественного образа.

Проявление принципа любви в импровизации всегда очевидно. Отношение музыканта-импровизатора к тому что он делает, к музыкальному материалу, к слушателю, да и в целом его способность жить в атмосфере любви и гармонии со своим внутренним и внешним миром обнаруживает себя как в звуковом результате, так и в многочисленных невидимых тонких полях, воздействие которых на психику слушателя в процессе

развертывания импровизации может иметь решающее значение.

Любовь, свобода и творчество в деятельности импровизатора проявляются в нерасторжимом единстве. Только там, где имеют место любовь и свобода, возможен творческий акт. Проявление творческого импульса в условиях несвободы исключено. Какая бы то ни было художественная ценность не может быть создана вопреки воле творца, в состоянии инертности и безразличия. Поэтому Любовь – Свобода – Творчество неразделимы. Это три фундаментальные ипостаси озаряют дорогу избравшего путь импровизации. Исключение какой-либо одной из позиций этого списка означает, что остальные теряют свой смысл. Не любящий не может быть свободен, в силу отсутствия источника вдохновения он не может творить. Человек несвободный не в состоянии любить и творить, он движим потребностями иного рода (о чем мы частично упоминали). Что касается творчества – известно, что пребывая в состоянии любви, каждый стремится к новизне, каждый хочет распоряжаться чем-либо, имеющимся в наличии (в нашем случае это собственные музыкальные способности и эрудиция, музыкальный инструмент, звучащая музыка, слушательская аудитория) по своему усмотрению.

Весьма перспективно в изучении музыкальной импровизации ее сравнение с человеческой речью. В повседневной жизни нет ничего более естественного, чем продуцирование собственных вербальных текстов. Посредством подобных высказываний каждый из нас выражает свое отношение к происходящему, озвучивает собственные потребности и желания, выражает чувства, осуществляет акт коммуникативной деятельности. Музыкальная речь по силе воздействия на психику человека не уступает вербальной. Общим для них является наличие интонационной, артикуляционной, динамической, темпоритмической, тембровой составляющих. Специфика музыкальной речи может быть выражена через такие понятия, как фактура, гармонический, тональный план, ладовая основа и т. д.

Сопоставление музыкальной импровизации и человеческой речи открывает путь к разработке и использованию эффективных методик в музыкально-педагогической теории и практике. Такой метод обучения как пересказ услышанного или прочи-

танного, который широко применяется в ходе проведения учебных занятий по различным предметам в общеобразовательной школе, может и должен использоваться как активный метод обучения в школе музыкальной. Свободный «пересказ» прочитанного по нотам музыкального текста либо воспринятого на слух звукового материала был бы весьма полезным в формировании профессиональных качеств музыканта. Имеющее место в отечественном музыкальном образовании господство методов заучивания нотных текстов с последующим буквальным их воспроизведением сдерживает развитие художественного мышления личности учащегося, сковывает его творческую инициативу. Формирование умения «своими словами», используя различные средства музыкальной выразительности, воспроизвести, а впоследствии и развить чью-то мысль, необходимо рассматривать как важный этап профессионального становления музыканта.

Стремление к самовыражению посредством музыкальной импровизации свойственно не только музыкантам-профессионалам. Напевать «себе под нос» какой-то мотив, некую интонацию, порожденную самим поющим, желание воплотить в звучании ярко окрашенное эмоциональное переживание, поймать уникальную звуковую вибрацию, адекватную этому переживанию, свойственно человеческой природе. У Бозция читаем: «А тот, кто не умеет петь приятно, все-таки напевает про себя не потому, чтобы ему доставляло какое-то удовольствие то, что он напевает, но потому, что всякому доставляет наслаждение извлекать из души некую заключенную в ней сладость, каким бы путем это ни происходило» [7, с. 252].

Импровизация – это всегда таинство: таинство рождения новой реальности, нового звучания. «Импровизация в музыке издавна считалась хранительницей неразгаданной тайны творчества. Возникавшая словно из ниоткуда, она увлекала, интриговала, ставила в тупик, а затем исчезала столь же загадочным образом, не оставляя никаких материальных следов» [9, с. 3]. Музыкант-импровизатор, индивидуально или в процессе коллективного музицирования, стремится выразить в звучании ту или иную идею, собственные мысли и настроения. Он может «порассуждать» о вечном, коснуться волнующих, актуально значимых для общества тем. Может попытаться вовлечь пуб-

лику в сферу собственных глубоко интимных, сокровенных переживаний. Слушатели при этом выступают не просто как немые свидетели, они – активные соучастники происходящего. Ибо та духовная, эмоциональная атмосфера, на фоне которой разворачиваются музыкальные события, непосредственно влияет на их характер, определяет перспективы, формирует художественное содержание. Музыкальная импровизация есть презентация единичной реальности, конкретной «судьбы», запечатленной в звучании. И все вовлеченные в это действие (только они и никто другой!) раз и навсегда оказываются сопричастны происходящему. Они также, как и импровизирующий музыкант, не только участвуют в процессе порождения художественных образов, содержаний и форм, но и являются их могильщиками. Имевшая место импровизация становится достоянием истории, неповторимым arte-фактом.

Импровизация будучи явлением устной культуры предполагает наличие неких общих для конкретно-исторического социума структур, событий, жанрово-стилистических и художественно-выразительных средств, которые в более или менее модифицированном виде могут обнаруживать себя в многообразии импровизационных проявлений. Поэтому при выявлении наиболее характерных признаков импровизации исследователи выделяют определенные факторы и художественно-языковые фрагменты, которые, благодаря общности понимания социумом, придают ей черты каноничности [9]. В диссертационном исследовании Д. Р. Лившица наряду с каноничностью выделены такие свойства импровизации, как вариативность, состязательность и диалогичность [9]. Полностью поддерживаем точку зрения автора, так как вариативность предполагает определенную степень новизны при прочтении пусть даже известной темы или сюжета; состязательность – это то, что выявляет игровой характер искусства импровизации, амбициозность импровизирующего и, наконец, диалогичность обусловлена коммуникативной природой импровизации, взаимодействием «импровизатора не только с партнерами, но и с публикой» [Там же, с. 20].

Говоря о коммуникативных возможностях музыки, особенностях ее воздействия на человеческую психику, ученые сходятся во мнении о том, что природа музыки позволяет оказы-

вать непосредственное влияние на эмоционально-чувственную сферу слушателя. Если сравнивать музыку с вербальным общением, то «слово есть чисто условный носитель поэтической информации, тогда как звуковая интонация является ее прямым, непосредственным выражением» [8, с. 347].

Звуковые вибрации, минуя какие бы то ни было посреднические структуры, «прямой наводкой» проникают в душу каждого человека, вызывая в ней состояния и образы в той или иной мере адекватные образам, переживаемым субъектом музицирования в процессе творческого акта.

Музыка, рожденная в процессе импровизации в отличие от музыки письменной традиции (композиторско-исполнительский союз), говоря кулинарным языком, представляет собой для слушателя первичный продукт потребления. Ее ценность состоит в особой энергетике, непосредственности, неожиданности, непредсказуемости, сопричастности происходящим открытиям. Что касается вторичного продукта, когда один реализует свой замысел в нотном тексте, а другой воплощает этот замысел в звуке, результат, как правило, предсказуем и ожидаем. В нем напрочь отсутствует дух авантюризма и малейшая возможность стать первопроходцем, ибо все уже открыто и слушатель только ставится в курс дела, его ведут за ручку по проторенным тропам.

Трагедия музыканта-импровизатора состоит в том, что он одновременно является родителем и могильщиком звуковой комбинации, музыкального продукта, или художественного произведения. Причем акты рождения и исчезновения музыки неразделимы в реальном времени. Можно лишь условно говорить о некотором их временном расхождении в сознании импровизатора, когда замысел несколько опережает его звуковое воплощение. Слушательская же аудитория воспринимает происходящее как единый сакрально-эсхатологический акт.

### *1.2.2. Исторический путь музыкальной импровизации*

Исторический путь музыкальной импровизации исчисляется тысячелетиями. Она является самым древним видом музыкального искусства [14, с. 208]. Всемирная история музыки началась с импровизации [2].

До появления письменности, а как известно «первые нотные записи григорианских песнопений относятся к IX веку» [5, с. 9], импровизация лежала в основе любого музыкального события, имеющего место в быту, в ходе военных действий, выполнения каких бы то ни было работ, в период траурных, торжественных, увеселительных мероприятий, праздников. Говоря о музыкальной импровизации Древнего Китая, Индии, Древней Греции, Византии, Ю. П. Глущенко пишет: «В музыке древнейших цивилизаций, которая практически не нотировалась, процесс импровизации целиком и полностью занимал эстетическое пространство исполнительской деятельности творчески одаренных индивидуумов» [5, с. 8]. Следует отметить, что музыкальные культуры восточных народов сохранили глубокую традицию импровизационного варьирования определенной мелодической модели, которая у них выступает как основная форма музицирования [13, с. 509].

Импровизация на протяжении своего существования знала взлеты и падения. Ее расцвет связан с эпохой Возрождения. Она охватывала не только музыку, но и поэзию, театральное искусство. «Импровизация была для человека того времени привычным явлением, от маэстро требовали не повторения заученной и специально подготовленной вещи (монолог, поэма, пьеса, песня), а навыка импровизации. Не просто память, а виртуозная способность к ежемоментному творчеству служила гарантией качества предстоящего зрелища» [17, с. 23]. «Мерилом профессиональной квалификации музыканта, например органиста, долгое время служило его мастерство в так называемой свободной импровизации (часто на заданную тему) полифонических музыкальных форм (прелюдий, фуг и др.) [13, с. 508–509]. Импровизатор рассматривался как композитор высшего типа» [1, с. 7]. «Индивидуальная импровизация вплоть до середины XIX века продолжает оставаться одной из высокоценных профессиональных заслуг... Импровизаторы в ту эпоху ценятся выше обычных исполнителей» [18, с. 59].

Кризис искусства импровизации, который исследователи относят к XVIII–XIX вв., связывают с тем, что она вынуждена была конкурировать с композиторско-исполнительским союзом. Негласная, скрытая конкуренция существовала с момента

появления письменности. Разделение музыкальной культуры на две формы: письменную (композиция) и устную (импровизация) породило уникальную эпоху «параллелизма, одновременного развития двух типов музыкального творчества, двух антагонистических стихий» [Там же, с. 3]. Композиторская техника постоянно совершенствовалась, музыкальный язык усложнялся. Возможность доводить каждое произведение до идеального состояния, чего не мог себе позволить импровизатор, помноженная на яркую филигранную технику концертного исполнителя, уверенно и виртуозно исполнявшего разученную по нотам музыку, сделало свое дело. Музыкант-импровизатор – одинокий рыцарь музыкальной стихии – утратил былую славу и был отодвинут на второй план. «Концертная импровизация остановилась в своем развитии в конце XIX века» [Там же, с. 49]. Она сохранилась и продолжает жить в области игры на органе, а также народной музыке, которая «всегда была поприщем импровизации» [Там же, с. 54].

Великое искусство импровизации, царствовавшее на протяжении веков в музыкальной культуре, стало достоянием истории, сохранившись в памяти потомков как сладостное воспоминание, как наивысшее проявление творческих сил, апофеоз человеческого гения.

Но, как известно, музыкальная импровизация не исчезла вовсе. Она продолжила свое существование в народной музыке, которая без импровизации мертва, наличие импровизации в которой является непременным условием полноценного функционирования. И, конечно же, свою новую жизнь импровизация обрела в джазе, который возник в 1910-х гг. на юге США и быстро распространился во всех развитых странах. Джазовое искусство немыслимо без импровизации, которая является основой, способом его существования. В том же XX в. произвольная импровизация находит свое место в авангардном искусстве, в произведениях П. Булеза, К. Штокхаузена и др. Авторская нотная запись позволяет исполнителю свободно трактовать текст, по собственному разумению выстраивать форму сочинений. Активное развитие также получают такие стилевые техники, как алеаторика, пуантилизм, хэппенинг, серийная музыка, в которых в той или иной мере органично используются возможности импровизации. Необходимо упомянуть и профес-

сию тапера – музыканта, задача которого состояла в озвучивании немого кино. Умение импровизировать было высшим выражением профессионализма представителя данной профессии.

В современной культуре существует много музыкальных направлений, в которых представлена импровизация. Это эстрадная и рок-музыка, различные направления популярной, молодежной музыки. Следует также обратить внимание на академическую музыку, которая весьма активно охотно обращается к импровизации. Все чаще на концертных площадках и различных телекоммуникационных каналах звучат импровизационные вариации-стилизации на темы популярных песен, исполняется классическая музыка в эстрадной либо джазовой манере.

И все же следует признать, что в современной музыкальной культуре импровизация не играет существенной роли. В выступлениях известных артистов и творческих коллективов она отслеживается лишь эпизодически. Как справедливо отмечает Я. В. Сикор: «Чисто концертная импровизация теперь мало известна, но раньше она была главным номером всего концерта» [Там же, с. 10].

Краткий обзор исторического пути импровизации показывает, что в периоды расцвета и кризиса она выполняла свою главную функцию: вносила в музыку ощущение непосредственности, неожиданности, а порой и элемент авантюризма, направленный на преодоление инертности и стереотипности мышления. Лучшие представители мировой музыкальной культуры видели в импровизации животворный импульс, освежающий человеческие чувства. Именно она на протяжении веков считалась венцом музыкального искусства, главным мерилем творческого дарования личности. Умение импровизировать рассматривалось как естественная способность каждого, избравшего сферой своих профессиональных интересов музыку. Между понятиями «быть музыкантом» и «уметь импровизировать», выражать на языке музыки собственные мысли, чувства и настроения в прежние времена ставился знак равенства. Музыкантом (с большой буквы) считался лишь обладающий способностью мыслить и высказываться посредством звуков, жить в мире звучащей материи, ощущать себя частицей звукового потока мироздания.

К глубокому сожалению, эстетический идеал, связанный с живым музицированием, непосредственным общением музыканта с публикой, канул в Лету. Господствующий в современной культуре книжный взгляд на мир неизбежно приводит к атрофированию человеческих чувств. Музыка, доставляемая слушателю в опосредованном виде, через готовые нотные тексты содержит в себе признаки вторичного потребляемого продукта. Оставшаяся в прошлом эпоха импровизации будоражит души и сердца небезразличных к культуре творческих личностей, и как пишет Сапонов: «Импровизация ждет своего повсеместного практического возрождения, а воспоминания о ее былом профессиональном влиянии все более оживают» [17, с. 66].

### *1.2.3. Психологические аспекты импровизаторского искусства*

Среди различных аспектов импровизации важное место занимают вопросы психологии. Какими способностями и свойствами личности должен обладать музыкант-импровизатор? Как развивать эти способности? Какие психологические механизмы задействованы в процессе творческого акта? В каком временном измерении пребывает импровизатор в ходе музицирования? Какими ресурсными возможностями воздействия на слушательскую аудиторию он обладает? Ответы на эти и другие вопросы должен четко представлять каждый, вставший на путь импровизации. Постигание феномена музыкальной импровизации невозможно без изучения психологического механизма протекания и осуществления соответствующего вида деятельности. Многие выдающиеся деятели науки и культуры (Сократ, Платон, Аристотель, Леонардо да Винчи, И. Кант, Н. А. Бердяев, Н. К. Рерих, А. Ф. Лосев, Л. С. Выготский, Б. М. Теплов, П. П. Блонский) высказывались по проблемам творчества, акцентируя внимание на вопросах импровизации, вдохновения и интуиции.

В основу системного подхода, позволяющего наглядно структурировать основные компоненты психологического механизма импровизации, могут быть положены следующие компоненты: музыкант-импровизатор, импровизируемая им музыка, слушательская аудитория. Поэтому целесообразным

будет условно выделить три блока вопросов, касающихся психологии музыкальной импровизации. Первый связан с моделированием психологического портрета музыканта-импровизатора, с определением совокупности профессионально значимых способностей, умений и навыков, позволяющих музыканту заниматься соответствующей деятельностью. Второй блок связан с протеканием творческого процесса, когда психологические структуры музыканта-импровизатора, консолидированные на решение конкретной художественно-творческой задачи, сталкиваются с реальным «сопротивлением музыкального материала». Третий блок вопросов направлен на осознание механизма воздействия импровизатора в процессе творческого акта на слушательское восприятие. Как заставить публику соучаствовать в формировании художественного образа импровизации? Как расположить к сопереживанию порождаемой в ее присутствии новой звуковой реальности? Каковы возможности музыканта в налаживании доверительного, непринужденного контакта с аудиторией?

Как видим, процесс актуализации музыкальной импровизации, с точки зрения психологической науки, требует комплексного рассмотрения. Начнем с фигуры музыканта-импровизатора. Какими качествами он должен обладать? Во-первых, музыкант должен быть мотивирован на творческий поиск, на создание различных художественных образов посредством новых звуковых комбинаций. Результат не замедлит сказаться если импровизатором движет стремление к новым открытиям, если он увлечен процессом музицирования, если его главная цель направлена не на самолюбование, желание продемонстрировать свою персону, или же технику владения инструментом, или на решение материальных вопросов, а на то, чтобы поделиться со слушателем своим сокровенным, передать посредством звука свое мироощущение, свое понимание современной реальности, свое отношение к присутствующим, видение перспектив развития миропорядка.

Также весьма значимым является получение удовольствия от процесса творческого музицирования, достижение успеха в собственных глазах и у публики. Для этого импровизатору необходим источник вдохновения. Композитор, «вынашивая» произведение, часы и даже годы может дожидаться момента,

когда же его «посетит муза». У импровизатора такой возможности нет. Его готовность к самой импровизации, к тем неожиданностям, которые она в себе таит, должна быть постоянной. Следовательно, с «музой» у него должна быть особая договоренность. Он должен научиться вызывать ее быстро, по первому требованию. Испытав состояние свободного музыкального полета, почувствовав востребованность и жизнеспособность своих творческих усилий, музыкант становится вечным пленником стихии импровизации. У него формируется устойчивая потребность еще и еще открывать новые музыкальные горизонты, испытывать состояние сопричастности таинству рождения музыки.

Еще одна важнейшая характеристика всякой творческой личности – стремление быть оригинальным, самобытным, непохожим на других. Оригинальность может проявляться во множестве аспектов творческого акта импровизации: в использовании нетрадиционных мелодических, ритмических, гармонических схем и конструкций, изысканном построении форм, неожиданном изменении жанрово-стилистической основы импровизируемой музыки, резкой смене тональных планов, цитировании в процессе творчества фрагментов произведений известных композиторов, в манере общения с публикой, сценическом имидже, мимике и т. д. Отдельные музыканты в своем стремлении быть оригинальными забывают о целях импровизации. Содержание музыки, ее художественный образ отходят на второй план. Главным для таких музыкантов является стремление во что бы то ни было понравится публике. Внешние эффекты, самоцельная демонстрация технических возможностей, трюкачество, активное обращение к шоу-технологиям, экстравагантная манера сценического поведения, заискивание перед аудиторией, ставка на авантюризм, чрезмерная самоуверенность – вот отдельные компоненты достижения быстрого успеха, которые однако не всегда срабатывают. Следует помнить, что в музыкальной импровизации основным результатом творчества, главным критерием успешности выступления является сама музыка, ее содержание, яркий художественный образ, выверенная и законченная форма. Прочие компоненты являются вспомогательными. Хотя их разумное использование, при наличии у музыканта чувства меры, порой активизирует

слушательский интерес, способно придать импровизации новые импульсы. Каждый музыкант-импровизатор, исходя из своего характера, темперамента, профессиональных качеств, социального статуса, определяет меру собственной оригинальности. Что лучше: быть чрезмерно оригинальным или же безликим – таким как все. Ответ на этот вопрос приходит, как правило, с опытом. Каждый ищет для себя комфортный баланс взаимодействия в момент творчества музыкальных и немзыкальных факторов, ориентируясь при этом как на внутреннее состояние, так и на реакцию публики. Начинающие музыканты чаще делают ставку на внешний эффект, нетрадиционную манеру поведения. Для опытных импровизаторов главным является создаваемый музыкальный образ, формирование новой музыкальной стихии. При этом учитывается реакция слушателя, исходя из которой вносятся коррективы в развертывание содержания и характера импровизации. В назидание музыкантам-импровизаторам, которых волнуют вопросы оригинальности, скажем: все люди по своей природе разные, каждый человек уникален и самобытен по-своему. Поэтому быть оригинальным в творчестве – как и в жизни – значит, быть самим собой. Иметь особый взгляд на мир, который в ходе реализации творческого проекта трансформируется в новое, неповторимое звучание. Особый взгляд на мир предполагает личностное, уникальное видение происходящих событий. Видеть даже повседневные, обычные вещи по-своему, не так как все – одна из важнейших характеристик всякой творческой личности, в том числе и музыканта-импровизатора. Обостренная, утонченная способность восприятия неизбежно оказывает влияние на формирование особого представления об увиденном, услышанном. У музыканта возникает желание выразить свои переживания и впечатления в художественно-образном виде.

Перспективным и плодотворным в исследовании вопросов психологии музыкальной импровизации является рассмотрение ее как двухкомпонентной системы, в которой тесно взаимодействуют сознательное и бессознательное начало. Когда импровизатор выходит на творческий уровень, в деятельности процесс оказываются вовлечены как весь его жизненный и музыкальный опыт, четкое представление в области целеполагания, логика мышления, так и неосознаваемое, иррациональ-

ное начало, которое придает процессу музицирования неожиданность, загадочность. Импровизатор в таких случаях порой сам не осознает, что движет процессом музицирования, какие музыкально-языковые средства он использует, какая развязка ждет впереди. Рождающийся художественный образ как бы выходит из-под контроля творца и уже сам живет своей собственной жизнью, заставляя импровизатора менять намеченную траекторию задуманного ранее. О проявлении интуитивного начала известно в творчестве Ф. Достоевского, Л. Толстого, И. Гёте, Ч. Диккенса и др. Наиболее значимыми учеными, раскрывшими специфику проявления бессознательного в творчестве, в том числе в импровизации, являются Ф. Шеллинг, А. Шопенгауэр, А. Бергсон, З. Фрейд, Л. Выготский и др.

Когда речь заходит о психологии музыкальной импровизации, весьма эффективным будет сравнение фигуры импровизатора с представителями других профессий. Известно достаточное количество научных работ в этом направлении. Об импровизации в ораторском мастерстве писали М. Т. Цицерон, М. В. Ломоносов, Д. Карнеги, М. Мамардашвили, о ее месте в творчестве писателя – О. Бальзак, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой, В. В. Маяковский и др. Прекрасная работа «Ум полководца» написана Б. Тепловым (19) – известным исследователем в области музыкальной психологии. Из текста работы становится понятным: музыкант-импровизатор и полководец решают идентичные задачи, только у каждого из них собственное поле боя. То же самое можно сказать и о шахматисте, который подобно музыканту-импровизатору опирается в своей деятельности не только на логику последовательных действий, но и на работу интуитивных, бессознательных сил (Крогиус, Маркин). Так, Маркин пишет: «Конечно, исполнитель должен напрягать свою фантазию в поисках вариантов, а их, как и в шахматах – бесконечно много. Поиск вариантов на основании уже известных “ходов” и есть суть “фокуса” или феномена джазовой импровизации» (12, с. 132). Правомерно будет провести параллель между импровизатором и боксером или представителем какого-либо иного вида единоборств. Фактор времени для них обоих требует принятия оперативных решений, не предоставляя возможности размышлять и раздумывать.

Становится ясным: такие качества музыканта-импровизатора, как решительность, способность оценивать ситуацию моментально, не задумываясь, являются краеугольными в его творчестве. Поэтому успех его деятельности во многом зависит от скорости трансформации замысла, с учетом сопутствующих, порой весьма радикальных факторов, в звуковой результат. Если эта скорость невелика, то производимая им музыка будет неожиданна не только для публики, но и для него самого. Это чревато всякого рода проблемами, текстовыми и художественно-образными нестыковками с неизбежно сопутствующим состоянием дискомфорта. Поэтому всякий музыкант-импровизатор, с присущей ему долей авантюризма, все же стремится к ситуации, когда процесс зарождения замысла несколько предшествует фазе его воплощения, когда имеется пусть небольшой, но запас времени для принятия определенного решения, для выработки подходящей художественно-образной концепции импровизации.

Если рассматривать импровизацию как сочинение музыки в процессе исполнения, психологический портрет импровизатора следует представить как сочетание исполнительских и композиторских навыков. Без всякого сомнения, наличие того и другого – первейшее условие его успешной деятельности. Знание возможностей музыкального инструмента и безупречное им владение, художественная техника, доведенная до автоматизма – с одной стороны, и глубоко личностное видение, особое понимание происходящих событий, оригинальное и неповторимое их воплощение в музыкальных образах – с другой, представляют собой основу искусства импровизации. Однако, как показывает практика, можно быть искусным композитором и опытным исполнителем, но при этом быть далеким от импровизации. При тщательном рассмотрении оказывается, что композиторских и исполнительских навыков музыканту-импровизатору недостаточно. Мы уже говорили о решительности, изобретательности импровизатора, его способности быстро, без раздумья принимать решения. Этот список можно продолжить. Для получения более полной психологической картины рассмотрим профессиональные способности импровизатора сквозь призму «репродуктивное-продуктивное». Как известно, способности проявляются и развиваются в деятельно-

сти. Поэтому вполне естественно, что при выполнении деятельности репродуктивного типа будут задействованы преимущественно репродуктивные способности, такие как восприятие, представление, память. Их назначение – передать, воспроизвести, репродуцировать информацию, впечатления, тексты, воспринятые по различным каналам, либо имеющиеся в хранилище памяти. Выполнение продуктивной деятельности, соответственно, влечет за собой проявление фантазии, воображения, продуктивного мышления [4].

Итак, помимо исполнительства к наиболее значимым видам деятельности репродуктивного типа, так или иначе связанным с импровизацией, относятся чтение нотного текста, транспонирование по нотам и по слуху, подбор музыки по слуху. Профессиональный подход в обучении импровизации непременно предполагает освоение указанных видов деятельности. Способности к выполнению каждого из указанных видов проявляются и развиваются весьма специфично. Так, при чтении нотного текста у музыканта должно быть выработано умение «слышать глазами», то есть видеть за обозначением нот реальные звуковые образы. Транспонирование по слуху решает задачи освобождения от тональной зависимости. Исполнение известной пьесы или только что услышанного фрагмента музыки в любой тональности, сходу должно быть нормой для музыканта-импровизатора. То же самое относится к подбору по слуху, свободное владение которым лежит в основе импровизаторского профессионализма. Лексическое хранилище памяти музыканта должно вмещать в себя все богатство отечественной и мировой культуры – музыку разных эпох, стилей, форм и жанров. В любой момент времени он должен уметь извлечь необходимый музыкальный материал с целью использования его тем или иным образом в собственной импровизации.

Продуктивные способности музыканта-импровизатора направлены на создание новой звуковой реальности, новой музыки, ранее не существующей в человеческом опыте. Так, продуктивное мышление, в отличие от репродуктивного, направлено на создание новых музыкальных текстов, новых образов путем работы сознания музыканта в направлении логической обусловленности разрабатываемой звуковой модели. Ярко выраженная причинно-следственная связь является доминирую-

щим принципом развития музыкального материала. На вопрос зачем и почему использованы тот или иной мелодический оборот, та или иная гармоническая функция и т. д. всегда имеется четкое логическое обоснование. В случае активной работы интуиции творческий процесс характеризуется неосознанностью в достижении результата. Импровизатор не всегда может объяснить, а порой и сам не понимает, чем было вызвано использование тех или иных элементов музыкальной речи, что его заставило резко изменить художественную фабулу импровизации. Работа интуиции порой вступает в противоречие с работой логического мышления. Однако, как утверждают ученые, настоящее творчество по своей природе интуитивно. Н. А. Бердяев пишет: «Дискурсивное мышление есть царство середины, никогда не начало и не конец. Концы и начала всегда скрыты в интуиции». И далее: «Дискурсивное мышление – лишь орудие интуиции. Которая зачинает и завершает» [3, с. 273]. И конечно же необходимо сказать о таких способностях, как фантазия и продуктивное воображение, роль которых в творческой деятельности трудно переоценить. Яркая, самобытная творческая личность всегда живет своей жизнью, видя в обычном то, что не видят другие, пытаясь внести в мир новые краски, любовь и гармонию. Поэтому богатая фантазия, порождение на основе увиденного либо услышанного ярких образов, порой далеких от современных реалий, вызывающих не поддающиеся повседневному пониманию художественные ассоциации – атрибут творческого дарования. Результатом работы продуктивного воображения является создание новых текстообразов, тогда как работа репродуктивного, воссоздающего воображения, направлена на формирование новых образов на основе имеющихся текстов. И если наличие репродуктивного воображения – имманентное свойство музыканта-исполнителя, то музыкант-импровизатор свои художественные ассоциации, воображаемые идеи и фантазии должен выразить в новых текстах, продуцируя последние.

Резюмируя сказанное отметим, что в ходе творческого акта важен не столько уровень развития каждой отдельно взятой способности, сколько характер их взаимодействия. Хотя, безусловно, наличие хорошего музыкального слуха, художественной интуиции, продуктивного мышления и воображения явля-

ется важной предпосылкой, однако далеко не гарантией успешной импровизации. Всякие попытки развивать способности в отрыве одна от другой могут оказаться неэффективны. К примеру, звуковысотный слух можно прекрасно развить в процессе настройки фортепиано, а память – бесконечно прослушивая ту или иную музыку. Но это будут пассивные память и слух, так как они развивались самоцельно, в отрыве от деятельности задач.

Коротко остановимся на некоторых аспектах процесса протекания музыкальной импровизации. Уникальным является сам факт синхронного пребывания импровизатора сразу в трех временных измерениях: прошлом, настоящем и будущем. Синхронизация творческого акта импровизатора ставит перед ним сложные психологические задачи, которые в прочих видах музыкальной деятельности решаются последовательно. Прошедшее время связано с подготовительной работой, формированием концептуального плана импровизации, эскизным проектированием ее жанровой стилистической и художественно-образной основы. Оно также включает блицанализ только что сымпровизированного фрагмента музыки, вычленение основополагающего импульса и отбор принципиальных моментов для их дальнейшего использования в развитии музыкального материала. Настоящее, актуальное время должно быть теснейшим образом связано с предыдущим материалом, опираться на заложенные в нем интенции, конкретизируя содержащуюся вариантность путей развития. В тоже время, реальный звуковой поток неизбежно устремляется вперед, предопределяя ход предстоящих музыкальных событий. Главная функция будущего времени в импровизации прогностическая, теснейшим образом связанная с процессами антиципации – способностью предслышать намеченный, формирующийся в воображении музыканта образ. Из всех имеющихся вариантов развития музыкального содержания, из многочисленных возможностей выстраивания аккордовых последовательностей, имеющихся в арсенале мелодико-ритмических и прочих интонаций, музыканту надлежит выбрать единственный, оптимальный с его точки зрения в данный момент времени и в данных условиях вариант. Но при этом в обязательном порядке он должен помнить о прошлом – использовать в процессе музицирования му-

зыкально-языковые средства, позволяющие сохранить преемственность со звуковым материалом, отзвучавшим ранее.

К анализу процесса импровизации можно также подойти через условное выделение ряда фаз, количество которых целесообразно ограничить тремя:

1) подготовительная фаза, включающая в себя формирование установки на творчество, наблюдение, поиск и накопление впечатлений в русле интересующей проблематики;

2) возникновение идеи и созревание замысла;

3) воплощение идеально сформированного замысла в музыкальном тексте.

Все фазы творчества настолько тесно переплетены, что порой не представляется возможным определить, на какой из них находится музыкант в то или иное время. Все они в той или иной мере присутствуют на всем протяжении творческого процесса, при этом каждая из них на определенном этапе выступает в роли ведущей. С уверенностью можно сказать, что III фаза творческого процесса в импровизации синхронна звуковому результату. I и II фазы могут предшествовать результату, а могут и совпадать с ним во времени. Это связано с тем, что замысел импровизатора чаще всего представляет собой единство симультанного образа, возникновение которого предшествует фазе воплощения, и сукцессивного, который формируется непосредственно в процессе импровизации. Это свидетельствует о сложном взаимодействии фаз в процессе творчества импровизатора, позволяет говорить о нахождении музыканта во всех фазах одновременно.

Еще один важнейший аспект психологии импровизации связан с умением музыканта наладить контакт с аудиторией слушателей, вовлечь ее в творческий процесс, заставить сопереживать рождаемому у нее на глазах художественному образу. Уже в трактатах древнегреческих ученых (V–III вв. до н. э.) вопросам возбуждения страстей человеческих уделялось огромное внимание. Так, в знаменитой триаде «Риторики» Аристотеля речь идет об этосе, логосе и пафосе. Автор утверждает, что действие убеждающей речи зависит от трех моментов: нравственного характера говорящего, качества самой речи, настроения слушателей. Пафос как страстное воодушевление, подъем, энтузиазм важен не только в ораторском искус-

стве. В музыкальной импровизации он играет не меньшую роль. Согласно учению, эмоциональность оратора, а в нашем случае музыканта-импровизатора, важнее чем убедительность доводов. То есть, если музыкант в ходе творческого акта будет естественен, открыт, искренен, откровенен в выражении чувств – публика готова будет простить ему многое. Так, М. В. Ломоносов, изучивший науку древних греков, выделял три слагаемых, ведущих к успеху в ораторском искусстве «1) состояние самого ратора; 2) состояние слушателей; 3) самое к возбуждению служащее действие» [10, с. 167]. О единстве указанных трех слагаемых пишет Ф. Э. Бах: «Музыканту нельзя быть трогательным, если сам он не затронут соответствующими аффектами. Ему необходимо самому испытывать все те страсти, которые он хочет возбудить у своих слушателей» [6, с. 13]. О величайшем импровизаторском таланте Л. Бетховена пишет его ученик К. Черни: «Его импровизации были в высшей степени блестящими и достойными удивления; в каком бы обществе он ни находился, он понимал, как вызвать такое впечатление у каждого слушателя, чтобы ни одни глаза не оставались сухими, а иные плакали навзрыд; ибо помимо красоты и оригинальности своих идей и одухотворенной манеры, в которой он их излагал, он владел и некой тайной выразительности. Когда он заканчивал такую импровизацию, он мог громко засмеяться и высмеять своих слушателей за душевные порывы, которые сам же в них вызывал. “Вы дураки” – говорил он. Иногда он чувствовал себя даже оскорбленным этими знаками внимания» [цит. по: 11, с. 76].

Подводя итоги сказанному, обозначим в чем же состоит феномен импровизации, в чем ее уникальность, какие факторы выделяют ее из круга прочих явлений.

Импровизация – самый древний и на протяжении множества веков единственный способ существования музыкальной культуры, имеющий место с момента ее зарождения до настоящего времени. Письменные формы и виды музыкального творчества возникли позже.

Атрибутивным свойством импровизации является ее уникальность, а также единство процесса и результата в ходе ее развертывания в пространстве и времени. Всякая попытка повторить собственную или чью-либо импровизацию уже не есть

импровизация, и должна классифицироваться как подбор по слуху.

Из всех видов музыкальной деятельности степень возможного достижения свободы в импровизации максимальна: музыкант может неожиданно для публики, а порой и для самого себя изменить стратегию развития художественного образа; может следовать логике или действовать алогично, т. е. как ему вздумается; по ходу импровизации может корректировать замысел, содержание, форму, учитывая реакцию зрительного зала или, напротив, игнорируя ее.

Формы существования музыки (потенциальная, актуальная, виртуальная) в импровизации не могут быть так строго дифференцированы как в композиции. В импровизации они часто сливаются воедино: авторский замысел, его воплощение, произведенный художественный эффект, оценка творческой состоятельности музыканта в импровизации могут протекать нераздельно и представлять собой целостное художественно-творческое и эстетическое явление.

Уникальным свойством музыкальной импровизации является ее способность непосредственного звукового выражения происходящих в реальной действительности событий, а также процессов, развертываемых во внутреннем плане субъекта.

Единственный в музыке вид деятельности, результат которой не предполагает наличия материального эквивалента. Возникнув из небытия, импровизация исчезает в небытие, навечно растворяясь в космическом звуковом пространстве. Современные средства мультимедиа и звукозаписи позволяют фиксировать импровизации музыкантов, сохранять их на различных материальных носителях, но это уже не сама импровизация, а ее копия, звукозапись, воспоминание о ней.

Социологическая составляющая феномена музыкальной импровизации заключена в ее природе и определяется на протяжении многих веков повышенным интересом публики ко всему, что с ней связано. Наиболее известными эпитетами, выражающими отношение к импровизации, стали: «изюминка», «квинтэссенция», «апофеоз», «кульминация», «вершина» и т. д.

Относительно установок опытных музыкантов-импровизаторов в ходе творческого акта помимо наличия идейно-содержательного и художественно-образного компонентов можно

выделить готовность к сюрпризам, неожиданностям, демонстрация изобретательности и изворотливости. Что касается слушательской аудитории, предвкушение перечисленных проявлений со стороны импровизатора является для нее одним из главных ожидаемых и мотивирующих интерес к музицированию факторов.

Импровизация единственная из всех видов музыкальной деятельности позволяет слушателю быть свидетелем и даже соучастником таинства рождения новой музыки.

Импровизация, являясь самостоятельным видом искусства, представляет собой синтез различных видов музыкальной деятельности. В ней отчетливо и системно воплощен принцип единства репродуктивной и продуктивной музыкальной деятельности. Данное обстоятельство необходимо учитывать в процессе обучения импровизации: учебные занятия не должны сводиться исключительно к продуцированию новых музыкальных текстов, не менее важным является освоение всех богатств мировой музыкальной культуры, художественно-творческого наследия, музыкально-языкового опыта предшественников.

Занятия импровизацией предполагают наличие у музыканта комплекса разнообразных личностных свойств и психофизиологических особенностей, органичное сочетание репродуктивных и продуктивных способностей. В результате в процесс импровизации оказывается вовлечена вся личность музыканта во всем многообразии ее психических свойств.

Умение импровизировать можно рассматривать как атрибутивное свойство музыкального таланта, как главный критерий его наличия. Все великие композиторы были непревзойденными импровизаторами. Импровизаторы всегда ценились выше исполнителей.

С точки зрения педагогики, импровизация из всех видов музыкальной деятельности располагает наибольшими возможностями творческого развития личности. Обращение к импровизации, на протяжении столетий подтвердившее свою эффективность, и сейчас является одной из главных тенденций развития системы музыкального образования.

## Вопросы и задания для самопроверки

1. Импровизация как способ познания мира и средство межличностной коммуникации.
2. В чем выражен феномен музыкальной импровизации?
3. Принципы любви, свободы, творчества и их проявление в искусстве импровизации.
4. Лингвистический взгляд на импровизацию как на музыкально-языковой способ высказывания, самовыражения, коммуникации.
5. Исторический путь музыкальной импровизации.
6. Представленность музыкальной импровизации в социокультурном пространстве в исторический период ее расцвета.
7. Основные причины кризиса импровизации в конце XIX в.
8. Возникновение джазового искусства и его роль в возрождении импровизации.
9. Проявление импровизации в основных музыкальных направлениях и стилях XX в.
10. Психологический портрет и профессиональные компетенции музыканта-импровизатора.
11. Фактор времени в процессе творческого акта импровизации.

