

імпресіонізму, неокласицизму, фольклоризму, що загалом характерно для творчості сучасних композиторів.

Ключові слова: Ян Фрейдлін, цикл «Лісові картини», сюїта, драматургічна єдність.

Antropova A. Dramatic unity of Jan Freidlin's Cycle "Woods Pictures."

The article is devoted to revealing dramatic unity in the cycle of the famous Odessa composer Jan Freidlin "Woods Pictures" for violin and piano created in 1985. The subject matter of the work provides for a dramatic unity –embodiments of images of nature in their diversity, contrasting sequence of parts supported by all the components of the musical language, and a single line of development – from passive observation to active movement, and the use of related keys. The musical work combines the basic elements of musical and artistic movements of the twentieth century - neo-romanticism, impressionism, neoclassicism, folklorism, which, in general, is characteristic of the creativity of modern composers.

Key words: Yan Freidlin, cycle "Woods Pictures", suite, dramatic unity.

УДК 78.06+78–7.01

Олендарьов В.М.

ТИПИ КОМУНІКАЦІЇ В МАСОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Стаття присвячена розгляду закономірностей спілкування в масовій музичній культурі. Визначено його основні напрямки (інтровертний, екстравертний), окреслено коло репрезентуючих їх типів комунікації, продемонстровано засоби реалізації останніх на прикладі вітчизняної та зарубіжної практики функціонування джазу, року, поп, естради. Використання даного інструментарію має сприяти формуванню цілісного уявлення про комунікативну специфіку масової музичної культури.

Ключові слова: комунікація, інтровертний та екстравертний типи, засоби комунікації.

На загальну думку, помітним чинником сучасності є **масова музична культура**, яка передбачає функціонування в суспільстві «загальнодоступної та загальнопоширеної музики, розрахованої на найширші кола слухачів»¹. Серед властивих цьому феномену рис привертає увагу підкреслена комунікативність. Зазвичай вона розглядається в спеціальній літературі у двох площинах: **психічний** – як певна атмосфера, що супроводжує процес функціонування масової музики, як «особлива ступінь близькості залу та вико-

¹ Сохор А.Н.О массовой музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки, ч.1. - Л.: Советский композитор, 1980. – С. 234.

навців»¹ - та **фізичній** – у вигляді активного спілкування виконавців і глядачів². Останнє припускає додаткову диференціацію – на власне «спілкування» та «комунікацію»³. Це дозволяє сформулювати більш чітко уявлення про специфіку взаємин у царині масової музики. Відповідно, в даній статті буде визначено **умови** та **напрямки** спілкування в ній, а побіжно проаналізовані найбільш усталені комунікативні **засоби**, що використовуються при цьому. .

Як відомо, масова музика виступає правонаступницею побутової музики кінця XIX – початку XX століття, від якої вона успадкувала «відкритість почуттів, відвертість, довірливість» тону⁴. Це «запозичення» було зовсім не випадковим, якщо враховувати переважно інтровертний характер домашнього музикування – ключового компонента тодішнього міського побуту, його замкненість «на самому собі». Інакше важко пояснити причину тяжіння до фортепіанної гри на самоті, яке, за спогадами С.В. Рахманінова, було властиве його батькові⁵, та, додамо, багатьом іншим «самодіяльним» прихильникам музикування. Саме в цьому полягає відмінність побутового музикування – **гри**, що, за визначенням філософа К.Б. Сігова, передбачає максимальну «відкритість світу можливого»⁶ та постійне «нове входження в теперішнє»⁷, – від концертного **мистецтва**, «далеко не тотожного гри»⁸, обумовленого «бажанням закріпити, «надати» в художньому творі те, що задане творчим «підйомом» і саме тому передбачає «повернення до вже знайденого»⁹. Притаманна ж **грі** можливість самооновлення надзвичайно

¹ Клитин С.С. Эстрада: Проблемы истории, теории и методики: Учеб. пос. – Л.: Искусство, 1987. – С. 172.

² Там само. – С. 149.

³ Поняття «спілкування» і «комунікація» не є синонімами. Якщо перше відображає потенційно існуючу <...> реальність, певну потребу соціальної спільноти в контактах, то друге – її реалізацію за допомогою посередників, засобів або соціальних інститутів (Хренов Н.А. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. – М.: Аграф, 2007. – С. 123).

