

Феномену импровизации в музыкальном искусстве посвящено множество научных работ. Их авторы рассматривают импровизацию в самых различных аспектах. Так, например, Г.П. Каганович [1], С.М. Мальцев [2], М.В. Кравченко [3] в своих трудах большое значение уделяют определению понятия «импровизация», предлагают методику её преподавания в учебных заведениях. Е. Красуцкая в статье «Импровизация и профессионализм в XIV веке» [4] анализирует некоторые технические методы создания импровизации. М.А. Сапонов в своей работе «Искусство импровизации» [5] рассматривает музыкальную импровизацию с исторической точки зрения. В диссертациях Д.Р. Лившица [6], Ю.Г. Кипуса [7] огромное внимание уделяется значению импровизации в джазовой музыке. Таким образом, на основе имеющихся научных изысканий есть возможность рассмотреть суть музыкальной импровизации.

Музыкальную импровизацию можно рассматривать как в широком, так и в узком смысле. В широком смысле под импровизацией в музыке (от лат. *improvisus* — неожиданный, внезапный) принято понимать «исторически наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит непосредственно в момент её исполнения» [8, с. 208]. Основываясь на данном определении, можно выделить два аспекта, которые входят в содержание понятия «музыкальная импровизация»: сочинение и исполнение музыки. Рассмотрим каждый из них подробнее.

Сочинение музыки (сочинительство) в процессе импровизации имеет свою специфику и принципиально отличается от сочинительства, принятого в музыкальном творчестве письменной традиции. Это отличие, главным образом, состоит в том, что музыка в процессе импровизации сочиняется спонтанно, без предварительной подготовки. Условно назовём такой вид сочинительства импровизационным. Импровизационное сочинительство было представлено ещё в традициях устного народного творчества: музыкальное произведение не только не имело письменной фиксации, но и сочинялось мгновенно, в момент его исполнения.

Импровизационное сочинительство исторически предшествовало сочинительству в музыке письменной традиции. Это связано с тем, что устное народное творчество представляет собой самый ранний этап существования музыкального искусства [5, с. 6]. Так, М.А. Сапонов в своём труде «Искусство импровизации» выявляет некоторые виды народного музицирования, в которых находит своё отражение импровизационное

сочинительство. Одним из таких видов, по мнению автора, является искусство менестрелей, господствующее в европейской музыкальной культуре в XII — XIV веках. Данный вид музицирования полностью исключал возможность использования нотного текста, а поскольку в то время не было принято исполнять музыкальные произведения наизусть (игра наизусть «вошла в моду только со времён Листа» [5, с. 15—16], [9, с. 13—14]), автор утверждает, что важной частью искусства менестрелей являлось именно импровизационное сочинительство [5, с. 15—16].

Импровизационное сочинительство тесным образом связано и с системой музыкальной нотации, которая, как известно, прошла длительный путь становления и развития. На протяжении многих столетий нотный текст музыкального произведения являлся весьма опосредованным [4, с. 243], нотная запись «служила лишь подсказкой памяти — указанием на то, что певец или инструменталист уже знал и помнил» [10, с. 38]. Следовательно, исполнителю шло многое в произведении «досочинить» или же по-своему осмыслить [1, с. 36]. Кроме того, сделать это он должен был во время исполнения, поскольку, как уже говорилось ранее, традиция исполнения зафиксированного в нотах музыкального произведения по памяти начала развиваться лишь с XIX века.

Вместе с тем, само по себе сочинительство в музыкальном искусстве — процесс достаточно сложный, также содержащий в себе ряд аспектов. Так, в процессе сочинения музыки композитором важную роль играет его мышление, воображение, память, то есть то, что относится к психологическому аспекту [1, 52—53]. Кроме того, сочиняя музыку, композитор использует определённые методы её создания. Здесь следует говорить о техническом аспекте сочинительства. Данные аспекты одинаково важны как при сочинении музыки письменной традиции, так и в музыкальной импровизации. Однако следует помнить, что в процессе импровизации сочинение музыки происходит непосредственно в момент её исполнения, что, безусловно, требует от музыканта включения «моментального» мышления, воображения, с одновременным применением технических методов её создания.