### *Список использованной литературы*

1. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства : учебник : в 3 ч. / А. Д. Алексеев. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
2. *Баташев, А. Н.* Феномен импровизации / А. Н. Баташев // Сов. музыка. – 1987. – № 2. – С. 46–49.
3. *Бердяев, Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 607 с.
4. *Глубоченко, В. М.* Музыкально-продуктивная деятельность как фактор творческого развития личности студента: дис. ... канд. пед. наук / В. М. Глубоченко. – СПб., 1993. – 188 с.
5. *Глущенко, Ю. П.* Импровизация как категория музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусств / Ю. П. Глущенко. – Киев, 1990. – 17 с.
6. *Захарова, О.* Риторика и клавирная музыка XVIII века / О. Захарова // Музыкальная риторика и фортепианное искусство : сб. тр. – Вып. 104. – М., 1989. – С. 6–25.

7. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в пяти томах. Т. I. Античность, Средние Века, Возрождение. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – 682 с.
8. *Каган, М. С.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства / М. С. Каган. – Части I, II, III. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
9. *Лившиц, Д. Р.* Феномен импровизации в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Д. Р. Лившиц. – Н. Новгород, 2003. – 26 с.
10. *Ломоносов, М. В.* Труды по филологии: полн. собр. соч. / М. В. Ломоносов. – М. ; Л. : АН СССР, 1952. – Т. 7. – 993 с.
11. *Мальцев, С.* О психологии музыкальной импровизации / С. Мальцев. – М. : Музыка, 1991. – 88 с.
12. *Маркин, Ю. И.* Джазовая импровизация. Теоретико-практический курс / Ю. И. Маркин. – М. : Изд. Михаил Диков, 1994. – 118 с.
13. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энцикл., 1974. – Т. 2. – 960 с.
14. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 672 с.
15. *Новикова, Е. Б.* Трансцендентная природа импровизации / Е. Б. Новикова // <https://cyberleninka.ru/article/n/transsendentnaya-priroda-improvizatsii/viewer>.
16. *Петрушин, В. И.* Музыкальная психотерапия: теория и практика / В. И. Петрушин. – М. : Влада, 1999. – 176 с.
17. *Сапонов, М. А.* Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения / М. А. Сапонов. – М. : Музыка, 1982. – 77 с.
18. *Сикор, Я. В.* Импровизация вчера и сегодня / Я. В. Сикор ; пер. с чешс. Е. Рейтер. Рукопись. – 74 с.
19. *Теплов, Б. М.* Ум полководца / Б. М. Теплов. – М. : Педагогика, 1990. – 208 с.
20. *Харькин, В. Н.* Импровизация... Импровизация? Импровизация! / В. Н. Харькин. – М. : Магистр, 1997. – 288 с.
21. *Шевель, А. В.* Импровизация в художественном творчестве : автореф. дис. ... канд. философ. наук / А. В. Шевель. – М., 1998. – 20 с.

## **Тема 1.3. Роль и место импровизации в культуре и музыкальном образовании**

### *1.3.1. Импровизация в различных направлениях и стилях музыки*

В предыдущем разделе были частично затронуты вопросы проявления импровизации в различные периоды исторического пути развития музыкальной культуры. Более подробно рассмотрим основные этапы и формы ее бытования.

Музыкальная импровизация возникла в глубокой древности, задолго до изобретения музыкальных инструментов и письменности. Единственным звуковыразительным средством душевных состояний, чувств и настроений был человеческий голос. Элементарные шумовые, ударные и звуковысотные инструменты появились позже. На начальном этапе они выполняли преимущественно аккомпанирующую функцию. Вполне естественно, что самой древней формой народного музыкального творчества является фольклор. Свойственный фольклору синкретизм предполагает органичное взаимодействие различных видов искусств, а что касается музыки – единство ее сочинения, исполнения, импровизации и слушания. Данное обстоятельство позволяет участникам фольклорного действия реализовать потребности в самовыражении, обеспечивает их целостное музыкально-творческое развитие. Музыкально одаренные выходцы из народа обращались к индивидуальным формам творчества. Так, широкую известность получило искусство средневековых странствующего музыкантов, гуслиаров, песенников-сказителей (в Западной Европе – бардов, менестрелей, скальдов, миннезингеров, рапсофов). Их творческий процесс основывался на тесном взаимодействии репродуктивного и продуктивного компонентов. Все они были «не только исполнители, но и авторы или соавторы исполняемых произведений. Каждый из них, если он играл даже не собственное сочинение, при повторном исполнении вносил что-нибудь новое» [2, с. 7]. Сама возможность буквального повторения того или иного произведения в их художественной практике была исключена: она вступала в противоречие с эстетическим идеалом.

Импровизация, являясь первоначальным типом музыкального творчества, сохраняла свое ведущее положение вплоть до изобретения музыкальной письменности (IX–XI вв.). Помимо фольклора и искусства поэтов-песенников она была распространена фактически повсеместно: в ранних разновидностях церковного пения, в роскошных салонах, на улицах и площадях [14; 16].

Известно, что в период наивысшего расцвета искусства импровизации (XVII – первая половина XIX в.) программа концертирующего музыканта, помимо чужих и собственных произведений, обязательно должна была в себя включать импровизации. Публика ждала и требовала от него импровизации, так как именно «она была главным номером всего концерта» [16, с. 12], его блестящей кульминацией. Характерную для той эпохи картину описывает А. К. Дживелегов в книге «Итальянская народная комедия»: «Здесь и там иногда появлялся импровизатор, который предлагал собравшейся около него публике дать ему любую тему, обещая тут же сложить на нее стихи. Мало того: на ту же тему он готов был спеть песенку, придумать какие угодно куплеты любым метром, причем все это так, что публике будет ясно, что никакого мошенничества нет, и все сочинено тут же на месте» [14, с. 25].

Доподлинно известно, что лучшие представители человечества в области музыкального искусства: И.-С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, К. М. Вебер, Ф. Лист, К. Черни, Ф. Шуберт, Н. Паганини, Ф. Шопен были непревзойденными импровизаторами своего времени. Кстати, импровизация в то время отнюдь не была уделом избранных. Этим искусством в той или иной мере владел каждый музыкант. Таково было требование жизни: довольно часто одним из условий при принятии музыканта на службу было наличие у него таланта к импровизации [16].

Музыкант-импровизатор до середины XIX в. считается наиболее высокоценимой фигурой среди музыкантов. «Импровизаторы в ту эпоху ценятся выше обычных исполнителей» [14, с. 59]. «Импровизатор рассматривается как композитор высшего типа» [2, с. 7]. Соответственно, импровизации уделялось большое внимание в процессе обучения. В занятиях ею усматривалась огромная польза для развития и воспитания лю-

дей. «В прошлом импровизация была постоянным предметом при музыкальном воспитании и обучении игре на всех инструментах, – пишет Я. В. Сикор. – Ее благотворное влияние было очевидно: она постоянно освежала запасы чувств и делала музыканта необыкновенно внимательным ко всем источникам вдохновения» [16, с. 14]. В частности, во французских певческих школах эпохи Возрождения музыкальное воспитание «не мыслилось без упражнений в импровизации. Учитель должен был сам практически владеть этим искусством» [14, с. 25].

Известно, что в эпоху Средневековья возникли «такие мобильные формы, в которых автор записывал не все голоса, полагаясь на инициативу певцов и предписывая в специальной ремарке обязательное добавление импровизируемого голоса. Такие “гибридные” формы долго главенствовали» [14, с. 17]. Одна из подобных систем фиксации музыки в нотной записи, прочно вошедшая в музыкальную культуру в конце XVI в., носит название генерал-баса. На основе выписанного цифрованного басового голоса от музыканта требовалось исполнить аккомпанемент к мелодии. При этом нужно было придерживаться определенных правил голосоведения и в то же время исполнитель мог включать в процесс музицирования элементы импровизации. Владение генерал-басом в XVII–XVIII вв. считалось обязательным для музыканта-исполнителя. В указанный период широкое распространение получил прием исполнительской импровизации, называвшийся «колорирование». Из названия понятно, что смысл его сводился к активному использованию разного рода форшлагов и мелизмов. Однако, в силу чрезмерного злоупотребления музыкантами подобного рода «украшательством», данный прием просуществовал недолго.

Одной из наиболее распространенных форм импровизации в указанный период было прелюдирование, которое рассматривалось как вхождение музыканта в образ, как подготовка исполнительского аппарата к концертному выступлению. К. Черни в «Систематическом руководстве по импровизации на фортепиано» пишет: «Когда музыкант при исполнении сольной пьески, особенно в частном кругу, не начинает непосредственно с самого сочинения, а подготавливает и настраивает слушателей подходящей прелюдией, то это является украшением

клавириста, а также лучшим способом попробовать незнакомый инструмент» [цит. по: 2, с. 84]. Наиболее точно охарактеризовать музыканта исследуемой эпохи позволяет понятие «универсализм». Невозможно было только сочинять или только исполнять музыку, только преподавать или руководить коллективом. У А. Д. Алексеева читаем: «В те времена не было еще разделения их на композиторов, исполнителей и педагогов. Как правило, музыканты владели не одним, а несколькими инструментами» [2, с. 6]. Что касается музыки, то сейчас достаточно сложно получить представление о ее реальном звучании, поскольку то, «какой мы видим ее в манускриптах и печатных партитурах XVII в., дает нам бледное, приблизительное представление о том, как эта музыка звучала в исполнении виртуозов того времени... Многие партитуры содержат только сольную партию и цифрованный бас; остальное, включая инструментовку, оставлялось на усмотрение певцов, инструменталистов и дирижера» [13, с. 195].

Говоря о профессиональных качествах музыканта своей эпохи, весьма категорично высказывание К. Ф. Э. Баха. В своем трактате «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» он пишет: «В настоящее время считается позором не сочинять ничего самому» [1, с. 50]. Примерно в таком же ключе в 1758 г. высказался немецкий музыкант М. Адлунг: «Проповедник, заучивший все слово в слово или вынужденный читать или исполнитель, который всегда принужден все выучивать наизусть или ставить ноты перед носом, кажутся мне, по большей части, жалкими созданиями» [2, с. 8].

Как видим, быть неимпровизирующим музыкантом в ту пору считалось невозможным. В XVI–XVIII стст. органисты и клавиристы были вынуждены часто прибегать к импровизации. Искусно симпровизировать произведение на заданную тему считалось высшим достижением исполнителя [2]. В истории известен факт выступления В. А. Моцарта в Вене, где он импровизировал на темы русских песен [16, с. 37].

Однако импровизация далеко не всегда была привязана к заданной теме. В истории музыкальной культуры имеется множество фактов с описанием конкретных событий, в основу которых была положена импровизация в различных проявлениях. Так, большинству современных музыкантов-профессионалов

покажутся невыполнимыми требования, которые были предъявлены к участникам конкурса органистов, проходившем в Гамбурге в XVIII в. [16, с. 31–32]. Вот они:

1. Исполнить прелюдию к хоралу в хроматической гармонии с богатыми модулями.

2. Импровизировать на данный хорал в форме хоральных вариаций.

3. Импровизировать фугу на заданную тему.

4. Импровизировать двойную фугу на две заданные темы, из которых одна должна быть диатонической, другая хроматической.

5. Использовать одну из этих двух тем для импровизации целой органной формы, т. е. несколько фразной обширной сюиты, основанной на вариациях данной темы.

Обращаем внимание, что конкурс проводился для органистов и тот факт, что импровизация присутствует в каждом из пунктов требований не является случайным. Известно, что до XIX в. в импровизации видели лишь особый исполнительский навык, без наличия которого невозможно было считаться музыкантом. Помимо конкурсов между импровизаторами проводились соревнования в форме дуэли. Одно из таких несостоявшихся состязаний было намечено в 1717 г. в Дрездене, где И. С. Бах должен был соперничать с французским органистом и композитором Луи Маршаном. Однако на запланированную встречу Маршан не явился и И. С. Баху пришлось играть одному.

Как знамение времени, квинтэссенция человеческого гения, импровизация была кульминацией, венцом всякого музыкального события. Популярность и значение импровизации в описываемый период трудно переоценить. Она была повсеместно и воспринималась как обычное, повседневное событие, наполняющее жизнь особым смыслом – смыслом сопереживания уникальности момента. Исследователи художественной культуры того периода указывают также на то, что всякое исполнение музыки, включая импровизацию, «понималось, прежде всего, как произнесение музыкальной “речи”» [6, с. 21]. Поэтому слушатели ждали от музыканта откровенности, выражения собственного понимания происходящих событий, высказывания порой неожиданных, неординарных мыслей. Только

импровизация позволяла вещать от своего имени. Именно она воспринималась как уникальная, сиюминутная реальность, наполненная смыслом сопричастности к социокультурным процессам.

На протяжении таких историко-культурных эпох, как Возрождение, барокко, рококо, романтизм, импровизация всегда была в центре внимания музыкальной общественности. Как пишет известный американский музыковед XX в. Пол Генри Ланг: «Музыканты периода барокко... считали свободное владение импровизируемым орнаментом своим главным художественным достоинством... каждый музыкант оркестра должен был уметь в нужный момент изобрести свободный контрапунктический голос на основе данного фигурированного баса» [13, с. 194–195]. История также помнит «блестящие импровизации салонных виртуозов, импровизации композиторов-романтиков» [5, с. 11].

Поиск нового эстетического идеала в конце XVIII – начале XIX в. привел к значительному усложнению композиторской и исполнительской техники. Композиторы отныне более полно и точно записывают музыкальный текст произведения, тем самым устраняя произвол исполнителей. И, как следствие, в конце XVIII – начале XIX в. импровизация теряет свои былые позиции, уступая место точной передаче исполнителем нотной записи. Результатом этого явилось разделение труда в сфере музыкального творчества. Импровизация, композиция и исполнительство, первоначально синкретически слитые, превратились в обособленные, относительно независимые виды музыкальной деятельности. В условиях специализации художественных задач музыканту-импровизатору все труднее становилось конкурировать с композиторско-исполнительским союзом, произведения которого отличались художественной целостностью, законченностью мысли, безупречно выверенной логикой развития, а их исполнение было технически совершенным. Поэтому во второй половине XIX в. наступает кризис искусства импровизации. «К концу XIX в. европейские музыканты, казалось, превосходно научились полностью обходиться без импровизации, – отмечает М. А. Сапонов, – и как будто забыли о ее былом расцвете» [14, с. 4]. Музыканты уже не включают ее в свои концерты как обязательный номер. Компо-

зиторы сочиняют в формах, дающих исполнителю точное, до мельчайших нюансов, предписание о требуемом характере исполняемого, исключая возможность импровизации. Это сковывает инициативу исполнителя, ограничивает его творческие устремления. Он становится выразителем и носителем чужих идей – идей композитора. Продуктивное начало в его деятельности сводится до минимума.

В результате почти полного исчезновения импровизации, строгой регламентации исполнительской деятельности, продуктивная деятельность становится прерогативой композитора. Длительный период сосуществования и соперничества импровизации и композиции, с момента возникновения письменности до второй половины XIX в., завершился триумфом письменной музыкальной культуры. Исследователи усматривают в этом не только позитивный момент усложнения и развития искусства композиции, но и оценивают свершившееся как невосполнимую потерю. Вслед за Сократом они связывают «с письмом не прогресс культуры, а утрату ею высокого уровня, достигнутого бесписьменным обществом» [10, с. 10]. На смену непосредственному высказыванию, живому общению между людьми приходят «рефлексы книжного взгляда на мир», понижающие «все микропроцессы современного мышления» [15, с. 61]. «Если традиция или отдельный индивидуум переходят от устного творчества к письменному, – пишет Э. Лорд, – то переход совершается от зрелого сформировавшегося стиля к стилю невнятному, неразвитому, эмбриональному» [15, с. 61].

И все же следует отметить, даже в кризисный период импровизацию можно было услышать в исполнении оперных певцов, в выступлениях инструменталистов, в первую очередь органистов. Из источников известно, что Людвиг ван Бетховен в своем пятом фортепианном концерте сам впервые выписывает каденцию, тем самым лишая исполнителя возможности стать соучастником процесса создания музыки, проявить свое соавторское начало [12, с. 508–509].

Следующий, важнейший этап в историческом развитии музыкальной импровизации связан с джазом, который заставил по-новому взглянуть на феномен импровизации, привлек внимание музыкантов всего мира к ее неисчерпаемым выразительным возможностям. Роль и значение джаза в возвращении

импровизации ее утраченных позиций, ее былой славы трудно переоценить. Именно джазовая стихия послужила благодатной почвой для активного возрождения импровизации, она позволила импровизации заявить о себе на совершенно новом качественном уровне. Вот уже более 100 лет джазовое искусство, немислимое без импровизации и одухотворенное ею, торжественно шествует по планете, привлекая внимание различных социальных групп и слоев населения. Джаз, являясь ярким, самобытным музыкальным направлением, насчитывает огромное множество стилей и в основе каждого из них лежит импровизация. Если взять такие традиционные стили, как свинг, регтайм, блюз, мейнстрим и возникшие относительно недавно – фанк, фри-джаз, фьюжн, то, несмотря на то, что все они разные, даже не специалист заметит их общее объединяющее начало. И это конечно импровизация.

Помимо джаза, импровизация в той или иной мере нашла свое место в других направлениях музыки. Импрессионизм, экспрессионизм, модернизм, алеаторика, пуантилизм, музыка тембров и прочие течения академической музыки по своей природе импровизационны. Что касается фольклора, этно, народной музыки – то, как уже отмечалось ранее, проявление импровизации в них органично и естественно. Более того, народная музыка, в которой напрочь отсутствует импровизация, нежизнеспособна.

Необходимо несколько слов сказать о творчестве тапера, сопровождающего музыкальным исполнением немые фильмы, танцевальные вечера и т. д. Умение импровизировать считалось одним из наиболее значимых качеств музыканта данной профессии. Кстати, выдающийся композитор Д. Д. Шостакович в молодости работал на этом поприще. К импровизации часто обращаются музыканты, выступающие в жанрах популярной, эстрадной, рок-музыки, в стиле шансон. В профессиональной деятельности аккомпаниатора и концертмейстера импровизация занимает значительное место. Мера ее присутствия во многом зависит от вида искусства и художественного стиля. Особенно ярко проявить свои импровизаторские возможности концертмейстер может при работе с солистами и коллективами народного стиля или выступающими в стиле модерн.

Что касается солистов и художественных коллективов, использующих импровизацию в своей концертной деятельности,

то, к сожалению, их единицы. Среди белорусских коллективов, пожалуй, наиболее известна группа «Яблочный чай». У ряда коллективов проявление импровизации обнаруживается лишь в функции аккомпанемента. Что касается солистов, то музыкантов, способных заявить импровизацию в качестве самостоятельного номера концерта в масштабах Беларуси можно пересчитать по пальцам. На постсоветском пространстве наиболее известны импровизирующие российские пианисты: Денис Мацуев и Даниил Крамер. В репертуар гениальных артистов входят произведения классической музыки, джазовые стандарты, популярная, эстрадная музыка. Музыканты весьма охотно обыгрывают детские популярные песни в стилях известных композиторов прошлого и все это исполняется с яркими, виртуозными импровизациями. Подобное музицирование вызывает неподдельный интерес у слушателя, поскольку импровизация часто подается в шутливой, гротескной манере.

Определяя роль и место музыкальной импровизации в современном мире, можно констатировать, что она как специфический вид деятельности, как самостоятельный вид искусства обнаруживает себя как в традиционной, так и в академической, в популярной музыке. Однако, очевидно, что отечественная культура не имеет глубоких традиций, связанных с импровизацией, поэтому речь идет лишь об отдельных ее проявлениях, которые подобно песчинке растворяются в безбрежном океане музыки письменной традиции. Также очевидно, что творчество импровизатора органично вписывается в современный социокультурный контекст. Творчески мыслящие музыканты понимают, что человечество устало от однообразия и штампов точно выверенной и рожденной задолго до выступления артистов музыки, что оно испытывает ностальгическую жажду по тем временам, когда «живая» музыка, подобно человеческой речи, выражала сиюминутные чувства и мысли людей, была частью самой жизни. Кстати, включение импровизации в концертные программы существенно активизирует интерес слушателей, которых часто привлекают не столько программа выступления, сколько личность исполнителя с ее уникальным видением мира, самобытным проявлением творчества. Все это позволяет музыканту-импровизатору быть актуальным и востребованным в обществе. Поэтому первоочередная задача, стоящая перед

музыкальной школой на современном этапе – это обязательное включение в образовательный процесс занятий по импровизации с целью приобщения музыкантов к данному виду деятельности, к профессиональной подготовке специалистов соответствующего профиля.

### *1.3.2. Место и роль импровизации в системе музыкального образования (исторический аспект)*

Прежде чем приступать к анализу современного состояния образовательного процесса, выявлению места импровизации в учебных планах различных учреждений образования сделаем маленький экскурс в историю вопроса: обозначим, какова была роль школы в формировании навыков импровизации в период расцвета данного вида искусства. Как отмечают исследователи: «Импровизация долгое время, на протяжении XVI–XVIII вв., пронизывала и педагогику, когда воспитание музыканта означало не только воспитание композитора, исполнителя, но и импровизатора» [18, с. 136]. «Узкоспециализированных» музыкантов в то время не существовало. В соответствии с принципом связи обучения с жизнью это вполне объяснимо. Как пишет Я. В. Сикор: «В прошлом импровизация была постоянным предметом при музыкальном воспитании и обучении игре на всех инструментах. Ее благотворное влияние было очевидно: она постоянно освежала запасы чувств и делала музыканта необыкновенно внимательным ко всем источникам вдохновения» [16, с. 14]. И далее автор приходит к выводу: «Небрежное отношение к ней и исключение из современного воспитания приносит большой вред» [Там же].

Рассмотрение импровизации с точки зрения лингвистики – как речи, средства общения, музыкально-языкового выражения чувств и настроений – позволяет прийти к выводу: «В XIX в. музыкальная педагогика ... утратила традиции изучения музыкальной речи путем вовлечения обучаемого в стихию музыкального общения» [18, с. 136]. Это значит, что в процессе музыкального обучения школа абстрагируется от решения вопросов личностного самовыражения учащихся и студентов в звуковой форме, предлагая взамен сосредоточить свои усилия на понимании и передаче замысла автора нотно-музыкального

текста. Иными словами, происходит смена музыкально-образовательной парадигмы: ориентация на формирование целостного музыканта, решающего в своей деятельности полный цикл художественно-творческих задач (от возникновения замысла до его реализаций в звучании), заменяется ориентацией на подготовку узкого специалиста, ответственного лишь за определенную фазу цикла. В результате появляются композиторские и исполнительские факультеты, само название которых свидетельствует о дифференциации целей обучения.

Что касается представленности импровизации в структуре образовательного процесса современной отечественной школы, можно с уверенностью констатировать, что она явно недостаточная. Это в равной мере относится к системам начального, среднего и высшего музыкального образования. Так, в начальной школе импровизация может присутствовать лишь в форме факультативных занятий, при условии, если имеется в наличии специалист, владеющий соответствующими навыками и методикой обучения. Поэтому встретить ее в детских музыкальных школах можно крайне редко. В учреждениях среднего звена занятия по импровизации ведутся в тех колледжах искусств и музыкальных колледжах, где имеются эстрадные отделения. В системе высшего образования импровизация представлена эпизодически. Так, в Белорусской государственной академии музыки она как учебная дисциплина присутствует в учебных планах на отдельных факультетах. Ее изучение проходит на IV курсе в групповой форме и длится один год. В Белорусском государственном университете культуры и искусств занятия по импровизации проводятся на кафедре искусства эстрады, в Институте современных знаний имени А. М. Широкова – на факультете искусств по специальности «искусство эстрады (инструментальная музыка, пение)». В Институте повышения квалификации и переподготовки кадров УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» импровизация как отдельная дисциплина изучается слушателями переподготовки (специальность «инструментальная музыка»), а также включена в учебные планы большинства групп повышения квалификации музыкального профиля.

Как видно из обзора существующей системы образования, импровизация в ней присутствует более чем скромно. Лишь на

эстрадных отделениях и кафедрах ее изучению уделяется достаточное внимание. Практические занятия там направлены преимущественно на освоение джазовой стилистики. Подобный подход считаем не совсем правомерным: музыканты эстрадного профиля должны получить представление о многообразии стилей и жанров эстрадной музыки, приобрести в них игровой опыт.

Среди причин, препятствующих активному внедрению импровизации в образовательный процесс, можно выделить следующие:

- отсутствие культурно-образовательных традиций,
- непонимание важности и пользы от соответствующих занятий,
- дефицит педагогических кадров, владеющих навыками и методикой обучения импровизации,
- отсутствие необходимого методического обеспечения,
- неукомплектованность учебных аудиторий современным мультимедийным и компьютерным оборудованием.

Однако представляется, что все обозначенные проблемы преодолимы. Традиции имеют свойство зарождаться. Для этого необходима реализация одного или нескольких успешных проектов, в центре которых будет музыкальная импровизация. При этом неизбежно появится осознание важности и пользы импровизации для развития культуры и формирования творческой личности. Решение вопросов кадрового обеспечения возможно путем организации специальных курсов для педагогов всех звеньев системы музыкального образования, предрасположенных к импровизации и желающих проводить соответствующие занятия. Что касается методического обеспечения, в мировом масштабе написано огромное количество литературы, учебно-методических пособий, мультимедийных приложений для организации и проведения занятий по импровизации. Основной объем материалов, к примеру, в сфере джаза, как утверждает доктор искусствоведения профессор С. М. Мальцев, создан западноевропейскими и американскими специалистами. «Основная оригинальная джазовая методическая литература (школы, пособия, видеоуроки и т. п.) – английская. Еще в конце 50 – начале 60-х гг. там появились многотомные джазовые школы (J. Mehegan), а сейчас некоторые новые школы,

связанные с деятельностью Института Беркли в Бостоне насчитывают более 120 томов (J. Aebersold). Опубликованные за последние десятилетия русскоязычные школы и пособия своими идеями были ориентированы на западные образцы» [11, с. 6]. Белорусскими специалистами также разработан ряд методических работ, которые изданы и могут быть рекомендованы к использованию на занятиях по импровизации [3; 4; 7; 17]. Как видим, в наличии имеется необходимый стартовый пакет материалов для обучения импровизации. Вопросы комплектации учебных аудиторий современным компьютерным оборудованием также чрезвычайно важны, поскольку при грамотном их использовании эффективность занятий заметно возрастает.

Резюмируя изложенное ранее, отметим, что изучение исторического пути, пройденного импровизацией, необходимо для современной культуры и системы музыкального образования. Осознание ее роли в социокультурном пространстве, ее места в системе образования, ее возможностей в творческом развитии личности позволит решительно приступить к принятию мер по ее активному внедрению в культурно-образовательное пространство. Мы убеждены, что при условии грамотного руководства, координации усилий заинтересованных специалистов, импровизация в скором времени возродит свое былое могущество, займет надлежащее место в культуре и в системе музыкального образования. С уверенностью можно утверждать: Золотой век импровизации впереди!

### **Вопросы и задания для самопроверки**

1. Эволюционный путь в музыкальной импровизации.
2. Роль и место импровизации в системе образования в прошлом, в настоящем и в будущем.
3. Импровизации в традиционных и авангардных музыкальных направлениях, жанрах и стилях.
4. Взаимоотношения импровизации и сочинения музыки: исторический аспект.
5. Наиболее известные импровизаторы в истории музыкальной культуры.
6. Возрождение импровизации в искусстве джаза.

7. Вклад белорусских ученых, педагогов и музыкантов в развитие теоретических и практических аспектов импровизации.
8. Основные компоненты импровизаторского универсализма.
9. Возможности импровизаций в формировании творческого потенциала личности.
10. Место импровизации в современной школе.
11. Причины, препятствующие активному внедрению импровизации в образовательный процесс.

### *Список использованной литературы*

1. *Алексеев, А. Д.* Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия / А. Д. Алексеев. – Киев : Музична Україна, 1974. – 163 с.
2. *Алексеев, А. Д.* История фортепианного искусства : учебник. В 3 ч. / А. Д. Алексеев. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
3. *Вишнякова, Н. Ф.* Музыкальная импровизация / Н. Ф. Вишнякова ; Белорус. науч.-исслед. ин-т образования М-ва образования Респ. Беларусь. – Минск, 1992. – 96 с.
4. *Глубоченко, В. М.* Методика обучения музыкальной импровизации: метод. пособие / В. М. Глубоченко. – Минск : Ин-т культуры Беларуси, 2014. – 152 с.
5. *Глушченко, Ю. П.* Импровизация как категория музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ю. П. Глушченко. – Киев, 1990. – 17 с.
6. *Захарова, О.* Риторика и клавирная музыка XVIII века / О. Захарова // Музыкальная риторика и фортепианное искусство : сб. тр. Вып. 104. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1989. – С. 6–25.
7. *Импровизация и обучение игре на фортепиано : метод. рек. / сост. Г. П. Каганович.* – М. : Б.и., 1980. – 88 с.
8. *Козырев, Ю.* Импровизация – путь к музыке для всех / Ю. Козырев // Муз. восп. в СССР. Вып. 2. – М. : Сов. композитор, 1985. – С. 252–271.
9. *Лившиц, Д. Р.* Феномен импровизации в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Д. Р. Лившиц. – Н. Новгород, 2003. – 26 с.
10. *Лотман, Ю. М.* Несколько мыслей о типологии культур / Ю. М. Лотман // Языки культуры и проблемы переводимости. – М. : Наука, 1987. – С. 3–11.
11. *Мальцев, С. М.* Искусство импровизации: рабочая программа дисциплины. Специальность 53.09.01. Искусство музыкально-инструментального исполнительства (сольное исполнительство на фортепиано, концертмейстерское исполнительство на фортепиано, сольное исполни-

тельство на органе, сольное исполнительство на клавесине) / С. М. Мальцев. – СПб., 2015. – 26 с.

12. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энцикл., 1974. – Т. 2. – 960 с.

13. Орлов, Г. Древо музыки / Г. Орлов. – Вашингтон : Н. Л. Frager & Co ; СПб. : Сов. композитор, 1992. – 408 с.

14. Сапонов, М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения / М. А. Сапонов. – М. : Музыка, 1982. – 77 с.

15. Сапонов, М. Устная культура как материал медиевистики М. А. Сапонов // Традиция в истории музыкальной культуры : сб. науч. тр. – Л. : ЛГИК, 1989. – С. 58–72.

16. Сикор, Я. В. Импровизация вчера и сегодня / Я. Сикор ; пер. с чешс. Е. Рейтер. – Машинопись. – 74 с.

17. Спектор, Б. И. Методика обучения игре на фортепиано : учебник / Б. И. Спектор. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2015. – 212 с.

18. Тютюнникова, Т. Э. Видеть музыку и танцевать стихи... Творческое музицирование, импровизация и законы бытия / Т. Э. Тютюнникова. – М. : Едиториал, 2003. – 264 с.

## **Тема 1.4. Музыкально-педагогические принципы развития навыков импровизации**

### *1.4.1. Актуальные общепедагогические и специальные принципы в обучении импровизации*

В современной педагогической науке существует несколько десятков общепедагогических и специальных принципов, на которые должен опираться каждый учитель при проведении занятий, разработке учебных пособий, методик обучения, составлении учебных программ и учебно-тематических планов. Под принципами обучения следует понимать основные требования к организации учебного процесса, определяющие содержание, формы и технологии проведения учебных занятий.

Среди специалистов, внесших вклад в разработку общепедагогических принципов обучения, наиболее известны: И. Г. Песталоцци, Я. А. Коменский, М. Монтень, К. Д. Ушинский, Т. А. Ильина, Л. В. Занков, М. А. Данилов, В. В. Давыдов, М. Н. Скаткин, В. А. Сластенин и др. Основные требования и установки, содержащиеся в разработанных ими принципах, в

большинстве своем актуальны для всех направлений учебной деятельности, в том числе для сферы музыкального образования, и конкретно – импровизации. В музыкальной педагогике среди разработчиков принципов обучения наиболее известны имена таких ученых и музыкантов, как Э. Б. Абдуллин, Ю. Б. Алиев, Л. А. Безбородова, Л. В. Горюнова, Т. Г. Жилинская, Д. Б. Кабалевский, Е. В. Николаева, Л. В. Пермякова, В. Г. Ражников, Г. П. Сергеева, Г. М. Цыпин, Л. В. Школяр и др. Соблюдение сформулированных ими принципов – верный и эффективный путь к достижению учебных целей в ходе проведения музыкальных занятий.

Итак, общепедагогические принципы отражают общие закономерности процесса обучения и воспитания. В них заключены положения и наиболее значимые условия, обеспечивающие успешность протекания учебной деятельности. К основным общепедагогическим принципам относятся: принципы доступности, последовательности, систематичности, наглядности, сознательности, активности, мотивированности обучения, принцип субъект-субъектных общений между участниками педагогического процесса, принцип единства теории и практики, принцип сочетания различных методов обучения и ряд других. Универсализм перечисленных принципов обеспечивает их функционирование в любом направлении педагогической деятельности. Конечно, в каждом отдельном случае тот или иной принцип будет наполнен особым содержанием, будет определять использование различных форм и средств обучения, узкоспециальных технологий и методик.

Специальные принципы предназначены для организации определенного рода деятельности по решению узкоцеховых задач. Их сфера влияния – исключительно конкретная педагогическая область. Поэтому в их формулировке часто использованы специфические понятия, которые в прочих видах педагогической деятельности теряют свой смысл. Например, принцип единства репродуктивной и продуктивной музыкальной деятельности как важнейшее условие эффективного учебного процесса актуален исключительно в музыкальной педагогике. Более подробно рассмотрим некоторые из перечисленных принципов. Попытаемся выявить какой смысл заложен в каждом из них при обучении музыкальной импровизации.

Так, принцип доступности требует учета возрастных и психологических особенностей учащихся. Предъявляя учебные требования к учащимся, педагог должен ориентироваться на их умственный и творческий потенциал, учитывать их возможности в усвоении материала. Учебные задания должны быть сильными и понятными. Так, предлагать учащемуся симпровизировать что-нибудь в стиле Моцарта, в то время как он в недостаточной мере изучил музыкальный язык указанного автора, не ознакомился с определенным количеством его произведений – значит, поставить его в тупик. Как педагог, так и учащиеся должны быть уверены, что поставленная задача выполнима.

В основу принципа последовательности положена схема «от простого к сложному». Начинать обучение импровизации с освоения джазовой гармонии, в случае если учащийся не знаком с пентатоникой или с блюзовой гаммой, было бы непрофессионально. Поэтому методично, шаг за шагом движемся к поставленной цели.

Функции, которые выполняет принцип систематичности, и функции принципа последовательности весьма схожи. Обучение и развитие учащихся происходит в определенном порядке, системно. Он требует логического построения как содержания, так и процесса обучения, что выражается в соблюдении ряда правил. Всякий частный вопрос должен быть рассмотрен в контексте более общих вопросов. Выявление специфики каждого из элементов, а также определение системообразующих факторов связи между ними поможет глубже понять и осознать его роль и место в картине целого. Если мы осваиваем художественно-выразительные возможности мелодии и гармонии, то непременно должны обратиться к вопросам метроритма, фактуры, тональности, формы и т. д., т. е. учащиеся должны получить четкое представление о системе средств музыкальной выразительности. Каждое учебное занятие должно быть определенным образом связано с предыдущим и последующим занятиями. В учебный материал необходимо включать что-то новое, логично дополняющее и развивающее усвоенное ранее.

Одним из важнейших педагогических принципов по праву считается принцип наглядности. Увиденное воочию порой позволяет в разы сократить временные затраты на усвоение учебного материала. Сразу становятся ясными и преследуемая

цель, и алгоритм ее достижения. Юному музыканту достаточно понаблюдать как играют другие дети, как они держатся на сцене – и у педагога отпадает необходимость объяснять ему многие вопросы теории исполнительства. В использовании принципа наглядности, как и во всем, должно быть чувство меры. Чрезмерное желание подражать образцу, бесконечно копировать увиденное может негативно сказаться на творческом развитии личности, или, в случае завышенных требований педагога, сформировать у ребенка комплекс неполноценности. Поэтому в ходе проведения учебных занятий по импровизации оптимальной будет ситуация, когда учащийся в своем творчестве не ограничивается стремлением подражать учителю, копируя понравившиеся ему мелодико-гармонические обороты и даже манеру поведения, но и сам пытается выступать в роли первооткрывателя.

Следующие два принципа – сознательности и активности – чрезвычайно важны в педагогической деятельности. Каждый учащийся должен четко осознавать себя субъектом процесса обучения. Его активная позиция в решении учебных задач, осознание целей обучения, стремление (совместно с педагогом) наполнить образовательный процесс творческими элементами, сделать его максимально эффективным – именно в этом выражено действие указанных принципов. Если учащийся осознал творческий потенциал музыки, если он окрылен собственными достижениями, его успехи получили высокую оценку окружающих – в этом случае, невзирая ни на какие факторы, он будет продолжать музыкальные занятия и стремиться к новым, творческим победам.

Соблюдение принципа мотивированности обучения может оказать серьезное влияние на повышение учебной активности обучающихся. Какие факторы способны вызвать повышение интереса к занятиям, стремление к овладению профессиональными навыками? Что в наибольшей мере влияет на желание учащихся заниматься музыкой, стимулирует их активность в освоении музыкальной импровизации? Принято считать, что мотивация – это движущая сила, побуждающая субъекта деятельности к действию. По сути дела, в основе любой активности лежит тот или иной мотив. В музыкальной психологии принято выделять два типа мотивации: внутреннюю и внеш-

ную. Внутренняя мотивация проявляется, когда человек, движимый внутренним желанием, проявляет активность, осознает важность совершаемого, при этом получает удовольствие. Так, занятия по импровизации будут более результативны, если учащиеся увлечены процессом музицирования, у них напрочь отсутствует страх перед этим видом деятельности, напротив, им все больше нравится сама возможность открывать всякий раз новые звуковые комбинации. Желание импровизировать усиливается в случае осознания собственного успеха. Это приводит к повышению самооценки, что, в свою очередь, стимулирует дальнейшую творческую активность. Очень важно также чтобы учащиеся понимали, что умение импровизировать непременно пригодится в предстоящей жизни, станет важным фактором их успешной профессиональной деятельности. Внешняя мотивация обычно выражается через поощрения и наказания. Это может быть простая похвала, завышенная отметка, выставленная в дневник, грамота, благодарственное письмо, какой-либо подарок либо угощение, денежная премия, повышенная стипендия и т. д. Что касается наказаний, из педагогического опыта известно, что они приносят больше вреда, чем пользы. Действенность внешней мотивации весьма специфична и индивидуальна: отдельным учащимся на определенном этапе она необходима, у других же, в случае несвоевременного и неумелого использования, может вызвать обратный эффект. Поэтому гарантией успеха в обучении будет формирование, в первую очередь, внутренней мотивации учащегося. Если занятия по импровизации доставляют удовольствие, если учащиеся убеждены в их необходимости и пользе – процесс их обучения будет более эффективным.