⁴ Клитин С.С. Эстрада: Проблемы истории, теории и методики: Учеб. пос. – Л.: Искусство, 1987. – С. 172

⁵ Сатина С.А. Записка о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове [Электронный ресурс]. – Режим доступ: <http://senar.ru/memoirs/Satina/>

⁶ Сигов К.Б. Игра как проблема философской антропологии // Дис на соиск. уч. ст. канд. философ. наук. – 09.00.01 /К.Б. Сигов; Академия наук Украинской ССР. Институт философии. – К., 1990. – С. 56.

⁷ Там само. – С. 132.

⁸ Там само. – С. 130.

⁹ Там само. – С. 132.

приваблює творця, викликаючи в нього відчуття святковості¹, особливого задоволення від музикування².

Особливості реалізації замкненої на самому творцеві моделі музикування можуть, як показує практика, викликати певне непорозуміння з боку «випадкових» слухачів. Показовою в цьому відношенні виглядала реакція С.А. Сатіної на імпровізації Василя Аркадійовича Рахманінова: «Він годинами грав на фортепіано, але не п'єси відомі, а хто знає що...»³.

Свої враження від подібних ситуацій спробував узагальнити такий авторитетний дослідник, як Б.В. Асаф'єв⁴: «Здесь (в масовій музиці – В. О.) почти отсутствует творческое изобретение, и тем не менее это сочинительство, которое приходяще и ненадолго кристаллизует наиболее популярные интонации, также делает музыку»⁵. Щодо орієнтації на актуальний музичний матеріал це спостереження видається цілком слушним, в чому неодноразово доводилось пересвідчуватись, спостерігаючи за грою друзів і колег вдома. Яскравим же прикладом концертної «реконструкції» імпровізацій такого типу може слугувати соло вібрафоніста Л. Гаріна з композиції «Русский наигрыш». Воно складене, подібно до мозаїки, навіть не з самостійних тем, а з невеличких інтонаційних зворотів, що значно різняться поміж собою за національним походженням, жанровою належністю, місцем та часом створення (джаз та академічна музика Європи, Північної Америки, Близького та Далекого Сходу). Творчим винаходом в даному випадку виступав не стільки сам тематизм, скільки засоби роботи з ним. Йдеться про контрастне співставлення, яке останнім часом досить поширилось в колі музикантів-солістів. Постійні переміщення зі сфери академічної музики до джазу і навпаки є знаковими, наприклад, для піаніста В. Новікова (Київ-Гельсінкі). Неменш плідним виявився і шлях деконцентрації, розсіювання тематичного комплексу у напрямку максимально можливого дистанціювання від початкового імпульсу. Як приклади можна навести так звані «Кельнський концерт» Кейта Джарета (США) або творчий доробок піаніста Є. Уляновського (Одеса-Рівне). Можливість поєднання обох підходів засвідчує Л. Чижик (Харків-Москва-Мюнхен). Як ілюстрація - його імпровізація, створена на два замовлення слухачів: 1.«Виконати» «Караван» Х. Тізола – Д. Еллінгтона; 2. «Пограти» в манері відомого азербайджанського піаніста В. Мустафа-Заде. У підсумку виник експромт у три частинні

¹ Там само. - С. 132.

² На цьому факті наголошували численні співрозмовники автора даної розвідки – репрезентанти саме масової музики, зокрема піаністи В. Новіков, Л. Чижик, гітарист В. Молотков, трубач В. Колесников та ін..

³ Сатина С.А. Записка о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. - Т. 1. – Изд. 5-е. - М.: Музыка, 1988. – С. 15.

⁴ Зважаючи на колоритність мови Б. Асаф'єва, цитата подана мовою оригіналу.

⁵ Асаф'єв Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века. Изд.2-е. – Л.: Музыка, Ленинград отд., 1979. – С. 60.

репризній формі, крайні розділи якої спираються на моторний «східний» тематизм російського зразка («Ісламей» М. Балакірева, чоловічий половецький танець з «Князя Ігоря» О. Бородіна), а середній втілює підкреслено американське уявлення про Орієнт («Караван»), але в зовсім неочікуваній пуантилістичній манері.