Но одного только умения сочинять музыку в момент её исполнения для музыканта-импровизатора, конечно же, недостаточно. Важно не только придумать, но и воспроизвести придуманное на каком-либо музыкальном инструменте либо голосом. Именно здесь мы сталкиваемся со вторым аспектом импровизации — исполнением. Само по себе понятие «исполнение» может быть рассмотрено с разных сторон. С одной стороны, исполнение музыкального произведения предполагает наличие совокупности технических средств, умений и навыков музыканта-исполнителя, при помощи которых он воспроизводит произведение (зафиксированное на бу-

маге, заученное наизусть, сочинённое в процессе импровизации), то есть заставляет произведение звучать. С другой стороны, важна не только техника игры или пения, но и навыки музицирования на публике. Здесь мы имеем дело с так называемым «публичным» исполнением. В своей работе «О психологии музыкальной импровизации» С. М. Мальцев большое внимание уделяет именно исполнительскому аспекту в импровизации: автор называет импровизацию «самостоятельным концертным жанром, типом публичного музыкального высказывания» [2, с. 71]. Известно, что вплоть до XIX века импровизация являлась обязательным номером концертной программы музыканта-исполнителя. На публике импровизировали И. С. Бах, Л. В. Бетховен, В. А. Моцарт, Ф. Лист, Н. Паганини и многие другие [2, с. 76—82], [11, с. 11], [12, с. 100]. Нельзя представить без импровизации и концертные выступления джазовых исполнителей. Таким образом, для того чтобы иметь возможность называться импровизатором, музыкант, кроме умения сочинять спонтанно, должен обладать и всеми вышперечисленными исполнительскими качествами. Иными словами, музыкант-импровизатор должен являться и композитором, и исполнителем одновременно [13, с. 252], [12, с. 100].

Теперь рассмотрим, что входит в понятие «музыкальная импровизация» в узком смысле. В данном случае под импровизацией понимают конкретное музыкальное произведение (либо его часть), которое сочиняется и воспроизводится одновременно. Играть импровизацию на музыкальном инструменте либо петь её — значит исполнять такое произведение. Кроме того, это произведение может являться как абсолютно новым, так и вариацией на произведение уже ранее существующее [1, с. 33—34], [2, с. 5—6] (вариацию можно считать импровизацией только в том случае, если она сочиняется и исполняется одновременно). Однако импровизация может и не являться полностью самостоятельным произведением. Она может быть всего лишь его частью, в ряде случаев, достаточно небольшой. В джазовой музыке, например, она может представлять собой импровизированное соло (hot-solo), исполняемое в произведении после проведения основной темы. В академической музыке — соло пианиста или скрипача (каденция), в фортепианном либо скрипичном концерте [2, с. 8], [14, с. 350]. Кроме того, положение импровизации как части композиционной структуры музыкального произведения может быть весьма различным. Так, например, прелюдирование (небольшая импровизация, предшествующая изложению основной темы) располагается в начале произведения, а каденция в концерте, как правило, перед репризой.

Далее рассмотрим виды музыкальной импровизации. За основу возьмём следующие критерии: 1) Способ воспроизведения; 2) Состав исполнителей; 3) Метод создания.

По способу воспроизведения импровизация может быть вокальной (исполняется голосом); инструментальной (исполняется на каком-либо музыкальном инструменте); вокально-инструментальной (предполагает одновременное исполнение голосом и на инструменте, может быть представлена как одним, так и несколькими музыкантами-импровизаторами).

По составу исполнителей различают импровизиацию сольную (исполняется одним музыкантом); коллективную (исполняется всеми, либо несколькими участниками музыкального коллектива).