Весьма значимым, особенно в педагогике сотрудничества, педагогике сотворчества или в творческой педагогике, является принцип субъект-субъектных общений между участниками педагогического процесса. Его смысл заключается в том, что в ходе проведения занятий учитель и ученик, оба являются активными субъектами обучения. Тот и другой имеет право на инициативу, на высказывание собственного мнения, на критику, оценку и, что особенно важно, на ошибку. Занятия по импровизации становятся гораздо интереснее и эффективнее, если они организованы в соответствии с данным принципом.

Между учителем и учеником устанавливаются равноправные, доверительные отношения. Если учитель – творческая личность, неизбежно устанавливается дружеская атмосфера творческой состязательности. Для достижения учебных целей применяется индивидуальный подход, учитывающий психологические особенности учащегося, уровень развития тех или иных способностей, разрабатывается индивидуальный план и специальная методика, ориентированные на перспективную траекторию развития ученика. Опытный педагог всегда будет делать ставку на развитие лучших качеств учащегося, на формирование способностей, которые обнаруживают себя при выполнении учебных заданий. Неопытный же будет бороться с недостатками. Так, если один ученик выделяется из круга сверстников благодаря умению сочинить выразительную мелодичную линию, другой быстрее и точнее подбирает музыку по слуху, третий проявляет способность сходу продолжить заданный музыкальный отрывок – в данной ситуации учитель должен сделать все возможное, чтобы создать условия, когда каждый из них мог бы в полной мере проявить свои дарования.

В ходе обучения музыкальной импровизации очень важен баланс теоретических знаний и практических умений. Всякое освоение какого-либо теоретического понятия, положения должно в обязательном порядке сопровождаться поиском его звукового воплощения, вплетением в контекст общего звучания импровизацию, либо сочиняемой музыки. Так, изучение каждого из средств музыкальной выразительности, будь то мелодия, гармония, или ритм, должно быть немедленно закреплено в звучании. Причем желательно, чтобы звуковой фрагмент, основанный на том или ином средстве, был реализован в нескольких вариантах звучания, чтобы он был вплетен в различные музыкальные контексты. Механизм реализации принципа единства теории и практики на занятиях по импровизации может иметь двоякую направленность: как от теории к практике, так и наоборот. Вторым вариантом обнаруживает себя тогда, когда звучание первично и вслед за ним идет теоретический анализ прозвучавшего. В обучении импровизации этот путь очень важен и необходим. Акцент должен быть сделан на наиболее значимых компонентах музыки, на тех средствах музыкальной выразительности, благодаря которым автору уда-

лось достичь художественного эффекта. И опять-таки, после теоретического анализа, необходимо перейти к практическим действиям и попытаться воплотить услышанное и проанализированное в собственном музыкальном проекте.

Что касается принципа сочетания различных методов обучения, здесь все очевидно. Использование различных подходов, методик, технологий, средств, форм обучения позволяет динамизировать, разнообразить учебные занятия, подойти к решению поставленных задач с разных сторон. Так, в обучении импровизации представляется эффективным чередование индивидуальных занятий с групповыми. Если на первых можно сконцентрировать внимание на особенностях личности отдельного учащегося, предлагать задания, соответствующие его интеллектуальным и творческим способностям, то во время проведения вторых весьма определенно обнаруживается степень дарования каждого из них, причем в открытом режиме, что стимулирует амбициозных учащихся на активизацию учебной работы. Очень полезным на занятиях по импровизации также будет сочетание методов свободного самовыражения с рациональными. В первом случае при воплощении в звучании внутренних состояний, каких-либо эмоций и чувств мы абстрагируемся от музыкально-теоретических понятий и предписаний, во втором – наша импровизация выстраивается на основе определенных заданных параметров, таких как тема, жанр, стиль, гармоническая последовательность и т. д.

Еще один важнейший общепедагогический принцип – связи обучения с жизнью, или в другой формулировке – практической направленности обучения. Школа должна четко представлять какие знания и умения учащегося будут востребованы в его будущей жизни, формирование каких, в первую очередь профессиональных способностей позволит ему чувствовать себя комфортно, и основные свои усилия концентрировать именно в этих направлениях. Сразу же поставим вопрос ребром: развивает ли музыкальная школа слух, без которого немислимы успехи в импровизации? Кто-то скажет, что вопрос некорректный – в процессе игры на музыкальном инструменте это происходит по умолчанию. А если сказать, что не слышащий музыкант сейчас не редкость – многие ли с этим согласятся. А ведь в жизни бывают ситуации, когда дипломированный

специалист со средним или высшим музыкальным образованием оказывается не в состоянии сыграть поющим известные песни в условиях отсутствия нотного текста, или принять участие в коллективном музицировании с музыкантами, исполняющими незнакомую музыку. Чтобы найти ответы на поставленные вопросы нужно разобраться, что такое «слышащий музыкант» и вообще, что такое музыкальный слух, какие параметры определяют его наличие?

Сразу же следует признать, что слух является главной музыкальной способностью, независимо от конкретной специализации. В контексте рассматриваемой темы нас интересует слух музыканта-импровизатора. В чем его особенность, чем он отличается от слуха композитора, исполнителя, настройщика музыкальных инструментов? Априори ясно, что в каждой из профессий слух проявляется по-особенному. Если композитор имеет в распоряжении запас времени, необходимый на звуковое воплощение возникших в его воображении образов, и корреляция, корректирование создаваемого им нотного текста может производиться как угодно долго, то импровизатор подобную трансформацию (образ – звучание) должен производить моментально. Если музыкально-исполнительский слух может быть выражен через способность распознавать в авторском нотном тексте художественные образы и содержания, находя им адекватное звуковое воплощение, то импровизатор сам является автором производимой музыки: фазы зарождения образа и его звуковой реализации сливаются воедино. Что касается слуха настройщика, то речь идет исключительно о его звуковысотности, никоим образом не связанной с музыкальным контентом. Как видим, слух импровизатора универсален по своей природе. Именно специалист с таким слухом является олицетворением музыкального профессионализма и наиболее востребован в социуме. Поэтому, говоря о наполнении принципа связи обучения с жизнью реальным смыслом, отметим, что школа должна, наряду с формированием исполнительских навыков, приобщать учащихся к выполнению таких видов деятельности, как импровизация, подбор по слуху, сочинение и обработка музыки. Именно комплексный подход наиболее полно отвечает реалиям социокультурной действительности и способен обеспечить успешное решение предъявляемых к спе-

циалисту требований в предстоящей профессиональной деятельности.

Из группы педагогических принципов, непосредственно ориентированных на сферу художественного, и в том числе музыкального образования, назовем принцип культуросообразности, выполнение которых призвано обеспечить высокую эффективность проведения учебных занятий по импровизации. Он предполагает осмысление глубокой внутренней связи, единства процессов, происходящих в культуре, искусстве и художественном образовании. Осознание своей сопричастности к актуальному состоянию отечественной культуры, возможности участия в ее развитии является серьезным стимулом учебно-творческой активности учащихся. Занятия по импровизации как раз таки предполагают, с одной стороны, освоение культурно-исторического наследия, с другой – каждодневный поиск новых художественно-выразительных и языковых средств.

В принципе культуротворчества заложена гуманистическая идея, выраженная в стремлении к максимально полному раскрытию творческого потенциала личности, к участию в процессах развития культуры и искусства. Т. Г. Жилинская пишет, что художественно-образовательная деятельность школьника, опираясь на этот принцип, «рассматривается как способ проникновения его идеей своей сопричастности к миру и определения своего отношения к нему, осмысление значимости существования себя и своей деятельности в историко-культурном процессе» [7]. Принцип культуротворчества теснейшим образом связан с принципом креативности, с осознанием себя как творческой личности, видящей мир по-особенному и стремящейся к саморазвитию. В период освоения музыкальной импровизации у учащихся имеются все возможности для максимального проявления творческого потенциала. Каждому предоставлена возможность изобрести в музыке новый стиль, либо жанр, передать через свою импровизацию принципиально новое видение происходящих событий, реализовать собственный художественный замысел, прибегнув к нестандартному музыкально-языковому воплощению.

#### *1.4.2. Принцип единства музыкально-продуктивной и репродуктивной деятельности как важнейшее условие эффективного образовательного процесса*

Одним из наиболее актуальных, стратегически важных для всей системы музыкального образования, включая занятия по музыкальной импровизации, является принцип единства репродуктивной и продуктивной музыкальной деятельности как важнейшее условие эффективного учебного процесса. Согласно этому принципу, школа наряду с освоением различных видов деятельности репродуктивного типа, т. е. с развитием у учащихся и студентов исполнительских навыков, с овладением умениями читать нотный текст, транспонировать, подбирать музыку по слуху, на всех этапах музыкального обучения должна активнее обращаться к импровизации, сочинению, обработке, компьютерной аранжировке музыки, в которых заложен гигантский ресурс для проявления и развития творческих способностей каждого, которые, в свою очередь, входят в комплекс профессиональных компетенций музыканта и учителя музыки.

Анализ современного состояния процесса музыкальной подготовки в учреждениях начального, среднего и высшего музыкального образования показывает, что основным реально существующим принципом, определяющим цели, методы и содержание музыкального обучения в отечественной школе, является принцип «выучил-исполнил». Явное доминирование репродуктивной деятельности, практически исключительная концентрация усилий, заикливание школы на формировании соответствующих умений и навыков приводит к одностороннему развитию личности. В результате основная ставка делается на развитии способностей толкования готовых нотно-музыкальных текстов в ущерб развитию творческих способностей, связанных с поиском новых содержаний, художественно-образных проявлений, музыкально-языковых конструкций. Принимая во внимание, что при таком подходе о формировании творческой личности можно говорить лишь гипотетически, поскольку творческая составляющая в исполнительстве и импровизации несопоставимы, миссия импровизации существенно возрастает. Как мы уже говорили, в самой природе

импровизации заложено органичное единство продуктивного и репродуктивного начал. Музыкант-импровизатор – это, с одной стороны, музыкант, освоивший все богатства мировой музыкальной культуры и способный мгновенно извлечь из своего лексического хранилища памяти любые интонации, музыкальные фрагменты либо цельные музыкальные композиции и сразу же актуализировать их в звучании; с другой – это творец, созидающий на основе имеющегося опыта новую звуковую реальность. Выражение «извлечь из своего лексического хранилища памяти» обозначает подобрать музыку по слуху, т. е. без помощи нотного текста. К сожалению, многие музыканты-профессионалы оказываются не готовы к выполнению подобного рода деятельности, поскольку в период их обучения главным условием на музыкальных занятиях было наличие нотной записи. В ходе подготовки музыканта-импровизатора игра по нотам и безнотное музицирование должны присутствовать в равной мере. Выработка соответствующих навыков, таких как чтение нотного текста, его разучивание и исполнение, подбор музыки по слуху является профессионально значимой. Исторически сложилось, что задание для импровизации музыкант может получить как в виде нотной записи, так и в голосовом выражении – напевом кем-либо интонации или мелодическом фрагменте. Поэтому следующий принцип, который должен обязательно соблюдаться при проведении всяких музыкальных занятий, и конечно же импровизации: «услышал-сыграл». Однако следует помнить, что данный принцип, так же как предыдущий («выучил-исполнил»), связан с выполнением репродуктивной деятельности, характеризующейся обращенностью учебной активности музыканта назад, в прошлое. Он имеет дело с музыкальным материалом, имеющимся в наличии в готовом виде, т. е. к созданию этой музыки он не имеет никакого отношения. Его основная задача находится в плоскости воспроизведения. В первом случае он должен воспроизвести музыку, представленную в нотном формате, во втором – в звуке.

Как уже отмечалось, основными видами музыкально-продуктивной деятельности являются сочинение и обработка музыки, импровизация и компьютерная аранжировка. Напомним, что ее главным признаком является создание нового музыкального продукта, опредмеченного либо в письменном, ли-

бо в устном музыкальном тексте. Умение и навыки, а также способности, формируемые в процессе выполнения музыкально-продуктивной деятельности, чрезвычайно важны для музыканта, особенно для импровизатора. Занятия сочинением музыки очень важны для импровизатора, поскольку композиторская деятельность характеризуется стремлением музыканта максимально полно воплотить свой творческий замысел, доводя его до идеального состояния. Характерной особенностью сочинения является также формирование у музыканта потребности к поиску всякий раз новых выразительных возможностей в каждом произведении. Выпущенная в свет музыка – это уже для автора пройденный этап. Процесс интериоризации художественно-образного содержания и музыкальных языковых средств созданного произведения, произошедший в сознании автора, сигнализируют ему о том, что работа завершена и можно идти дальше – к поиску новых идей, новых образов. Из опыта наблюдений за не сочиняющими импровизаторами можно констатировать, что многие из них, однажды найдя удачную комбинацию звуков, пытаются всякий раз ее использовать в каждой своей импровизации. Поэтому занятия сочинительством неизбежно отразятся на результатах импровизации – музицирование станет более глубоким и разнообразным. Примерно тоже самое можно сказать и об обработке музыки. В процессе поиска путей и способов развития тематического материала, в ходе сочинения вариаций композитор располагает временем для эксперимента, для выбора наиболее подходящих, с его точки зрения, звуковыразительных средств. Освоив и закрепив в своем творчестве огромную базу этих средств, он уже на подсознательном уровне будет чувствовать, какая их комбинация будет уместной и художественно значимой в каждом отдельном случае. Поэтому, занимающийся сочинением и обработкой музыки импровизатор, будет всегда иметь перед собой вариантное множество возможных продолжений музыкального развития материала, что станет гарантией уникальности каждой его импровизации.

Процесс музыкальной подготовки в современной школе в обязательном порядке должен включать занятия по компьютерной аранжировке, что сделает его более современным и востребованным. Для музыканта-импровизатора эти занятия

также очень важны. Использование компьютерных технологий в развитии музыканта существенно повышает эффективность обучения. Богатое звучание качественно изготовленных фонограмм-минус, различных семплов, VST-инструментов, применение в процессе музицирования цифровых музыкальных инструментов, drum-машин и прочего оборудования будоражит фантазию музицирующего, делает процесс исполнительства и импровизации необычайно привлекательным. При условии грамотного использования компьютерных технологий, владения современными программами аранжировки, наличия цифровых музыкальных инструментов и более-менее качественного звукового оборудования проведение соответствующих занятий представляется самым эффективным методом обучения музыкальной импровизации. Это подтверждается многолетним авторским музыкально-педагогическим опытом. Занятия, проведенные со студентами и слушателями повышения квалификации с использованием данной технологии, всегда вызывали у обучающихся неподдельный интерес и высокую художественно-творческую активность. Более подробно об использовании компьютерных технологий в обучении импровизации пойдет речь во втором разделе данного пособия.

Что касается непосредственно импровизации как самостоятельного вида музыкально-продуктивной деятельности, к глубокому сожалению, школа еще не пришла к пониманию важности соответствующих занятий. Поэтому, как мы уже говорили, они в подавляющем большинстве случаев не включаются в учебные планы и, как следствие, многие музыканты, имеющие среднее и высшее образование не имеют об импровизации ни малейшего представления, не знают ее теоретических основ, не владеют даже элементарными импровизаторскими навыками. Поэтому говорить о соблюдении принципа единства репродуктивной и продуктивной деятельности в ходе организации и проведения учебных занятий в музыкальной школе во всех ее звеньях на сегодняшний день не представляется возможным.

Системное рассмотрение основных видов репродуктивной и продуктивной в музыкальной деятельности позволило определить роль и место каждой из них в процессе музыкального образования, в обучении музыкальной импровизации. Принцип единства этих двух форм, двух типов музыкальной деятельно-

сти выражается в том, что эффективным может считаться лишь такой подход к обучению, при котором найден оптимальный баланс их сочетания и взаимодействия. Так, наполнение учебных занятий исключительно репродуктивными компонентами, нацеленными на освоение богатств мировой музыкальной культуры, на овладение определенными музыкально-языковыми оборотами, какими-либо заготовками, образцами, штампами приведет к развитию у музыканта-импровизатора репродуктивных способностей, т. е. он сможет воспроизвести на инструменте или голосом тот или иной музыкальный материал, но будет испытывать трудности при постановке задач созидательного плана. Если в процессе обучения явно доминирует продуктивный компонент, т. е. основное внимание субъектов образовательного процесса сосредоточено на создании новой музыки, новых музыкальных текстов (что бывает крайне редко), то в результате подобных занятий всякий раз «изобретается велосипед». Учащийся импровизатор, не пропустив через себя лучшие образцы музыки разных стилей, времен и народов, пытается создать нечто оригинальное, необычное. Нетрудно предположить каков будет результат и каковы будут последствия подобного рода педагогических технологий. Конечно же оптимальным, единственно правильным и самым эффективным условием художественно-творческого развития музыканта, формирования его импровизаторских навыков будет нахождение баланса между репродуктивной и продуктивной деятельностью. Мера присутствия каждой из них обусловлена множеством факторов, в первую очередь учебными целями и персональными амбициями музыкантов. Однако в условиях современной отечественной школы для нас важна не столько мера, сколько сам факт присутствия той и другой.

Список принципов можно было бы продолжить, с каждым годом их становится все больше. Каждый из них по-своему важен, в каждом отображены те или иные требования к организации учебного процесса. Более подробный анализ актуальных музыкально-педагогических принципов представлен на нашем YouTube-канале [10].

## Вопросы и задания для самопроверки

1. Принципы обучения как педагогическая категория.
2. Общепедагогические и специальные принципы обучения.
3. Сущность принципа единства репродуктивной и продуктивной музыкальной деятельности.
4. Реализация принципа «от подражания к творчеству» в учебной практике.
5. В чем проявляются принципы доступности, систематичности и последовательности в обучении музыкальной импровизации?
6. В чем выражается принцип мотивированности обучения?
7. Внешняя и внутренняя мотивация повышения учебной активности обучающихся.
8. Что включают в себя субъект-субъектные общения между участниками процесса обучения?
9. Принцип связи обучения с жизнью и его реальное воплощение на занятиях по музыкальной импровизации.
10. Критический анализ функционирования принципов обучения в современной музыкальной педагогике.

### Список использованной литературы

1. *Абдуллин, Э. Б.* Методика музыкального образования : учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева ; под общ. ред. М. И. Ройтерштейна. – М. : Музыка, 2006. – 336 с.
2. *Алиев, Ю. Б.* Настольная книга школьного учителя-музыканта / Ю. Б. Алиев. – М. : ВЛАДОС, 2000. – 336 с.
3. *Апраксина, О. А.* Методика музыкального воспитания в школе / О. А. Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
4. *Баренбойм, Л. А.* Путь к музицированию / Л. А. Баренбойм. – 2-е изд., доп. – Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. – 352 с.
5. *Безбородова, Л. А.* Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях / Л. А. Безбородова, Ю. Б. Алиев. – М. : Академия, 2002. – 416 с.
6. *Глубоченко, В. М.* Музыкально-продуктивная деятельность как фактор творческого развития личности студента : автореф. дис. ... канд. пед. наук / В. М. Глубоченко ; С.-Петербур. гос. ин-т культуры. – СПб., 1993. – 16 с.
7. *Жилинская, Т. Г.* Общедидактические и специфические принципы в музыкальном воспитании [Электронный ресурс] / Т. Г. Жилинская. –

Режим доступа: <https://bspu.by/blog/zhilinskaya/article/lection/obshedidakticheskie-i-specificheskie-principy-v-muzykal-nom-vozpitanii>. – Дата доступа: 25.09.2021.

8. *Кабалевский, Д. Б.* Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы / Д. Б. Кабалевский // Программы общеобразовательных учреждений. Музыка. – М., Просвещение, 2004. – 104 с.

9. *Королева, Т. П.* Методика музыкального воспитания : учеб.-метод. пособие / Т. П. Королева. – Минск : БГПУ, 2010. – 216 с.

10. Музыкальная импровизация с Василием Глубоченко, ч. 12 : Принципы обучения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=VMtohnY4\\_lg](https://www.youtube.com/watch?v=VMtohnY4_lg). – Дата доступа: 25.09.2021.

11. Педагогическое наследие: Я. А. Коменский, Д. Локк, Ж.-Ж. Руссо, И. Г. Песталоцци / сост.: В. М. Кларин, А. Н. Джуринский. – М. : Педагогика, 1988. – 411 с.

12. *Ражников, В.* Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении / В. Ражников // Вопросы психологии. – 1988. – С. 33–41.

13. *Цыпин, Г. М.* Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.

14. *Яконюк, В. Л.* Музыкант. Потребность. Деятельность / В. Л. Яконюк. – Минск : Белорус. акад. музыки, 1993. – 147 с.

## Раздел II

# ПРАКТИЧЕСКОЕ ОСВОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

### Тема 2.1. Система средств музыкальной выразительности и их освоение музыкантом-импровизатором

#### *2.1.1. Освоение музыкально-выразительных средств – важнейший фактор музыкально-языкового развития импровизатора*

Приступая к изложению практической части учебно-методического пособия, сразу же обозначим основания, на которых базируется методика обучения импровизации. Исходя из определения импровизации как непосредственного музыкального высказывания, целью процесса обучения является формирование умений и навыков сиюминутно выражать на языке музыки собственные мысли, чувства и настроения. Профессиональный подход к обучению импровизации предполагает основательное овладение этим языком. Однако важно усвоить, что язык – не цель обучения, а лишь средство выражения внутреннего мироощущения импровизатора. Кстати, основная проблема многих существующих методик обучения импровизации – сведение учебных занятий исключительно к овладению языком. Поэтому, осваивая то или иное музыкально-выразительное средство, необходимо четко осознавать какие эмоции и чувственные переживания оно способно передать.

Музыкальный язык – это очень богатый и специфический язык. Если его сравнить с вербальным языком, имеющим линейную природу, то музыкальный язык характеризуется многовекторностью, фактурностью, отсутствием жестко закрепленных смысловых значений. У него нет той конкретности, которая есть в слове. Одно и то же событие, явление, чувство средствами музыки может быть передано во множестве вари-

антов. Поэтому, если собрать композиторов и предложить им конкретную тему для сочинения, музыка у всех получится разная. Каждый видит мир по-своему и переживает происходящие события индивидуально. То же самое относится к импровизации. Всякий импровизатор, имеющий собственный взгляд на мир и в должной мере освоивший музыкальный язык, в своем творчестве неизбежно будет самобытен и оригинален. Но, чтобы прийти к этому необходимо пройти путь, а точнее два пути, совершенно разных, но очень тесно взаимосвязанных. Первый путь – это становление личности, живущей в гармонии с миром, имеющей особое представление о нем и желающей поделиться с окружающими своими эмоциями. Второй путь – освоение музыкального языка, необходимого для выражения собственного миропонимания. Вполне естественно, что следуя по пути формирования личностных качеств, по пути освоения музыкально-языковых «слов» и прочих конструкций, вставший на стезю импровизации в своем личностном и профессиональном развитии последовательно проходит через различные этапы, подобно тому как каждому человеку предначертано когда-то быть ребенком, а впоследствии – взрослым человеком. Так вот, находясь на стадии «ребенка», т. е. в начале пути, образ мыслей и представление импровизатора о мире, также как и его музыкально-языковой арсенал, находятся в процессе формирования, в процессе усвоения общепринятых канонов и норм. Что касается самобытности, то, в условиях доминирования процессов изучения, усвоения, воспроизведения имеющегося в наличии материала, она, как правило, проявляется не настолько ярко. Поэтому вполне естественно, что на этом этапе деятельность репродуктивного типа является ведущей. Соответственно, при постановке цели в этот период акцент может быть сделан на освоении музыкального языка, системы средств музыкальной выразительности.

Речь идет о том, что для начинающего импровизатора в процессе освоения музыкально-языковых норм, стандартов, характерных оборотов будет нормой их буквальное или близкое к оригиналу использование в собственных импровизациях. На данном этапе развития музыканта процессы копирования, подражания вполне приемлемы. Музыкально-дидактический принцип «от подражания – к творчеству», сформулированный

Г. М. Цыпиным [13], как раз и содержит в себе идею постепенного увеличения баланса между репродуктивной и продуктивной деятельностью в сторону последней. Постепенное смещение акцентов с воспроизведения известного музыкального материала на стремление к самовыражению, к проявлению оригинальности и новизны – именно данный показатель характеризует диалектику пути становления музыканта-импровизатора.

Как мы уже определились, одна из главных задач, которая на начальном этапе обучения может рассматриваться как цель, – освоение системы средств музыкальной выразительности. По своей природе музыка относится к выразительным видам искусства, т. е. ее имманентным свойством является способность ярко и глубоко, в опосредованной форме отображать окружающий мир во всех его проявлениях, передавать в звучании переживания человеческой души. Но это не значит, что она напрочь лишена возможности нечто изображать. Конечно, посредством звуков невозможно изобразить какой-либо предмет, будь то стол, книга или велосипед. Можно лишь попытаться через определенные свойства этих предметов или даже через какие-то чувства и эмоции, вызванные в процессе взаимодействия с ними, весьма абстрактно и неопределенно передать свое субъективное отношение к ним. Как пишет Ж. Ж. Руссо: «Искусство музыканта вовсе не в непосредственном изображении предметов состоит, а в том, чтобы привести душу в такое настроение, кое создало бы в ней сии самые предметы» [цит. по: 7, с. 24]. В подобном ключе высказывается А. Н. Сохор: «Вместо того чтобы изобразить какой-либо предмет, композитор выражает ту эмоцию, которая порождена у него этим предметом. Поскольку характер эмоции зависит не только от субъекта, но и от объекта, она способна дать некоторую информацию о своем источнике» [11, с. 182]. При этом нет гарантии, что переживания слушателей подобной музыки будут адекватны авторскому замыслу. Не исключено, что вместо стола, книги и велосипеда у воспринимающих музыку возникнут образы и представления, связанные с иными предметами. В этом нет ничего удивительного, поскольку музыкальный язык по своей природе лишен конкретно-изобразительных свойств. В нем нет, подобно вербальному языку, строго за-

крепленного за каким-то словом только ему присущего значения. В музыке многое зависит от контекста. Одна и та же комбинация звуков в различных условиях будет нести в себе разные художественные эмоции и содержания.

Изобразительность в музыке носит не универсальный, а эксклюзивный характер. Учитывая то, «что непосредственному звуковому изображению поддается лишь то, что звучит» [78, с. 177], в музыке успешнее всего можно изображать «самозвучащие и одновременно движущиеся (или наполненные внутренним движением) объекты: море, река, ветер, лес, птицы, животные» [78, с. 178]. Существует мнение, что «можно изобразить в музыке и человека, воспроизведя интонации его речи, а также ритм его движений...» [78, с. 179]. Нам представляется, что для выполнения данной задачи нужно быть гениальным музыкантом и даже при этом условии вероятность «опознания» героя публикой будет невелика. Лучший результат в создании музыкального «портрета» может быть получен при отображении внутреннего мира человека, его манер, привычек, чувств и настроений. Именно это мы находим в музыке непревзойденного музыкального портретиста Ф. Куперена. Звуковыразительная основа музыки с вкраплением некоторых звукоизобразительных моментов в данном случае дает наилучший эффект.

Без сомнения, умение музыканта использовать в импровизации различные звукоизобразительные приемы и эффекты расширяет и конкретизирует ее художественное содержание. И все же главное свойство музыкального звука – выразительность, способность отображать, передавать, вызывать переживания. Овладеть секретом выразительности звука – значит, постичь тайну музыки. Проблема заключается в том, что музыкально-выразительные структуры (формы, интонации, обороты и т. д.) в творчестве композитора либо импровизатора всякий раз формируются по-новому. Итак, изучение природы музыки, осознание ее способности выражать в звучании различные эмоции, состояния, переживания позволяет сделать очень важный вывод: освоение средств музыкальной выразительности является главной задачей для всех, кто намерен овладеть музыкальным языком, хочет научиться его понимать и, что особенно важно, «говорить» на нем.

## *2.1.2. Композиторские и исполнительские средства музыкальной выразительности*

Чтобы овладеть искусством импровизации необходимо иметь четкое представление о физической природе и художественно-выразительных возможностях музыки. Для этого ее нужно представить как некий звуковой монолит, затем «анатомировать», «расчленив» на отдельные взаимообусловленные и взаимодействующие компоненты, выделив два блока средств музыкальной выразительности – композиторские и исполнительские. Первая группа элементов стабильна, жестко зафиксирована в музыкальном тексте, вторая – менее определена, допускает некую свободу толкования со стороны исполнителя. Освоение композиторских и исполнительских средств музыкальной выразительности должно лежать в основе учебных занятий по импровизации на любом музыкальном инструменте на протяжении всего периода обучения. Это верный и эффективный путь к достижению поставленных целей.

Приступая к детальному рассмотрению композиторских и исполнительских средств музыкальной выразительности, подчеркнем, что их разделение условно, так как имеет место лишь в ходе их освоения. В процессе художественной деятельности все они тесно взаимодействуют, в той или иной степени проявляя свои свойства. Под композиторскими средствами музыкальной выразительности следует понимать те компоненты музыкального письма, посредством которых импровизатор воплощает свой художественный замысел в звуковом тексте в определенной форме. Они составляют фундамент всякого музыкального произведения, материальную основу любой музыки, то, что не подвержено никаким исполнительским интерпретациям. К композиторским средствам музыкальной выразительности относятся: мелодия, гармония, ритм, метр, лад, тональность, фактура, регистр, тембр, жанр, стиль, композиционная форма. К исполнительским средствам музыкальной выразительности могут быть причислены: темп, агогика, штрихи, артикуляция, динамика. Количественная мера данных параметров часто не указывается в нотных текстах, а если и указывается, то носит относительный характер. Сюда же могут быть отнесены приемы игры на конкретном музыкальном инструменте, обусловленные его конструктивными особенностями.

Начнем рассмотрение композиторских средств музыкальной выразительности с ритма и регистра, которые, по мнению специалистов, являются наиболее доступными и понятными уже на самых ранних этапах обучения импровизации. Условимся: какой бы элемент музыкальной выразительности мы не рассматривали, рядом с ним будут присутствовать все составляющие системы музыкально-выразительных средств. Так, ритмическая импровизация на инструменте немыслима без темпа, регистра, формы и т. д. Мелодия, как правило, предполагает наличие ладовой, гармонической определенности. Она всегда ритмически организована и не может разворачиваться иначе как в каком-либо стиле, жанре. Поэтому при освоении того или иного средства музыкальной выразительности речь не идет о его изоляции. Мы лишь условно выделяем его как доминирующее в данной учебной ситуации. Подобно частям тела у человека, различные музыкально-выразительные средства, если мы говорим о «живой» музыке, могут выполнять те или иные функции, однако, в конечном счете, представляют собой единое целое.

Ритм, наряду с мелодией и гармонией, можно причислить к основным элементам музыки. Он структурирует звучание во времени, формирует горизонтальный вектор его разворачивания. Различные музыкальные направления, стили и жанры характеризуются определенным ритмическим своеобразием, постижение и освоение которого необходимы в процессе подготовки музыканта-импровизатора.

Занятия ритмической импровизацией необходимо начинать с первых уроков. Сформированное стремление к созданию, изобретению интересных ритмических комбинаций впоследствии неизбежно экстраполируется на прочие элементы музыкальной речи. На начальном этапе обучения для занятий ритмической импровизацией лучше не использовать клавиатуру музыкального инструмента, а прибегнуть к любым звучащим под ударами рук предметам (корпус инструмента, стол, парта и т. д.). Это позволит сконцентрировать внимание на чисто ритмических аспектах, безотносительно к многочисленным звуковым характеристикам.

В овладении ритмической импровизацией можно условно выделить несколько этапов.

1. Репродуктивный. Педагог отстукивает ритмический рисунок, используя (специально подготовленные) ритмические схемы, ритмические структуры фрагментов известных мелодий, попевок. Ученик или группа учеников пытаются максимально точно воспроизвести услышанное. В случае успешного выполнения задачи, стороны меняются ролями: один из учащихся отстукивает ритм известной ему музыки, а педагог вместе с группой за ним повторяют.

2. Продуктивно-репродуктивный. На начальном этапе обучения инициатива принадлежит педагогу. Чтобы ученик проникся идеей неисчерпаемости ритмических комбинаций, он отходит от имеющихся схем и стереотипов, импровизирует всякий раз новые ритмические фигуры, по сложности соответствующие уровню музыкальной подготовки ученика. Ученик старается буквально повторять за педагогом.

3. Репродуктивно-продуктивный. На данном этапе ученику дается установка, направленная на поиск новых ритмических рисунков. Педагог, как и на первом этапе, может использовать известные ритмические схемы. Ученик уже не повторяет за учителем, а продолжает услышанное, сохраняя определенную преемственность и внося новое. Полезно попытаться найти несколько вариантов развития ритмической схемы. В процессе импровизации следует опираться на принципы тождества и контраста. Роль педагога на этом этапе существенно возрастает. Он включается в совместный с учеником творческий поиск. При необходимости показывает ученику способы ритмического обновления, указывает на имеющиеся в его распоряжении ресурсы.

4. Продуктивный. Последний и наиболее творческий этап ритмической импровизации есть ни что иное как общение на языке ритма. В начале педагог задает «тему разговора». Ученик продолжает и развивает заложенный в ритмической конструкции импульс. При этом обращается внимание на наличие связующих ритмических элементов между началом и продолжением, с одной стороны, и на обязательное присутствие в ритмическом рисунке продолжения элементов обновления, с другой. Право начинать ритмический диалог имеет как учитель, так и ученик. Подобное «общение» может основываться на поочередном высказывании, когда каждый из участников

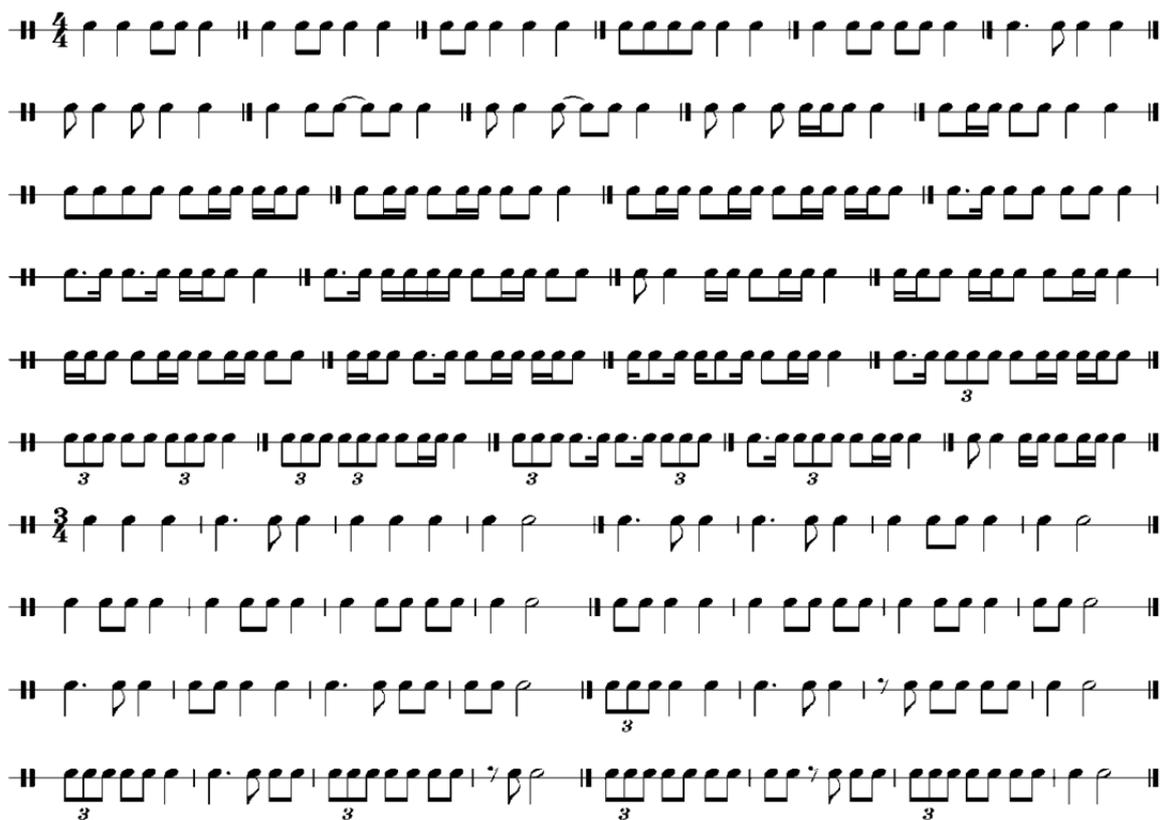
музицирования дожидается своей очереди и вступает лишь в строго определенное время, сменяя друг друга. Назовем это линейным диалогом. Полифонический же диалог представляет более сложную форму продуктивного общения, основанную на такой ритмической импровизации, где каждый из участников имеет право проявлять творческую активность в любой момент времени. При этом совместная импровизация не структурируется на какие-либо единицы (такты, квадраты, периоды), определяющие очередность вступления. В результате ритмические рисунки участников могут сменять, дополнять, перебивать друг друга, наслаиваться, быть по отношению друг к другу в оппозиционно-контрастном состоянии или состоянии гармонии и согласия.

Вне зависимости от этапа в обучении импровизации, в том числе ритмической, необходимо усвоить, что любые действия в области музыкального искусства должны быть эмоционально окрашены, направлены на создание художественного образа. Уже с первых шагов в любой ритмической импровизации нужно учиться передавать то или иное настроение. На языке ритма в сочетании с темпом и динамикой достаточно успешно можно выражать процессы, связанные с движением (например, ходьба, бег, скачка), с изменением скорости, приближением, удалением.

Для желающих пользоваться готовым инструктивным материалом предлагаем стартовый пакет несложных ритмических рисунков, которые в процессе занятий непременно должны обогащаться и усложняться (*см. рис.*).

Следующий шаг в освоении ритма – импровизация на музыкальном инструменте. Ее выразительные возможности велики. Это естественно, так как в деятельностный процесс помимо ритма оказываются вовлечены и прочие средства музыкальной выразительности. Подобные занятия можно начинать на одной ноте. Отсутствие мелодических интонаций, гармонических последовательностей, фактурных образований поможет глубже сконцентрироваться на непосредственно ритмическом аспекте музыки, полнее уяснить и освоить богатство его художественно-выразительных возможностей. На этом этапе уместно организовать конкурс «Импровизация на одной ноте». Ему можно придать статус «Межпланетарный». Такое мероприятие, в силу

своей неординарности, привлечет множество участников. Главным же результатом его, вместе с выявлением и награждением победителей, станет сформированное у учащихся убеждение в том, что музыкально-выразительные возможности ритма безграничны. Этот опыт, несомненно, пригодится при переходе к более сложным видам импровизации.