Цей різновид замкненої комунікації (автор = виконавець = слухач в одній особі) з часом вийшов за межі сімейного побуту і віднайшов власну нішу в джазі другої половини ХХ ст. Достатньо згадати практику Ю. Кузнєцова (Україна), С. Курьохіна (Росія), К. Маслака (США): ці музиканти репрезентують, так би мовити, монологічний зріз музикування. Але в сучасних умовах мають місце і спроби перейти на інший, полілогічний рівень. Яскравий приклад його втілення на концертному майданчику – виступ відомого ансамблю з Литви «ГТЧ» (В. Ганелін, В. Тарасов, В. Чекасін) у палаці «Москворечье» наприкінці 70-х років під симптоматичною назвою «Домашнє музикування». Між іншим, її було збережено і на платівці, що згодом надійшла у продаж невеликим накладом.

В основу наступного аналізу покладено власні аудіо-візуальні враження автора статті від цього концерту. Принципова зосередженість учасників на власній грі підкреслювалась як позамузичними чинниками – предметами хатнього побуту (софа, крісло, торшер, стіл з посудом – графіном і склянками, що певним чином обігравались музикантами), зовнішнім виглядом виконавців (відверто домашній одяг, невиразні майки та брюки), газетами, зі змістом яких «знайомились» учасники дійства на самому його початку), так і власне музичними засобами (великою кількістю тем, суто спонтанною, неочікуваною їх появою й далекою від традиційної варіаційної форми розробкою, використанням незвичних духових інструментів – гудків, свистків, окарини та ударних інструментів, включно з екзотичним африканським барабаном. Як виявилось під час інтерв'ю, він був надісланий до Москви безпосередньо напередодні концерту. Між іншим, подвійність ситуації, що обумовлена, з одного боку, концертною формою показу «домашнього музикування», а з іншого, необхідністю синхронізувати власний інтонаційний процес з розуміння слухачами «правил гри», призводила до виникнення епізодичних протиріч. Зокрема, протиріччя відчувалося між бажанням ударника максимально широко продемонструвати можливості африканського барабана, цілком виправданим при опрацюванні нового інструменту, та розміром авторського соло, занадто тривалим для заключного номеру концерту.

У зв'язку з цим треба наголосити, що аналогічні проблеми досить часто виникають у так званих «хепенінгових» формах музикування, перетворюючись на їх родову ознаку. Концентрованим їх проявом виглядали виступи на початку 70-х років британського гурту «М-6» – і з погляду інструментарію (поряд з музичним використовувались будь-які речі, здатні створювати зву-

ки, наприклад, металева щітка, яка дряпала по склу), так і в ракурсі можливих засобів використання інструментів¹. Таке музикування дорослих людей фактично уподібнюється дитячим забавкам, і його художній результат є більш цікавим безпосереднім виконавцем, а не слухачем, далеким від подібних експромтів.

Перспективи ж культивування цієї форми у традиційному вигляді полягають в активному застосуванні різноманітних технологій, починаючи з фонозапису (платівок, дисків, магнітофонів). Втім, вони видаються дещо проблематичними, хоча тяжіння до експромту час від часу все-таки дається взнаки. Певною мірою одним з помітних сучасних проявів цього явища можна вважати діяльність ді-джеїв, що застосовують монтаж фрагментів кількох вінілових платівок.

Незважаючи на значну трансформацію протягом ХХ століття культурно-музичного дозвілля, інтровертно спрямована комунікація не втрачає своєї актуальності в домашньому побуті. Нині вона може бути реалізована у двох основних варіантах. Наприклад, як початкова, короткотривала фаза творчого процесу, заснована на довільному, без будь-яких обмежень комбінуванні різноманітними елементами (ритмоформулами, мелодичними наспівками, гармонічними зворотами і т. ін.). Зазвичай вони мають вже знайомий самому авторові-виконавцеві вигляд, в результаті чого виступають своєрідним «спомином», згадуванням раніш напрацьованого матеріалу. З погляду стилістики цьому процесові властиве поєднання моторної безперервності² і тематичної фрагментарності, що наближається до «мініатюрної сюїти». В американських посібниках з імпровізації його функцію визначають суто «енергетично» – як своєрідний «розігрів організму», поступове його налаштування на початок «справжньої», керованої певними правилами творчості.

