

УДК 378.781.66

## МИСТЕЦТВО МУЗИЧНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ У ДЗЕРКАЛІ ПЕДАГОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Б.А.Брилін, Е.Б.Брилін

*Анотація.* В статті розглядається імпровізаційне музичне мистецтво в контексті психолого-педагогічних підходів до навчальної діяльності.

*Ключові слова:* музична імпровізація, навчальний процес, педагогічна діяльність.

*Аннотация.* В статье рассматривается импровизационное музыкальное искусство в контексте психолого-педагогических подходов к учебной деятельности.

*Ключевые слова:* музыкальная импровизация, учебный процесс, педагогическая деятельность.

*Summary:* The article is devoted to the improvisation of the musical art in the context of psychology and pedagogical approaches to the education.

*Key words:* the musical improvisation, education process, pedagogical activity.

**Постановка проблеми.** У музичній педагогіці до цього часу по-різному інтерпретується дивергенція між композицією та імпровізацією. Є твердження, що композиція становить текст, який інтерпретується. Інтерпретація ж є способом відображення тексту. Виконавець розкриває змістовну сутність музики через текст шляхом інтуїтивної комунікації з композитором, намагаючись нічого не додавати до нотації від себе, а імпровізатор, навпаки, не притримується тексту.

Багато дослідників передбачали в практиці імпровізації можливий стимул творчої продуктивності, в якій раціональний момент виключався, імпровізація розглядалася як особливий вид композиції. Тому використовувати аматорну форму як концептуальний метод немає необхідності, але ця форма закономірна як окремий прийом для розвитку імпровізаційного мислення.

**Аналіз основних досліджень.** У свій час німецький педагог Ф.Фребель вперше застосував

вокальну імпровізацію, подаючи навчальний матеріал для дошкільників у пісенній та ігровій формі. На десятиріччя вперед він визначив шлях методики імпровізації. Потім Жак-Далькроз розробив свою систему ритмічної гімнастики у формі танцювально-рухової імпровізації. У загальноосвітній школі рухова імпровізація широко розповсюджена тепер як складова частина фізичного виховання і уроків ритміки. Великим впливом характеризується також педагогічна спадщина К.Орфа, праці якого сприймаються як «відкрите навчальне завдання» елементарного музикування.

Сучасні вітчизняні теоретики і практики розглядають у своїх працях різні аспекти музичної імпровізації. Наприклад, С.Тургенева і А.Малюков опублікували навчальний посібник «Піаніст-фантазер», В.Підвала написав книгу для молодших школярів «Давайте створювати музику!». Поступово у музичній педагогіці визначились нові творчі ідеї, нові підходи до дидактики навчання, обумовлені соціокультурними змінами. Особливо важливим є вивчення кореляції між змістом і основними формами, методами і засобами музичної імпровізації, визначення ціннісних орієнтацій у цій галузі.

**Мета** статті полягає у висвітленні питання використання імпровізаційного музичного мистецтва в контексті педагогічних підходів.

**Виклад основного матеріалу.** Мистецтво музичної імпровізації застосовується як у професійному, так і в аматорському видах виконавства. Відкриття емпіричних закономірностей імпровізації містить цікаву інформацію, продуктивно пов'язану з емоційною та почуттєвою сферами естетичної свідомості музиканта.

Навчальну роботу з розвитку навичок імпровізації можна поділити на три етапи. *Перший етап* – накопичення музично-слухових вражень від сприйняття та виконання музичних творів (спершу на рівні задоволення допитливості, потім розширення сфери інтересів і врешті засвоєння музичного матеріалу з поглибленим усвідомленням його змісту). Даний етап розглядаємо як процес співтворчості композитора і виконавця, в результаті чого здійснюється розвиток почуттів, емоційної чутливості останнього. Процес засвоєння музики включає асоціативне мислення виконавця з проекцією на художні уявлення, що дозволяє виражати його творчі думки. При сприйманні музичного твору завжди залишається поле діяльності для творчої уяви. Не повторюючи в точності створеного композитором образу, виконавець поглиблює його зміст різноманітністю особистих трактувань. При цьому уяву композитора можна розглядати як моделюючу, а у виконавця – як відтворюючу, через яку відбувається творче перетворення авторської моделі. На процес мислення впливає також власний досвід, що базується на слухових уявленнях. Опора на слухові уявлення збагачує музичні враження, сприяє розвитку творчих дій, пробуджує інтерес до різних видів творчості. Порівняння гармонійних кольорів, ритмічних малюнків, зворотів, інтонацій, тембрів, а також аргументаційний аналіз доцільності того чи іншого творчого рішення формує музичний тезаурус молодого музиканта.