*Рис.* Ритмические рисунки

Понятие «регистр» имеет несколько значений. В контексте нашей работы речь идет о части диапазона музыкального инструмента (низкий, средний, высокий), характеризующейся определенной окраской, а значит, спецификой художественного выражения. Выделение регистра в качестве наиболее доступного элемента музыкального языка на начальном этапе освоения импровизации связано, в первую очередь, с его возможностями наглядно отображать животный мир. Все обитатели мировой фауны могут быть без труда, даже самым юным музыкантом, отнесены к тому или иному регистровому подразделению. Так, мамонты, слоны, носороги, гиппопотамы, буйволы, медведи и другие животные крупных размеров «прописаны» в низком регистре. Двигаются они, как правило, нето-

ропливо, но могут ускориться в случае опасности или при погоне за добычей. Средний регистр предназначен для отображения животных средних размеров: волки, лисы, бараны, овцы, собаки, обезьяны, зайцы... Они более подвижны и диапазон их поведения шире. Они также, как и крупные животные, могут быть неуклюжи и ленивы, однако в большинстве случаев им свойственна мобильность, быстрота принятия решений, в одних случаях – агрессивность, в других – пугливость. Высокий регистр «населен» мелкими созданиями: тушканчиками, крохотными птичками и насекомыми. Они самые подвижные из всех; умеют заливаться трелями, щебетать, чирикать, квакать и стрекотать. Их поведение чаще окрашено в миролюбивые, созерцательные, веселые, а порой – в жертвенные тона. Поэтому основные эмоциональные состояния, вызванные данной категорией фауны, могут нести в себе импульс радости, веселья, очищения, просветленности, а также жалости и сострадания.

С практической точки зрения использование регистровых различий позволяет быстро, наглядно и образно вести занятия по импровизации на самых ранних этапах обучения. С первых шагов необходимо учиться «рисовать» звуками портреты различных животных, выразить их специфику поведения. И уже в этот период даже самым юным ученикам под силу создание музыкальных иллюстраций к тематическим историям «Из жизни животных». Они уже могут, конечно же под руководством педагога, озвучивать сказки, т. е. участвовать в сюжетно-ролевых играх, при этом импровизируя или демонстрируя музыкальный материал собственного сочинения. Созданная в процессе подобного творчества звуковая палитра может быть представлена в традиционном виде как законченная партитура, а может иметь форму некоего гибрида, где фиксированные части музыкального материала органично сочетаются с фрагментами импровизаций.

В зону, относящуюся к сфере регистровых ресурсов в музыке, могут быть включены и процессы, связанные с природными явлениями (дуновение ветра, журчание ручья, шелест листьев и т. д.), с проявлением стихийных сил и катаклизмов (гром, землетрясение). Стрельба из стрелкового оружия различного калибра, летящие самолеты, снаряды,двигающиеся транспортные средства, многообразные шумы городской среды – эти

процессы и явления также имеют определенную регистровую принадлежность, их включение в арсенал музыканта-импровизатора весьма желательно.

Если говорить схематично: специфика звучания в низком регистре у всех музыкальных инструментов обусловлена богатством обертонов, поэтому в нем может быть выражено некое пространственное измерение, располагающее способностью окутать, захватить, погрузить слушателя в атмосферу художественных переживаний. Часто низкий регистр ассоциируется с бархатным, успокаивающим звучанием; в то же время, в зависимости от контекста, может быть грубым и зловещим. Он хорош для выражения чего-то значимого, основательного. Средний регистр несет оттенок повествовательности, сдержанности, рассудительности. Если даже музыкант пытается выразить страсть, то она весьма умеренная. Для высокого регистра характерны кричащие, пищащие, нервные, импульсивные возможности выражения. Однако он может быть успешно использован и для создания глубоко интимной атмосферы, для выражения проникновенности.

Одним из наиболее близких к регистру музыкально-выразительных средств является тембр. Под тембром понимается окраска звука, его особое свойство, выраженное, главным образом, за счет обертонов и призвуков. Звуки одинаковой высоты и громкости, исходящие из разных источников (человеческий голос, музыкальный инструмент), различаются благодаря тембровым особенностям. Не нужно быть музыкантом-профессионалом, чтобы отличить звучание контрабаса, рояля или балалайки.

Работа музыканта-импровизатора над тембром может вестись в следующих направлениях:

– освоение тембровых особенностей рассмотренных ранее регистров того или иного музыкального инструмента (высокого, среднего, низкого). Учитывая, что тембр у каждого инструмента сам по себе уникален, а окраска звучания в различных регистрах в каждом отдельном случае весьма специфична, освоение тембровых возможностей всех инструментов не может быть унифицировано. Более того, даже у двух инструментов одного класса, допустим, у двух роялей, цимбал или саксофонов, регистровые и тембровые показатели звучания, в за-

висимости от производителя, условий эксплуатации, возраста, мастерства исполнителя и т. д., могут отличаться. Импрровизаторский профессионализм во многом связан со знанием тембровой специфики звучания инструмента, с умелым использованием его особенностей. Так, для выражения спокойного характера, зловещих и трагических событий, для воплощения веселья и озорства импрровизатор прибегнет к различным тембровым средствам;

– освоение тембровой специфики различных музыкальных инструментов в процессе ансамблевого музицирования. Много зависит от того, солирующую или аккомпанирующую функцию выполняет инструмент, проводит ли он тему или используется для импрровизации ритмических фигураций, для проведения контрапунктической линии. Все это предполагает чуткое художественно-творческое отношение импрровизатора к вопросам тембра. Необходимо также обращать внимание на сочетание тембров различных инструментов в горизонтальном и вертикальном векторах формирования музыкальной формы;

– освоение тембровых возможностей инструментов, снабженных специальными кнопками-переключателями (регистрами), позволяющими получать различные по окраске звуки, либо звуки, имитирующие звучание тех или иных музыкальных инструментов. Это относится к многотембровым баянам и аккордеонам, органам, синтезаторам. Переключение в процессе импрровизации регистров приводит к изменению тембра звучания и влечет за собой смену манеры изложения музыкального материала. Регистры чаще переключаются на стыках построений. Содержание импрровизационных заданий состоит в поиске звучания адекватного тембру соответствующего регистра. Это могут быть вариации на какую-либо тему, характерные зарисовки на заданный образ, самостоятельные миниатюры. В данном случае именно тембр звучания определяет музыкальные стиль, форму, манеру музицирования.

Выразительным возможностям мелодии необходимо уделить особое внимание, ибо она в большинстве музыкальных направлений и стилей несет основное содержание и является важнейшим художественно-выразительным средством.

На начальном этапе обучения освоение выразительных возможностей мелодии должно вестись параллельно в двух направлениях:

1. Подбор по слуху отдельных интонаций, мотивов, попевок, песенных и танцевальных мелодий (вначале – знакомых, после – незнакомых);

2. Импровизация и сочинение собственных мелодий.

Сочетание репродуктивного и продуктивного компонентов в освоении мелодической выразительности, когда в ходе учебных занятий известный музыкальный материал служит основой, ориентиром для создания собственных мелодий, открывает путь к постижению ее природы, художественного богатства и разнообразия.

Принципиально важным уже на ранних стадиях обучения импровизации считаем формирование у музыканта способностей и умений выражать посредством мелодии различные эмоции, чувства и переживания. В зависимости от этапа обучения воплощение в звучании перечисленных состояний может происходить в форме периода, предложения, фразы и даже мотива. Выработка умения выражать душевные переживания мелодическими средствами – важнейшая составляющая формирования музыкально-творческого мышления импровизатора. Не менее значимой является работа с имеющимися вербальными текстами: детскими стихотворениями, дразнилками и т. д., смысл которой заключается в поиске музыкальных интонационно-выразительных средств адекватных художественному содержанию произносимого. Большие возможности формирования мелодической выразительности импровизатора содержат занятия по сочинению музыки, по импровизации на заданную гармонию, занятия с использованием компьютерных музыкальных программ и т. д.

Далее рассмотрим выразительные возможности лада, который теснейшим образом связан с мелодией. Знание и грамотное использование музыкантом ладовых особенностей в собственных импровизациях придаст им специфическую выразительность. Специалисты по начальному музыкально-творческому воспитанию считают, что освоение музыкальных ладов следует начинать с таких наиболее простых систем звукорядов, как пентатоника и диатоника, постепенно переходя к

более сложным. Пентатоника и диатоника характеризуются отсутствием острых мелодических тяготений, плагальностью, мягкостью звучания. О выразительных возможностях пентатоники и диатоники свидетельствует тот факт, что именно на них основан музыкальный фольклор многих народов мира.

Конечно же, особое внимание в ходе освоения различных ладов необходимо сфокусировать на мажоро-минорной системе. Именно мажор и минор являются основными ладами, на которых базируется европейская музыкальная культура. Выразительные возможности мажора и минора во многом противоположны. Если первый чаще используется для воплощения в музыке состояния радости, оптимизма, приподнятости, уверенности и решительности, то к минору прибегают для выражения скорби и печали, горя и утраты. «Мажорный лад является единственным, в котором можно услышать трезвучие таким, каким его создала природа, – писал в 1785 г. французский ученый и музыкант Б. Ласепед. – В миноре мелодия и гармония могут быть лишь источником затаенной скорби. ... Минорный лад всегда вдохновляет и рисовать печаль долженствует, всегда облекать изображаемый предмет своего рода трауром» [цит. по: 7, с. 43].

Методика освоения музыкантом-импровизатором мажора и минора может быть сведена к следующему. Имеющиеся в человеческом опыте чувства, состояния, характеристики, свойства условно разделяются на такие оппозиционно-соотносительные пары, как:

- веселый – грустный;
- радостный – удрученный;
- легкий – тяжелый;
- богатый – бедный;
- сильный – слабый и т. д.

Усилия педагога и учащихся должны быть направлены на импровизационное воплощение музыкальных образов, соответствующих заданному настроению или характеру. Например, в начале импровизируем веселый образ. Главным условием является использование мажорного лада. Такие средства музыкальной выразительности, как мелодия, ритм, регистр, размер, тональность, фактура и другие, произвольно задействуются в формировании музыкального содержания импровизации, вы-

ступая как мобильные элементы, меняющиеся всякий раз в процессе повторного выполнения аналогичного задания. Далее переходим к импровизации, выражающей грустное настроение. Для этого применяем минорный лад. Остальной же используемый музыкальный «строительный материал», т. е. мелодию, гармонию, ритм и т. д., строго подчиняем ладовой основе.

Одним из самых богатых музыкально-выразительных средств и в то же время одним из самых сложных в освоении элементов музыкального языка является гармония, понимаемая как объединение звуков в созвучия и упорядоченная последовательность аккордов. Поскольку гармония – это особая наука, самостоятельная дисциплина, по которой написано множество учебников, мы не станем дублировать их содержание. Отметим лишь, что изучение законов и правил гармонии, формирование гармонического мышления музыканта-импровизатора, умение творчески использовать в практической импровизации гармонические обороты, последовательности – необходимая, очень значимая часть учебной работы.

Схематично изложим этапы работы по освоению гармонии:

## I. Изучение и освоение аккордов и их буквенных обозначений

Мажор	Минор
C – До мажор	c (Cm) – до минор
D – Ре мажор	d (Dm) – ре минор
E – Ми мажор	e (Em) – ми минор
F – Фа мажор	f (Fm) – фа минор
G – Соль мажор	g (Gm) – соль минор
A – Ля мажор	a (Am) – ля минор
B – Си мажор (вариант – H)	b (Bm) – си минор (варианты: h, Hm)
Bb – Си-бемоль мажор (вариант – B)	bb (Bbm) – си-бемоль минор (варианты: b, Bm)

В зависимости от музыкального инструмента и этапа обучения необходимо научиться оперативно извлекать либо обыгрывать звуки аккорда, соответствующего той или иной букве. Речь идет о формировании умений:

– последовательно или одновременно извлекать звуки того или иного аккорда, используя различные ритмические рисунки;

– использовать аккорд в тесном либо широком расположении, в полнозвучной фактуре либо схематично;

– разыгрывать, используя аккордовые звуки, различные виды арпеджио (короткие, длинные, ломаные), в восходящем и нисходящем порядке.

Для прочного и быстрого изучения буквенного обозначения нот рекомендуем игровую музыкальную программу «Sheet Music Treble Clef and Bass Clef HN», при помощи которой цель будет достигнута в увлекательной и эмоциональной атмосфере.

## II. Изучение и освоение основных обращений аккордов

Музыкант-импровизатор должен свободно ориентироваться в аккордах, грамотно использовать их обращения. В первую очередь осваиваются трезвучия (5/3) и их обращения: сектаккорды (6), квартсектаккорды (6/4). После – септаккорды (7) и их обращения: секундаккорды (2), терцкварттаккорды (4/3), квинтсектаккорды (6/5). При работе над септаккордами и их обращениями следует придерживаться схемы:

– научиться играть отдельно взятый аккорд и его обращения. Начинаем с До мажора: C5/3 – C6 – C6/4 – C5/3. При обозначении трезвучия, как правило, цифры не пишутся, указывается лишь буква. Приведенная гармоническая цепочка записывается следующим образом: C – C6 – C6/4 – C. Далее изучаем трезвучие с обращениями в других тональностях, в Фа мажоре (F– F6 – F6/4– F), Соль мажоре (G– G6 – G6/4– G), в ля миноре, ре миноре, ми миноре и т. д.;

– то же самое с разрешением в тонику. В До мажоре изучаем и играем на инструменте F-C6, F6-C6/4, F6/4-C, G-C6/4, G6-C, G6/4-C6, G7-C, G6/5-C, G4/3-C, G2-C6;

– импровизация (сочинение) музыкальных фрагментов на основе аккордов с разрешениями.

Способ освоения аккордов, безусловно, зависит от музыкального инструмента. На фортепиано, гитаре, баяне аккордовые звуки могут извлекаться как последовательно, так и одновременно. Путь от последовательного к одновременному извлечению является естественным. На таких инструментах, как духовые, человеческий голос и т. д., не предназначенных для музицирования в аккордовой фактуре, гармонические аккорды и функции осваиваются в линейном формате, т. е. в последовательном звучании.

Изучение гармонии, формирование гармонического мышления – процесс длительный. Обращение к буквенно-цифровому обозначению гармонии на всех этапах обучения импровизации весьма эффективно. Значительно ускорит процесс освоения музыкальной гармонии использование компьютерных музыкальных программ. В частности, такие программы, как «ChordPulse», «Band-in-a-Box», располагают широким арсеналом для развития гармонического мышления, формирования соответствующих знаний, умений и навыков [2].

### III. Изучение и освоение основных гармонических функций и их буквенно-цифрового обозначения

Мажор	Минор
T – Тоника	t – тоника
S – Субдоминанта	s – субдоминанта
D – Доминанта	d – доминанта
DD – Двойная доминанта	D – Мажорная доминанта
DD VII – Двойная доминанта вводная	DD – Двойная мажорная доминанта
	DD VII – Двойная вводная доминанта

Прочие аккорды, типа трезвучий, септаккордов и более сложных аккордов, строящихся на II, III, VI ступенях, относятся к производным. К их освоению следует приступать, когда учащиеся овладели навыками использования основных аккордов и гармонических функций в процессе музицирования.

### IV. Изучение и освоение аккордовых последовательностей (гармонических цепочек)

Если учебная работа по освоению гармонии на начальных этапах носит схематичный характер, т. е. решаются главным образом учебные задачи, то при освоении гармонических цепочек появляется возможность уделять внимание вопросам художественного воплощения взятых за основу аккордовых схем.

Предлагаем несколько аккордовых цепочек, количество и качество которых в процессе занятий музыканта-импровизатора должно с каждым разом увеличиваться. Это возможно за счет их заимствования из различных школ, методических по-

собий, компьютерных музыкальных программ, извлечения из звучащей музыки, изобретения собственных.

1. T – S – D7 – T.
2. T – S – T–D7.
3. T – VI – III7 – D7.
4. t – DD7– d – DDVII7 – VI – D7 – t.

Изучение гармонии, помимо рассмотренного способа, может происходить и спонтанно, т. е. учащийся просто подбирает или импровизирует, сочиняет аккомпанемент к звучащей музыке, возможно еще не зная о существовании таких понятий, как тоника, субдоминанта, трезвучие и др. В начале «поводом» для подобного рода занятий может быть известная мелодия, взятая из народной, популярной, классической, эстрадной музыки; в последствии любая мелодия, в том числе сочиненная, симпровизированная прямо в классе. Последующие задания могут быть связаны с поиском вариантов гармонизации музыкальной темы, с заменой тех или иных аккордов функционально родственными созвучиями. Например, вместо тоники, в зависимости от контекста, можно использовать III или VI ступень, вместо субдоминанты – II. Перечень взаимозаменяемых аккордов в арсенале импровизатора должен постоянно увеличиваться. Дальнейший путь совершенствования гармонического мышления – усложнение гармонической вертикали: освоение септаккордов, нонаккордов, прочих аккордов указанного типа, альтерированных аккордов и более сложных звукосочетаний.

Один из наиболее перспективных методов по изучению многообразия музыкально-выразительных ресурсов гармонии связан с использованием компьютерных технологий. Так, компьютерная музыкальная программа «Band-in-a-Vox» располагает банком аккордов, представленных в нотном, буквенно-цифровом обозначениях и одновременно воплощенных в звучании, что оптимизирует процесс их усвоения.

Скупое изложение методического материала по музыкальной гармонии обусловлено форматом данного издания. Наша цель – показать основные моменты учебной работы, изложить принцип ее организации, описать алгоритм поэтапного движения вперед. Кто же увлекся чарующей магией гармонических благозвучий может прибегнуть к многочисленным учебникам и методическим пособиям [1; 12; 14 и др.].

Следующий структурный элемент музыкально-выразительной системы – фактура, которую можно определить как «оформление музыкальной ткани» [9, с. 569] или же способ изложения музыкального материала. Фактуры бывают «прозрачная», плотная, монодическая, гомофонно-гармоническая, аккордовая, полифоническая.

Учебные занятия должны быть посвящены освоению каждой из перечисленных фактур, начиная с простой – монодической. На начальном этапе обучения полезным будет подбирать знакомые мелодии по слуху одногласно, постепенно переходя к подбору незнакомых, сочиненных или импровизируемых прямо в классе учителем либо учащимися. Параллельно с подбором, но не на следующем этапе, должна вестись работа по сочинению и импровизации собственных одногласных мелодий.

По мере усвоения приемов работы с монодической фактурой можно приступать к работе над сопровождением или аккомпанементом к имеющейся мелодии – к работе над гомофонно-гармоническим складом музыкального изложения. Путь снова лежит от простого к сложному. Начинать можно с подбора, сочинения, импровизации учащимся простого аккомпанемента к исполняемой педагогом, товарищем по учебе или «музыкальным компьютером» мелодии. При освоении гомофонно-гармонического склада должно быть сформировано четкое понимание функции каждого из элементов системы: мелодии, баса, аккомпанирующих голосов в решении единой художественной задачи.

К освоению гомофонно-гармонической и аккордовой фактуры следует обращаться, когда учащимися приобретен определенный объем знаний и умений в области музыкальной гармонии, когда сформированы основы исполнительской техники. В начале следует научиться компоновать гармоническую вертикаль аккордовыми звуками того или иного трезвучия в тесном расположении. После, на основе изучения законов гармонии и музыкальной акустики, в зону музицирования включается весь диапазон музыкального инструмента. Аккорды за счет удвоения тех или иных голосов становятся полнозвучными. Следующий этап, связанный с усложнением гармонической вертикали, – включение в процесс музицирования вместе с простыми

трезвучиями (или вместо них) более сложных аккордов: септаккордов, нонаккордов, альтерированных аккордов и т. д.

Освоение полифонической фактуры, конечно же, не столь актуально как в прежние века, однако мы убеждены, что в формировании музыкального мышления, вкуса, в постижении многих закономерностей художественно-выразительного воздействия музыки, именно занятия полифонией имеют неопределимое значение. Начальный этап освоения данного типа фактуры предполагает овладение основными приемами подголосочной полифонии. Самый простой из них: параллельное мелодии движение в одном или нескольких голосах терциями или секстами, которое постепенно может приобретать некое ритмическое и интонационное своеобразие, все больше уходя от мелодической зависимости (см. пример 1).

*Пример 1*



Интересной и содержательной представляется работа по созданию контрапункта к имеющейся мелодии. Под контрапунктирующей линией понимается зависимый от основной мелодии и относительно самостоятельный в плане ритмической организации и интонационного построения голос, обладающий определенной автономной выразительностью (см. пример 2).

*Пример 2*



На следующем этапе можно переходить к освоению имитационной полифонии, для которой характерно последовательное проведение одной и той же мелодии в разных голосах, вступающими друг за другом спустя некоторое время. Данный прием уместен в ансамблевой импровизации для поддержки чьей-то мысли или эффекта передразнивания (см. пример 3).

*Пример 3*



Заниматься имитационной полифонией лучше в дуэте или небольшом ансамбле. После, если позволяют технические и художественные возможности музыкального инструмента, можно переходить к сольному музицированию.

Следующим полифоническим жанром при работе с музыкально одаренными учащимися является канон, основанный «на технике последовательно проводимой имитации» [9, с. 232] (см. пример 4).

*Пример 4*



Импровизация фуги, одного из сложнейших полифонических жанров (впрочем также как и канона) – удел одаренных, увлеченно работающих музыкантов, умеющих мыслить звуками.

О важности занятий полифонией читаем у Д. Д. Шостаковича: «Обращение к полифонии можно только приветствовать, потому что возможности многоголосия практически безграничны. Полифония может передать все: и размах времени, и размах мысли, и размах мечты, творчества» [8, с. 362]. Для изучения и освоения богатства и многообразия форм, жанров и приемов полифонической музыки, которая долгое время занимала господствующие позиции в мировой музыкальной культуре, рекомендуем воспользоваться специальными учебными пособиями и хрестоматиями.

Одним из важнейших средств музыкальной выразительности является форма, понимаемая как процесс развертывания художественного содержания во времени. Всякий, кто намерен заниматься музыкальным творчеством, должен серьезно подойти к ее изучению. Практические занятия по освоению музыкальной формы рекомендуем начинать с импровизации или сочинения элементарных звуковых структур на уровне мотива и фразы. С первых шагов обучения необходимо добиваться выразительного воплощения в звучании многообразных состояний, мыслей и чувств.

Переход к импровизации музыкальных предложений и периодов (4–16 тактов) предполагает создание относительно законченных звуковых конструкций, определенно выражающих ту или иную музыкальную мысль. Полезной считаем работу по импровизации и сочинению таких элементов музыкальной формы, как вступление, проигрыш, интермедия, заключение или кода. Конечно же, наиболее сложным и интересным в освоении музыкальной формы является создание законченных композиционных построений. В зависимости от направления, стиля или жанра музыки каждая из музыкальных форм имеет свою специфику. Поэтому умение компоновать части, сочетать в музыке тождественное и контрастное начало, элементы преемственности и новизны следует рассматривать как основу художественной техники импровизатора.

Метр, являясь фактором организации процесса музыкального звучания, в большинстве музыкальных стилей, форм и жанров выступает как величина постоянная, теснейшим образом связанная с содержанием и художественным образом музыки. К примеру, метр марша обычно выражен в размере  $2/4$ . Он

весьма устойчив и основателен, именно поэтому наилучшим образом позволяет передать в звучании активное, решительное начало. Хотя среди маршеобразной музыки имеются произведения с иной ритмической основой. Известный марш Б. Александрова «Вставай, страна огромная» написан в размере 3/4. И все же трехдольный метр ассоциируется в первую очередь с вальсом. Он подходит для выражения лирических настроений, плавности, певучести. Множество известных вальсов, именно благодаря глубокому проникновению в сферу душевных переживаний, пользуются популярностью на протяжении десятилетий.

В ходе изучения особенностей метра полезными будут занятия по импровизации как в простых размерах (2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 3/8, 6/8), так и в более сложных. Важно осознать специфику каждой метрической организации, выявить особенности простых, сложных, переменных размеров, определить, какой из них в процессе создания музыки наиболее приемлем.

Тональность является важным, но не основополагающим средством музыкальной выразительности. Исполнители, исходя из конструктивных особенностей того или иного музыкального инструмента либо удобства исполнения, часто прибегают к смене тональности, подчеркивая необязательность соблюдения авторских предписаний. Для сравнения: недопустимым считается изменение исполнителем авторской мелодии, гармонии, ритма, формы и т. д., в то время как смену тональности не принято считать каким-либо нарушением, за исключением тех случаев, когда она задана в названии, например «Токката и фуга» ре минор.

Мы глубоко убеждены, что тональность содержит в себе художественно-выразительное начало. Композитор и импровизатор в процессе творчества не случайно останавливают свой выбор на той или иной тональности. Выражение «попасть в тональность» указывает на то, что именно в этой тональности художественный замысел получает наиболее яркое воплощение. На определенном этапе обучения импровизации ставится задача преодоления тональной зависимости, что позволяет достичь свободы музицирования в любой из тональностей. Для творческого музыканта это необходимо, поскольку именно

учет художественно-выразительной специфики конкретной тональности может придать звучанию особый колорит.

Рассмотренные так называемые композиторские средства музыкальной выразительности составляют материальную, содержательную основу всякого музыкального произведения. С их помощью импровизатор или композитор опредмечивает свой замысел в художественных формах. При помощи же условно названных исполнительских средств музыкальной выразительности, к которым относятся темп, динамика, штрихи и артикуляция, музыкант-импровизатор имеет возможность конкретизировать создаваемый образ, подчеркнуть его характерные особенности.

Способность выбрать оптимальный темп импровизации, умение при необходимости изменить его, перейти от одного к другому составляют важный компонент импровизаторской техники. Например, в народной музыке изменение темпа возможно после вступления перед первым проведением темы, после основной части перед заключительной вариацией или кодой. Причем постепенное ускорение встречается чаще, чем постепенное замедление.

Говоря о возможных изменениях темпа в процессе импровизации, особо следует остановиться на художественно-выразительных возможностях агогики. Темпоритмические отклонения как в одну, так и в другую сторону (замедление – ускорение) часто используются в каденциях произведений различных стилей, особенно в музыке романтического направления с ее широчайшим диапазоном отражения человеческих переживаний: от затаенных чувств до порывов страсти.

Под динамикой в музыке понимают степень громкости звучания. Динамический диапазон импровизатора, умение выражать музыкальные мысли, используя различные динамические оттенки, существенно влияет на художественный результат. Поэтому в процессе обучения импровизации необходимо дифференцированно осваивать каждый из динамических нюансов. Начинать лучше с пиано (*P*). Импровизируя самые простые мелодии, импровизируя на известные темы, в том или ином жанре либо стиле, особо обращаем внимание на громкость звучания. Во-первых, какая бы ни была мелодия тихая и спокойная или, напротив, резкая и агрессивная она непременно

имеет кульминацию. С первых шагов обучения необходимо сформировать у импровизатора навык грамотного воплощения музыкальной мысли на уровне фразы, предложения, периода.

Следующее, на что нужно обратить внимание, это характер взаимодействия динамики с другими средствами музыкальной выразительности. Негромкое звучание чаще достигается «прозрачной» фактурой, более мягкой артикуляцией, тембровыми и регистровыми особенностями звучания. Громкий звук в большинстве случаев фактурно насыщен, хотя может быть и результатом пронзительного звучания какого-либо одного инструмента. Громкости звучания в том или ином музыкальном регистре свойственен различный художественный эффект. В высоком регистре это будет нечто звенящее, комическое, раздражающее. В среднем – уверенность в себе, воинственность, веселье, радость. Громкое звучание в низком регистре – зловещая угроза, апокалипсические настроения, то, с чем необходимо считаться.

Формирование динамической культуры музыканта должно вестись через системное освоение многочисленных градаций звучания: от самого затаенного *ppp* (пианиссимо) до *fff* (фортиссимо). Методика освоения комплекса динамических нюансов предполагает разыгрывание импровизаций в рамках того или иного нюанса. Желательно при этом комбинировать известный музыкальный материал, соответствующий осваиваемой динамической градации, с собственными импровизациями, чередуя различные музыкальные направления, стили и жанры.

Важнейшими исполнительскими средствами музыкальной выразительности являются штрихи и артикуляция. Один и тот же музыкальный текст, исполненный различными штрихами и «произнесенный» с разной степенью отчетливости, с разным характером интонирования, может вызвать широкую гамму далеко не тождественных друг с другом чувственных переживаний.

Мы же рассматриваем штрихи и артикуляцию как нечто единое, поскольку они настолько тесно связаны друг с другом, что даже в специальной литературе их различие обозначено весьма неопределенно. Согласно «Музыкальному энциклопедическому словарю», – основные виды артикуляции: *legato* и

*staccato* [9, с. 43], там же читаем, что те же *legato* и *staccato* – основные штрихи [с. 646]. И все же, на наш взгляд, понятие «штрихи» чаще используют для определения характера соединения, связи, взаимодействия звуков по горизонтали. Артикуляция больше характеризует процессы, происходящие с каждым отдельно взятым звуком на всем протяжении его звучания. Общепринято различать три фазы звучания: атака, или возникновение звука, стационарная часть и окончание звучания.

В процессе подготовки музыканта-импровизатора необходимо уделять особое внимание формированию штриховой и артикуляционной культуры, так как именно данные компоненты во многом определяют его профессионализм. От умения использовать в своих импровизациях разнообразную палитру штрихов и артикуляции напрямую зависит качество звука, богатство его художественно-выразительных возможностей.

Методика освоения штрихов заключается в последовательном изучении многообразия существующих способов соединения звуков друг с другом. Для этого из имеющегося перечня основных штрихов условно выделяем две группы: отдельные (от фр. *détaché* – отделять) и связные (от итал. *legato* – связано, плавно). К первой группе относятся *staccato* (остро, отрывисто), *staccatissimo* (в высшей степени остро), *détaché* (каждый звук или аккорд исполняется отдельно), *marcato* (подчеркивая, выделяя), *nonlegato* (не связно), *martelé* (акцентировано остро) и ряд других, в зависимости от специфики музыкального инструмента. Наиболее часто употребляемыми штрихами второй группы являются: *legato* (связно), *legatissimo* (в высшей степени связно), *portato* (связно, активно подчеркивая каждый звук), *tenuto* (выдерживая). В процессе освоения штрихов полезным будет выявление имеющегося в мировой музыкальной культуре материала (произведений, их фрагментов, мелодий, тем), иллюстрирующего их возможности художественно-образного воплощения. Здесь же, в соответствии с методикой обучения импровизации, учащийся должен предложить ряд вариантов использования осваиваемых штрихов в собственных импровизациях.

Смысл освоения артикуляционной техники музыкантом заключается в выработке внимательного отношения к производимому звучанию в каждое его мгновение. Это сознательное

акцентированное овладение каждым из этапов звукообразования. Последовательно изучаются различные приемы звукоизвлечения, осваивается фаза возникновения звука (атака), которая может быть мягкой, нейтральной, прямой, резкой, с множеством промежуточных градаций. Далее изучается стационарная часть звучащего тона либо аккорда, то, что происходит со звуком на протяжении его длительности. Можно условно выделить три варианта его «поведения»: 1) динамические характеристики звука на всем его протяжении относительно постоянны; 2) звучание характеризуется процессами изменения динамики – усилением либо ослаблением; 3) вибрато, которому свойственны непрерывные динамические колебания. И, наконец, осваивается фаза завершения звучания (снятие звука). Во многом она схожа с атакой. Характер завершения звучания также может быть определен в диапазоне: от нежного и мягкого до резкого и обрывистого.

Мы рассмотрели специфику и художественно-образные возможности различных музыкально-выразительных средств, как композиторских, так и исполнительских. Постепенное, целенаправленное, осознанное освоение этих средств – верный и надежный путь формирования импровизаторских умений и навыков. Следует помнить, что все перечисленные средства в процессе творческого акта функционируют в системе. В каждом отдельном случае, в зависимости от выражаемого образа, то или иное средство берет на себя ведущую роль. Как справедливо пишет австрийский ученый Эрнст Курт: «Только *бездари* пытаются складывать целое из элементов, истинные же таланты, наделенные своего рода психической способностью к “широте” восприятия, овладевают более крупными связями, для закрепления которых, правда, нередко выхватывают затем каждую деталь» [6, с. 63].

### **Задания для самопроверки**

1. Ритмическая импровизация на основе заданного фрагмента в форме периода (без инструмента либо с помощью инструмента на одной ноте).

2. Импровизировать законченное музыкальное построение, используя регистровые возможности.

3. Представить несколько вариантов импровизационных построений с использованием выразительности мелодии.

4. Продемонстрировать различные варианты гармонизации собственного либо заимствованного мелодического фрагмента.

5. Импровизировать свободное по форме построение, используя принцип ладового контраста.

6. Повторить сымпровизированный музыкальный отрывок в двух-трех тональностях.

7. Сымпровизировать музыкальное построение на основе темы какой-либо популярной песни, включив туда вступление и коду.

### *Список использованной литературы*

1. *Бриль, И. М.* Практический курс джазовой импровизации на фортепиано : учеб. пособие для СПО / И. М. Бриль. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2021. – 212 с.

2. *Глубоченко, В. М.* Методика обучения музыкальной импровизации : метод. пособие / В. М. Глубоченко. – Минск : Ин-т культуры Беларуси, 2014. – 152 с.

3. *Глубоченко, В. М.* Музыкально-дидактические игры: Вопросы теории и практики / В. М. Глубоченко. – Минск : А. Н. Вараксин, 2012. – 100 с.

4. *Глубоченко, В. М.* Музыкально-продуктивная деятельность как фактор творческого развития личности студента : автореф. дис. ... канд. пед. наук ; С.-Петербур. гос. ин-т культуры. – СПб., 1993. – 18 с.

5. Импровизация и обучение игре на фортепиано : метод. рек. / сост. Г. П. Каганович. – Минск : Б.и., 1980. – 88 с.

6. *Курт, Эрнст.* Музыкальная психология / Эрнст Курт ; пер. с нем. Л. Товалевой и О. Галкина ; науч. ред. М. Старчеус. – Минск : БелГИПК, 2007. – 296 с.

7. Материалы и документы по истории музыки XVIII века / Ф. Альгаротти ; сост. М. В. Иванов-Борецкий. – М. : Юрайт, 2019. – 653 с.

8. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Сов. энцикл. : Сов. композитор, 1978. – Т. 4. – 487 с.

9. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 672 с.

10. Программа курса по концертмейстерскому классу с методическими рекомендациями для баянистов и аккордеонистов / сост.: В. Ф. Савицкий, В. М. Глубоченко. – Минск : Ротапринт МИК, 1991. – 64 с.

11. *Сохор, А. Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки. Т. 2. Статьи и исследования / А. Н. Сохор ; вступ. ст. М. Арановского. – Л. : Сов. композитор, 1981. – 295 с.

12. Учебник гармонии : учебник для спец. муз. школ, муз. училищ и вузов / И. И. Дубовский, С. В. Евсеев, И. В. Способин, В. В. Соколов. – М. : Музыка, 2007. – 477 с.

13. *Цыпин, Г. М.* Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.

14. *Чугунов, Ю. Н.* Гармония в джазе / Ю. Н. Чугунов. – М. : Сов. композитор, 1980. – 152 с.

## **Тема 2.2. Метод свободного самовыражения в импровизации**

### *2.2.1. Реализация принципа свободного самовыражения в методе «Зарождение музыки из хаоса»*

В поиске и разработке эффективных методов обучения музыкальной импровизации мы опираемся на принципиальные установки современной теории творчества, указывающей на необходимость сочетания разнонаправленных методов в формировании творческой личности. Каждый из этих методов имеет свою специфику, но все они ориентированы на достижение единой цели. Научным считается подход, при котором одна группа методов решает задачи по развитию у субъекта деятельности рационально-мыслительного начала, другая – интуитивно-чувственного. В частности, Я. А. Пономарев выделяет два пути педагогического руководства творчеством: алгоритмизация творческой деятельности и создание условий, благоприятных для творчества [12]. Подобного взгляда придерживаются В. А. Кан-Калик и Н. Д. Никандров [8]. Л. А. Баренбойм, разрабатывая методику музыкально-творческого развития личности, приходит к выводу, что эта методика «включает в себя две диалектически друг с другом связанные тенденции (но не этапа!): одна из них – усвоение норм, типов творчества, структур и их вариантов, другая – создание ситуаций для преодоления инерции, для творческих неожиданностей» [14, с. 348]. Мы полностью разделяем подобную точку зрения, поскольку рациональное и чувственное начало в любом виде ис-

кусства, и особенно в музыкальной импровизации, тесным образом взаимодействуют. Потому в педагогике творчества, в педагогике импровизации оптимальной представляется такая методическая схема, при которой формирование теоретических знаний, усвоение стереотипов, алгоритмов деятельности будут осуществляться в гармоничном сочетании со стимулированием интуитивного поиска, полетом фантазии. Из этого следует, что методика, основанная на заучивании шаблонов, стереотипов, схем, на сознательном освоении элементов музыкальной речи не может считаться эффективной. В равной мере это относится и к методике свободного самовыражения, «за-цикливание» на которой чревато произволом. Известный российский педагог и музыкант В. Кузнецов пишет: «Опыт показывает нецелесообразность обучения импровизации на основе полной творческой свободы... Появляется опасность художественной неполноценности импровизации (как часто говорят практики, “игры от фонаря”）」 [10, с. 161].

На основании сказанного, в обучении импровизации можно условно выделить два принципиально разных метода: рационального типа и свободного самовыражения. В первом случае процессу импровизации предшествует анализ, теоретическое осмысление и практическое изучение того или иного музыкально-выразительного средства, жанра, стиля. После ищем способ воплощения художественного содержания музыки с их использованием. Указанный алгоритм действия имел место при рассмотрении предыдущей темы, где речь шла об освоении средств музыкальной выразительности. Сначала мы разобрались, что такое ритм, регистр, мелодия и т. д., после чего приступили к поиску звукового воплощения художественных образов с помощью каждого из перечисленных элементов. Метод же свободного самовыражения характеризуется обратной направленностью. Выбор того или иного средства музыкальной выразительности в качестве ведущего, сочетание и последовательность элементов музыкальной речи в рамках данного метода осуществляются спонтанно. Они ничем не регламентированы и подчинены исключительно реализации творческой идеи музыканта.

В рамках метода свободного самовыражения, а точнее – системы методов свободного самовыражения, можно выделить

несколько самостоятельных методов, которым свойственны указанные ранее признаки. Первый из таких методов назовем «Зарождение музыки из хаоса». Хаос обычно выражают через такие понятия, как беспорядок, отсутствие общепринятых логических взаимосвязей. На первый взгляд может показаться, что подобное движение полностью подчинено воле случая. Однако этим процессам присуща внутренняя логика, они несколько не противоречат законам космоса. В них есть своя гармония, свои внутренние законы.

Для постижения идеи метода «Зарождение музыки из хаоса» необходимо отвлечься от традиционного представления о музыке как искусстве, где все строго подчинено логике развития, где события разворачиваются в рамках жесткой метрической основы, где действуют законы традиционных гармоний и форм. Потому и понятие «музыка» в данном случае приобретает несколько иной смысл. Целесообразно введение в педагогическую лексику таких категорий, как «музыкальный поток», «музыкальное событие», «музыкальная клякса» и т. д.