Другий же варіант музикування розглядається повністю самодостатнім актом – розгорнутим, структурованим і відносно закінченим. Інколи навіть може скластися враження певної його «вичерпаності»³. Цей тип комунікації є підкреслено екстравертним, тобто спрямованим назовні. Оскільки «адресатом інформації» може бути або слухач (глядач), або партнер по музикуванню, то йтиметься про два його варіанти. Відносно першого, тобто спілкування з глядачем, зауважимо, що в Європі та Америці першої половини минулого століття існував постійний чіткий розподіл присутніх у концертному залі на виконавців та глядачів (чіткою ознакою розмежування виступала рампа сцени). Згодом визначилась певна тенденція до її подолання – спочатку епізодичного, а з часом і регулярного характеру. Ініціатива, як правило, надходила від виконавців, що зовсім не означало обов'язкового

¹ Виконавці пояснювали свою відмову від традиційного досвіду тим, що він нібито стає на заваді свободі висловлювання.

² Назайкинський Е.В. Логика музикальної композиції. – М.: Музыка, 1982. – С. 143.

³ Його зразком може слугувати вищезгаданий приклад «східної» імпровізації Л. Чижика.

порозуміння з публікою. Так відомий французький співак і кіноактор Ів Монтан під час московських гастролей наприкінці 50-х років був неприємно вражений негативною реакцією на його виходи зі сцени в зал з метою поспілкуватись з глядачами. Подібна ситуація у вітчизняних умовах неодноразово відтворювалась майже до початку 80-х років, особливо на концертах зарубіжних артистів. Причини відчуження тут слід шукати безсумнівно в політичній площині і перш за все – у фактичній забороні радянським громадянам вступати в будь-який контакт з іноземцями.

У той час світова естрада урізноманітнювала форми спілкування: через постійний вихід до залу, контактування з групами глядачів та окремими особами, що погоджувалося з драматургією концертного номеру. Використовувалися й інші можливості, наприклад, вручення квітів, бесіда з так званою «підсадною качкою» чи з незапланованим співрозмовником. Як приклад можна згадати імпровізоване соло американського саксофоніста К. Маслака – своєрідну подяку за привітання з боку глядачів донецького палацу «Юність» наприкінці джаз-фестивалю 1988 р.

З другого боку, комунікація між виконавцями та глядачами починає видозмінюватись за рахунок активізації участі останніх. Поширюються так звані «підтанцювки», і поблизу соліста, і у межах спеціального майданчику, що взагалі перетворилось на дуже прикметну рису естрадної практики останньої третини ХХ ст. Широко відомі й різноманітні підспівування у вигляді повторення окремих слів, фраз і навіть куплетів – за власним бажанням або у відповідь на заохочення музикантів. Достатньо згадати поширений заклик «common!» або запрошення відомою американською співачкою Даяною Роуз до сумісного музикування трьох глядачів, яким було довірено виконати по одному куплетові пісні. Логічним же завершенням такої форми комунікації виглядає повна трансформація функцій учасників гри, їх перетворення зі слухачів на виконавців і навпаки. До перших вдалих зразків такого чину можна віднести телепередачу 90-х років «Два роялі». В її основі – принцип музичної загадки у вигляді зіграної піаністом пісенної мелодії, факт відгадування якої треба підтвердити подальшим її продовженням, але обов'язково із цитуванням учасниками аутентичного вербального тексту. Побудова гри досить проста: між собою змагаються дві групи (три вокалісти + піаніст в кожній). Переможець визначається за кількістю впізнаних творів. Важливо підкреслити, що ця гра «ведучого і глядачів» передбачає приблизно тотожний рівень професійного знання предмету, що передбачає рівноправне партнерство. Фактично, йдеться про інший варіант екстравертного типу комунікації, властивий спілкуванню власне музикантів.

В історії масової музики чимало конкретних зразків його різноманітного використання, причому наголос в їх аналізі, як правило, робиться на індивідуальних особливостях, обумовлених обставинами музикування, психологією його учасників, колом творчих завдань, вживаним матеріалом і т. ін. Їх упорядкуванню, на наш погляд, може сприяти функціональний підхід.