*Другий етап* являє собою засвоєння різних способів відтворення музичних імпровізацій. Виконавство у даному випадку розглядається як другорядна, відносно самостійна творча діяльність, що вбирає в себе процес конкретизації первинної творчості. Процес виконавства включає: а) конкретизацію існуючих правомірних варіантів інтерпретації; б) реалізацію особистого творчого підходу. Даний етап охоплює всі види творчої діяльності в системі «виконавець-композитор». Функціонуючи в якості естетичної цілі, він виступає критерієм оцінки процесів виконання та відтворення. Проникаючи в задум композитора і повторюючи «пройдений ним шлях», виконавець не тільки включається в процес співтворчості, а й відтворює зашифрований образ, імпровізує на його основі. При цьому фантазія, звичайно, повинна існувати в межах образності, створеної композитором, яка чим досконаліша, тим більше відкриває можливостей для творчої імпровізації. З одного боку, продукт первинної творчості може переважати результат виконавства за художньою ємкістю, з другого – поступатися в розробленості деталей та конкретності втілення. До речі, імпровізаційна орієнтація не нівелює твір композитора, а спрямовує увагу на найбільш ефективний шлях, де його творчі задуми можуть бути розкриті з найбільшою силою.

Імпровізаторська здатність уяви виконавця може відрізнятися від авторської своєю образністю емоційного строю, яка виражає його особисте бачення та розуміння твору. Особливого значення набуває і той факт, що пізнання об'єктивної суті твору відбивається в суб'єктивній формі, зумовленій сприйняттям та творчим відтворенням, характерним для того чи іншого музиканта. Глибоке проникнення в задум твору дозволяє виконавцю відкрити нове, іноді навіть невідоме і самому композитору. Якщо імпровізатор здатний вдихнути справжнє життя у створювані ним образи, виявити деякі сторони, іноді приховані і, якоюсь мірою навіть протилежні художнім намірам автора, то це можна характеризувати як співавторство.

Імпровізаційне мистецтво досягає своєї вершини, коли музикант настільки глибоко осягає сутність

твору, настільки втілюється в нього, що слухачам починає здаватися, що він грає свій власний твір. У таких випадках і виникає враження вільної творчості, імпровізації. Таким чином, креативне співфункціонування є відносно самостійною художньою діяльністю, творча грань якої проявляється у формі імпровізації.

На третьому етапі вирішується основне творче завдання – з'ясування змісту музичного твору з художніми прийомами вільної імпровізації. Специфіка цього етапу полягає не в обов'язковій орієнтації на процес музикування за схемою готових блоків, а в самому процесі натхненого виконання, яке може складатися із багатьох фрагментів, але всі вони повинні бути підпорядковані основному мотиву твору.

Щодо мотиву і його розвитку, то імпровізаторам-початківцям рекомендується створювати власні мотиви та записувати їх, плануючи різні варіанти для імпровізації. Одержаний мелодичний «резерв» потрібно поділити на фрагменти. Окремі мотиви транспонуються і виконуються в декількох тональностях, перевіряється також можливість їх використання для відповідних типів акордів.

Наприклад, на думку І.Горварта [2, с.110], створюючи мотив, потрібно враховувати три основних фактори: контур, мелодії, ритмічний хід, особливо важливі звуки. В межах цих елементів звертається увага на інтервали, гармонічний фундамент, артикуляцію, фразування, настрої. В окремих мотивах значення цих компонентів нерівноцінне, час від часу один з них стає основним.

Утворення нових мотивів на основі розвитку центральних звуків – складний спосіб виконання. Слід усвідомити, що вони в більшості випадків залежать від зміни гармонії, і, таким чином, можуть утворювати нові мотиви навіть у межах одної акордової послідовності, відповідно змінюючи їх з появою нової гармонії. Необхідно також пам'ятати про те, щоб не послабилася функція провідної мелодії.

Опанування основ імпровізації є підґрунтям для розвитку і формування усіх тих здібностей, навиків та властивостей, яких потребує продуктивна творчість взагалі. А імпровізація – це практика виконання експромтом, що помножується на спонтанність творчого відкриття. Саме ці якості необхідні молодим музикантам тому, що вміння вільно володіти імпровізацією неодмінно формує їхню творчу самосвідомість.