Мы исходим из того, что рождение «новой музыки» не является прерогативой исключительно композиторов. Приобщиться к процессу звукового воплощения собственных идей, переживаний, происходящих событий может каждый. Об этом на протяжении веков говорят ведущие педагоги и музыканты, а современная музыкально-педагогическая теория и практика рассматривают творческое музицирование, под которым понимаются различные разновидности импровизации, как одну из мировых тенденций музыкального образования и воспитания. Мы понимаем, что понятие «новая музыка» в контексте сказанного далеко не всегда включает в себя произведения искусства, созданные в результате творческой деятельности, и уж тем более не предполагает явление миру новых музыкальных жанров, стилей и направлений. Именно в этом состоит отличие музыкально-педагогического подхода в понимании творческой деятельности от музыковедческого. Под «новой музыкой» в педагогике понимается любая попытка, процесс или результат собственных усилий, приведших к созданию не имевшей ранее места комбинаций звуков, безотносительно к их художественной ценности и значимости. Ценность и значимость в данном случае носят субъективный характер. Здесь важна направлен-

ность процесса деятельности на продуцирование звуков, на создание (всякий раз) новых и новых звуковых конструкций. Что касается качества музыки, мы уверены: при условии систематичности занятий невразумительное на начальном этапе извлечение звуков на инструменте будет приобретать все более осознанный характер и постепенно в звучании появятся художественные моменты, признаки выраженности определенных эмоций, мыслей и содержания.

Роль учителя на занятиях по импровизации в рамках данного метода чрезвычайно велика. Он должен чутко реагировать на услышанное, стремиться в любом музыкальном решении, в самом невнятном и, на первый взгляд, неудачном музыкальном опыте увидеть и услышать хрупкие, едва уловимые зачатки самобытности и выразительности. Заметить и поддержать в ученике даже незначительное проявление художественной фантазии, самый примитивный интуитивный творческий порыв – значит заставить его поверить в собственные силы, открыть перед ним дорогу к музыкальным открытиям. После прозвучавшей импровизации уместным будет сфокусировать внимание ученика на имевших место «достижениях», наиболее ярких и эмоционально окрашенных звукосочетаниях и оборотах, что будет стимулировать музыкальное развитие подопечного и провоцировать его творческую активность. Желательно включение педагога в совместный с учеником поиск новых звуковых комбинаций и оттенков создаваемого художественного образа, что позволит постепенно вовлечь в процесс музицирования новые средства воплощения, расширять технический и музыкально-выразительный арсенал учащегося.

С первых шагов обучения начинающий импровизатор должен усвоить, что музыка имеет звуковую природу, а человеческое ухо – слуховую. Между первым и вторым существует связь: воспринято может быть лишь то, что звучит. Кроме звуков, в первую очередь музыкальных, человеческое ухо способно воспринимать тишину и шум. Следовательно, в музыке, взятой в ее глобальном понимании, не может быть ничего кроме звука, шума и тишины. В музыкальной культуре имеются произведения так называемой беззвучной музыки. Назовем безмолвную пьесу Дж. Кейджа «4,33», молчаливые выходы на эстраду солиста и целого ансамбля в струнном квартете

Г. Брехта, выступление дирижера Д. Шнабеля без оркестра. Известны произведения, где важную смысловую нагрузку несут шумовые эффекты: звуки дождя в сочетании с ветром и раскатами грома, различные по интенсивности звуки движения автотранспорта, лязг тормозов, вой сирен, действие различных механизмов (от турбин до пишущей машинки), хлопанье дверями, визг неисправных водопроводных кранов, рокот холодильников, стиральных машин и др. И все же, музыка – это, преимущественно, искусство звука, обладающего несоизмеримо большими художественно-выразительными возможностями, чем шум и тишина.

Человек, занимающийся музыкально-продуктивным творчеством, должен осознавать, что все перечисленное находится в его распоряжении. Помимо собственно музыкальных звуков, всегда имеется огромный набор шумовых эффектов и тишина, с ее своеобразной выразительностью, которые при умелом использовании способны усиливать художественный эффект.

Практическая составляющая занятий в рамках метода «Зарождение музыки из хаоса» состоит в следующем. Ученику, независимо от возраста, степени владения музыкальным инструментом, уровня развитости импровизаторских умений, этапа или периода обучения, дается задание: наполнить музыкальным звучанием помещение (комнату, учебный класс), а иначе, – звуковую камеру, в которой он в данный момент присутствует. Перед выполнением задания определяются следующие условия:

- музыка должна быть вновь созданной, т. е. в ней не должно отслеживаться никаких попыток воспроизведения известных мелодий или даже интонаций;
- достижение максимальной степени свободы звучания;
- отсутствие каких-либо ограничительных параметров, регламентирующих те или иные позиции (форма, содержание, стиль, жанр, метр, тональность, гармоническая функциональность).

Единственным фактором, подлежащим регламентации, является временная протяженность предстоящего звучания. Любая музыка, в том числе и рожденная из хаоса, имеет временные рамки, и бесконечно длящееся музицирование не является признаком одаренности, одухотворенности или свидетель-

ством многообразия идей. Музыкант, а импровизатор особенно, должен скрупулезно подходить к формированию как содержания, так и формы, тщательно следить за их соответствием и единством. В зависимости от этапа обучения, звучание композиции в рамках данного метода целесообразно ограничивать одной – тремя минутами. В ансамблевой импровизации продолжительность звучания может быть увеличена. Желательно, чтобы импровизируемый музыкальный хаос имел хоть какие-то признаки завершенности.

Цель данного метода – научить и научиться заполнять музыкой имеющееся в распоряжении пространство, развить у музыканта способности и умения создавать новый звуковой материал на протяжении определенного отрезка времени. При этом важно, чтобы ученик осознал неограниченные возможности рассматриваемого способа музицирования для творческого поиска, теоретически и практически усвоил многообразные пути обновления и развития музыкальной ткани. Первым реальным результатом обучения импровизации в рамках метода «Зарождение музыки из хаоса» может считаться преодоление страха перед предстоящим созданием новой музыкальной конструкции, формирование установки на продуцирование новой музыки. Движение в направлении неведомого уже не пугает, а, напротив, влечет идущего, предвосхищая новые открытия. Не менее важным результатом является усвоение правила: звучание музыки должно быть непрерывным, не замолкающим ни при каких обстоятельствах. Приоритет непрерывности звучания – один из основополагающих принципов импровизации, который должен быть усвоен с самых первых шагов обучения. Его соблюдение незыблемо, пусть даже в ущерб содержательности и разнообразию музыкально-языковых средств.

Метод обучения музыкальной импровизации, условно названный «Зарождение музыки из хаоса», как мы уже говорили, полезен и перспективен на всех этапах обучения и особенно на начальном. Что может быть интереснее для детей, чем те моменты, «когда им позволяют играть все, что они сами захотят» [13, с. 59]. Метод позволяет юным музыкантам уже на первых занятиях ощутить радость творчества. Он привлекателен тем, что не предполагает прочных знаний законов или основ музыкального искусства, не апеллирует к музыкальному

опыту субъекта деятельности и, тем более, его природе чужды какие бы то ни было авторитеты или стереотипы. Главное достоинство метода состоит в том, что даже неопытный импровизатор, впервые взявший в руки музыкальный инструмент, на первом же занятии, на любом этапе обучения может быть оригинальным, может показывать художественные результаты. Ученик интуитивно приобщается к таинству создания новых музыкальных реалий, его творческий потенциал пробуждается, он получает возможность строить свою картину мира, выраженную в звуке.

Именно благодаря данному методу уже на начальном этапе можно достаточно точно выявить творческие задатки учащихся, определить, в ком из них «живет» Моцарт или Бетховен. В психологическом плане, с точки зрения самооценки ученика, его художественной заинтересованности, творческих амбиций и т. д. это имеет неопределимое значение.

Методы, аналогичные описываемому, широко распространены в изобразительном искусстве, психо- и музыкотерапии. Американский художник Дж. Поллак разработал особую технику письма «триппинг», заключающуюся в нанесении краски способом разбрызгивания. В основе интуитивной живописи россиянки Дарьи Краевой лежит спонтанная работа кистью при нанесении красок на создаваемую картину. Известно, что основатель психоанализа З. Фрейд требовал от пациента говорить все, что ему вздумается, даже если сказанное кажется бессмысленным, неприятным, неважным. Смысл данной «процедуры» усматривался в озвучивании чего-то неосознанного, т. е. пациент должен рассказывать то, что он не знает. В музыкотерапии доктор предлагает пациентам, независимо от того имеют они музыкальное образование или нет, выбрать музыкальный инструмент и играть на нем все, что попало, т. е. импровизировать. Пациент вскоре, именно благодаря «производимому» собственными усилиями звучанию, начинает осознавать скрытые в глубинных пластах психики проблемы, начинает распознавать неизвестные и непонятные доселе стороны своей души. Известный специалист в области музыкальной терапии Г.-Г. Декер-Фойгт пишет: «Импровизация на музыкальных инструментах означает в психотерапии возможность избавиться от чего-то мучающего нас, чтобы обрести лучшее. Человек иг-

рает на своем инструменте то, что он не может сказать. Используя инструмент как средство самовыражения, он озвучивает, а затем и вербализует то, что отображает внутренний мир его души» [5, с. 167].

Обобщая сказанное можно констатировать, что использование метода «Зарождение музыки из хаоса» позволяет глубже осознать и выразить в звучании некие сокровенные, затаенные душевные переживания, связанные с психогенетической природой человека, которые не могут быть переданы при помощи традиционной, «правильной» музыкальной речи, которые с максимальной степенью свободы способствуют самореализации творческого «Я».

### *2.2.2. Возможности метода художественного синкретизма в формировании образного мышления и музыкально-языковой культуры импровизатора*

Следующий метод, относящийся к группе методов свободного самовыражения, предполагает использование в процессе обучения импровизации возможностей различных видов искусств. Назовем его «Метод художественного синкретизма».

Метод заключается в тесном взаимодействии в процессе обучения музыкального, театрального, литературно-поэтического, хореографического, художественного, кинематографического компонентов. Каждый из перечисленных видов искусств имеет собственный язык, выраженный в звуке, слове, движении и т. д. Применение данного метода предполагает усвоение принципов и формирование навыков перевода с одного языка на другой. Поэтому, относя его к группе методов свободного самовыражения, мы не можем категорично утверждать, что создаваемые в процессе импровизации звуковые образы ничем не регламентированы и ни к чему не привязаны. Дело в том, что воспринимаемый импровизатором художественный объект, либо процесс, имеют немusicalную природу, т. е. они не обусловлены какими-либо музыкальными параметрами и поэтому могут быть переведены на язык музыки многовариантно.

Идея сочетания музыкальных занятий с занятиями другими видами искусств существовала давно и ее эффективность под-

тверждена на практике. По мнению специалистов [2; 6; 13; 15], в процессе взаимодействия различных видов художественной деятельности эффективность учебной работы и творческого развития личности существенно увеличивается. Данная точка зрения основана на многомерной природе взаимодействия человека с миром. Мы одновременно и видим, и слышим, можем к чему-то прикоснуться, ощутить вкус и запах. Рассуждения Платона, Бердяева, Вернадского, Рериха, Лосева, положенные в основу теории единства научной и художественной картины мира, составляют методологию художественного синкретизма.

Синкретизм как многомерная система художественного отображения мира имеет многовековую историю, о чем свидетельствуют древние литературные источники. В одном из восточных трактатов по этике читаем: «Пение возникает из слова, оно образуется из протяжно произнесенных слов. Если человек радуется по поводу чего-либо, он это высказывает. Если высказанное не удовлетворяет его, он начинает протяжно произносить слова. Если протяжно произнесенные слова не удовлетворяют его, он прибавляет к ним возгласы и вздохи. Если возгласы и вздохи не удовлетворяют, то как-то незаметно руки приходят в движение, а ноги начинают танцевать» [14, с. 25].

Человек всегда стремился выразить свое отношение к окружающему в художественной форме: облечь мысли, переживания и чувства в звуковые, зрительные, двигательные образы. Теория и практика художественного воспитания свидетельствуют, что сочетание различных искусств в ходе учебных занятий способно обеспечить целостное отображение действительности, способно максимально проявить и развить художественный потенциал субъектов деятельности. Именно эта идея была положена в основу концепций полихудожественного воспитания, а также культуросообразного образования, разработанных российскими учеными Б. П. Юсовым, В. Т. Кудрявцевым и В. И. Слободчиковым.

Философия художественно-образовательного синкретизма отчетливо выражена в высказываниях канадского ученого, музыканта и педагога М. Шафера, который считал искусственное отделение школой чувств друг от друга необходимым для развития обостренного восприятия действительности. Однако ученый видел в этом и опасность, связанную с раздроблением

опыта, и призывал к более активному обращению в учебной работе к потенциалу синтеза искусств. Российский психолог Л. С. Выготский также указывал на ценность синкретического творчества, наиболее близкого и доступного ребенку, поскольку оно позволяет выразить мир и себя в этом мире в различных средствах и проявлениях.

В настоящее время актуальность художественного синкретизма очевидна. Он обнаруживает себя не только в школе, такие направления и виды современной музыкальной культуры, как фольклор, джаз, рок, популярная музыка и т. д. трудно представить без движения, мимики, элементов театрализации. Сейчас никому не нужно доказывать, что разумное, органичное вплетение в музыкальную композицию хореографических элементов, видеоряда, светотехнических эффектов усиливает художественный эффект воздействия и восприятия.

Одной из наиболее значимых фигур в мировой музыкальной педагогике, чье имя связано с разработкой и активным использованием в педагогической практике принципа синкретизма – тесного взаимодействия различных видов искусств в учебно-воспитательном процессе, является австрийский ученый, композитор и педагог Карл Орф. Его учение и методические разработки на многие годы определили стратегию развития музыкальной педагогики, наполнив ее новым содержанием. Орфовское музыкальное воспитание подразумевает синтез музыки, поэзии, танца, театра. Паритет музыки и танца выражен в поиске формы движения, адекватной звучащей музыке, а также в импровизации музыкального материала, соответствующего осваиваемым формам движения. Не менее важна связь музыки с театрализацией, пантомимой. В «Шульверке» первостепенная роль отведена ритму, который осваивается как в процессе игры на элементарных музыкальных инструментах, так и в ходе занятий речевой декламацией и пением. Именно изучению богатства метроритмических, мелодико-интонационных, эмоциональных характеристик звучания слова и разнообразных словосочетаний уделяется серьезное внимание. Для эффективного проведения указанных занятий необходим банк текстов, базовую основу которого составляет так называемый детский фольклор, который складывается из разнообразных рифмированных словосочетаний, детских дразнилок, считалок, поговорок, пословиц и т. д.

Общеизвестна любовь детей к звуковой бессмыслице, различным несурзаицам, воспринимаемым и музыкально обрабатываемым ими с особым удовольствием. Именно это является решающим фактором успешности педагогических усилий.

Тексты можно заимствовать из литературных источников, Интернета, однако лучший вариант, когда их авторами являются сами участники педагогического процесса: дети, учащиеся, студенты, преподаватель, ведущий занятия. Например, в работе с младшими школьниками это может быть:

*Я бегу, бегу, бегу  
По́ лугу, да по лугу.  
Ножки мои быстрые,  
Косы золотистые.*

Интересным для ребят постарше будет следующий текст:

*Я бегу, бегу, бегу  
По́ лугу, да по лугу.  
Ведь любимые уроки  
Пропускать я не могу.*

Взрослым учащимся подойдет:

*Я бегу, бегу, бегу  
По́ лугу, да по лугу.  
По лугу, лужочку  
К милому дружочку.*

Звучащие речевые тексты сопровождаются жестикуляцией, находят воплощение в движении. Именно сочетание звучащего слова, движения и жеста, согласно концепции К. Орфа, позволяет глубже понять и освоить выразительные возможности музыки. Введенное Орфом понятие «элементарная музыка» вовсе не означает продукт низкого качества либо нечто недостойное внимания – «это музыка, которую нужно самому создавать, в нее нужно включаться не как слушателю, а как участнику» [14, с. 58].

Для проведения занятий по системе К. Орфа необходимо четко ориентироваться в системе компонентов. Так, к элементарным формам движения можно отнести шаг, бег, повороты, прыжки, манипуляции руками и ногами, круговые движения, наклоны. Помним при этом, что движение – не самоцель, а средство, позволяющее проявлять и формировать музыкальные дарования личности. В процессе занятий придумываются такие

названия, как «вальсирующий шаг», «крадущийся шаг», «прыгающий тушканчик», «ветряная мельница» и т. д. Смысл занятий заключается в поиске адекватного музыкального выражения каждому из движений.

Элементарные музыкальные инструменты – это, в первую очередь, человек (голос, щелчки пальцами, притопы, хлопанье), а также простейшие ударные инструменты – шумовые и звуковысотные (барабаны, румбы, кастаньеты, маракасы, ксилофоны и т. д.). Всякая музыкальная импровизация на них допускает и даже предполагает те или иные движения, жесты, реплики, комментарии.

К элементарным словесным текстам могут быть отнесены поговорки, пословицы, скороговорки, четверостишья, разного рода нескладушки, заклинания, заговоры, считалки, загадки и т. д. Процесс их произнесения сопровождается музыкальными конструкциями, подчеркивающими и усиливающими эффект заложенных в высказывании иронии, двусмысленности, нелепости.

По форме и содержанию орфовская система воспитания напоминает элементарный музыкальный театр, в котором музыка помогает структурировать действие, каким-то образом упорядочить событийный ряд. В основу музыкальной составляющей учебных занятий положено освоение первичных элементов музыки: ритма, мелоса, тембра. Простой и доступный материал, скомпонованный в элементарных формах, позволяет успешно формировать ощущение лада, интонационно-ритмическое начало, способствует осознанию языковой природы музыки.

Занятия по системе К. Орфа предполагают наличие и импровизацию попевок с определенной ладовой основой, в первую очередь базирующихся на пентатонике. Не менее важным является освоение многообразных возможностей музыкального ритма, систематизированного в соответствии с метрической организацией. Изучение природы музыкальной интонации – важнейшего выразительного средства – происходит в единстве с изучением интонации речевой. Уже на начальном этапе обучения импровизации следует обращать внимание на формирование у учащихся умения мыслить интонационно, т. е. умения воплощать звуковые образы, тончайшие оттенки пере-

даваемых чувств и настроений посредством музыкально-интонационных оборотов.

На принципе синкретизма основаны также оригинальные и общепризнанные в мировой музыкальной педагогике концепции художественного воспитания Ж. Далькроза, Р. Штайнера, З. Кодай, каждая из которых характеризуется особым сочетанием используемых выразительных и изобразительных средств различных видов искусств.

Учение Ж. Далькроза в первую очередь направлено на формирование у учащихся навыков двигательной импровизации под исполняемую музыку. Бесспорно, его музыкальная ритмика, равным образом как и искусство эвритмии Р. Штайнера, способствует развитию музыкальности, учит глубже понимать и чувствовать музыку, однако импровизация у обоих авторов используется применительно к движению, танцевальному искусству. В основу системы З. Кодай положено сочетание певческой деятельности, преимущественно народно-песенной, с разнообразными движениями, хлопками в ладоши, ритмичным аккомпанементом, играми.

Идея синкретизма в художественном образовании получила дальнейшее развитие в докторских диссертациях российских ученых М. Т. Картавцевой и Л. Н. Мун [9; 11]. В частности, авторская концепция творческого развития детей средствами музыкального фольклора М. Т. Картавцевой предполагает синтез четырех видов искусств (музыки, хореографии, изобразительного искусства, театра).

К рассматриваемому музыкально-педагогическому методу обращались и белорусские специалисты: Н. Ф. Вишнякова, Г. П. Каганович и др. Н. Ф. Вишнякова пишет: «Многомерность восприятия окружающего мира значима для самовыражения ребенка. В творческом процессе он выражается разными средствами: через слово, звуки, цвет, рисунок. ...»

И если не включать ребенка в разнообразную творческую деятельность и не создавать ему возможность испытывать все виды выражения эмоций словом, музыкой, рисунком ..., то интерес к искусству и творчеству быстро падает и наступает отчуждение личности от музыкального искусства, подавление развития художественного сознания.

Поэтому в методике развития личности музыкальным творчеством важно выражение импровизационного образа не только в музыкальной интонации, но и в стихотворении, цвете, рисунке ...» [2, с. 5–6]. В экспериментальном пособии Н. Ф. Вишняковой «Музыкальная импровизация» собран весьма интересный и полезный учебно-методический материал, включающий игры, рисунки, метроритмические схемы, стихотворные, нотные тексты и т. д., который может быть использован при организации занятий по импровизации с детьми.

Принцип сочетания и взаимодействия различных видов искусств в процессе художественного воспитания признан в мире. Однако порой специалисты высказывают мнение, что музыкальный компонент в подобных педагогических системах не всегда представлен в должной мере. Так, Н. А. Ветлугина, высоко оценивая систему К. Орфа, пишет: «Музыка в системе К. Орфа выступает лишь как фон для драматизации, декламации, танца, являясь их связующим звеном. Однако, помимо этого, музыка должна выступать ярко, самобытно, во всем богатстве поэтического содержания, во всем жанровом своеобразии» [1, с. 65].

Если мы говорим о методе художественного синкретизма в обучении музыкальной импровизации, акцент должен быть сделан на музыкальной составляющей. А значит, музыкально-творческий процесс должен стоять в центре, взаимодействуя с прочими видами искусств, его сопровождающими и отображающими.

Обобщая опыт, имеющийся в современном музыкально-педагогическом арсенале, можно сделать вывод, что педагогика художественного творчества в целом, и педагогика музыкального творчества, музыкальной импровизации, в частности, для достижения своих целей могут и должны использовать возможности других видов искусств. В распоряжении педагогов, желающих практиковать метод художественного синкретизма, имеются многочисленные методические разработки, упражнения, игры, основанные на взаимодействии музыки, движения, слова, мимики, жеста, изобразительного искусства, хореографии и т. д.

Перечень занятий с использованием метода художественного синкретизма в обучении музыкальной импровизации может

быть представлен в различных комбинациях. Попытаемся обозначить возможные сочетания схематично.

1. Музыкальная импровизация (или сочинение музыки) на основе использования картин, репродукций, рисунков, скульптур, витражей и т. д.

Процесс может иметь как одностороннюю, так и двустороннюю направленность. Можно в рисунке, в ином жанре или виде изобразительного искусства отобразить звуковые образы, а возможно поставить целью передать в звучании содержание изображения, его художественный образ, заложенное в нем эмоциональное состояние. Считаем весьма полезными обе схемы. Однако в процессе формирования музыканта все же акцент следует делать на продуцировании звуковых конструкций и образов на основе, или «по поводу» увиденного.

2. Музыкальная импровизация, связанная с использованием вербальных текстов – стихотворений, прозы, поговорок, анекдотов и др. Начинать можно с выявления ритмической структуры произносимого текста. После – сконцентрировать усилия на интонационно осмысленном чтении текстов, постепенно переходя к художественно-импровизационной технике голосом или на музыкальном инструменте. Полезно придумывать слова и фразы на заданные ритм, интонацию, мелодию. Интересны могут быть занятия, связанные с озвучиванием собственного имени, имен друзей, знакомых, родственников. Конечно же самым естественным проявлением принципа синкретизма искусств можно считать песню – наиболее демократичный жанр, где поэзия и музыка слиты в нерасторжимом единстве. Поэтому работа по созданию песенных текстов, импровизации и сочинению музыки к ним должна вестись на всех этапах обучения музыканта-импровизатора.

3. Музыкальная импровизация как выражение событий и образов в сфере хореографического искусства; продуцирование музыки, созвучной прочим двигательным манипуляциям телом, различным пластическим комбинациям. Чтобы осознать взаимосвязь и зависимость стихий танца и музыки, чтобы выявить общность и специфику их языков, можно практиковать разнонаправленные способы действия: искать движения адекватные музыке или создавать музыку, соответствующую движениям. Интересный педагогический эффект достигается в результате синхронной импровизации тех и других.

4. О театре уже шла речь в связи с орфовской концепцией музыкального воспитания. Вначале можно озвучивать отдельные фрагменты, эпизоды сценического действия, постепенно переходя к сочинению музыки или импровизации законченных сценических форм: сценок, историй, сказок и даже опер. Сильнейший толчок развитию и проявлению творческой фантазии музыканта-импровизатора дает музыкально-оформительская работа выступлений артистов оригинального жанра: фокусников, дрессировщиков, жонглеров, акробатов. Подобные комбинированные занятия при наличии определенных условий были бы полезны в процессе обучения.

5. Музыкальная импровизация на основе кино и видеотехнологий имеет давнюю историю. Существовавшая в XIX–XX вв. профессия тапера – пример взаимодействия различных видов искусств. На начальном этапе можно импровизировать на инструменте, дополняя звучание уже озвученных мультфильмов, кинофильмов. Считаем также полезным *активный* видеопросмотр или активное прослушивание музыкальных концертов. Активный, значит, предполагающий импровизацию «внакладку» со звучащей музыкой. С творчески одаренными учащимися возможна импровизация в процессе беззвучного просмотра видеоматериала.

Представленная схема занятий не исчерпывает возможностей различных видов художественной деятельности в обучении музыкальной импровизации, а лишь указывает пути, дает алгоритм их использования в процессе обучения. Более того, огромный потенциал метода художественного синкретизма, основанного на сочетании и тесном взаимодействии различных видов искусств, по праву можно считать одним из актуальных и перспективных методов творческого развития личности.

### *2.2.3. Использование образного задания в качестве модели для творческого поиска импровизатора*

Еще один метод, очень схожий с предыдущим, в основе которого также лежит принцип свободного самовыражения, назовем «Импровизация на образное задание». В роли заданного образа могут выступать модели, имеющие как звуковую, так и незвуковую природу. Под образом обычно понимается худо-

жественное отражение, слепок, либо проекция действительности, существующая в индивидуальном или общественном сознании.

Образ может возникать, формироваться, существовать во внутреннем плане субъекта деятельности, или привнесен извне. Он является результатом работы воображения, фантазии индивида, итогом осознанного либо неосознанного проявления накопленных им жизненных впечатлений. Возникновение образа может быть связано с восприятием окружающей действительности, а также результат активности человека во взаимодействии с природой, с предметами и явлениями художественной культуры.

Включение в методику обучения импровизации занятий, связанных с работой над образными заданиями, направлено на осознание учащимися единства мира, на развитие способности отражать многообразие проявлений природного мира, мира искусства, на формирование умения звукового выражения воспринимаемых явлений. В рамках данного метода можно выделить несколько направлений работы:

1. Заданный образ связан с прошлым жизненным опытом человека, с памятливыми событиями, яркими переживаниями, удачами и неудачами. Названия тем для импровизации могут быть следующие: «Моя первая учительница», «Каникулы в деревне», «Парк аттракционов», «Удача рыбакова», «Мы – чемпионы» и др. Характер тем, конечно же, в значительной мере связан с возрастом учащихся.

Создание звукового портрета, работа над техникой выражения в звуке некоего обобщенного образа могут быть весьма полезными. Музыкант-импровизатор должен твердо усвоить, что звуками невозможно передать конкретную последовательность происходящих событий. Можно лишь, благодаря свойствам музыки, выразить свое отношение к этим событиям, либо выразить чувство, вызываемое ими. Развертывание музыкального образа носит, как правило, собирательный характер. Однако мастер импровизации в процессе музицирования всякий раз найдет что-то такое, что позволит слушателю «разглядеть» в представленной звуковой комбинации специфические детали и особенности объекта.

Тема музыкального портрета в обучении импровизации весьма актуальна. На начальном этапе обучения одним из при-

емов может быть импровизация на инструменте, либо голосом собственного имени. Затем озвучиваются имена друзей, одноклассников, родственников. Главное в данном задании – услышать музыку имени, выразить в ней особенности конкретного человека, передать его характер. Конечно же происходит это в игровой форме, сопровождается рассказами об интересных случаях из жизни друзей и родственников, демонстрацией их фотографий. Создание музыкального портрета возможно лишь при условии наличия у импровизатора определенных знаний в области психологии, прочных навыков и необходимого опыта музыкально-речевого высказывания.

2. Образ формируется в процессе непосредственного восприятия окружающей действительности. Он может быть навеян целенаправленным созерцанием природного мира: морских, горных пейзажей, величественной картины звездного неба. Поводом для возникновения образа может стать и вид из окна. Кого-то в открывшейся картине впечатлит легкий трепет листвы. Внимание других привлечет необычное поведение птиц, затеявших подобие ритуального танца. Самые обычные события могут переживаться образно, если их участник или свидетель – личность творческая, имеющая собственный взгляд на мир.

3. Работа с предметами и явлениями художественной культуры. Данное направление работы считаем весьма перспективным. О взаимодействии различных видов искусств в формировании творческой личности было сказано в § 3. Музыкальная импровизация там рассматривалась как один из компонентов в системе искусств, как элемент художественного синкретизма. Мы говорили об импровизации как о цели, средством для достижения которой служат объекты художественного мира. Всякая картина, репродукция, фильм, клип, литературное произведение, музыкальная композиция, танец, архитектурный ансамбль, пиротехническое шоу и т. д. могут быть перевоплощены или отображены в звуке. В данном случае каждый из предметов и явлений рукотворного мира содержит в себе художественный образ, выраженный языком того или иного вида искусства. Импровизатор должен проникнуть в художественно-образную сферу, постичь заложенный в ней смысл, и на основе этого создать свой музыкальный образ. Речь идет о «пе-

реводе» художественного содержания конкретного объекта на язык музыки. В силу различной природы видов искусств, говорить о переводе с одного языка на другой можно лишь весьма условно. Сколько бы ни было музыкантов, каждый из них по-своему увидит, прочтет, озвучит то или иное художественное произведение. Заложенный в исходном произведении образ в ходе творческого акта импровизатора будет не просто «переведен» на язык музыки, он будет переосмыслен, взят за основу для создания авторского музыкального образа.

Об одном из ярких примеров импровизационного создания музыкального образа на основе немзыкальной модели – творчество таперов в эпоху немомого кино – мы уже упоминали. Музыкант, глядя на экран и следя за происходящими там событиями, в режиме реального времени, синхронно с меняющимися кадрами стремился воплотить в звучании соответствующее настроение, вызвать у зрителя музыкальные образы адекватные увиденному. Считаем весьма полезными учебные занятия с использованием средств кинематографа. Для этой цели лучше подойдут фильмы и прочие видеоматериалы с насыщенным событийным рядом, наполненные яркими эмоциями. Технически задача решается просто: выключаем звук телевизора или компьютера и импровизируем на инструменте музыку, соответствующую развертываемому зрительному образу.

Для создания собственного музыкального образа в рамках описываемого метода импровизатору не обязательно использовать все произведение. За основу можно взять его фрагмент, эскиз, поупражняться в импровизации, работая с примитивными формами искусства. В психиатрии и психологии известен метод, используемый в диагностике и терапии. Согласно теории швейцарского ученого Роршаха, в процессе восприятия чернильных клякс или пятен у испытуемого возникают ассоциации, которые он выражает в слове, образе или идее. Аналогичным образом свои впечатления от восприятия тех же пятен можно выразить в звучании: в мелодической линии, в серии гармонических последовательностей, в свободной, ничем не регламентированной звуковой комбинации. Умение видеть образ, скрывающийся в любом изображении, в том числе и в чернильных пятнах, свидетельствует о наличии богатой фантазии субъекта, его творческой предрасположенности.

Что касается способов работы со стихотворным текстом, то они могут быть различны. Первый, наиболее традиционный вариант – положить стихи на музыку, т. е. сделать из них песню или иное произведение вокального жанра. В данном случае содержание стихотворения, его художественный образ находят свое воплощение в звуковом формате, при этом ритмическая структура стиха и музыки синхронизируются, выступая как основа их художественно-образного и эмоционального единства. Второй вариант может быть связан со свободным прочтением стихотворного текста. Впрочем, он в большей мере подходит для работы музыканта с литературной прозой. Перед импровизатором ставится задача: передать содержащиеся в текстах эмоции, настроения абстрактно, не заботясь о ритме, строфе, форме. Музыкант может в свободной форме «пересказать» на инструменте содержание текста, или высказаться по поводу происходящих в нем событий, выразив свое отношение к ним.

В поиске эффективных форм и способов развития образного мышления импровизатора невозможно пройти мимо игровых технологий. Приведем одну из игр, которую рекомендуем включать в учебные занятия по импровизации. Игра проводится с группой учащихся. Учитель на отдельных листах бумаги пишет темы, предполагающие определенный сюжет. Например, «Игра в футбол», «Всадники в степи», «Запах весны», «Морская прогулка», «Мой друг – велосипед», «Признание в любви» и т. д. Таких тем может быть столько, сколько учащихся в классе. Кстати, придумать интересные темы они могут сами. Каждый учащийся вытягивает билет. Кроме учителя никто не знает, какая кому досталась тема. Смысл игры состоит в том, чтобы учащийся попытался средствами музыки в процессе импровизации раскрыть заданный сюжет, а остальные, прослушав импровизацию товарища, – назвать эту тему. На стадии подготовки к игре задание дают на дом, что поможет учащимся тщательно подобрать необходимый материал, протестировать импровизацию на своих близких, психологически подготовиться к выступлению перед учителем и товарищами. Для придания игре азарта вместо бумажных листов можно составить список тем и распределить их между собой с помощью игровых костей.

На определенном этапе импровизировать на каждый из сюжетов лучше в ансамбле. Каждый учащийся берет себе в помощники одного-двух товарищей, которым известна тема. Их задача – способствовать ее раскрытию. Коллективная форма импровизации достаточно сильно мотивирует учение, обязывает прислушиваться друг к другу, согласовывать действия, учит уважать чужое мнение. Эффект совместной импровизации, ее возможности в тематическом развитии, относительно импровизации сольной, значительно выше.

Подводя итог, отметим, что импровизация на образное задание содержит огромные развивающие возможности. Осознание непосредственной и опосредованной связи мира музыки с окружающей действительностью, предметами и явлениями художественной культуры позволяет музыканту, владеющему в должной мере инструментом и освоившему музыкальный язык, художественно отражать в звучании события, явления и процессы, информация о которых поступает как по слуховым, так и по прочим каналам восприятия.

### **Задания для самопроверки**

1. Используя метод «Зарождение музыки из хаоса» симпровизировать законченную музыкальную конструкцию на протяжении одной-двух минут.
2. Передать в импровизации характер заданного педагогом поэтического отрывка.
3. Импровизировать в характере видеофрагмента хореографического выступления, представленного в беззвучном режиме.
4. Сделать импровизационный перевод художественно-образного содержания представленной репродукции картины на музыкальный язык.
5. Нарисовать звуковыми красками впечатление от увиденного из окна.

## Список использованной литературы

1. *Ветлугина, Н. А.* Теория и методика музыкального воспитания в детском саду / Н. А. Ветлугина, А. В. Кенеман. – М. : Просвещение, 1983. – 255 с.
2. *Вишнякова, Н. Ф.* Музыкальная импровизация / Н. Ф. Вишнякова ; Белорус. науч.-исслед. ин-т образования М-ва образования Респ. Беларусь. – Минск, 1992. – 96 с.
3. *Глубоченко, В. М.* Методика обучения музыкальной импровизации : метод. пособие / В. М. Глубоченко. – Минск : Ин-т культуры Беларуси, 2014. – 152 с.
4. *Глубоченко, В. М.* Музыкально-продуктивная деятельность как фактор творческого развития личности студента : автореф. дис. ... канд. пед. наук / В. М. Глубоченко ; С.-Петербур. гос. ин-т культуры. – СПб., 1993. – 18 с.
5. *Декер-Фойгт, Г.-Г.* Введение в музыкотерапию / Г.-Г. Декер-Фойгт. – СПб. : Питер, 2003. – 208 с.
6. *Жак-Далькроз, Эмиль.* Ритм / Эмиль Жак-Далькроз. – М. : Классика XXI, 2006. – 248 с.
7. *Импровизация и обучение игре на фортепиано : метод. рек. / сост. Г. П. Каганович.* – Минск : Б. и., 1980. – 88 с.
8. *Кан-Калик, В. А.* Педагогическое творчество / В. А. Кан-Калик, Н. Д. Никандров. – М. : Педагогика, 1990. – 144 с.
9. *Картавцева, М. Т.* Творческое развитие детей средствами музыкального фольклора : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02 / М. Т. Картавцева. – М. : Ротапринт МГУКИ, 2009. – 472 с.
10. *Кузнецов, В.* Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях / В. Кузнецов. – М. : Музыка, 2000. – 246 с.
11. *Мун, Л. Н.* Синтез искусств как системообразующий фактор художественного образования : автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Л. Н. Мун. – М., 2009. – 49 с.
12. *Пономарев, Я. А.* Психология творчества / Я. А. Пономарев. – М. : Наука, 1976. – 303 с.
13. *Тютюнникова, Т. Э.* Видеть музыку и танцевать стихи... Творческое музицирование, импровизация и законы бытия / Т. Э. Тютюнникова. – М. : Едиториал, 2003. – 264 с.
14. *Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа / сост. и общая ред. Л. А. Баренбойма.* – М. : Сов. композитор, 1978. – 376 с.
15. *Юсов, Б. П.* Проблема художественного воспитания и развития школьников / Б. П. Юсов. – М. : ФГНУ ИХО РАО, 2012. – 164 с.

## Тема 2.3. Импровизация на заданную тему

### *2.3.1. Варьирование как основной способ формообразования в импровизации на заданную тему*

Импровизация на заданную тему по праву считается классической жанра. В период расцвета искусств она считалась верхом творческой одаренности артиста, представляющего любой вид искусства. Особенно большое впечатление импровизатор производил на публику если тема давалась непосредственно перед выступлением [9, с. 5]. Известны многочисленные факты поэтической, театральной, хореографической, музыкальной импровизации на заданную тему. Как уже отмечалось, в прошлом всякий артист обязан был уметь импровизировать сходу, без предварительной подготовки средствами своего искусства в художественной форме раскрыть содержание заданной темы. Сейчас с подобным заданием справится далеко не каждый музыкант. Основная причина кроется в том, что импровизация как самостоятельная дисциплина, за редким исключением, отсутствует в учебных планах учреждений музыкального образования.

Данный тип импровизации является одним из самых сложных для музыканта-импровизатора и одним из наиболее привлекательных для слушателя. Импровизация на заданную тему – яркий представитель группы методов рационального типа. Музыкант в процессе творческого акта оказывается тет-а-тет с конкретной музыкальной темой. Она может быть известной, либо незнакомой, представленной в виде нотной записи, либо напетой с голоса. Как подступиться к теме? С чего начать? Как ее украсить, облагородить? Как на ее основе создать полноценное художественное произведение с ярким образом и законченной формой? Попытаемся найти ответы на поставленные вопросы. Поскольку в большинстве случаев музыка на определенную музыкальную тему представлена в форме вариаций, мы конечно же снова обратимся к средствам музыкальной выразительности, так как при построении вариационной формы основная формообразующая нагрузка ложится именно на них. Выявим, каким образом то или иное средство музыкальной выразительности «участвует» в формировании

художественного содержания и образа. Начинающий импровизатор зачастую теряется перед многообразием музыкально-языковых элементов, не знает, как ими распорядиться, в каком порядке использовать. Неопытный педагог, в свою очередь, совершает ошибку, говоря ученику: «Вот тебе тема. Импровизируй». Как известно, умение формируется в ограничении. Поэтому основное содержание учебно-творческой работы в рамках данного метода заключается в последовательном освоении, поиске, выборе музыкантом тех или иных элементов системы музыкально-языковых средств, которые наиболее подходят для адекватного выражения художественного замысла.