По методу создания импровизация делится на мелодическую (импровизируется мелодия, например, на заданную гармоническую последовательность); гармоническую (импровизируется гармония какого-либо музыкального произведения), ритмическую (импровизируется ритмическая основа, например, к заданному мелодическому контуру); ладовую (импровизируется ладовая основа музыкального произведения); фактурную (импровизируется фактура произведения); комплексную (предполагает наличие нескольких вышеперечисленных методов).

Таким образом, музыкальная импровизация представляет собой сложный вид музыкальной деятельности импровизатора, включающий в себя два основных аспекта: сочинение музыки и её исполнение. Важно также и то, что процессы сочинения и исполнения в музыкальной импровизации происходят одновременно и осуществляются одним музыкантом — импровизатором. При этом созданная им импровизация (в узком смысле) может выступать как отдельное, автономное музыкальное произведение, так и часть какого-либо произведения. Кроме того, музыкальная импровизация может быть представлена следующей разновидностью: вокальная, инструментальная, вокально-инструментальная (по способу воспроизведения); сольная, коллективная (по составу исполнителей); мелодическая, гармоническая, ритмическая, ладовая, фактурная, комплексная (по методу создания).

Литература

1. Каганович, Г.П. Музыкальная импровизация и воспитание творческой личности/Бел. ин-т проблем культуры. — Мн.: БелИПК, 1997. — 114 с.
2. Мальцев, С.М. О психологии музыкальной импровизации. — М.: Музыка, 1991. — 88 с., нот.
3. Кравченко, М.В. Значение музыкальной импровизации в развитии образного мышления младших школьников//Идеал классического и его формирование в музыкальном образовании. — Мн., 1999. — с. 76.
4. Красуцкая, Е. Импровизация и профессионализм в XVI веке//Московский музыковед. — М., 199. — вып. 2. — с. 243.

5. Сапонов, М.А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. — М.: Музыка, 1982. — 77 с., нот., ил.
6. Маккинон, Л. Игра наизусть. — Л.: Музыка, 1967. — 268 с.
7. Орлов, Г. Структурная функция времени в музыке//Вопросы теории и эстетики музыки. — Л., 1974. — вып. 13. — с. 32.
8. Харьков, В.Н. Импровизация... Импровизация? Импровизация! — М.: Магистр, 1997. — 286 с.
9. Мун, Л. Импровизация в истории искусств и в учебном процессе//Музыкальная академия. — М., 2008. — № 1. — с. 99—106.
10. Козырев Ю. Импровизация — путь к музыке для всех//Музыкальное воспитание в СССР. — М., 1985. — вып. 2. — с. 252.
11. Музыкальный словарь Гроува. Второе русское издание, исправленное и дополненное. Пер. с англ. — М.: Практика, 2007. — 1103 с.

ТАНЕЦ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Самойленко Е.В.

На протяжении многовековой истории человечества от ее истоков и до наших дней танец является неотъемлемым атрибутом мировой культуры. По словам С.Н. Худскова, «танцы — первая глава человеческой культуры» [1, с. 8]. Разумеется, за это время танцевальная культура не избежала эволюционного развития, отразившегося в изменении социокультурных функций танцев и их доминирующих типов в зависимости от смены эпохи и культуры того или иного государства. При этом танец в ходе своей эволюции от истоков к современному состоянию словно прошел по траектории движения между двумя полюсами. Первобытный ритуальный танец интегрировал в себе несколько функций по отношению к древнему человеку (религиозную, коммуникативную, воспитательную, психотерапевтическую и другие) и потому был единственным типом танца в то время. В современном мире мы имеем дело с ярким танцевальным многообразием, в котором достаточно равнозначны совершенно непохожие виды танца, и каждый из них выполняет какую-либо функцию и заключает в себе определенный социокультурный смысл. Другими словами, первобытный танцевальный синкретизм сменился танцевальной мозаикой современности.

В чем же причина современного смыслового многообразия танца, его полифункциональности? Почему танец остается востребован в обществе