Багаторічний досвід спостереження за музичною практикою дозволяє говорити про два основні типи взаємин виконавців. Один демонструє чіткий розподіл функцій на ведучі, лідерські та залежні, допоміжні, супроводжуючі. Він домінував на професійній естраді протягом всього ХХ ст. На перший погляд, це єдино можливий принцип, настільки очевидно виглядає практика вокально-інструментальних та інструментальних жанрів (поп-музика, диско, джаз, рок) – незалежно від кількості репрезентантів цих функцій. Приклади використання цього принципу легко віднайти у різних жанрах і стилях масової музики.

Щодо другого типу, заснованого на паритетних началах, то він знаходиться дещо в затінку, хоча не міг не позначитись на манері як сучасних вокальних ансамблів (львівської «Піккардійської терції», київських «Jazzsix», «Mansound» – серед вітчизняних колективів, американських «Manhattan Transfer», «Take Six», польського «Novy Singers», російського «Хору ім. Турецького», французького «Swingle Singers» – серед зарубіжних¹), та і інструментальних – у «Фрі джазі» (з 60-х років ХХ ст.).

Підкреслену ставку на рівноправності функцій музикантів було досить важко реалізувати в умовах чисельного колективу. Невипадково яскравих зразків такої паритетності в історії джазу небагато. Як приклад можна навести оркестр Сан-Ра (США), «Young Power» (Польща), ансамбль С. Курьохіна (Росія). Як показав досвід останньої третини минулого століття, невеличкі ансамблі – дуети чи тріо – навпаки, виявилися надзвичайно гнучкими у художньому втіленні ідеї паритету.

В середині ХХ ст. ця ідея проявляється переважно на композиційному рівні – через співвідношення кількості його корусів. Це, так би мовити, горизонтальний ракурс комунікації, в той час як в межах кожного з них мала місце досить жорстка ієрархічна модель: соліст плюс супровід. Зразковою у цьому плані виглядає версія «Поргі і Бес» Дж. Гершвіна, здійснена О. Пітерсоном (клавесин) та Д. Пасом (гітара).

За таких умов новаційним мало виглядати лише набуття тими чи іншими інструментами незвичної функції, наприклад, «підігруючої» – для традиційно провідної в межах ансамблю комбо труби. В цьому плані хрестоматійним зразком може вважатись роль труби Д. Гіллеспі в момент проведення мелодії «Каравану» його колегою по дуету піаністом О. Пітерсоном або партія В. Гайворонського (труба) в «Трьох російських піснях» в момент контрабасового соло В. Волкова. В останній же третині минулого століття спостерігаємо спроби і на так званому інтонаційно-синтаксичному рівні застосовувати принцип паритету – у вигляді аналогу «вільній поліфонії», але якщо епізодично вони виявляли свою доцільність, то у вигляді оркестрового

¹ Як виявилось, даний тип комунікації сприяє порівняно легкій зміні стильової парадигми репертуару – переходу з релігійної музики на світську, зі старовинної на підкреслено сучасну.

полілогу (британський «М-6») залишилися в історії музики прикладом не зовсім вдалого експерименту.

Підсумовуючи, зауважимо, у сфері комунікацій масової музичної культури простежуються два основні її напрямки – інтровертний та екстравертний. Вони відіграють далеко не однакову роль. Перший нібито залишається на маргінесі, проявляючись рельєфно і досить автономно в домашньому музикуванні та у вигляді своєрідних «інкрустацій» концертної практики¹. Сучасна ж практика актуалізує переважно екстравертні типи, які набувають своєї специфіки залежно від жанру та стилю масової музики. Наприклад, спостерігається посилення уваги авангардних джазових музикантів до «внутрішньої» комунікації, в той час як їх колеги з року, навпаки, підкреслюють спрямованість своєї музики на слухачів.