Занятия импровизацией на заданную тему можно начинать с ранних этапов обучения. Конечно же сразу возникает вопрос: «Какую тему взять за основу»? Во-первых, тема должна быть несложной с точки зрения музыкального языка и детского восприятия. Во-вторых, важен вопрос стилистической принадлежности темы. Это будет народная либо популярная музыка, классика или эстрада, джаз или рок? В развитии всякой музыкальной темы, независимо от стиля, действуют общие принципы. И в то же время, каждый музыкальный стиль имеет свою ярко выраженную специфику, свои традиции. В обучении импровизации, как правило, определяется основное стилистическое направление, на котором и концентрируются усилия субъектов учебной деятельности. В большинстве известных методик обучения импровизации представлена технология работы в джазовом направлении. Однако, о чем шла речь ранее, принцип импровизационности заключен в природе музыки различных стилей и направлений. К примеру, в ходе проведения учебных занятий со студентами Академии музыки, Университета культуры и искусств мы активно обращались как к джазовому направлению, так и к народной, популярной и даже полифонической музыке.

Возвращаясь к начальному периоду обучения, отметим, что главное, на что следует обратить внимание – это стремление к возможно большему разнообразию, яркой образности и выразительности звучания. Впрочем, это в равной мере относится к занятиям и на последующих этапах. Наряду с изучением методических материалов полезным будет изучение приемов видоизменения, варьирования темы в творчестве различных музы-

кантов. Так, в работе И. Бойко «Мой метод» [2] проанализированы мелодические линии выдающихся гитаристов современности.

В ходе освоения способов тематического варьирования с использованием различных средств музыкальной выразительности рекомендуем прием, когда работа ведется параллельно с несколькими музыкальными темами. Технология очень проста. Каждый из учащихся получает свою тему. Педагог или кто-то из учащихся на примере доставшейся ему темы импровизирует или исполняет сочиненную заранее вариацию, в основу которой положено то или иное средство музыкальной выразительности. Следующий импровизирующий, уже на материале другой темы, должен применить тот же принцип развития, который лежал в основе прозвучавшего ранее.

Далее рассмотрим возможности применения различных средств музыкальной выразительности в создании вариации на заданную тему. Начнем с мелодии, поскольку она в большинстве музыкальных стилей и направлений занимает главное место. В структуре мелодии условно можно выделить звуковысотный и ритмический компоненты. Поэтому мелодическое варьирование становится возможным благодаря их изменению. Часто импровизация на заданную тему начинается с буквального изложения этой темы в мелодическом голосе. Как вариант, возможно вплетение в мелодию дополнительных звуков, незначительное редактирование ее ритмической структуры и т. д. При помощи репетиций можно передать «моторный», назойливый характер музыки, а также продемонстрировать исполнительскую технику. Ломаные октавы могут передать примерно тот же эффект, но в более «размашистой» манере. Использование синкопированного ритма в мелодии вносит некоторую неустойчивость. Чаше используется в сочетании с насыщенной фактурой и септаккордово-нонаккордовой гармонизацией темы. Ускользящая точка опоры, смещение акцентированных звуков с сильной доли на слабую – весьма характерно для джазовой музыки.

Один из способов варьирования, называемый «редукция», заключается в упрощении темы за счет сокращения количества нот, «выжимании» из нее сущностной основы, при условии сохранения базовых интонационно-ритмических оборотов. При-

ем под названием «диминуция», в противоположность редукции, характеризуется ритмическим дроблением мелодических тонов, что приводит к увеличению количества звуков по горизонтали и уменьшению их длительности. Основанная на использовании различных мелизмов, обыгрывании отдельных звуков, диминуция с успехом применялась в музыкальном направлении рококо. Этот прием уместен и в прочих направлениях, например для передачи нежно-трепетного состояния, назойливого поведения, создания неустойчивых, импульсивных образов. Часто в художественной практике применяются вариации, тема в которых полностью сохраняется, в незначительной мере «обрастая» звуками, заполняющими пространство продолжительных или малоподвижных в звуковысотном отношении тонов. Способ музыкального варьирования, при котором сохраняется не вся тема, а только ее ключевые моменты, т. е. характерные интонации, ритмическое своеобразие, мелодические обороты начала или окончания темы, в музыкознании известен как прием «ключевых интонаций».

Главенствующее положение среди способов мелодического варьирования занимает фигурация, которая, в зависимости от типа, проявляется в движении по аккордовым и неаккордовым звукам мелодического голоса. Так, гармоническая фигурация основана на последовательном перемещении по звукам тех или иных аккордов. В мелодической – порядок наполнения фигурационной линии связующими звуками строго не регламентируется. Ритмическая фигурация характеризуется повторением определенной ритмической структуры. Полезным для каждого музыканта считаем формирование навыков импровизации мелодической и гармонической фигураций в режиме ритмического единообразия, когда мелодическому голосу свойственно равномерно-непрерывное движение, основанное на насыщении мелодической линии звуками более мелкой длительности. В процессе развертывания гармонической и мелодической фигураций тема может быть сохранена полностью, растворившись в самой фигурации, либо присутствовать в символическом виде, представленной набором опорных звуков. При более свободном варьировании необходимость в сохранении музыкальной темы и ее ключевых моментов утрачивается. Она полностью растворяется в выразительной фигурационной линии. Распро-

страненным в художественной практике является прием сочетания мелодической и гармонической фигураций в одной вариации. Ритмическая фигурация, основанная на оstinатности, повторе некоей ритмической формулы в мелодической линии, используется реже, по мере художественной необходимости. Отметим также возможность использования в мелодическом голосе оstinатных фигур, располагающих запасом энергии и способностью динамизировать процесс музыкального развития.

Говоря о выразительных возможностях мелодии в процессе варьирования нельзя не сказать о сопрано-оstinато, или «глинкинских вариациях» – способе музыкального изложения, принципиально отличающемся от предыдущих требованием сохранения мелодии на всем протяжении произведения. Указанный способ наиболее характерен для народной музыки с ее куплетной структурой. Его использование ставит перед музыкантом непростые задачи. Поэтому он более уместен в групповых формах импровизации.

Гармония также является важнейшим музыкально-выразительным средством. Но если в музыке народного направления в процессе развития темы она, в большинстве случаев, стабильна, т. е. не подвержена серьезным изменениям, то в джазе гармония играет в процессе формообразования ведущую роль и является одним из главных звуковыразительных средств. Именно гармония часто берет на себя функцию межвариационной преемственности, что позволяет более свободно использовать в процессе варьирования другие музыкальные средства. В современную эпоху следствием усложнения музыкального языка является использование композиторами различных диссонансирующих аккордов, политональности, алеаторики, внезапных модуляций, нестандартных разрешений аккордов, альтерации и т. д., что также следует учитывать на занятиях по импровизации, включая в них перечисленные способы и приемы.

Выразительные возможности гармонии неисчерпаемы. К примеру, практикующие джазовую импровизацию знают, что существует специальная наука «Джазовая гармония», изучающая огромное многообразие аккордового наполнения и гармонических последовательностей. Один из наиболее простых способов, связанных с участием гармонии в музыкальном развитии импровизации, предполагает замену одних аккордов

другими, принадлежащими к той же гармонической группе. Основной гармонический план при этом выдержан и незначительные изменения не влияют на узнаваемость темы, однако придают ей определенную свежесть. Также к наиболее простым способам гармонического варьирования можно отнести использование таких видов неаккордовых звуков, как проходящий, вспомогательный, предъём, задержание. Следующий способ обогащения гармонического языка связан с применением альтерированных аккордов, что приводит к обострению внутрिलाдовых тяготений, приводя в развитие художественного образа соответствующий колорит. Использование септаккордовых и нонаккордовых последовательностей, особенно в широком расположении, решает задачи по мягкому и объемному заполнению звукового пространства.

Одним из самых интересных и динамичных способов гармонического обновления считается секвенционное развитие. Механизм его сводится, как правило, к вычленению наиболее характерного, либо наиболее выразительного мотива (фразы) темы и перемещению вместе с сопровождением в восходящем или нисходящем направлении. Секвенции бывают диатонические (развитие в них осуществляется по ступеням определенной тональности) и хроматические, модулирующие (приводящие к смене тональности и закреплению в ней) и немодулирующие. Использование приема секвенционного развития может вызвать значительное расширение композиционного построения. Чтобы избежать злоупотреблений, количество звеньев в секвенции разумно ограничивать тремя-четырьмя.

В последнее время широкое применение получило политональное письмо, позволяющее простыми средствами достичь оригинального звукового результата. Часто к политональности обращаются в целях создания гротескных, подчеркнуто юмористических образов.

Основная функция ритма как музыкально-выразительного средства – упорядочивание горизонтального вектора развертывания импровизации. Говоря о способах мелодического варьирования темы, мы уже рассмотрели наиболее характерные разновидности ритмической организации мелодии. К ним относятся:

- 1) разрядка, упрощение ритма путем сокращения количества звуков – редукция;
- 2) качественное изменение ритма без изменения количества звуков – пунктирный и синкопированный ритм;
- 3) ритмическое насыщение – диминуция, прием «ключевых интонаций»;
- 4) ритмическое единообразие – репетиции;
- 5) фигурирование;
- 6) ритмически характерное остинато.

При применении каждого из способов необходимо руководствоваться художественной необходимостью.

Упомянем также о комплементарном ритме (от фр. *Complement* – дополнение). Его характерным признаком является особый способ взаимодействия голосов музыкальной фактуры, который наиболее часто выражен в ритмическом заполнении выдержанных звуков мелодии аккомпанирующими голосами. Ритмически уравновешивая звучание различных составляющих музыкальной фактуры, комплементарный ритм подчеркивает их метроритмическое единство и взаимозависимость. Что касается синкопированного ритма, то он используется, как правило, для передачи состояния взволнованности, придает остроту и угловатость музыкальному образу. При одновременном проведении двух или более линий, в основании которых лежат различные элементы музыкальной фактуры с самостоятельной ритмической организацией, можно говорить о наличии полиритмии.

Подобно ритму метр является средством, служащим для горизонтальной организации музыкальной импровизации. Изменение метра представляется достаточно радикальным средством художественного обновления. Поэтому им не следует злоупотреблять. Метрическое варьирование может проявляться следующим образом:

1. Изменение метра. Оно распространяется на всю фактуру и сопровождается сменой размера. Подобные способы варьирования обычно приводят к смене жанра, влекут за собой изменение комплекса музыкально-выразительных средств.

2. Смещение метра. Обычно происходит в одном из голосов, или в партии какой-либо из рук. При смещении метра в одних голосах и его сохранении в других происходит несовпадение

метрических акцентов и образуется определенный музыкально-временной момент, который позволяет говорить о некоем «искривлении» гармонической вертикали, о запаздывании или опережении в проведении одной линии относительно другой. Данный прием может рассматриваться как имитация акустического эффекта реверберации.

3. Одновременное сочетание нескольких построений, имеющих различную метрическую организацию, а иначе – полиметрия. Этот прием музыкального развития характерен для романтического направления, импрессионизма, экспрессионизма, атональной музыки. Он может быть использован для передачи беспокойства, повышенной возбудимости, экзальтации чувств.

Далее остановимся на выразительных возможностях лада, под которым обычно понимают систему устойчивых, исторически сложившихся звуковысотных отношений. Главное место на музыкальном пространстве отечественной музыкальной культуры занимает натуральный мажор, а также натуральный и гармонический минор. Поэтому ограничимся рассмотрением их художественных возможностей.

Мажорный лад чаще служит для выражения оптимизма, веселья, озорства. С его помощью обычно передают торжественные интонации. В то время как минор используется в музыке чувств, душевных переживаний. Он как нельзя лучше подходит для отображения ностальгических состояний, пессимизма. В минорном произведении включение мажорных вариаций возможно как в середине, так и в конце. Их функция будет заключаться во внедрении в образную сферу импровизации активного, решительного начала. Заключительная мажорная вариация – символ преодоления, свидетельство достижения цели. Использование одной или нескольких минорных вариаций в процессе развертывания мажорного произведения придает ему женственность, мягкость, привносит лирическое начало. Смена лада, как правило, происходит на стыке построений. Соотношение тональностей при этом чаще не выходит за рамки одноименных либо параллельных, хотя возможны более отдаленные варианты. Ладовый контраст – сильнодействующее средство. Ему обычно сопутствует изменение фактуры, штриха,

динамики, иногда темпа и др., что влечет за собой кардинальные изменения в художественно-образной сфере.

Смена тональности, т. е. модуляция, также, как и смена лада, в импровизации на музыкальную тему очень активно влияет на характер создаваемого образа. В произведениях вариационной формы мастеров прошлого тональность менялась не часто. В настоящее время, характеризующееся усложнением музыкального языка, смена тональности – привычное явление. Музыкант-импровизатор должен свободно ориентироваться в тональностях и владеть техникой перехода из одной тональности в другую. К примеру, в народной музыке чаще используются следующие виды модуляций:

- 1) модуляция в тональности первой степени родства;
- 2) модуляция в тональность, отстоящую на полтона вверх от исходной;
- 3) переход в тональности, находящиеся в полутонатовом соотношении друг с другом.

Так, модуляция в тональности первой степени родства, равно как и в тональности трех последующих степеней, происходит посредством общего и модулирующего аккордов. Мы не останавливаемся на механизме перехода, так как он подробно изложен в учебниках по гармонии. Напомним лишь тональности, образующие группу родства первой степени. Для мажора это: параллельная тональность, тональность доминанты и субдоминанты, а также их параллельные, тональность минорной субдоминанты. Например, для До мажора тональностями первой степени родства являются: *a, G, F, e, d, f*. Для минора группа тональностей определяется по тому же принципу, что и для мажора, только вместо тональности минорной субдоминанты включается тональность мажорной доминанты. Например, для ля минора тональностями первой степени родства будут: *C, e, d, G, F, E*. Действенным средством придания процессу развития нового динамического импульса, устремленности является модуляция в тональность, отстоящую на полтона вверх от исходной. Очень удобно и эффектно осуществлять такую модуляцию посредством аккорда  $\flat_3DDVII^{\flat}_5$  в исходной тональности. В новой тональности он будет –  $D_7$ . В данном случае последний аккорд в предпоследнем такте бифункционален, являясь одновременно общим и модулирующим.

Частое использование в народной музыке модуляции в тональности, находящиеся в полуторатоновом соотношении одна к другой, обусловлено прежде всего конструктивными особенностями баяна. При смене тональности аппликатура остается неизменной, т. е. задача решается путем механического переноса исполнительского аппарата на кнопку вверх или вниз. Этот прием, как правило, осуществляется при помощи сопоставления – разновидности модуляции, предполагающей смену тональности без участия модулирующего аккорда. Сопоставление используется преимущественно на стыке двух музыкальных построений.

Наряду с использованием общих и модулирующих аккордов, а также сопоставления, переход из одной тональности в другую возможен благодаря применению модулирующих секвенций и одноголосных модулирующих связок. Техника такого перехода достаточно сложна, однако освоение его позволит музыканту модулировать в любую тональность, соблюдая постепенность, плавность перехода и сохраняя преемственность интонационных оборотов.

Звено модулирующей секвенции обычно состоит из неустойчивой гармонии (S, D, DD), переходящей в устойчивую (T). Интервал, определяющий перемещение секвенционного звена, зависит от соотношения исходной и новой тональностей и может быть самым различным, как постоянным, так и переменным. Модулирующая одноголосная связка, которая также может взять на себя функцию перехода из одной тональности в другую, как правило, основана на виртуозных пассажах. Она либо подразумевает наличие определенного гармонического плана, либо решает задачу чисто технологически, т. е. путем вычленения и позиционного развития удобно исполнимого на инструменте мелодического оборота. Данный прием удобен тем, что проблемы, связанные с переходом в другую тональность, решаются в одном голосе. И это обстоятельство не умаляет его художественных достоинств.

Коротко остановимся на политональности – одновременном сочетании нескольких тональностей. Политональность в музыке обычно используется при создании сатирического, гротескного образа. Однако сфера ее художественно-выразительных возможностей значительно шире. Она может передавать лири-

ческие экспрессивные переживания, изображать пространственные представления (эффект стереофонии), может использоваться как колористический прием. Благодатным полем для проявления политональности может быть сфера конфликтных ситуаций. Продолжительно не разрешаемые гармонические остроты могут ярко выразить внутреннюю несовместимость сторон.

Перечисленные способы варьирования посредством смены тональности не исчерпывают ее выразительные возможности. Импровизатор должен иметь представление о таких видах музыкального письма, как расширенно-тональная техника, атональность, серийность, сериальность, приведших к более свободному толкованию тональности, или вовсе порвавшими с ней.

Рассмотрим основные художественно-выразительные возможности фактуры. Принято различать три способа музыкального изложения, а иначе три типа фактуры:

- 1) гомофонно-гармоническая;
- 2) аккордовая;
- 3) полифоническая.

Гомофонно-гармоническая фактура предусматривает наличие солирующего голоса и аккомпанемента. Наиболее простой и распространенный тип изложения аккомпанемента – чередование баса и аккорда. В аккомпанирующих голосах, равно как и в солирующих, могут применяться различные виды фигурации: мелодическая, гармоническая, ритмическая, а также смешанная, основанная на их сочетании. В проведении басового голоса также существуют специфические приемы, одним из которых является *basso ostinato*. Его художественно-выразительный диапазон достаточно широк: это и внутренняя напряженность, и упорство, и нежелание подчиниться требованию других голосов. Интонационно-ритмический рисунок, положенный в основу *basso ostinato*, может содержать тематические элементы или, напротив, строиться на контрастном материале.

Следующий прием, весьма специфичный для басового голоса – органнй пункт. Присутствие продолжительно выдерживаемого или неизменно повторяющегося звука, который называется органнм пунктом, может быть связано с необходимостью нагнетания звучания в предкульминационнй и кульминационнй периоды, он может также выполнять функцию це-

ментирующей основы в заключительных построениях. Чаще органичным пунктом служит I или V ступень лада. Заметим, что выдержанный бас и органичный пункт с одинаковым успехом можно применять как в гомофонно-гармонической, так и в полифонической фактуре.

Аккордовая фактура характеризуется унификацией ритмического рисунка всех голосов, включая мелодический, либо использованием более или менее продолжительных педалей в аккомпанементе.

Принцип полифонического развития уместен в различных музыкальных направлениях, включая народную и популярную музыку. Определим основные способы полифонического развития темы:

1. Подголосочная полифония. Она наиболее часто используется в начальных вариациях.

2. Контрапункт. Введение голоса, обладающего относительной интонационно-ритмической самостоятельностью, придает развитию новый импульс.

3. Имитация как последовательное повторение в одном либо нескольких голосах той же мелодии. Имитируется лишь та часть темы, которая была дана в одnogолосном изложении. Дальнейшее развитие голосов строго не регламентируется.

4. Канон представляет собой более сложную форму имитации, так как предусматривает полное сохранение не только мелодии, но и противосложения к ней. Освоение канона посильно не каждому, ибо предполагает наличие у музыканта достаточно развитых способностей и прилежания. Поэтому обращаться к данному способу полифонического развития рекомендуем в ансамблевых формах импровизации.

Регистровое варьирование заключается в смене тесситуры различных построений, начиная от мотива и заканчивая отдельными вариациями или группой вариаций. Условно принято различать высокий, средний и низкий регистры. Говоря о выразительных возможностях каждого, обозначим условно наиболее характерные образные представления, которые могут возникнуть в результате их использования.

Высокий регистр во взаимодействии с другими средствами музыкальной выразительности может быть пригоден для пере-

дачи таинственности, незащитности, блеска, легкости, жизнерадостности, изысканности, резкости, капризности и т. д.

Средний регистр чаще используется для повествований, выражения лирических переживаний. Он может способствовать решению различных художественных задач, связанных с выражением поэтичности, нежности, энергичности, торжественности, радости и т. д.

Звучание в низком регистре, как правило, ассоциируется с чем-то грузным, неповоротливым, тяжелым, бесчувственным, вялым. Хотя порой соло виолончели или контрабаса именно в низком регистре способно привести душу в состояние обостренной чувственности, предельной экзальтации. Художественно-выразительный диапазон перечисленных регистров значительно шире и разнообразнее. Более того, при различных сочетаниях с иными выразительными средствами может быть достигнут противоположный эффект.

Помимо высокого, среднего и низкого регистров за понятием «регистр» в музыке закреплено еще одно значение. Им обозначают кнопки-переключатели, при помощи которых музыканты, играющие на таких инструментах, как орган, синтезатор, многотембровый баян, имеют возможность менять окраску звука или же тесситуру звучания. Так, благодаря наличию транспонирующих регистров, можно «перейти» из одного регистра (высокого, среднего или низкого) в другой с помощью кнопки-переключателя. Это позволяет избежать скачков в партиях руки, а основная техническая трудность смещается в область переключения регистров.

Переходим к рассмотрению тембра, который является важной качественной характеристикой звука, позволяет более точно выразить то или иное настроение, придать ему специфический колорит. Большинству музыкальных инструментов свойственна заданная тембровая окраска, которая не подлежит принципиальному изменению. Поэтому подобный тип варьирования возможен лишь на инструментах с несколькими клавиатурами или с регистрами-переключателями. Наиболее органично и естественно он проявляет себя в ансамблевых формах музицирования. Роль тембра в процессе варьирования достаточно велика, поскольку он вместе с длительностью, громкостью и высотой звуков составляет «физическую» основу музыки.

Одним из основополагающих компонентов всякой музыки, наряду с содержанием и художественным образом, является композиционная форма. Успех в импровизации во многом зависит от того, насколько музыкант владеет навыками построения композиционной формы. Импровизация, выполненная мастером, неизбежно представляет собой единство художественно-образного содержания и формы. Поэтому стремление отдельных музыкантов к «безразмерным» импровизациям свидетельствует не столько о богатстве их фантазии и силе интуиции, сколько о непонимании сущности музыкального творчества. Хотя следует признать, что на определенном этапе обучения импровизации умение музыканта максимально долго разыгрывать на инструменте звуковые конструкции, при этом не повторяясь, следует всячески приветствовать и овладение соответствующим умением может рассматриваться как одна из промежуточных целей обучения. Однако необходимо помнить, что мастер импровизации – это тот, кто минимальными средствами добивается максимального художественного эффекта, у кого содержание и форма гармонически сбалансированы.

Композиционная форма представляет собой систему музыкальных построений различного масштаба – от мотива до законченного произведения, причем важное значение в ее формировании имеет характер взаимодействия между составляющими компонентами, логика и обусловленность перехода от одного построения к другому и, конечно же, завершенность формы целого.

Если говорить о мотиве – наименьшей формообразующей единице, то можно выделить четыре его основные разновидности:

- 1) ямб, состоящий из слабого и сильного времени;
- 2) хорей, состоящий из сильного и слабого времени;
- 3) амфибрахий, состоящий из слабого, сильного и еще одного слабого времени;
- 4) неполный мотив, состоящий из одного звука.

Смена основной формы мотива в импровизации на заданную тему способна привести в развитие образа определенную свежесть, придать процессу музицирования новый импульс. Существует два основных способа развития мотива. Один из них связан с принципом тождества, другой основан на прин-

ципе контраста. Тождество может быть достигнуто за счет преемственности основных характеристик мотива, повторяемых буквально, либо в схожем виде, как вариант – в обращении или в увеличении. Соответственно, контрастное проявление предполагает кардинальные изменения: когда на смену ямбу приходит хорей или, наоборот, вся система средств музыкальной выразительности неизбежно приходит в движение.

Фраза также, как и мотив, считается элементарной формообразующей единицей. Она, как правило, состоит из нескольких мотивов. Продолжительность фразы может изменяться как за счет увеличения количества входящих в нее мотивов, так и за счет их сокращения. Имеется также возможность использования в случае художественной необходимости мотивов в увеличении или уменьшении. В обоих случаях продолжительность фразы изменяется.

Предложение, которое чаще состоит из нескольких фраз, и период, состоящий из нескольких предложений, есть формы, позволяющие музыканту более или менее полно выразить законченную мысль или определенное эмоциональное состояние. В процессе варьирования как предложение, так и период могут претерпевать значительные изменения. Их расширение возможно за счет применения секвенционного развития темы, повторения какого-либо мотива или фразы (чаще в заключительных каденциях) и т. д. Сокращения (сжатия) в периоде и предложении встречаются гораздо реже. Обычно они связаны с желанием музыканта ускорить процесс формообразования, преодолеть «квадратность» или инертность. Подобное явление в лингвистике получило название «имплицитность».

Важен и представляет практический интерес вопрос использования в вариационной форме таких подсобных построений, как вступление, связка, каденция, кода, роль которых в создании полноценного художественного произведения достаточно велика.

Вступление также, как и другие подсобные построения, является важным, но не обязательным элементом музыкального произведения. Главная функция вступления – подготовка темы. Поэтому чаще оно основывается на ее интонациях. Однако вступление может быть и самостоятельным, даже контрастным теме, как бы предвещающая драматургию предстоящих событий.

Весьма популярен тип вступления, основанного на гармонической последовательности главных трезвучий тональности, при этом мелодический голос представляет выразительную фигурационную линию. Вступление может также быть простым, т. е. основываться на одном мотиве либо мелодическом обороте, и сложным – включать в себя несколько разноплановых элементов.

Следующий формообразующий элемент – связка, представляющая собой музыкальное построение, обеспечивающее переход от одной вариации к другой. Строятся связки либо на материале предыдущей, либо последующей вариаций, реже имеют самостоятельную интонационно-ритмическую основу. Продолжительность связки может колебаться от одного мотива до нескольких предложений или даже периодов.

Каденция – построение, состоящее в основном из виртуозных пассажей. Располагает возможностью выхода за рамки относительно устойчивой метрической организации произведения и наибольшей свободой в области темпа. Исторически каденция имеет импровизационную природу. Музыканты-исполнители вплоть до XIX в. активно использовали ее как в художественных целях, так и для демонстрации виртуозных качеств. Каденция чаще помещается либо в начале произведения (во вступлении или первом проведении темы), либо в заключительной его части.

Кода – заключительный раздел произведения. Размеры коды могут колебаться от нескольких тактов до построений значительного масштаба. Небольшая кода обычно используется для закрепления определенного настроения. Более продолжительная необходима для придания процессу музицирования убедительной завершенности. Она может основываться не только на интонациях темы, но и содержать в себе прочий «строительный материал».

Один из принципиальных вопросов, с которым неизбежно сталкивается любой импровизатор, связан с построением формы целого. Известно, что ряд искусно созданных вариаций еще не является художественным произведением. Музыкальное произведение будет жизнеспособно в том случае, если его идея, выраженная через необходимое количество художественных средств, обнаруживается в целостном, завершенном

виде. Поэтому одна из самых сложных задач импровизатора – выстроить композиционную форму произведения, т. е. определить необходимое количество вариаций, подсобных построений и характер их взаимосвязи.

Для создания художественного произведения, как правило, достаточно проведения не менее трех вариаций. Порядок их следования может быть различным. Чаще произведение начинается с одноголосного изложения темы с сопровождением либо без него. Теме может предшествовать более или менее продолжительное вступление. Первые две-три вариации, как правило, схожи по характеру. Они обеспечивают плавное развитие образа за счет усложнения фактуры и постепенного ритмического насыщения.

Выстраивая композиционную форму целого необходимо исходить из того, что исторически сложившийся тип вариационной формы основан на двух взаимодополняющих принципах: контраста и тождества. Следовательно, всякая вариация в той или иной мере либо контрастна предыдущей и последующей вариациям, либо сходна с ними. Контраст может проявляться через смену темпа, тональности, интонационно-ритмической основы, гармонического плана, метра, т. е. через процессы, связанные с преобразованием элементов, составляющих так называемый общескрепляющий комплекс. Сходство вариаций достигается благодаря сохранению преемственности вышеупомянутых музыкально-выразительных средств, причем оно возможно не только между соседними вариациями, но и находящимися на определенном расстоянии друг от друга, образуя подобие арки.

Очевидно, что совершенствование техники построения различных композиционных схем является существенным фактором в развитии художественного мышления импровизатора, открывает перед ним простор для реализации творческих замыслов. Однако форма – не самоцель. И лишь тот музыкант сможет достичь высоких результатов, кто способен видеть в ней важное средство музыкальной выразительности и осваивать ее в единстве с художественным содержанием.

Нельзя также упускать возможность использования исполнительских средств музыкальной выразительности в ходе импровизации на заданную тему. Смена темпа, динамики, выбор

характерных штрихов, четкой и подчеркнута эффектной артикуляции может существенно повлиять на развитие художественного образа.

Смена темпа в импровизации на музыкальную тему встречается часто и является важным формообразующим средством. Темп может меняться резко или постепенно. Резкое изменение возможно между вступлением и первым проведением темы, между основной частью произведения и заключительной вариацией или кодой, в ряде других случаев. Яркие примеры постепенного ускорения можно наблюдать в народной музыке. Подтверждением могут служить известные обработки «Барыни», «Цыганочки», которые, как правило, исполняются «с выходом». Выражение «с выходом» в народе обозначает, что начало должно быть медленным, затем темп постепенно ускоряется, достигая уровня, необходимого для выражения свойственных этим мелодиям удали и озорства. О художественных возможностях, связанных с агогическими отклонениями, речь шла в разделе 2.1.2. настоящего издания.

Уверенное владение динамикой, умение использовать необходимый в данный момент уровень силы звучания – важный показатель профессионализма импровизатора. Богатство динамической палитры музыканта позволяет придать процессу формообразования гибкость, пластичность. Импровизация музыканта, располагающего динамическим диапазоном от *ppp* до *fff*, освоившего плавные и контрастные переходы от одного динамического уровня к другому, будет интереснее и выразительнее.

В ходе тематического варьирования можно выделить ряд приемов, связанных с возможностями изменения динамических параметров. Назовем некоторые из них, основанные на внутривариационных контрастных сопоставлениях:

- респонсорный или вопросо-ответный принцип, основанный на динамическом контрасте двух построений;
- параллельно-переменное проведение двух самостоятельных разнохарактерных линий с соответствующим динамическим обеспечением;
- принцип «эхо» с характерным повторением мелодико-гармонической и ритмической структуры, отраженной на более низком динамическом уровне.

В большинстве случаев динамический контраст сопровождается изменением регистра, фактуры, штриха и т. д.

Роль штрихов в импровизации трудно переоценить. В музыке их существует огромное множество – от *legato (legatissimo)* до *staccato (staccatissimo)*. Подобно динамике, смена штриха может производиться как при переходе от одного законченного музыкального построения к другому, так и внутри отдельного построения, членя его на контрастные составляющие. Из трех предложенных ранее способов создания динамического контраста, два, описанные первыми, могут быть использованы и при создании контраста штрихового.

Обратимся еще к одному исполнительскому средству музыкальной выразительности – к артикуляции. В вербальном языке под артикуляцией понимается характер произношения слов, характеризующий их слитность либо расчлененность, позволяющий выразить эмоциональное состояние говорящего. По артикуляции можно определить отношение говорящего к собственному сообщению, к тому или иному событию. В музыке, которая и без того является языком чувств, грамотное использование артикуляционных средств может обогатить, конкретизировать художественную идею музыканта, придать ей особый смысл.

Артикуляция взаимодействует со штрихами. Их изменение, как правило, синхронизировано, взаимосвязано. Штрихи, в основном, определяют характер взаимодействия, взаимосвязи звуков между собой, артикуляция же больше характеризует процессы, происходящие внутри каждого звука. Эти процессы, характеризующие различные стадии звучания, можно условно разделить на три фазы:

1) атака, возникновение звука. Она может иметь различный характер:

- а) мягкий;
- б) нейтральный, или прямой;
- в) резкий, со множеством промежуточных градаций;

2) стационарная часть. Ее развитие может основываться на принципах:

а) динамического постоянства (звук на всем протяжении выдерживается ровно);

б) динамических изменений (усиление, ослабление, а также различные формы их сочетания, в том числе вибрато);

3) окончание, снятие. Характеризуется так же, как атака.

Артикуляционные возможности каждого из инструментов весьма специфичны, музыкант-импровизатор должен их изучить и умело пользоваться в процессе творчества.

Рассмотрев возможности использования композиторских и исполнительских средств музыкальной выразительности при работе с заданной музыкальной темой, можно сделать вывод о важности их освоения в процессе занятий по импровизации. Осознание роли каждого средства в архитектонике художественного образа неизбежно приведет к обогащению и разнообразию звуковой палитры музыканта-импровизатора.

### *2.3.2. Освоение жанровой импровизации и стилизации в контексте подготовки музыканта-импровизатора*

Всякий музыкант, вставший на путь импровизации, никак не может пройти мимо таких понятий, как стиль и жанр. Любая музыка, написанная в древние времена или в современный период, принадлежит к тому или иному стилю и жанру. Процесс освоения различных стилей музыкантом-импровизатором весьма сложен, но необходим для формирования профессиональных качеств импровизатора. Сложен потому, что стиль как характерная манера, свойственная отдельному музыканту, группе музыкантов, определенной эпохе, обнаруживает себя не иначе как через систему музыкально-выразительных средств. Их изучение и освоение позволит использовать характерные для конкретного стиля обороты, звукосочетания, аккордовые последовательности и т. д. в собственных импровизациях.

Стилизация, понимаемая как преднамеренное обращение к известным музыкальным стилям, обладает значительным художественным потенциалом. К ней прибегают для выражения связи различных времен, обогащения современного языка, подкрепления собственных идей мыслями мастеров прошлого. Как мы уже говорили, в творчестве современных практикующих импровизаторов указанный тип музицирования моден и востребован. Школа также пытается соответствовать современным художественно-творческим реалиям. Например, в рос-

сийских «музыкальных школах все чаще создаются кружки импровизации, в которых детей, так или иначе, приобщают к основам жанровой или джазовой импровизации» [10, с. 40]. В системе среднего и высшего образования в той же России жанровой импровизации уделяется серьезное внимание. Так, в учебно-методическом пособии для студентов-пианистов «Основы импровизации» вопросам обучения импровизации в различных стилях и жанрах отведено центральное место [12].

Что касается базы стилей, то их количество в настоящее время измеряется тысячами. Их перечень и описание представлены на многочисленных интернет-ресурсах. Основными из них являются:

1. Народная музыка
2. Духовная музыка
3. Индийская классическая музыка
4. Арабская классическая музыка
5. Европейская классическая музыка
6. Латиноамериканская музыка
7. Блюз
8. Ритм-н-блюз
9. Джаз
10. Кантри
11. Шансон, романс, авторская песня
12. Электронная музыка
13. Рок
14. Ска, рокстеди, реггей
15. Поп
16. Рэп (Хип-хоп).

Повторимся, это список основных стилей и практически каждый из них имеет множество модификаций. Поэтому когда речь идет об освоении стилей, то стремиться к доскональному изучению их огромного множества было бы неразумно. Хотя получить представление о каждом из них, познакомиться с их специфическими особенностями было бы полезно. Акцент следует сделать на наиболее популярных в социуме стилях, на тех, которые интересны учащимся, в которых они видят практическую значимость. Конечно же многое зависит и от инструмента. У тех, кто свою профессиональную карьеру связывает с академической или народной музыкой, и тех, кто мечта-

ет стать поп-, рок- или джазовым музыкантом, естественно, перечень изучаемых и осваиваемых направлений, стилей и жанров должен существенно отличаться. Хотя в период обучения весьма желательно приобрести опыт импровизации в музыке различных направлений. Например, при проведении занятий по импровизации у студентов народно-инструментального факультета Белорусской государственной академии музыки, с учетом пожелания студентов, работа велась преимущественно на материале народной, джазовой, эстрадной и популярной музыки. Определенное внимание было также уделено полифонии и современной академической музыке.

Сразу же заметим, что овладение импровизацией в различных музыкальных стилях под силу далеко не каждому учащемуся. Помимо изучения особенностей музыки различных композиторов, либо определенных эпох, он должен свободно владеть музыкальным инструментом, иметь комплекс высокоразвитых художественно-творческих способностей.

Очень перспективный и современный путь изучения особенностей различных музыкальных стилей – задействование в учебном процессе компьютерных технологий. Даже в самых простых музыкальных компьютерных программах имеется достаточно обширная библиотека готовых фонограмм, записанных в различных стилях. Технология освоения этих стилей проста: включаем и прослушиваем фонограмму, определяем характерные стилистические особенности и в процессе следующего прослушивания импровизируем, пытаемся «попасть» в заданный стиль и органично «вписаться» в звучание образца. Описание нескольких рекомендуемых к использованию программ будет предложено при изложении темы 2.6.

Подобный алгоритм действий может быть применен на занятиях по жанровой импровизации. Начинать занятия следует с наиболее простых и известных жанров музыки, таких как песня, танец и марш. Даже самые юные учащиеся из личного опыта имеют представление об их характере и особенностях. В дальнейшем их перечень, в зависимости от стиля, в котором учащийся хочет совершенствовать свое импровизаторское мастерство, должен расширяться. К примеру, вальс может быть лирический, грустный, гротескный, праздничный. Марш бывает торжественный, походный, комический, свадебный и т. д.

Далее в работу включаются хоровод, полька, кадрили, танго, фокстрот, босса-нова, бегин, болеро, рэгтайм и др. Желающие могут приобщиться к жанрам полифонической (имитация, контрапункт, fuga), а также академической музыки (прелюдия, рондо, соната и т. д.).

Обучение импровизации в различных стилях и жанрах предполагает в первую очередь освоение имеющихся в соответствующих стилях и жанрах музыкальных произведений с обязательным музыковедческим анализом, с акцентированным выявлением наиболее значимых музыкально-языковых средств с целью их последующего использования в собственной импровизации.