У наш час мистецтво музичної імпровізації, що проявляється у професійному та аматорському музикуванні, є самостійним видом художньої творчості. Відкриття емпіричних закономірностей імпровізації, з яких виріс новий спосіб музикування, безперечно, містить у собі когнітивну (тобто пізнавальну) функцію, пов'язану з емоційно-творчою діяльністю естетичного характеру. На жаль, уваги цій проблемі у наукових дослідженнях приділяється не достатньо. Також не всі педагоги-музиканти сприймають дидактичні можливості імпровізації як прогресивну творчу ідею, яка здатна реально вплинути на практику музичного виховання. Наприклад, відомий німецький педагог, вчений Г.Шиллінг підходив до творчості імпровізатора з критичної точки зору, значною мірою оцінюючи її не як продуктивну творчість, а як звичайну репродукцію, копію готових зразків [4, с.340].

Чеський музикознавець Е.Каркошка оцінював імпровізацію на ступінь нижче відносно композиції, враховуючи, що майстер ніколи не досягне спонтанно того, чого може досягнути шляхом тривалої цілеспрямованої підготовки. Він гостро виступав проти тих, хто віддає перевагу імпровізаційній грі, стверджуючи, що створення нового – первинний принцип композиції, а імпровізація не може існувати без запасу готових моделей, які вона лише парафразує [3, с.11].

Однак, у наявності як раз спонтанності проявляються суттєві ознаки імпровізації, які апіорі виходять з принципів творчої діяльності. Імпровізація, на відміну від композиції, в головному вигляді зосереджується на одному будь-якому ізольованому компоненті музичної форми, чи то ритму, гармонії або тембру. Диференційованість їх вибору виходить із контексту та можливостей імпровізатора. У джазі ритм є фундаментом, а гармонія утворює провідну основу та фон імпровізації, яка розкривається тим яскравіше, чим міцніша опора. У той же час дисонуючі акорди виникають як окремі доповнення до викладеної гармонії. За правилами композиції вони повинні інтегруватися у єдине ціле, яке можна сприймати як певні відношення, що розвиваються між звуками, як контрапункт.

Те, що з композиторської точки зору вважається звичайною недосконалістю, в імпровізації може бути допущеним явищем. Якщо у джазовій імпровізації форма підвладна схематичності, то наприклад, алеаторна техніка імпровізації частіше перетворюється у композицію, виходячи з встановленої загальної форми. Такий процес є методом фіксації варіаційних контурів, як будь-яке наповнення, що знаходиться в арсеналі імпровізатора. Проте, коли алеаторні диференційні форми виникають лише шляхом композиції, то джазова імпровізація має тенденції до їх руйнування.

З оволодінням мистецтва імпровізації одночасно підготовлюється основа для розвитку й формування всіх тих здібностей, навиків і умінь, яких потребує продуктивна творчість. Уміння вільно імпровізувати формує особистість з рисами комунікативності, упевненості в своїй творчій діяльності.

Найбільш ефективним процес навчання стає тоді, коли він розвивається не тільки рецептивно-репродуктивним шляхом, але й передбачає творче спілкування. Це створює можливість оволодіння проблемними ситуаціями, які є ідеальними засобами здійснення дидактичної мети для поступового засвоєння та закріплення теоретичних знань, виконавської техніки в безпосередньому творчому контакті з живим світом творення музики.

Імпровізація в навчанні являє собою ряд диференційованих музичних засобів гри, які, з одного боку, включаються в методичні розробки, а з другого, виносяться як самостійні розділи навчання. Так, талановитий музикант та психолог Е.Барбан вказує, що обмеженість оперативної музичної пам'яті середнього імпровізатора викликає необхідність перманентного поетапного планування процесу імпровізації. Кожна мінімальна закінчена інтонаційно-смілова одиниця імпровізації будується на основі попереднього інтуїтивного знання (мовної компетенції), а її побудові передують етап планування – швидкодіючий інтуїтивний процес кодування семантики музичної мови. Імпровізаційне планування – це процес співвідношення емоційно-експресивного, тобто первинного чуттєвого імпульсу (або деякої структурної ідеї у вигляді того чи іншого образу) з наступною інтеграцією у «сміслову групу», яка, ставши частиною висловлювання імпровізатора, набуває форми «тонової групи» (мотиву, фрази, речення, періоду); інтеграція названих утворень відбувається далі на більш високому структурному рівні імпровізуючої композиції. Однак, етап планування не усвідомлюється імпровізатором і практично зливається з актом втілення плану, але він виступає як феномен самосвідомості [1, с.140-141].

Отже, вид музичного мистецтва, зміст якого виражається самим процесом творчої діяльності, доречно назвати імпровізаційним мистецтвом. Властивості цього виду витікають з даного визначення як наслідку: створення і реалізація імпровізації проходить одночасно і здійснюється однією особою – імпровізатором або групою. Естетична змістовність цього процесу проявляється в пріоритетному напрямку «усного» творчого пошуку.