Подальше уточнення закономірностей прояву типів комунікації в конкретних жанрово-стильових умовах певного історичного періоду є наступним нагальним завданням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б.В. Русская музыка XIX-начала XX века. Изд.2-е. – Л.: Музыка, Ленинград отд., 1979. – 341 с.
2. Клитин С.С. Эстрада: Проблемы истории, теории и методики: Учеб. пос. – Л.: Искусство, 1987. – 191 с.
3. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1982 – 319 с.
4. Озеров В.Ю. Словарь специальных терминов. // Коллиер Дж.Л. Становление джаза. – М.: Радуга, 1984. – С. 357-376.
5. Сатина С.А. Записка о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове [Электронный ресурс]. – Режим доступ: <http://senar.ru/memoirs/Satina/>
6. Сигов К.Б. Игра как проблема философской антропологии // Дис на соиск. уч. ст. канд. философ. наук. – 09.00.01 /К.Б. Сигов; Академия наук Украинской ССР. Институт философии. – К., 1990. – 170 с.
7. Сохор А.Н. О массовой музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. - Ч. 1. – Л.: Сов. композитор, 1980. – С.234.
8. Хренов Н.А. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. – М.: Аграф, 2007. – 496 с.

REFERENCES

1. Asafev B.V. Russkaya muzyika XIX – nachala XX veka [Russian music XIX - beginning XX century]. Izd.2-e. – L.: Muzyika, Leningrad отд., 1979. – 341 p.
2. Klitin S.S. Estrada: Problemyi istorii, teorii i metodiki [Estrada: Problems of history, theory and methods]: Ucheb. pos. – L.: Iskusstvo, 1987. – 191 p.
3. Nazaykinskiy E.V. Logika muzyikalnoy kompozitsii [Logic of musical composition]. M.: Muzyika, 1982 – 319 p.

¹ Історично сталою виявилася форма джем-сешн, тобто «творчих зустрічей джазових музикантів у вільний час для сумісного музикування» (Озеров В.Ю. Словарь специальных терминов // Коллиер Дж.Л. Становление джаза. – М.:Радуга, 1984. – С. 363).

4. Ozerov V.Yu. *Slovar spetsialnyih terminov [Dictionary of special terms] // Kollier Dzh.L. Stanovlenie dzhaza [The formation of jazz]. – M.: Raduga, 1984. – P. 357-376.*
5. Satina S.A. *Zapiska o S.V. Rahmaninove [A note on S.V. Rakhmaninov]// Vospominaniya o Rahmaninove [Recollections of Rachmaninov] [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostup: <http://senar.ru/memoirs/Satina/>*
6. Sigov K.B. *Igra kak problema filosofskoy antropologii [The game as a problem of philosophical anthropology] // Dis na soisk. uch. st. kand. filosof. nauk. – 09.00.01 /K.B. Sigov; Akademiya nauk Ukrainской SSR. In-stitut filosofii. – K., 1990. – 170 p.*
7. Sohor A.N. *O massovoy muzyike [About mass music] // Voprosyi sotsiologii i estetiki muzyiki [Questions of sociology and aesthetics music]. Ch. 1. – L.: Sov. kompozitor, 1980. – P.234.*
8. Hrenov N.A. *Publika v istorii kulturyi. Fenomen publiki v rakurse psihologii mass [The public in the history of culture. The phenomenon of the public in the perspective of the psychology of the masses]. – M.: Agraf, 2007. – 496 p.*

Олендарев В. Типы коммуникации в массовой музыкальной культуре. Статья посвящена рассмотрению закономерностей общения в массовой музыкальной культуре. Определены его основные направления (интровертное, экстравертное), обозначен круг репрезентирующих их типов коммуникации, продемонстрированы средства реализации последних на примере отечественной и зарубежной практике. Функционирования джаза, рока, поп, эстрады. Использование данного инструментария должно способствовать формированию целостного представления о коммуникативной специфике массовой музыкальной культуры.

Ключевые слова: коммуникация, интровертный и экстравертный типы, способы коммуникации.

Olendaryov V. The typology of communication in the massive musical culture. The article is dedicated to review about consistent pattern of «communication» in massive musical culture. The author marked basic direction of communication (introvert, extrovert), defined the terms of their representational types of communication tools are demonstrated on the example of the implementation of the latest domestic and foreign practice of functioning of jazz, rock, pop and stage. The using this tools is design to promote a holistic view about specific communication of the massive musical culture.

Key words: communication, introvert and extrovert types, means of communication.