Приведем пример проведения одного из таких занятий, посвященных освоению жанровой импровизации. Учебной группе, в данном случае студентам IV курса Академии музыки, предлагается посвятить занятие освоению вальса. На первом этапе ставится задача: воспроизвести максимальное количество известных вальсов, естественно, с элементами импровизации. Технология выполнения задачи сводится к следующему. Участвующие в занятии, находясь в круговом расположении, поочередно, друг за другом иницируют в звучании ту или иную известную тему в жанре вальса. Исполняется не вся пьеса, а лишь первая ее часть. Остальные участники, каждый на свой манер, вносят в звучание тот или иной колорит: кто-то импровизирует подголоски, контрапунктическую линию, другие в это же время предлагают мелодическую либо гармоническую фигурацию, третьи – оригинальную ритмическую структуру или выразительный ход в басовом голосе. Когда круг замыкается, то есть каждый из участников (а их может быть пять, десять, двадцать человек) выступил в качестве лидера, инициатора той или иной темы, процесс музицирования продолжается, плавно переходя в следующий виток – до тех пор, пока не будут исчерпаны вальсообразные темы. Если кто-то из музыкантов растерялся или не знает других вальсовых тем, он пропускает свою очередь, передавая «эстафетную палочку» следующему участнику. Итак, прозвучало двадцать, тридцать, а может даже и сорок тем известных вальсов. Среди них: старинные русские вальсы, известные французские мюзеты, мелодии военных и современных песен в размере 3/4 и т. д. Кста-

ти, во избежание всякого рода шоковых, стрессовых ситуаций, особенно в начальный период обучения, тему урока можно объявить заранее. Учащиеся смогут лучше подготовиться к занятию – кто-то послушает звучание вальсов и попытается их подобрать, кто-то разучит по нотам. В любом случае работа будет полезна.

Следующий этап связан с обстоятельным художественным и музыкально-языковым анализом прозвучавших вальсов. Учащиеся должны научиться с композиторской точки зрения смотреть на исполняемые произведения. Должны четко осознавать какие элементы придают тому или иному вальсу неповторимую самобытность? Что именно в нем вызывает слушательский интерес? Почему конкретное музыкальное произведение остается популярным на протяжении десятилетий, а порой и столетий? Это работа необходима для того, чтобы использовать наиболее выразительные компоненты, обнаруженные в известных произведениях, в предстоящей совместной импровизации в конце занятия. Учащиеся обращают внимание на нетрадиционные гармонические обороты и последовательности, на необычайно выразительный мелодизм темы, характерную интервалику, специфику ритмической организации музыкального материала и т. д.

Заключительный этап урока предполагает совместную импровизацию в жанре вальса. Для выбора темы участникам ансамбля предлагается в течение пяти минут сочинить таковую. Спустя указанное время каждый исполняет свою тему. Затем, исходя из сопоставления содержательных и художественно-образных достоинств каждой из представленных тем, путем открытого голосования определяется лучшая из них, которая и становится основой для совместной импровизации.

После выбора темы целесообразно схематично наметить план ее развития. Это может произойти по инициативе педагога, либо в результате коллегиального обсуждения. К примеру, первая часть импровизируемого вальса – это простое изложение темы, которую исполняет ее автор. Остальные участники обеспечивают легкий импровизационный аккомпанемент. Во второй части, которая звучит в тональности параллельного минора, появляется новая тема, интонационно созвучная с главной. Тему исполняет концертмейстер группы баянов. В акком-

панементе появляются интонации, органично взаимодействующие с темой. В третьей части основу музыкального материала составляет гармоническая фигурация в гитарном исполнении. В четвертой части лидирующую функцию берет на себя группа домр. Их музицирование строится на мелодической фигурации. Пятая часть – модуляция на полтона вверх. Шестая, заключительная часть строится на аккордовой фактуре. Импровизация заканчивается в оптимистических, жизнеутверждающих тонах. Подобного рода импровизаций в том или ином стиле, жанре, форме может быть сколько угодно много. В основе их развития могут лежать самые разнообразные формообразующие и музыкально-выразительные средства.

Говоря об особенностях того или иного жанра, конечно же необходимо выделить наиболее характерные для него признаки, определить какие из средств музыкальной выразительности играют ведущую роль, благодаря чему обнаруживается его жанровая специфика. Например, для вальса, помимо трехдольности, весьма типичен перед проведением темы или на стыке построений характерный басовый ход. Указанный жанр чаще ассоциируется с лирическим настроением, плавностью и выразительностью мелодии и т. д. Танго – это непременно подчеркнуто четкий ритм, синкопированный акцент на последнюю слабую долю такта, и несколько иной нежели в вальсе выразительный, нисходящий, гаммообразный басовый ход (f-e-d-c-h-a). При изучении марша, в зависимости от функциональной направленности (походный, торжественный, похоронный, комический и т. д.), следует обращать внимание на специфику интонационных оборотов, метроритмические особенности. Таким же образом выявляются особенности прочих жанров, которые в обязательном порядке сразу же закрепляются в импровизации.

Ну и самый эффективный, самый современный способ освоения жанровой импровизации связан с использованием компьютерных и игровых технологий. Об этом уже было сказано, когда рассматривались вопросы стилизации. Более обстоятельно об этом пойдет речь в заключительной теме настоящего учебного пособия, посвященной компьютерным технологиям.

## Задания для самопроверки

1. Включить в импровизацию на тему белорусской народной песни три-четыре способа мелодического варьирования.
2. Использовать одну из украинских народных песен для импровизации на основе гармонического разнообразия.
3. Импровизировать на тему популярной либо эстрадной музыки со вступлением и модуляцией.
4. Сымпровизировать две-три вариации на тему какой-либо русской народной песни, используя различные формы мотива.
5. Включить в импровизацию на тему задорной белорусской народной мелодии смену темпа, динамики и штрихов.
6. Импровизировать в жанрах вальса, польки, танго, босса-новы.

## Список использованной литературы

1. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1998. – 342 с.
2. Бойко, И. А. Мой метод : учеб. пособие / И. А. Бойко. – М. : Изд. Смолин К. О., 2002. – 232 с.
3. Глубоченко, В. М. Методика обучения музыкальной импровизации: метод. пособие / В. М. Глубоченко. – Минск : Ин-т культуры Беларуси, 2014. – 152 с.
4. Импровизация и обучение игре на фортепиано : метод. рек. / сост. Г. П. Каганович. – Минск : Б. и., 1980. – 88 с.
5. Кузнецов, В. Б. Подбираю на рояле. Практический курс гармонии для младших классов детских музыкальных школ и детских школ искусств : учеб. пособие / В. Б. Кузнецов, О. Г. Артемьева, С. Е. Дубинина. – СПб. : Композитор, 2009. – 72 с.
6. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1973. – 534 с.
7. Маклыгин, А. Л. Импровизируем на фортепиано. Элементарная гармония : учеб. пособие для музыкальной школы. Вып. I / А. Л. Маклыгин. – М. : Престо, 1997. – 33 с.
8. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
9. Сикор, Я. В. Импровизация вчера и сегодня / Я. В. Сикор ; пер. с чеш. Е. Рейтер. – Рукопись. – 74 с.
10. Сродных, Н. Л. Основы джазовой импровизации в структуре профессиональной подготовки педагога-музыканта : моногр. / Н. Л. Сродных ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург : Ажур, 2015. – 240 с.

11. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.

12. Цыганков, В. Н. Основы импровизации : учеб.-метод. пособие / В. Н. Цыганков. – Сыктывкар : ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми», 2018. – 25 с.

## **Тема 2.4. Импровизация и подбор по слуху**

### *2.4.1. Умение подбирать музыку по слуху – важнейший компонент импровизаторского профессионализма*

Музыкальная импровизация и подбор музыки по слуху – два совершенно разных и в то же время очень близких вида музыкальной деятельности. Если импровизация относится к деятельности продуктивного типа и обращена всегда вперед, нацелена на создание нового музыкального продукта, то в основе подбора по слуху лежит репродуктивная деятельность, результатом которой является воспроизведение какого-либо музыкального материала, т. е. вектор ее направленности – назад. Объединяет эти два вида деятельности то, что они обе относятся к безнотному типу, т. е. процесс импровизации и подбора музыки по слуху не предполагает наличия нотного текста. Результат художественной деятельности музыканта в обоих случаях находит свое воплощение непосредственно в звуке. Кроме того, умение подбирать по слуху, как и умение импровизировать достаточно часто и не без оснований служит мерилем художественно-творческого дарования музыканта. Как показывает практика, музыкант, успешно выполняющий один вид деятельности, успешен и в другом. Это свидетельствует о том, что в ходе выполнения обоих видов деятельности задействован ряд общих способностей. В первую очередь это музыкальный слух и музыкальная память, позволяющие моментально извлекать из лексического хранилища необходимый музыкальный материал и сразу же, без всяких размышлений воплощать его в звучании. Это может быть конкретный мотив, тема, фрагмент всем известной или только что услышанной музыки. Поэтому научиться импровизировать, не умея подбирать музыку по слуху, невозможно. Наличие навыков подбора по слуху для импровизатора является профессионально значи-

мым фактором. В его памяти должно храниться максимально большое количество музыки различных времен и народов, стилей и направлений, форм и жанров. И в любой момент времени, по первому требованию, он должен уметь их извлечь, органично включив в импровизацию. Без всякого преувеличения можно сказать, что максимально емкое знание музыкального наследия прошлого и настоящего, выработанное умение воспроизвести требуемое в любой момент, является фундаментом для последующего творческого поиска импровизатора, основанием для выражения собственных музыкальных мыслей.

Поэтому было бы ошибочным сводить воспитание импровизатора исключительно к фантазированию и созданию новых звуковых конструкций. Эффективное развитие творческого потенциала импровизатора, о чем говорилось ранее, может осуществляться лишь при условии соблюдения принципа единства репродуктивной и продуктивной деятельности, который предполагает гармоническое сочетание новаторства и подражания образцу, поиска новых выразительных возможностей и воспроизведения известных звуковых комбинаций. Развитие фантазии, воображения музыканта может происходить эффективно лишь во взаимодействии с развитием его памяти, способностей восприятия и представления.

Помимо подбора по слуху среди видов репродуктивной деятельности, которые очень тесно связаны с импровизацией, необходимо назвать: музыкальное исполнительство, чтение нотного текста, транспонирование по нотам и по слуху. Профессиональный подход к подготовке музыканта-импровизатора в обязательной мере должен включать активную работу по освоению указанных видов деятельности.

Что же представляет собой подбор по слуху и какие технологии могут быть использованы при его освоении? Подбор по слуху – особый вид музыкальной деятельности, предполагающий максимально приближенное к оригиналу воспроизведение на инструменте или голосом давно известных или только что прозвучавших композиций, их фрагментов, любых звуковых комбинаций без помощи нот. Известный белорусский музыкант-импровизатор и педагог Г. П. Каганович рассматривает подбор по слуху как важнейший навык спонтанного музицирования [4]. Подбор по слуху хоть и относится к репродуктивной

форме деятельности, однако в нем содержится ярко выраженное продуктивное начало. Это связано с неизбежностью трансформации услышанного звукового текста в подобный звуковой текст, порой с невозможностью воплощения в нем всех элементов звучащей фактуры, с учетом специфики музыкального инструмента.

Научиться подбирать по слуху возможно лишь регулярно воспроизводя знакомую и незнакомую музыку, известную давно или услышанную накануне. Показателем развитости умения подбирать по слуху является способность музыканта максимально точно сходно воспроизвести услышанный музыкальный текст. Успешная деятельность импровизатора невозможна без соответствующих навыков, так как творческим заданием для него может быть спетая или сыгранная кем-то из присутствующих мелодия. Без умения повторить либо продолжить музыкальную фразу партнера невозможно и участие в ансамблевой импровизации.

Очевидно, что формирование навыков подбора по слуху для импровизатора – не самоцель, а средство расширения и обогащения собственного музыкально-языкового и художественно-выразительного потенциала. Поэтому подбираемую музыку, ее отдельные фрагменты необходимо стремиться включать в собственные импровизации. Особенно в начальный период развития импровизатора огромная роль принадлежит подражанию, к которому нужно относиться как к естественному этапу становления творческого «я», не стесняясь и не пугаясь сходства своей музыки с оригиналом. Для музыкантов с развитым вкусом и чувством юмора полезно поупражняться в жанре музыкальной пародии, когда отдельные специфические, характерные для конкретного композитора или произведения моменты преднамеренно гиперболизируются и выставляются в контексте, где отсутствует первоизданная логическая связь.

Способность музыканта повторить чье-то высказывание, воспроизвести чужую мысль свидетельствует о понимании им содержательности текста. В работе со звучащими текстами, в контексте развития импровизаторских качеств, можно условно выделить несколько этапов. На начальном этапе можно ограничиться стремлением к буквальному воспроизведению услышанного. Далее это может быть пересказ прозвучавшего «сво-

ими словами», т. е. в собственной интерпретации. После – высказывание своего отношения к услышанному, поиск новых средств и форм для воплощения аналогичного художественного содержания. И в заключение, продуцирование собственных музыкальных текстов, художественно-образное содержание которых связано с прозвучавшим опосредованно. Такие этапы работы со звуковыми текстами интересны и чрезвычайно полезны. На каждом из них формируются важные профессиональные качества будущего музыканта. И что особенно важно, от этапа к этапу акцент все более смещается от репродукции – к активному творческому решению поставленных задач.

Из предшествующих рассуждений можно сделать вывод: умение подбирать по слуху в импровизаторском творчестве является фундаментальной основой, важнейшей предпосылкой успешной деятельности. Поэтому в учебных занятиях освоению указанного вида деятельности должно быть отведено особое место.

#### *2.4.2. Основные способы обучения подбору по слуху*

Систематизация музыкально-дидактического материала для подбора по слуху зависит от инструмента, целей и этапа обучения. Для тех, кто готовит себя к импровизации на профессиональной сцене, необходимо освоение максимального количества разнообразной музыки: от древних песнопений и наигрышей до современных экспериментальных конструкций. Для других достаточно освоения некоторого объема произведений, созданных в определенном стиле. Поэтому предлагаемая структура музыки, предназначенной для подбора по слуху, носит условный характер. Мы убеждены, что всякий музыкант и особенно импровизатор должен знать и уметь исполнить на своем инструменте определенный минимум наиболее известных и актуальных в современный период произведений, их фрагментов или музыкальных тем.

Подбирать по слуху можно все то, что исполняется в концертных залах, звучит по радио и телевидению, что записано на CD, DVD, кассетах, пластинках и прочих источниках, что исполняют ваши товарищи, а также то, что когда-то исполняли вы – вся содержащаяся в вашем слуховом опыте музыка может быть материалом для подбора по слуху.

Что касается стилистической направленности музыки, рекомендуемой для подбора по слуху, то она может быть представлена в следующем виде:

- классическая музыка;
- народная музыка;
- популярные песни;
- эстрадные и джазовые мелодии.

Раздел классической музыки содержит произведения композиторов, чья музыка вошла в сокровищницу мировой художественной культуры. Включенные в список данного раздела произведения лучше разучить по нотам, хотя вопрос о том, по каким каналам, письменным или устным, музыкант освоил указанные произведения, в данном случае не является принципиальным. Главное, чтобы он в любой момент мог воспроизвести их на инструменте целиком, или фрагментарно без нот.

Приводим примерный перечень композиторов-классиков, чья музыка или отрывки из нее непременно должны быть в арсенале музыканта-импровизатора: И. С. Бах, А. Вивальди, А. Марчелло, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Д. Россини, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Э. Григ, Ф. Лист, Н. Паганини, Ж. Бизе, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, И. Брамс, А. Дворжак, Ф. Мендельсон-Бартольди, М. Огинский, В. Монти, А. Алябьев, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Г. Свиридов.

Этот список достаточно схематичен, и каждый педагог или учащийся по своему желанию может продолжить его, в первую очередь, с учетом национального аспекта. Что касается конкретных произведений, опять-таки их выбор может быть произвольным. К примеру, из творчества И. С. Баха можно рекомендовать «Токкату и фугу» d-moll; «Скерцо-шутку» из Сюиты h-moll, «Прелюдию и фугу» c-moll из I тома ХТК. В. А. Моцарт может быть представлен главной партией I части 40-й симфонии, I частью «Маленькой ночной серенады», «Турецким маршем» из Сонаты a-moll. Из произведений Л. ван Бетховена наиболее популярны: главная партия I части 5-й симфонии «Тема судьбы», финал 9-й симфонии «Ода к радости», «Лунная соната», «Аппассионата», «К Элизе».

Мы убеждены, классическая музыка, независимо от музыкального инструмента, периода обучения, специализации, предпочитаемых стилей и направлений, должна постоянно

звучать в процессе обучения. В учебных целях она может как угодно трансформироваться: досочиняться, пересочиняться, браться за основу собственных импровизаций, включаться в попури, коллаж и др.

Народная музыка представлена наиболее популярными песенными и танцевальными мелодиями, знание которых и умение их воспроизвести позволит импровизатору не только проявить музыкальную эрудицию, но и при необходимости придать собственному музицированию национальный колорит.

#### Белорусские народные песни и танцы

1. Ох, і сеяла Ульяніца лянок.
2. Янка.
3. Бульба.
4. Лявоніха.
5. Мікіта.
6. Крыжачок.
7. А мой мілы захварэў.
8. Чаму ж мне не пець.
9. Цячэ вада ў ярок.
10. Рушнікі.
11. Касіў Ясь канюшыну.
12. Перапёлачка.
13. Там каля млына.
14. Саўка ды Грышка ладзілі дуду.
15. Кума, мая кумачка.
16. Купалінка.
17. Пасаджу каліну ў полі.
18. Бывайце здаровы.

#### Русские народные песни и танцы

1. Во поле береза стояла.
2. Светит месяц.
3. Ах вы, сени мои, сени.
4. Тонкая рябина.
5. Вот мчится тройка почтовая.
6. Степь да степь кругом.
7. Коробейники.
8. По Дону гуляет.

9. Перевоз Дуня держала.
10. Во саду ли в огороде.
11. Пойду ль я выйду ль я.
12. Я на горку шла.
13. Живет моя отрада.
14. Вот кто-то с горочки спустился.
15. Из-за острова на стрежень.
16. Как под горкой.
17. Ой, мороз, мороз.
18. Барыня.
19. Яблочко.

#### Українські народні пісні і танці

1. Бандура.
2. Їхав козак за Дунай.
3. Розпрягайте, хлопці, коней.
4. Сонце низенько.
5. Несе Галя воду.
6. Гопак.
7. Рідна мати моя.

Работа с популярными песнями предполагает освоение музыки, знание которой позволит музыканту чувствовать себя комфортно в любых ситуациях. Для удобства учебный материал систематизирован по тематической и жанровой направленности. Ниже приведены примерные списки песен, которые могут быть взяты за основу на занятиях по подбору музыки по слуху. Всем понятно, что с каждым годом пишутся новые песни, лучшие из которых должны непременно осваиваться на музыкальных занятиях как с помощью педагога, так и самостоятельно.

#### Детские песни

Сюда относится, в первую очередь, так называемая «детская классика» и множество песен, написанных в последние годы и пользующихся популярностью у детской аудитории. Список «детской классики» может быть представлен следующими песнями:

1. Левина З. Маленькой елочке холодно зимой.

2. Бекман Л. В лесу родилась елочка.
  3. Шаинский В. Песенка крокодила Гены.
  4. Шаинский В. Улыбка.
  5. Шаинский В. Голубой вагон.
  6. Шаинский В. Кузнечик.
  7. Шаинский В. Чунга-чанга. Из мультфильма «Катерок».
  8. Шаинский В. Антошка. Из мультфильма «Веселая карусель».
  9. Шаинский В. Вместе весело шагать. Из кинофильма «И снова Анискин».
  10. Шаинский В. Когда мои друзья со мной.
  11. Савельев Б. Дружба крепкая не сломается. Из мультфильма «Тимка и Димка».
  12. Иванов В. Песня о дружбе. Из кинофильма «Тихие троечники».
  13. Гладков Г. Песни из кинофильма «Бременские музыканты».
  14. Крылатов Е. Крылатые качели. Из телефильма «Приключения Электроника».
  15. Крылатов Е. Прекрасное Далекo. Из телефильма «Гостья из будущего».
  16. Крылатов Е. Три белых коня. Из кинофильма «Чародеи».
- Продолжением данного списка должны быть песни, которые написаны относительно недавно и которые нравятся детям.

#### Советские массовые песни

1. Соловьев-Седой В. Подмосковные вечера.
2. Мокроусов Б. Вологда.
3. Мокроусов Б. Одинокая гармонь.
4. Пахмутова А. Старый клен.
5. Дунаевский И. Ой, цветет калина.
6. Зацепин А. Есть только миг.
7. Молчанов К. Огней так много золотых.
8. Пахмутова А. Надежда.
9. Потемкин Б. Наш сосед.
10. Лепин А. Песенка о хорошем настроении.
11. Таривердиев М. Я спросил у ясеня... Из телефильма «Ирония судьбы, или С легким паром».
12. Таривердиев М. Если у вас нету тети. Из телефильма «Ирония судьбы, или С легким паром».
13. Шаинский В. Когда цвели сады.

14. Кузнецов С. Белые розы.
15. Кузнецов С. Седая ночь.
16. Лученок И. Мой родны кут.
17. Лученок И. Журавли на Полесье летят.
18. Ханок Э. Малиновка.
19. Ханок Э. Вы шумите, березы.

#### Военные песни и песни о войне

1. Александров А. Священная война.
2. Листов К. В землянке.
3. Новиков А. Эх, дороги.
4. Новиков А. Смуглянка.
5. Блантер М. Катюша.
6. Блантер М. Враги сожгли родную хату.
7. Дан.и Дм. Покрасс. Три танкиста.
8. Музыка неизвестного автора. Огонек.
9. Соловьев-Седой В. Вечер на рейде.
10. Богословский И. Темная ночь.
11. Петербургский Г. Синий платочек.
12. Баснер В. На безымянной высоте.
13. Баснер В. Грустные ивы.
14. Френкель Я. Журавли.
15. Колмановский Э. Алеша.
16. Тухманов Д. День Победы.
17. Высоцкий В. Он не вернулся из боя.
18. Окуджава Б. Нам нужна одна победа. Из к/ф «Белорусский вокзал».
19. Ножкин М. Последний бой. Из киноэпопеи «Освобождение».
20. Лученок И. Майский вальс.

#### Старинные и современные романсы

1. Булахов П. Не пробуждай воспоминаний.
2. Варламов А. На заре ты ее не буди.
3. Музыка неизвестного автора. Я встретил вас.
4. Абаз А. Утро туманное.
5. Музыка неизвестного автора. Темно-вишневая шаль.
6. Шишкин Н. Ночь светла.
7. Обухов А. Калитка.
8. Музыка неизвестного автора. Клен ты мой опавший.

9. Фомин Б. Только раз.
10. Алябьев А. Соловей.
11. Музыка неизвестного автора. Гори, гори, моя звезда.
12. Музыка неизвестного автора. Очи черные.
13. Пономаренко Г. Не жалею, не зову, не плачу.
14. Липатов В. Письмо к матери. «Ты жива еще, моя старушка».
15. Хренников Т. Что так сердце растревожено.
16. Петров А. У природы нет плохой погоды.
17. Тухманов Д. Напрасные слова.
18. Баснер В. Романс. Из телефильма «Дни Турбиных».
19. Окуджава Б. Любовь и разлука.
20. Звездинский М. Женщине («Очарована, околдована»).
21. Семеняко Ю. Ты мне весною приснилась.
22. Семеняко Ю. Явор и калина.
23. Семеняко Ю. Зорка Венера.

#### Авторская песня

1. Визбор Ю. Милая моя.
2. Окуджава Б. Виноградная косточка.
3. Высоцкий В. Песня о друге.
4. Высоцкий В. Вершина.
5. Высоцкий В. Лирическая.
6. Розенбаум А. Вальс-бостон.
7. Митяев О. Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались.
8. Третьяков В. Тюбик.

Перечень тем джазовых стандартов и современных эстрадных мелодий мы преднамеренно не публикуем. Джазовые темы достаточно обстоятельно представлены в книге В. Симоненко «Мелодии джаза» [8]. Отечественная же и зарубежная эстрадная, популярная музыка, шансон развиваются и обновляются такими темпами, что опубликованные к моменту выхода книги списки будут выглядеть устаревшими. Современная школа должна чутко реагировать на появление новых песен. Лучшие из них должны становиться объектами учебной деятельности. Считаем, что составлением списков произведений джазовой и эстрадной музыки каждый педагог, каждая школа

могут заниматься самостоятельно исходя из целей обучения, личных пристрастий педагогов и учащихся.

Предложенная структура музыкального материала составляет основу для проведения занятий, связанных с подбором по слуху. Работу над освоением музыкального наследия можно «привязать» также к памятным датам, календарным событиям, праздникам. Это было бы чрезвычайно полезным не только с точки зрения музыкального развития учащихся, но и их социализации. Проведение систематических и регулярных импровизированных тематических концертов способствовало бы более глубокому осознанию юными музыкантами роли музыки в жизни общества, формировало бы их активную гражданскую позицию.

Развитие навыков подбора по слуху не должно сводиться к работе с готовыми музыкальными текстами, с так называемой композиторской музыкой. Обращение к импровизациям «гросмейстеров» – уважаемых музыкантов, с целью их записи по слуху или воспроизведения, несомненно, окажет позитивное влияние на формирование импровизаторской культуры. Письменная фиксация импровизируемой музыки позволяет глубже проникнуть в технологическую лабораторию музыканта, понять особенности его художественного мышления. Полезными будут и творческие занятия, связанные с воспроизведением импровизаций, разыгрываемых непосредственно в учебном классе – товарищами по учебе либо педагогом. Повторять можно не все сразу, а вычлняя наиболее интересные компоненты: интонационные или гармонические обороты, ритмические структуры, характерные для конкретного музыканта ходы. Формирование умения повторить чужую или собственную импровизацию на определенном этапе можно рассматривать как цель, необходимое качество импровизатора-практика. Это позволит ему включиться в коммуникативную ситуацию: ответить импровизацией на импровизацию, вступить в музыкальный диалог.

Перспективным и эффективным в развитии умения подбирать по слуху является использование музыкально-дидактических игр. Благодаря им музыкант в непринужденной атмосфере способен реально оценить и максимально проявить свои способности к воспроизведению музыки. Некоторые из таких

игр, например «Репетитор» и «Исчерпай тему» подробно описаны в методических изданиях [2; 3].

Особо следует сказать о роли компьютерных технологий в формировании навыков подбора по слуху. (Возможностям компьютерных технологий в обучении импровизации будет посвящена заключительная тема пособия.) Один из способов может быть связан с использованием фонограмм «минус» к знакомым песням, произведениям. Множество из них в готовом виде имеются в Интернете. Содержание работы в данном случае состоит в воспроизведении голосом или на инструменте мелодии и других компонентов произведения под аккомпанемент звучащей фонограммы. Фактурная полнота звучащей музыки существенно влияет на эстетическое восприятие учащегося, оказывает стимулирующее воздействие на его поисковую и творческую активность. Вариант самостоятельного изготовления фонограмм более сложен и в то же время более интересен. Он предполагает наличие соответствующих знаний и навыков.

Используя музыкальные компьютерные программы можно подбирать по слуху и незнакомую музыку. В программах имеются так называемые demo-файлы от разработчиков, которые подходят для занятий. Прослушав ту или иную композицию один или несколько раз, можно попытаться ее воспроизвести. Воспроизводить можно не всю фактуру композиции, а ее часть, приглушив (замутировав) те или иные голоса при повторном проигрывании и исполняя их партию «вживую», на своем инструменте. Подобные занятия с компьютером позволяют незаметно переходить от подбора по слуху к импровизации, от воспроизводящей деятельности к творческой.

Из всех видов музицирования в процессе подбора музыки по слуху наиболее эффективно формируется активная музыкальная память. Так, для развития кратковременной памяти могут быть предложены следующие задания:

1. Повторить прослушанный в живом исполнении или в звукозаписи отрывок незнакомого произведения.

2. Повторить свою импровизацию или импровизацию товарища.

3. Повторить прочитанный с листа музыкальный фрагмент.

Во всех случаях необходимо стремиться как можно более точно воспроизвести услышанное. Возможен и свободный

«пересказ», предполагающий проявление продуктивных способностей мышления, воображения, интуиции.

Для развития и проявления долговременной памяти могут быть предложены следующие задания:

1. Исполнить какую-либо пьесу из «прошлогоднего» репертуара.

2. Исполнить популярное в прежние годы музыкальное произведение.

3. Исполнить попури на темы произведений известных авторов (Бах, Моцарт, Бетховен, Глинка, Чайковский, Дунаевский, Пахмутова, Лученок, Ханок и т. д.).

4. Исполнить попури на темы песен, входящих в репертуар известных исполнителей.

Главное условие при выполнении заданий – достоверное воспроизведение авторского текста. При этом, конечно же, решающее значение, как в любом процессе музицирования, будут иметь вопросы художественного воплощения текста, горизонтального и вертикального наполнения звучащей музыки.

Обобщая сказанное, заключим, что в ходе подбора музыки по слуху формируются значимые для импровизатора качества. Воспроизводя звучание созданной кем-то музыки, он тем самым приобщается к воспроизведению эмоций и настроений, выраженных авторами в музыкальных текстах. Осознание и освоение глубоких и разнообразных связей между переживаемыми чувствами и их текстовой выраженностью в музыке разных авторов является основой и стимулирующим фактором для поиска собственных музыкально-выразительных средств при передаче близких, аналогичных настроений и состояний. Поэтому подбор музыки по слуху следует рассматривать не только как освоение многообразия музыкальных текстов, но и как технологию изучения многообразия способов выражения человеческих чувств в звуке.

### **Задания для самопроверки**

1. Подобрать по слуху три-четыре темы из произведений Баха, Моцарта, Чайковского.

2. Подобрать по слуху с элементами импровизации три-четыре песни из репертуара известных исполнителей прошлого или настоящего.

3. Включить в импровизацию в жанре попури три-четыре темы белорусских (русских, украинских) народных мелодий.
4. Подобрать по слуху и представить в жанре попури с разнообразными импровизациями три-четыре школьных или детских песен.
5. Подобрать по слуху, т. е. повторить собственную импровизацию, импровизацию преподавателя или кого-то из учащихся.
6. Повторить прочитанный с листа музыкальный фрагмент.

### *Список использованной литературы*

1. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1998. – 342 с.
2. *Глубоченко, В. М.* Методика обучения музыкальной импровизации: метод. пособие / В. М. Глубоченко. – Минск : Ин-т культуры Беларуси, 2014. – 152 с.
3. *Глубоченко, В. М.* Музыкально-дидактические игры: Вопросы теории и практики / В. М. Глубоченко. – Минск : А. Н. Вараксин, 2012. – 100 с.
4. *Импровизация и обучение игре на фортепиано : метод. рек. / сост. Г. П. Каганович.* – Минск : Б. и., 1980. – 88 с.
5. *Ковалев, А. И.* Подбор музыки по слуху как комплексный психический процесс в структуре личности музыканта / А. И. Ковалев // Совершенствование музыкально-образовательного процесса: вопросы теории и практики : межвуз. сб. науч. и метод. ст. / Белорус. гос. ун-т им. М. Танка, Белорус. гос. академия музыки ; сост.: Е. С. Полякова, Л. А. Захарчук. – Минск, 2017. – С. 47–56.
6. *Ковалев, А. И.* Творческая активность педагога-музыканта : моногр. / А. И. Ковалев. – Минск : БГПУ, 2006. – 147 с.
7. *Программа курса по концертмейстерскому классу с методическими рекомендациями для баянистов и аккордеонистов / сост.: В. Ф. Савицкий, В. М. Глубоченко.* – Минск : Ротапринт МИК, 1991. – 64 с.
8. *Симоненко, В.* Мелодии джаза / В. Симоненко. – Київ : Музична Україна, 1976. – 306 с.
9. *Тетерина, Г. Н.* Подбор по слуху : учеб.-метод. пособие для ДШИ / Г. Н. Тетерина. – М. : ВЛАДОС, 2015. – 96 с.
10. *Шмалько, Ю. В.* Формирование музыкального мышления учащегося-музыканта в процессе подбора по слуху и импровизации (на материале учебной работы в классе фортепиано) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Ю. В. Шмалько ; Моск. гос. пед. ун-т. – М., 1998. – 22 с.

## Тема 2.5. Формирование навыков ансамблевой импровизации

В процессе занятий ансамблевой импровизацией определение импровизации как непосредственного музыкального высказывания приобретает особый смысл. Каждый импровизирующий в ансамбле имеет возможность проявить себя, высказавшись по поводу предложенной заданной модели, будь то тема, жанр, стиль, либо художественно-образное задание. Ему это не просто позволено – каждый участник ансамбля должен, обязан внести определенный вклад в совместный звуковой результат. Он может взять на себя роль лидера, выступать как равноправный участник коллектива, а может оказаться едва заметной фигурой, никак не проявляя инициативу, подстраиваясь под создаваемое другими звучание. Может поддакивать, соглашаться с высказываниями других, а может выступать в оппозиции, предлагать весомые контраргументы, пытаясь перформатировать импровизируемый звуковой поток в соответствии с собственным видением перспективы.

Помимо этого, каждый из участников, выражая свое отношение к заданной модели, должен непременно учесть позицию всех музыкантов ансамбля, выстраивать собственное музыкальное высказывание в контексте сказанного ими. В большинстве случаев целью ансамблевой импровизации является координация усилий всех участников ансамбля, направленная на создание совместного, единого художественно-образного содержания производимой ими музыки. Но если импровизация проводится в рамках конкурса или какого-либо шоу, предполагающих состязательность, выявление победителя, лучшего музыканта в составе того или иного ансамбля, тогда цель смещается в плоскость самопрезентации, и обычно выражается в стремлении каждого участника произвести на аудиторию в первую очередь внешний эффект.

Условно можно обозначить несколько видов ансамблевой импровизации:

- импровизирующий солист на фоне аккомпанирующих партнеров;
- поочередно импровизирующие участники ансамбля;

– свободная импровизация, когда каждый музыкант имеет право, не дожидаясь своей очереди, вступить в беседу, дискуссию, тем или иным образом повлиять на ход событий.

Занятия ансамблевой импровизацией очень важны и полезны для творческого развития музыканта, для его самооценки. Здесь весьма определенно проявляется и обнаруживается креативная составляющая музыкального дарования – способность импровизатора по-новому, по-особенному, в свойственной лишь ему манере решать поставленные задачи. Именно импровизация в ансамбле позволяет по-новому взглянуть на свои возможности, реально оценить свой творческий потенциал, равным образом как и потенциал каждого из участников ансамбля. Постоянное нахождение музыкантов в режиме конкурентности является серьезным стимулом, активизирующим их интеллектуальное развитие и творческий рост.

Если говорить о звуковом результате, то в ансамблевой импровизации он значительно богаче, чем в импровизации сольной. Импровизация в ансамбле с ее полнофактурным звучанием предполагает синхронное задействование в процессе музицирования различных средств музыкальной выразительности, сочетание которых обеспечивает желаемый звуковой результат. На этих занятиях целесообразно вводить ограничительные условия с учетом возможностей каждого учащегося. Так, для кого-то посильным будет исполнение темы, элементарного подголоска, легкого гармонического аккомпанемента. Для обладающих определенными дарованиями более интересными будут задания по импровизации мелодической фигурации или контрапункта.

Например, персональные задачи между музыкантами в процессе импровизации на заданную тему могут быть распределены следующим образом. В каждом из музыкальных построений (или каждой части) учащиеся поочередно берут на себя функцию лидера, т. е. импровизируют согласно предписаниям педагога. Остальные в свободной импровизации, используя различные средства музыкальной выразительности, вносят посильную лепту в создаваемый совместными усилиями звуковой образ.

Музыкант А. (I часть) играет тему,  
Б. (II) – гармоническую фигурацию,  
В. (III) – прием ключевых интонаций,  
Г. (IV) – мелодическую фигурацию в тональности на полтона выше исходной,  
Д. (V) – контрапункт,  
Е. (VI) – новую мелодию в басу.

Заключительная вариация (VII) звучит на *tutti* – в ее основе тема в аккордовом изложении на *ff*.

Подобные функциональные предписания несколько не ограничивают инициативу музыкантов. Они определенным образом позволяют выстроить композиционную форму целого, дают возможность каждому участнику ансамбля почувствовать ответственность за развертывание музыкального материала на порученном участке.

Для начинающих импровизаторов ансамблевая импровизация привлекательна тем, что она предоставляет возможность чередования активной и пассивной фаз музицирования. Это позволяет проявить свои лучшие качества, а также собраться с мыслями, наметить план дальнейших действий. Что же касается основной психологической проблемы на занятиях по импровизации – речь идет о страхе перед неведомым, о боязни ошибки – то риски здесь минимизированы. В случаях нерешительности, неуверенности в своих силах начинающий импровизатор может сконцентрировать свои усилия на второстепенных элементах музыкального языка, где-то и вовсе сделать паузу, а где-то выйти на передний план. И еще один очень важный момент. На занятиях по ансамблевой (и не только ансамблевой) импровизации у учащихся должна быть твердая уверенность в том, что ни при каких обстоятельствах они не будут унижены или осмеяны. Именно боязнь низкой оценки со стороны педагога, боязнь потери авторитета в глазах товарищей для многих является серьезным препятствием на пути освоения искусства импровизации.

### *2.5.2. Некоторые аспекты методики обучения и проведения концертных выступлений известных ансамблей-импровизаторов*

Если говорить о месте ансамблевой импровизации в культуре и в образовании, то следует определить его как достаточно скромное. Хотя в Беларуси, как и за рубежом, существуют коллективы, активно обращающиеся к импровизации в своем творчестве и это главным образом ансамбли и оркестры, практикующие джазовое направление. Количество же ансамблей, работающих в других стилях и жанрах, можно пересчитать по пальцам. Подобная ситуация существует и в школе: занятия по ансамблевой импровизации, как правило, сводятся к освоению джаза.

Кратко ознакомимся с ансамблями, сделавшими основную ставку в своем творчестве на импровизацию. Один из таких ансамблей – белорусско-шведский коллектив «Morph» (руководитель – профессор Академии музыки шведского города Мальме Герман Мюнцинг) с 2011 г. по 2015 г. выступал с концертами в Беларуси, Швеции, Польше и Дании. К музицированию были привлечены студенты Белорусской государственной академии музыки, прошедшие серьезный отбор. В каждом выступлении ансамбля звучала совершенно новая, никому неизвестная музыка, которая рождалась непосредственно в момент исполнения, на глазах у слушателя. Импровизации в исполнении музыкантов отличались разнообразием. Им предлагались задания, предполагающие использование различных элементов музыкального языка, а также музыкальные фрагменты. Каждый из музыкантов получал персональное задание и, взаимодействуя с ансамблистами, сходу, без каких бы то ни было репетиций предлагал их художественно-образное звуковое решение [5].

В основу выступлений польского ансамбля импровизирующих композиторов Mud Cavaliers («Кавалеры болот») положены импровизации в стилях фри-джаз, компонированная, электронная, этническая, шумовая музыка. В своем творчестве музыканты ищут альтернативу академической музыке. Выступая в различных городах и странах, артисты привлекают к участию в концертах местных музыкантов. Выступления коллектива

проходят в аудиовизуальном формате, с использованием фото- и видеоматериалов той местности, где проходит концерт. Веселый, юмористический тон выступлению придает комбинация на экране характерных для той или иной местности городских ландшафтов и картинок на «болотную» тему. Что касается музыкального звучания, то в исполняемую на инструментах музыку органично вплетаются звуки, к примеру, метрополитена, местных производственных предприятий и т. д. [6].