Вид мистецтва, зміст якого виражається результатом попередньої художньої діяльності, є мистецтвом композиції. Особливості цього виду наступні: створення і реалізація композиції можуть проходити відокремлено. Реалізацію може здійснювати будь-який музикант або група музикантів, які виконують певні дії відповідно до встановлених засобів їх фіксації. Порядок цих дій і складає композицію. Звідси виникає і третій вид, художній зміст якого полягає в процесі прочитання композиції, тобто в творчому «перекладі» засобів фіксації в матеріал відповідного виду творчості, який є виконавським мистецтвом. Зрозуміло, окремі твори можуть бути витвором усіх трьох видів мистецтва, які до того ж знаходяться в рухливому взаємозв'язку, нібито переходять з одного в інший.

Отже, кордон між імпровізацією, з одного боку, композицією і виконавством – з іншого, визначається наявністю деякої проміжної фази, в якій твір виявляється перекладеним в іншу знакову систему – в письмовий текст. Наявність письмового тексту створює сенс адекватного закріплення творів, а імпровізація має свою специфіку і суттєво виділяється серед інших видів музичної творчості.

Оскільки художнє мислення – завжди мислення образами, що втілюються в матеріалі відповідного виду творчості, музикант-імпровізатор (на відміну від композитора) мислить конкретними звуками і тембрами реального інструменту, яким володіє. У музиканта, який грає за нотами, зв'язок між уявними та почутими звуками здійснюється через нотний знак, він рефлекторно закріплений прийомами професійної освіти – диктантом і читанням з листа. Для того, щоб зімпровізувати усвідомлено, відповідно поставленому конкретному завданню, потрібно свідомо створити відповідний фрагмент, його записати і тільки потім відтворити зафіксований текст. Імпровізатор навіть не замислюється над технологією запису, у нього зв'язок між музичною фантазією і музичною мовою проявляється безпосередньою ігровою практикою (як у народних виконавців) або спеціальними педагогічними прийомами.

Коли йдеться про специфіку джазової музики, то в першу чергу відмічають її імпровізаційний характер. Вважають, що саме спонтанність, «миттєвість» створення музичних образів у процесі імпровізації радикально відрізняє джаз від професійної академічної музики, в основі якої лежить композиція, тобто твір, зафіксований в нотах для репетиції і виконання оркестром, ансамблем, солістом. Звідси нерідко робиться висновок про те, що джаз – це мистецтво, в якому елемент композиції або зовсім відсутній, або зовсім не має суттєвого значення. Це твердження не правомірне навіть для малих джазових ансамблів, тим більш воно помилкове стосовно до біг-бенду.

У джазовій музиці композиція відіграє важливу роль для великих оркестрів. Вона, як правило, є базою для виконавства, однак у диксилендах музиканти іноді грають без нот, користуючись при цьому так званим усним аранжуванням, тобто завчасно домовляючись, хто і коли імпровізує, яка група виконує акомпануючі ріфи. Однак усне аранжування у великих джазових оркестрах майже не практикується. При цьому джазова композиція істотно відрізняється від академічної. У європейській

традиції твори пишуться тим чи іншим композитором, але рідко призначаються для конкретних виконавських колективів чи виконавців. Джазові аранжування створюються частіше для відповідних колективів, з урахуванням їхньої стильової специфіки та майстерності солістів-імпрівізаторів. Тому найяскравіші в творчому відношенні оркестри та ансамблі завжди мають особистий оригінальний репертуар.

**Висновки.** Розглянуті у даній статті основні засоби імпрівізації, враховуючи і джазові прийоми, не вичерпують собою усіх, які використовуються у цій галузі. Трансформація спрямованості мистецтва музичної імпрівізації як навчальної дисципліни відкриває широкі перспективи для розв'язання сучасних дидактичних завдань у процесі творчого розвитку студентів музично-педагогічних спеціальностей.

### **Література**

1. Барабан Е. Джазовая импровизация / Барабан Єфїм Михайлович // Джаз: проблемы, события: Сб. ст. / сост. А. Медведев. - М. : Сов. композитор, 1987. – С. 162-184.
2. Горварт І. Основи джазової інтерпретації / Горварт Іван, Вассербергер Ігор : пер. з слов'янського. – К. : Муз. Україна, 1980. – 120 с.
3. Karkoschka E. Aspekte der Gruppenimprovisation / Karkoschka Edward. – Mainz: Melos (janvar), 1971. – № 1. – S. 11-14.
4. Schilling G. Universal – Lexikon der Tonkunst/ Schilling Georg.- Stuttgart, 1972. - S. 340-368.