Выступления ансамбля «Импровиз-рояль» из Казани «построены по подобию концертов XVII–XVIII ст., проходивших в форме импровизационных состязаний музыкантов». Инициатором создания ансамбля является профессор Казанской консерватории доктор искусствоведения Александр Маклыгин. Творческий коллектив состоит из девяти пианистов-импровизаторов, которые в ходе концерта импровизируют на двух роялях, как поочередно, так и совместно – в 16 рук. Стилистика звучащей музыки весьма разнообразна – от классики до джаза. Для создания собственных импровизаций музыканты обращаются к музыке разных времен и народов, разных жанров и стилей, используют музыку Баха, Моцарта, Чайковского и других авторов. По словам очевидцев, выступление коллектива – это не только звучащая музыка, это театр со всеми его атрибутами: действующими лицами, сюжетом и т. д. [8].

Одним из наиболее ярких носителей импровизационной культуры по праву считается ансамбль Калифорнийского института искусств «CalArts Improvisation Ensemble», созданный музыкантом и педагогом-новатором Сьюзен Аллен. Она же является автором уникальной методики обучения импровизации в ансамбле. В разные времена количество участников в коллективе было от двадцати до двадцати четырех. По словам автора, основной акцент в работе сделан на «стимулировании участников ансамбля к активному слушанию и реагированию друг на друга с высокой степенью концентрации, через высокую степень взаимного осознания». В ходе выступления перед музыкантами не ставятся задачи по соблюдению каких-либо правил либо инструкций. Поэтому каждый концерт превращается в уникальное событие, соавтором которого является каждый из участников ансамбля. Разнообразие музыкальной стилистики обусловлено тем, что в Калифорнийском ин-

ституте искусств имеется «возможность изучать музыку Северной Индии, Явы и Бали, музыку Ганы, а также традиционный и экспериментальный джаз и традиционную и экспериментальную западную музыку» [7]. Принципиально важным в методике обучения является требование включения элементов изучаемой музыки в собственные импровизации.

Уникальность методики, разработанной Сьюзен Аллен, обнаруживается повсеместно. Так, для снятия всякого рода психологических барьеров автор просит студентов «найти и затем использовать наиболее пугающий их технический прием, а затем применить его в дуэтной импровизации – исследовать его, разрушать, стараться правильно его выполнить, практиковать его на публике – подкрепляя тот факт, что никого не заботит, верно ли они играют». После она их просит «назвать какой-нибудь прием, который они могли бы применить, чтобы выглядеть на сцене полными дураками, и включить это в импровизацию». Здесь же приведено высказывание Майлза Дэйвиса о том, что «неправильных нот не существует» [7].

Рассуждая о перспективах музыкальной импровизации, ее месте в социокультурном пространстве будущего, Сьюзен Аллен убеждена в ее востребованности и возрастающей роли. Сравнивая исполнительство и искусство импровизации она приводит слова Христоса Хациса о том, что «исполнение на сцене или в аудиозаписи будет иметь мало функциональности в культуре грядущего. Напротив, скорее всего, музыкой завтрашнего дня станет концепция музыкального ритуала в чистом виде, где нет разделения между священниками и мирянами, исполнителями и аудиторией, а скорее общение участников с музыкой, действующей как катализатор этого общения» [Там же].

### *2.5.3. Авторский опыт проведения учебных занятий по ансамблевой импровизации*

В продолжение разговора о формировании навыков ансамблевой импровизации кратко изложим наш авторский опыт работы в обозначенном направлении со студентами Белорусской государственной академии музыки, Белорусского государственного университета культуры и искусств, а также со слу-

шателями курсов повышения квалификации и переподготовки кадров по линии Министерства культуры и Министерства образования. Занятия по импровизации с указанными категориями обучающихся проводились и проводятся (согласно учебным планам) исключительно в групповой форме.

Важной предпосылкой успешного освоения ансамблевой импровизации является умение создавать творческую атмосферу в классе, которая позволяет каждому участнику максимально проявить свои импровизаторские дарования. Исходя из опыта, наилучшее расположение участников в учебном классе – это размещение по кругу, что позволяет наладить непосредственное общение каждому со всеми. Ну и конечно же это налаживание коммуникации между участниками, подбор и включение в учебный процесс разнообразных увлекательных заданий и т. д.

Прежде чем приступать к учебным занятиям, необходимо определиться в целях: чему конкретно мы хотим научиться и какие музыкальные стили будем осваивать. Учитывая мизерное количество учебных часов, выделяемых на дисциплину, учебные цели, как правило, носят ознакомительный характер. Что касается стилистики, многое зависит от музыкального инструмента и художественного вкуса обучающихся. Они считают, что наиболее приоритетными стилями для формирования навыков импровизации, с практической точки зрения, являются: джаз, народная, популярная и эстрадная музыка, авангард. Крайне редко высказывались предложения по освоению полифонии.

Занятия по ансамблевой импровизации было бы ошибочным сводить исключительно к созданию всякий раз новой звуковой реальности, хотя это может быть золотым правилом при завершении каждого урока. Использование максимального количества знакомой и незнакомой музыки, законченных пьес и их фрагментов, самых различных технологий и методов, разнохарактерных творческих заданий – все это должно стать нормой, определяющей содержательное наполнение процесса обучения. Продемонстрируем на примере, каким образом может выстраиваться занятие, в котором от участников ансамбля требуется знание определенного массива популярной музыки, который должен быть представлен в звуковом формате в творчески

переработанном виде. Иными словами, выполнение задания предполагает синхронное обращение к двум видам деятельности – подбору по слуху и импровизации, которые сплетаются воедино.

Учебное занятие проводится в игровой форме, что очень важно для создания творческой атмосферы, предполагающей определенную состязательность и конкурентность. Игра называется «Исчерпай тему». Из общего состава присутствующих сформированы две команды, каждая из которых придумывает себе название, выбирает капитана и получает задание. Заданий может быть огромное множество, и они каждый раз меняются. Например, одной команде предлагается тема – транспорт, другой – животный мир. Это обозначает, что каждая из команд с помощью музыкальных инструментов, поочередно, сменяя друг друга, без остановки, исполняет в развернутой фактуре, с вариациями, фигурациями, контрапунктами и т. д. один период (куплет) произведения (песни, танца, инструментальной композиции), название которого связано с заданной темой. В следующий раз темы, естественно, будут другими. Приводим примерный перечень тем для игры «Исчерпай тему».

Команда № 1	1. Деревья 2. Транспортные средства 3. Профессии 4. Учеба 5. Музыкальные инструменты 6. Птицы 7. Небо, космос	Животные Явления природы Продукты Имена Спорт Океаны, моря и реки Военная техника, оружие	Команда № 2
-------------	---	---	-------------

Тематика музыки определяется либо педагогом, либо самими участниками игры. В любом случае педагог должен позаботиться о том, чтобы шансы участников были примерно равны. Например, если одна команда исполняет музыку по теме «Океаны, моря и реки», а другая – «Медицинские препараты», то шансы на победу у первой команды будут предпочтительнее, поскольку в их распоряжении больше музыкального материала. Выигрывает тот, кто сумеет сыграть больше соответствующих теме музыкальных фрагментов, чье исполнение будет художественнее и разнообразнее.

Еще один пример тесного взаимодействия подбора по слуху и импровизации был приведен ранее, когда мы говорили о жанровой импровизации. Но тогда их «взаимоотношения» носили иной характер. Сначала мы вспомнили всю известную музыку в жанре вальса, исполнив ее на инструменте, затем, после непродолжительного музыковедческого анализа, импровизировали собственный вальс, в основу которого была положена собственная тема. Т. е. направление движения в данном случае можно характеризовать как от репродуктивной деятельности – к продуктивной.

Творческая игра «Обитатели морей и океанов» решает принципиально иные задачи. Она направлена на осознание богатства и поиск разнообразных музыкально-языковых ресурсов для выражения различных чувств, состояний и процессов, на формирование художественного воображения, продуктивного мышления и интуиции участников ансамбля. Игра относится к разряду сюжетно-ролевых и творческих игр. Весьма желательно чтобы в игре были использованы музыкальные инструменты разного типа, например гитары, домры, балалайки, цимбалы, баяны, аккордеоны, контрабас, что-то из ударных инструментов или перкуссии. Тембровое разнообразие весьма существенно в процессе формирования художественного образа.

Сюжет предстоящей игры-импровизации может быть следующим. Раннее утро. Бескрайняя водная гладь. Под первыми лучами восходящего солнца пробуждаются обитатели морей и океанов. Стайки мелких рыбок резвятся в прибрежной зоне, описывают головокружительные виражи на поверхности воды, выпрыгивают из нее. Появляются водные обитатели средних размеров. Их движение более размеренно. Они не прочь полакомиться мелкой рыбешкой. Однако угнаться за ней не так просто. Наконец, в игру вступают хищники крупных размеров, всем своим видом показывая, что шутить и церемониться они не намерены. Разыгрывается драма с участием всех обитателей водной стихии. Для одних – это погоня, охота, для других – стремление уцелеть, спастись. Когда страсти утихают, на поверхности снова водная гладь. Снова резвящийся малек, выживший в неистовой борьбе, радуется жизни.

При распределении ролей необходимо учитывать размер и регистровые характеристики музыкальных инструментов. Так,

домры, балалайки, возможно, цимбалы – это мелкие рыбки; гитары, баяны, аккордеоны – средние; виолончель, контрабас, бас-гитара, большой барабан, литавры – крупные хищники. Те, кто по каким-либо причинам пришли на занятия без музыкального инструмента, – прибрежный растительный покров.

Порядок вступления в игру инструментов ясен. В начале – мелкие. Затем – средние. Поведение мелких рыбок при приближении средних несколько изменяется. Первые признаки появления крупных хищных особей вызывает панический страх у прочих морских обитателей. Роль растительного покрова: колыхание (движения корпусом с поднятыми вверх руками), а также звуковая имитация (в моменты драматургической напряженности динамическое пропевание гласных или шипящих звуков, можно с закрытым ртом или сквозь зубы).

Роль педагога в игре чрезвычайно велика. После распределения ролей и ознакомления участников с сюжетом (сюжеты игр впоследствии могут предлагать сами музыканты) учитель координирует усилия каждого импровизатора и отдельной группы: структурирует игру, определяет временные рамки ее развертывания, регулирует динамические градации звучания, конкретизирует характер создаваемого образа. В его арсенале слова, жесты, мимика. В любой момент игры учитель вправе инициировать новую вводную, например «шторм усиливается». Реакция участников ансамбля выражается в придании звучанию порывистости, мощи. Их музицирование становится более резким и импульсивным. По ходу развертывания музыкального материала учитель может призвать хищников к большей агрессивности и безжалостности и т. д.

Музыкальное звучание – главный компонент и главная цель игры – не регламентируется никакими музыкальными константами. Художественный образ формируется вне всякой привязки к метру, тональности, в условиях отсутствия гармонической зависимости. Например, в звучании партии мелких рыбок хороший эффект дает использование таких игровых приемов, как пиццикато, глиссандо, репетиции, тремоло. Музыканты сами, прислушиваясь друг к другу, быстро находят характерные для заданного образа музыкально-выразительные интонации, обороты. Звуковой результат, даже при стократном проведении игры, всегда будет разниться. Стилистически это может быть

какая угодно какофония с элементами хаотичности и алогизма, а может быть нечто весьма определенное, выдержанное в рамках традиции.

Используя алгоритм проведения описанной игры, творчески работающий педагог без труда создаст множество подобных игр. Они могут называться: «Жители катакомб», «Небесная катавасия», «Конвульсии электромонтера», «Колобок и Красная Шапочка в гостях у Терминатора» и т. д.

Подсказка: успех игры во многом зависит от ее названия. Образное, содержащее свежий импульс название будоражит воображение обучающихся, способствует интуитивному поиску ярких и образных музыкально-выразительных средств. В целом использование игровых технологий на занятиях по ансамблевой импровизации очень перспективно с точки зрения интереса участников и их творческого развития. К тому же общеизвестно, что усвоение учебного материала в процессе игры происходит гораздо быстрее и хранится он надежно и долговечно.

Мы проанализировали несколько учебных занятий, в основу которых были положены те или иные заданные параметры, в той или иной мере ограничивающие свободу проявления творческой инициативы музыкантом-импровизатором. В игре «Исчерпай тему» важно было придерживаться тематики конкретных заданий, в жанровой импровизации принципиальным было не выходить за рамки метрической организации 3/4, в игре «Обитатели морей и океанов» характеристика действующих персонажей сюжетной канвы. Заданные параметры весьма полезны на начальной стадии обучения музыкальной импровизации. Они позволяют сконцентрировать усилия на определенных факторах или обстоятельствах. Но во всякой заданности присутствует та или иная мера дозволенного и запретного, возможного и неприемлемого.

Например, если предложить ансамблю импровизаторов свободную тему, т. е. поиграть музыку, которая бы всем понравилась, или, напротив, создать непригодную для слушания, безобразную музыку, такую, которая вызывает внутренний протест, которую повторно ни под каким предлогом не хочется слушать, – в данном случае ограничительных факторов мини-

мум, поскольку представление о прекрасном и безобразном весьма субъективно.

На занятиях по ансамблевой импровизации могут быть включены задания, связанные с выражением каких-либо эмоций, чувств и настроений. Приведенная ниже таблица так называемых эстетических эмоций может быть полезна в решении указанных вопросов.

### Словарь эстетических эмоций

Торжественно	Энергично	Радостно	Шутливо
<i>победно</i>	<i>мужественно</i>	<i>весело</i>	<i>лукаво</i>
<i>призывно</i>	<i>решиительно</i>	<i>празднично</i>	<i>затейливо</i>
<i>ликующе</i>	<i>смело</i>	<i>приподнято</i>	<i>ребячась</i>
<i>величественно</i>	<i>крепко</i>	<i>звонко</i>	<i>насмешливо</i>
<i>триумфально</i>	<i>твердо</i>	<i>звучно</i>	<i>иронически</i>
<i>восторженно</i>	<i>гордо</i>	<i>блестяще</i>	<i>забавно</i>
<i>пышно</i>	<i>упруго</i>	<i>искрясь</i>	<i>колко</i>
<i>грандиозно</i>	<i>уверенно</i>	<i>бодро</i>	<i>шаловливо</i>
<i>значительно</i>	<i>с достоин-</i>	<i>игриво</i>	<i>юмористически</i>
<i>открыто</i>	<i>ством</i>	<i>бойко</i>	<i>взбалмошно</i>
<i>жизнеутверждающе</i>	<i>настойчиво</i>	<i>легко</i>	<i>легкомысленно</i>
<i>оптимистично</i>	<i>отважно</i>	<i>живо</i>	
	<i>маршеобразно</i>	<i>задорно</i>	
	<i>молодцевато</i>	<i>ослепи-</i>	
	<i>напористо</i>	<i>тельно</i>	
	<i>независимо</i>	<i>ловко</i>	
	<i>непокорно</i>		
	<i>самозабвенно</i>		
Поэтично	Элегантно	Нежно	Спокойно
<i>возвышенно</i>	<i>тонко</i>	<i>ласково</i>	<i>безмятежно</i>
<i>мечтательно</i>	<i>изящно</i>	<i>радушно</i>	<i>простодушно</i>
<i>одухотворенно</i>	<i>галантно</i>	<i>мягко</i>	<i>наивно просто</i>
<i>сердечно</i>	<i>утонченно</i>	<i>трогательно</i>	<i>непринужденно</i>
<i>задушевно</i>	<i>грациозно</i>	<i>приветливо</i>	<i>добродушно</i>
<i>трепетно</i>	<i>ажурно</i>	<i>приятно</i>	<i>светло</i>
<i>напевно</i>	<i>изысканно</i>	<i>чисто</i>	<i>неприхотливо</i>
<i>проникновенно</i>	<i>прихотливо</i>	<i>доверительно</i>	<i>прозрачно</i>
<i>пленительно</i>	<i>хрупко</i>	<i>мило</i>	<i>беззаботно</i>
<i>лирично</i>	<i>капризно</i>	<i>почтительно</i>	<i>доброжелатель-</i>
<i>завороженно</i>	<i>пластично</i>		<i>тельно</i>
<i>чутко</i>			<i>невозмутимо</i>
			<i>покорно</i>

<b>Сосредоточенно</b>	<b>Элегантно</b>	<b>Сумрачно</b>	<b>Сонливо</b>
<i>сдержанно степенно размеренно солидно серьезно строго чинно</i>	<i>задумчиво грустно меланхолично печально жалобно тоскливо горестно скорбно плача тягостно страдаль- чески безутешно уныло</i>	<i>хмуро угрюмо пасмурно мрачно скрыто глухо тоскливо приглушенно</i>	<i>вяло лениво изможденно расслабленно безжизненно безвольно</i>
<b>Тяжело</b>	<b>Грозно</b>	<b>Властно</b>	
<i>грузно громоздко монументально моцно неуклюже напряженно тягуче густо насыщенно</i>	<i>драматично трагично зловеще траурно</i>	<i>воинственно сурово твердо чеканно повелительно волево давяще могущественно незыблемо</i>	
<b>Взволнованно</b>	<b>Страстно</b>	<b>Раздраженно</b>	
<i>беспокойно тревожно щемяще лихорадочно с отчаянием смятенно</i>	<i>порывисто горячо пылко запальчиво бурно кипуче пламенно упоенно стремительно буйно с жаром патетично мятежно</i>	<i>рассерженно негодующе резко грубо гневно яростно жестоко сердито неистово свирепо безжалостно жестко страшно ужасно беспощадно злобно</i>	

Для большего эффекта при работе с помощью списка вместе с каким-либо выбранным настроением, состоянием целесообразно прибегнуть к его противоположному значению, антиподу, например:

веселый – грустный,  
добрый – злой,  
смелый – трусливый,  
приятный – противный  
суровый – нежный и т. д.

Поиск звуковых эквивалентов тем или иным переживаниям, создание всякий раз новых музыкальных конструкций, несущих в себе художественное отображение разного рода эмоций, позволит вставшему на путь музыкальной импровизации глубже проникнуть в тайны художественной выразительности, постоянно совершенствовать музыкально-языковую технику образного воплощения.

Безусловно, важнейшим фактором формирования навыков импровизации (в том числе и ансамблевой) являются компьютерные технологии. Их грамотное использование актуализирует процесс обучения, придает ему современный контекст. В следующей учебной теме подробно рассмотрим, что включает в себя понятие «компьютерные технологии» и каким образом они могут быть использованы в обучении музыкальной импровизации.

### **Задания для самопроверки**

1. Импровизировать в ансамбле на заданную тему по согласованной схеме формообразования и последовательности использования музыкально-выразительных средств каждым из участников.

2. Ансамблевая импровизация на заданную гармоническую основу.

3. Участие в импровизации-игре «Исчерпай тему» между двумя командами ансамбля.

4. Участие в ролевой импровизационной игре «Обитатели морей и океанов».

5. Ансамблевая импровизация в веселом (грустном) настроении.

## Список использованной литературы

1. *Бриль, И.* Практический курс джазовой импровизации / И. Бриль. – М. : Сов. композитор, 1982. – 111 с.
2. *Глубоченко, В. М.* Методика обучения музыкальной импровизации: метод. пособие / В. М. Глубоченко. – Минск : Ин-т культуры Беларуси, 2014. – 152 с.
3. *Глубоченко, В.* «Три кита» современной музыкальной педагогики / В. Глубоченко // Культура Беларусі : рэаліі сучаснасці : Трансфармацыя традыцыйных каштоўнасцей у інфармацыйным грамадстве : матэрыялы V Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 27 верас. 2016 г. – Мінск, 2016. – С. 118–122.
4. *Романенко, В. В.* Учись импровизировать / В. В. Романенко. – М. : Музыка, 2003. – 79 с.
5. *Шувалов, А. А.* Музыкальная импровизация как компонент творческой деятельности музыканта-исполнителя / А. А. Шувалов // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2017. – Вып. 30. – С. 157–160.
6. *Северина, И.* По следам «Альтернатив» [Электронный ресурс] / И. Северина. – Режим доступа: <https://gamensemble.ru/press/issue21.php>. – Дата доступа: 25.09.2021.
7. *Столяр, Р.* Сьюзен Аллен. Преподавание импровизации в больших ансамблях [Электронный ресурс] / Р. Столяр. – Режим доступа: <https://syg.ma/@roman-stolyar/siuzien-allien-priepodavaniie-improvizatsii-v-bolshikh-ansambliakh>. – Дата доступа: 25.09.2021.  
Ансамбль «Импровиз-рояль» в концертном зале Дома композиторов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ucclub.ru/event/12-02-2011/19-00/>. – Дата доступа: 25.09.2021.
9. Музыкальная импровизация с Василием Глубоченко. Ч. 13. Стилизация антикоронавирус [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=sgH88ChE220&t=577s>. – Дата доступа: 25.09.2021.
10. Музыкальная импровизация с Василием Глубоченко. Ч. 14. Импровизация и сочинение музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=1EcAtCj61Z8>. – Дата доступа: 25.09.2021.

## **Тема 2.6. Компьютерные технологии в музыкальной импровизации**

### *2.6.1. Системный подход к использованию музыкально-компьютерных технологий в процессе освоения музыкальной импровизации*

Использование компьютерных технологий в сфере музыкального образования и, в частности, в обучении импровизации – требование времени, один из показателей эффективности учебного процесса. Речь идет о том, чтобы «музыкальный компьютер» стал надежным инструментом, мощным средством формирования профессионального мастерства и творческих способностей учащихся. Говоря об использовании компьютерных технологий в обучении импровизации, мы имеем в виду прежде всего спонтанное музицирование под аккомпанемент какой-либо компьютерной музыкальной программы, либо фонограммы «минус». Фактуросозидающую, аккомпанирующую функцию могут взять на себя цифровые музыкальные инструменты, различные drum-машины и прочее оборудование, задействованное на постоянной основе либо эпизодически.

В художественной культуре музицирование под фонограмму «минус» давно уже стало нормой. Оно, равно как и «живая» музыка, представляет собой самостоятельное, самодостаточное направление в искусстве, со своими исполнителями, репертуаром, характерным звучанием и т. д. Поэтому школа должна непременно учитывать современные реалии и приобщать учащихся к указанной форме музицирования. Использование фонограммы «минус» имеет множество преимуществ, среди которых: тембровое богатство, фактурная полнота звучания, экономия людских ресурсов (не нужен аккомпанирующий состав), а также связанное с этим удобство репетиционной работы и концертных выступлений. Импровизация под аккомпанемент компьютера позволяет пребывать музыканту в художественно-творческой атмосфере: создавать нечто новое на основе имеющегося звучащего материала. Взаимодействие с компьютером придает импровизации мощный импульс развития, расширяет среду ее бытования, порождает новые формы музицирования, формирует новую эстетическую концепцию музыкаль-

ного искусства. Наряду с адресным, сознательным использованием фонограмм, указанный формат особенно хорош в случаях неукомплектованности художественного коллектива теми или иными инструментами. В большинстве случаев речь идет об ударной установке либо бас-гитаре, исполнение партий которых можно поручить компьютеру.

Специфика данной формы музицирования и учебных занятий заключена в сочетании автоматизированного (машинного) и «живого» (человеческого) начал. Использование компьютерных технологий обеспечивает выполнение так называемых «базовых функций»: отвечает за развертывание музыки по горизонтали (музыкальная форма) и по вертикали (гармонический план), темброво и ритмически наполняет музыкальную фактуру, придает звучанию отчетливую стилистическую окраску. Задача же музыканта-импровизатора, независимо от того, знаком он с компьютерной составляющей предстоящей импровизации или слышит ее впервые, одухотворить «машинное начало», внести в музыку уникальный, личностный, неповторимый элемент эмоционального переживания и художественной содержательности.

Пожалуй, самый простой способ, с которого можно начинать импровизировать «под компьютер» – это импровизация с использованием ударных инструментов. Данный способ позволяет приобрести навыки импровизации в разных музыкальных стилях и жанрах даже на самых ранних этапах обучения, при этом не будучи жестко связанными «гармоническими обязательствами», традиционными схемами музыкальных форм, поскольку в звучащей фонограмме не задействованы звуковысотные инструменты. Сейчас имеется множество моделей цифровых ударных установок, drum-машин, которые имеют внушительную базу звучащих ритмических шаблонов в различных стилях. К тому же большая часть этих инструментов содержит функцию программирования, что существенно расширяет их возможности. Объемные библиотеки ритмов, в том числе ударных инструментов, имеются во многих музыкальных компьютерных программах.

Помимо импровизации под фонограмму «минус», имеющуюся в наличии либо самоизготовленную, полезным, особенно на начальном этапе обучения, будет импровизация под фоно-

грамму «плюс». Подобные занятия позволяют импровизатору участвовать в формировании музыкальной ткани готовой, законченной музыкальной композиции. Дается установка на обогащение заданного звучания новыми красками, на поиск новых художественно-выразительных элементов музыкальной фактуры, которые в оригинале отсутствуют и которые, по мнению импровизатора, могли бы украсить звучание, придать ему новый колорит. Критерием качества подобных импровизаций являются удачно найденные подголоски, выразительные контрапункты, виртуозные вариации и прочие музыкально-языковые компоненты, благодаря звучанию которых законченная композиция наполняется новым, уникальным смыслом. В импровизации под фонограмму «плюс», не в меньшей степени чем под фонограмму «минус» высвечиваются импровизаторские возможности музыканта. Сразу становится ясной степень его одаренности, на какой стадии художественно-творческого развития он находится.

Рекомендуем также активно пользоваться фонограммами, доступ к которым имеется в сети Интернет. Речь идет об огромном количестве фонограмм «плюс» и «минус». Могут быть полезными и фонограммы в жанре караоке. Для начинающего импровизатора, у которого еще не сформировано умение слышать звучание темы во внутреннем плане, данное обстоятельство весьма кстати. Музыкант в каждый момент реально слышит и знает, в каком месте композиции он находится, постоянно синхронизируя собственное музицирование со звучанием фонограммы. Его задача: поиск разнообразных путей ее обыгрывания. При этом он может порой продублировать тему, присочинять к ней подголоски, педали, контрапункты, импровизировать вариации, используя весь комплекс средств музыкальной выразительности. Злоупотреблять этим не следует, поскольку постоянно звучащая тема на определенном этапе обучения начинает сдерживать развитие музыканта, ограничивает полет его фантазии. Переход к импровизации под фонограмму «минус» существенно расширяет его художественные возможности. Фактурное поле, занятое в фонограмме «плюс» партией солиста, основной темой, освобождается, позволяя реализоваться творческому потенциалу музыканта-импровизатора в полном объеме.

Использовать музыкальные фонограммы можно как при работе со знакомой, так и незнакомой музыкой. Конечно, импровизировать под аккомпанемент компьютера знакомую композицию намного проще: в каждый момент звучания известен дальнейший ход событий. Это относится как к фонограмме «плюс», так и «минус». Занятия при помощи фонограмм к незнакомой музыке не менее интересны и полезны. В данном случае необходимо предварительно один или несколько раз прослушать композицию, можно нарисовать ее гармоническую буквенно-цифровую схему. Только затем приступить непосредственно к импровизации.

### *2.6.2. Возможности и функции основных музыкально-компьютерных программ, рекомендуемых к использованию для занятий по импровизации*

Многообразие компьютерных программ, различных утилит, виртуальных синтезаторов, drum-машин и прочих компьютеризированных средств музицирования – все это может и должно быть в той или иной мере востребовано системой музыкального образования и включено в учебный процесс. Рассмотрим, каким образом можно использовать ритмические шаблоны звучания ударных инструментов, содержащиеся в программах «ChordPulse» и «Band-in-a-Box». Эти программы, в силу их простоты и доступности, наиболее перспективны для занятий по импровизации. Каждая из них включает в себя огромное количество звукового материала в разных музыкальных стилях и жанрах от разработчиков, а также позволяет быстро создавать собственные музыкальные фонограммы.

Для выбора и воспроизведения звучания ударных инструментов в каком-либо стиле в программе «ChordPulse» нужно кликнуть указатель Session New в левом верхнем, относительно пользователя, углу программы. Откроется список содержащихся в программе музыкальных образцов, демонстрирующих возможности звучания в различных стилях. Здесь же имеются 2 папки «More» и «Technical» с дополнительными звуковыми образцами. При выборе какого-либо файла из списка в основном окне программы откроется гармонический план музыкального образца. При его воспроизведении зазвучит вся му-

зыкальная фактура. Если мы желаем импровизировать исключительно при поддержке ударных инструментов, необходимо прочие инструменты приглушить (замутировать), передвинув соответствующие рычажки управления на микшерском пульте, который находится слева внизу, в крайне нижнее положение.

Если нас устраивает ритмическая структура выбранного стиля – заполняем ее звучанием своего музыкального инструмента либо голоса. Если характер игры ударных не подходит – выбираем из списка другой образец. Чтобы звучание длилось долго – зацикливаем его, активируя в правом верхнем углу интерфейса программы кнопку «Repeat all». В случае если необходима жесткая регламентация продолжительности звучания, создаем необходимое количество страниц, заполненных буквенно-цифровым обозначением аккордов, и активируем функцию «Repeat off».

Программа «Band-in-a-Box» (BB) располагает огромным количеством demo-файлов – музыкальных образцов от разработчиков, которые как нельзя лучше подходят для обучения импровизации. Причем их можно использовать в готовом, полнофактурном виде, можно приглушить отдельные инструменты, заменить их другими, можно выделить любой инструмент как солирующий, можно редактировать самые различные элементы, меняя гармонию, тональность, темп, тембр, громкость и т. д. Для занятий импровизацией под аккомпанемент ударных инструментов воспользуемся указателем «Style», расположенным с левой стороны интерфейса программы. В левой части раскрывшегося окна все музыкальные стили разбиты на категории. Выбираем нужную категорию. Затем в центральной части конкретизируем выбранный стиль, ориентируясь на его название и темп. В этом же окне, чтобы прослушать музыкальный образец, соответствующий выбранному стилю, вначале его загружаем «Load Song Demo», затем нажимаем «Play». Если звучащая музыка, а в нашем случае партия ударных инструментов, нас устраивает – закрываем это окно. В главном окне программы, в верхней части интерфейса, там, где желтым цветом прописаны участвующие в звучании инструменты, правой клавишей мыши кликаем на Drums (ударные инструменты) и выбираем Solo. Если мы не желаем ограничивать временные рамки импровизации – зацикливаем звучание

(Loop). Если хотим задать строго определенное количество тактов, в ячейках трех чисел, находящихся в центре интерфейса программы, указываем: в первой – начальный такт репризы (если она имеется), во второй – последний такт репризы, или всего произведения, в третьей – количество повторений. Если повторений нет – ставиться 1. Такова краткая инструкция по настройке программы ВВ на аккомпанемент ударных инструментов в различных стилях для занятий импровизацией.

Кроме занятий под аккомпанемент ударных в программах «ChordPulse» и «Band-in-a-Box» имеется все необходимое для воспроизведения огромного количества готовых полнофактурных музыкальных фонограмм, использование которых может существенно оптимизировать процесс обучения импровизации. Многие из представленной музыки может быть использовано на занятиях по импровизации без какого-либо редактирования в качестве фонограммы «минус». В частности, в программе «ChordPulse» задействовано всего 3 инструмента (если комплект ударных и перкуссию рассматривать как один инструмент). Все они выполняют аккомпанирующую функцию. Поэтому фактурное пространство для импровизации открыто. В программе «Band-in-a-Box» может одновременно музицировать 8 инструментов. Некоторые из них исполняют соло, ведут мелодическую линию. Порой это перегружает фактуру и мешает реализовать импровизаторский замысел. Нажав правой клавишей мыши на «Melody», или на «Soloist», на другое название музыкального инструмента и выбрав «Mute», можно приглушить отдельные инструменты, разрядить музыкальную фактуру, освободив звуковое пространство для «живых» музыкантов.

И все же, пожалуй, главным достоинством обеих программ является возможность их использования в качестве инструмента для быстрого создания собственных фонограмм. Делается это очень просто и быстро. Научиться создавать несложные фонограммы в программах «ChordPulse» и «Band-in-a-Box» можно за одно занятие. Считаем, что это под силу не только педагогам, но и ученикам. Более того, освоение программ последними существенно повысит интерес к занятиям, сделает их более привлекательными и художественно значимыми.

Последовательность действий при создании фонограммы следующие:

1. Выбрать музыкальный стиль;
2. Замостить рабочее поле программы буквенно-цифровыми обозначениями нужной гармонии;
3. Определить оптимальный темп;
4. На микшерском пульте сбалансировать звучание;
5. При необходимости приглушить ненужные инструменты;
6. При необходимости заменить отдельные инструменты (программа ВВ).

К неоспоримым достоинствам программ «ChordPulse» и «Band-in-a-Box» относится то, что звучащую в них фонограмму музыкант одновременно воспринимает по слуховым и зрительным каналам. Данное обстоятельство позволяет несколько упреждать ход развертывания музыкальных событий, заглядывать вперед, дает импровизатору возможность корректировать план действий. Выработка умения слышать глазами, – именно это качество можно эффективно развить с помощью рассматриваемых программ, – станет серьезным подспорьем в формировании импровизаторского профессионализма.

Из сказанного ранее можно сделать вывод: программы «ChordPulse» и «Band-in-a-Box» располагают огромными возможностями в обучении музыкальной импровизации. Музыкальная школа во всех ее звеньях, на всех этапах обучения должна их активно использовать в учебном процессе. Конечно, если говорить о концертной импровизации под фонограмму «минус», то для создания таких фонограмм необходимо использование более профессиональных компьютерных программ, таких как Sonar, Cubase, Ableton, Reason, Fruity loops и многих других. Возможности каждой из этих программ гораздо большие чем у «ChordPulse» и «Band-in-a-Box». Однако их освоение – весьма трудоемкий процесс. Поэтому все эти программы в настоящем издании не рассматриваются. По каждой из них имеется специальная литература, к которой мы и отсылаем желающих глубже изучить технологию компьютерной аранжировки. Для желающих под руководством педагога изучать указанные ранее программы мы ежегодно проводим специальные курсы, на которых формируются практические навыки работы.

Описанные нами способы использования музыкально-компьютерных технологий в обучении импровизации далеко не исчерпывают тему. С каждым годом создаются все новые программы, открывая перед пользователем новые горизонты, предоставляя школе разрабатывать новые, более эффективные методы работы с ними. Поэтому основная задача состояла в том, чтобы обосновать принципиальную необходимость использования МКТ в системе музыкального образования, определить основные способы работы с компьютером. Компьютер ни в коей мере нельзя рассматривать в качестве альтернативы живому музицированию. Он должен стать надежным помощником в ходе проведения музыкальных занятий, могучим средством художественно-творческого развития импровизатора.

### **Задания для самопроверки**

1. Свободная импровизация с использованием drum-машины либо сэмплов ударных инструментов.
2. Импровизация с использованием технологии мутирования звуковысотных инструментов в компьютерных программах.
3. Импровизация под фонограмму «плюс» известного произведения.
4. Импровизация под фонограмму «минус» знакомого музыкального произведения.
5. Импровизация с использованием готовых полнофактурных фонограмм, включенных в библиотеку различных компьютерных программ.

### *Список использованной литературы*

1. *Глубоченко, В. М.* Методика обучения музыкальной импровизации: метод. пособие / В. М. Глубоченко. – Минск : Ин-т культуры Беларуси, 2014. – 152 с.
2. *Горбунова, И. Б.* Музыкально-компьютерные технологии в образовании педагога-музыканта / И. Б. Горбунова // Современное музыкальное образование : XIII Междунар. науч.-практ. конф. / под общ. ред. И. Б. Горбуновой. – СПб., 2014. – С. 31–38.
3. *Горбунова, И. Б.* Музыкально-компьютерные технологии: к проблеме моделирования процесса музыкального творчества : моногр. / И. Б. Горбунова. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. – 160 с.

4. Горбунова, И. Б. Музыкальный компьютер : моногр. / И. Б. Горбунова. – СПб.: СОЮЗ, 2007. – 400 с.

5. Пучков, С. В. Музыкальные компьютерные технологии как новый инструментарий современного творчества : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / С. В. Пучков. – СПб., 2002. – 278 с.

6. Романенко, В. В. Учись импровизировать / В. В. Романенко. – М. : Музыка, 2003. – 79 с.

7. Музыкальная импровизация с Василием Глубоченко. Ч. 8. Компьютерные технологии в обучении импровизации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=STOt3541IR8>. – Дата доступа: 25.09.2021.

8. Музыкальная импровизация с Василием Глубоченко. Ч. 7. Компьютерные технологии в обучении импровизации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=Ob\\_EZoE8TjA](https://www.youtube.com/watch?v=Ob_EZoE8TjA). – Дата доступа: 25.09.2021.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В пособии рассмотрен комплекс вопросов, касающихся музыкальной импровизации. Осознание ее роли и места в социокультурной сфере и в системе образования в различные исторические периоды позволяет реально оценить содержащиеся в ней импульсы обновления и развития, а также активно задействовать творческий потенциал импровизации в современном культурно-образовательном пространстве. Присутствие импровизации в различных видах музыкального искусства и в системе образования сегодня явно недостаточно. Необходимы активные, скоординированные действия, предполагающие решение широкого круга вопросов. Пусть немногочисленные, но примеры концертной импровизации солистов и художественных коллективов, выступления которых пользуются неизменным успехом у публики; разработка и внедрение авторских методик обучения импровизации, приводящих к яркому проявлению творческих дарований обучающихся, красноречиво свидетельствуют о ее жизнеспособности и огромных перспективах.

Формирование навыков импровизации – процесс трудоемкий и многоплановый. Каждый из представленных в пособии методов обучения имеет свои особенности и в то же время все они представляют собой целостную систему. Путей к овладению искусством импровизации может быть множество, но все они ведут к одной цели – формированию импровизаторских навыков, импровизаторского профессионализма.

Особое внимание в ходе занятий по импровизации обращаем на перспективу использования музыкально-дидактических игр и компьютерных технологий. Это не просто следование моде. Игровые и компьютерные технологии являются суперсовременным инструментом в руках педагога-профессионала. С полной уверенностью можно сказать, что их внедрение и активное использование на занятиях по музыкальной импровиза-

ции – одно из перспективных направлений современного и будущего музыкального образования.

В зависимости от множества факторов, субъекты педагогического процесса должны в обязательной мере ознакомиться со всеми существующими методиками обучения импровизации, затем выбрать несколько базовых, наиболее подходящих для учебной работы методов. Остальные можно включать в учебный процесс эпизодически. По мере освоения одних – переходить к другим, ставя перед учащимися все новые задачи, все больше мотивируя их творческое самовыражение. Представленная система методов обучения импровизации направлена на формирование универсального музыканта, видящего мир по-своему, умеющего говорить и мыслить на языке музыки. Именно таким представляется музыкант-импровизатор.

*Учебное издание*

**Глубоченко Василий Михайлович**

## **ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ**

*Учебно-методическое пособие*

Корректор В. Б. Кудласевич  
Технический редактор Л. Н. Мельник  
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 15.12.2022. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офисная. Ризография.  
Усл. печ. л. 11,04. Уч.-изд. л. 9,31. Тираж 50 экз. Заказ 782.

Издатель и полиграфическое исполнение:  
учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.  
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.  
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.