



Розділ 2

**Мистецтво Бароко
у виконавських проєкціях**

УДК 78.071.2 : 78.03

Богдан Стецюк

**ФЕНОМЕН ИМПРОВИЗАЦИИ В КОНТЕКСТЕ
МУЗЫКИ КАК «ИГРЫ»: АНТИЧНОСТЬ, БАРОККО,
СОВРЕМЕННОСТЬ**

Стецюк Б. А. **Феномен импровизации в контексте музыки как «игры»: Античность, Барокко, Современность.** Статья посвящена выявлению специфики импровизации как особой формы музыкально-игровой деятельности, в основе которой лежит исполнительское начало. Рассмотрены и систематизированы данные о природе игровых форм искусства (Й. Хейзинга), в частности, музыки, прослежены пути развития этих форм, начиная от Античности и заканчивая Новейшим временем, берущим свое начало на рубеже XIX–XX веков. Определена и подчеркнута роль джаза, ставшего в импровизационном искусстве музыки приоритетным звеном, повлиявшим на весь музыкально-творческий процесс, обозначенный как традиционными дихотомиями форм музицирования – «импровизация–композиция», «исполнение–сочинение музыки», так и понятием «импровизация–интерпретация» как основы джазового музицирования второй половины XX – начала XXI веков. Определены ключевые моменты теории джазовой импровизации, требующие дальнейшего углубленного изучения в широком научном дискурсе с привлечением данных классического искусствоведения, музыкальной социологии, философии, психологи.

Ключевые слова: импровизация, музыка как «игра», импровизация и композиция, импровизация-интерпретация, джазовая импровизация, антиципация.



Стецюк Б. О. Феномен імпровізації у контексті музики як «гри»: **Античність, Бароко, Сучасність.** Статтю присвячено виявленню специфіки імпровізації як особливої форми музично-ігрової діяльності, в основі якої лежить виконавське начало. Розглянуті та систематизовані дані про природу ігрових форм мистецтва (Й. Хейзинга), зокрема, музики, прослідковано шляхи розвитку цих форм, починаючи з Античності і закінчуючи Новітнього часу, який бере свій початок на межі XIX–XX століть. Виділено та підкреслено роль джазу, який став у імпровізаційному мистецтві музики пріоритетною ланкою, що вплинула на весь музично-творчий процес, позначений як традиційними дихотоміями форм музикування – «імпровізація–композиція», «виконання–створення музики», так і поняттям «імпровізація–інтерпретація» як основи джазового музикування другої половини XX – початку XXI століть. Визначені ключові моменти теорії джазової імпровізації, які потребують подальшого поглибленого вивчення у широкому науковому дискурсі із залученням даних класичного мистецтвознавства, музичної соціології, філософії, психології.

Ключові слова: імпровізація, музика як «гра», імпровізація та композиція, імпровізація–інтерпретація, джазова імпровізація, антиципація.

Stetsiuk B. A. The phenomenon of improvisation in the context of music as a “game”: **Classical Antiquity, Baroque, Modern Era.** This article describes specifics of improvisation as a special form of musical game based on performing. The nature of game forms of art (J. Huizinga), in particular, music, has been analyzed and systemized; development paths of these forms, beginning from Classical Antiquity and ending with Modern time originating at the turn of the 20th century, have been traced. The role of jazz, which became a priority link in improvisational art of music and influenced the entire music creation process, has been highlighted and emphasized. Both traditional dichotomies of music playing forms (“improvisation-composition”, “music performance-creation”) and “improvisation-interpretation”, which became the basis for jazz playing in the second half of the 20th – 21st century, have been outlined. The key points of the theory of jazz improvisation, requiring further in-depth study in the broad scientific discourse using information from classical art studies, musical sociology, philosophy and psychology, have been determined. The starting point in the term “improvisation” is its dual nature, meaning simultaneous mental creation and “presentation” of a created work (V. Dahl). In this process, the most important component of music as



an art of sounds in time manifests itself in syneresis. It means that the verbal origin, i. e. performing acoustic game per se, lied at the core of music as an acoustic phenomenon, which for a long time (from Classical Antiquity up to the Baroque) had only the game sense related to achievements of playing or singing musicians in the sphere of technical skills.

Music has been filled with deep artistic content as the forms of music playing improved, and this process was closely related to personalities of composers – authors of music works. The opus music (T. Cherednichenko), which appeared in Europe back in the Early Renaissance Age, raised certain barriers before improvisational art whose “habitat” was being comprised of almost exclusively the “third layer”: music of everyday life and entertainment. Among academics, diverse functions of “music as a game” (J. Huizinga) have long been reduced to performing skills, to which improvisational moments are related as well (a typical example is performance improvisations in Da Capo opera arias).

Only during the Romantic era, when the attitude toward music as a type of divertimento, i. e. entertaining pastime, the “game of beads” (H. Hesse), has been finally overcome did improvisation as an artistic factor of subjective self-expression of performer composers, equally great in these two spheres of music art, begin to gradually revive. However, the true flourishing of improvisation at the new “whorl” of historical musical “spiral” was related to the art of jazz, which became one of the main intonation ideas of the Modern Era (E. Markova).

In jazz, and especially in its phenomenological paradigms (A. Soloviev), there is a special type of improvisational art defined in this article by the term “improvisation-interpretation”, which means an act of creation and reproduction of music as a syncretic process realized on the basis of certain norms not reduced to any textual expression recorded with symbols. Here, interpreted models are represented by genres and styles, performance models and other noumenal notions, not texts, which distinguishes improvisation-interpretation from traditional forms of improvisations-variations typical for classical jazz (jazz which existed before bebop).

In the new historical conditions beginning from the second half of the 20th century, improvisation in jazz attains features of stylistic pluralism and is not being reduced to any typical forms. It stems from erasure of boundaries between various types of “third-layer” music playing and from certain approximation of its main forms – jazz, rock and pop music – to academic layer. In the conditions of nobrow style (J. Seabrook), the stylistics of jazz and jazz-related estradized forms of other



types of improvised music playing become, on the one hand, academized, regulated and presupposed (E. Trembovelsky), and on the other hand, it often finds itself on the verge of complete spontaneousness, going beyond the interpretational field (the so-called non-accompanied forms of solo improvisation in free jazz style).

The final section of the article presents key points which, in our opinion, are the most prospective from the viewpoint of further study of the improvisation phenomenon in its contemporary interpretation, and functioning in the semantic "section" of today's forms of public music playing. It requires a differentiated approach to improvisational forms in writing techniques of the 20th century academic creativity, defined by the common term of "avant-garde" (aleatorics, sonorism, stochastic music, music of timbres, etc.), and to the newest types of academized "third-layer" music playing, whose development is determined (as before) by jazz. Jazz still remains the main "inspirer" and "trendsetter" in musical improvisation innovations. Jazz art shows their diverse forms and individual creative transformation variants via works of its leading representatives: Chick Corea, Herbie Hancock, Bobby McFerrin, Chris Potter, Christian McBride, Gonzalo Rubalcaba, Vadim Neselovskyi. Works of each of them deserve a separate study, including in the aspect of improvisation factor, which represents the prospects of further study of this article's topic.

Key words: improvisation, music as a "game", improvisation and composition, improvisation-interpretation, jazz improvisation, anticipation.

Постановка проблемы. Понятие «импровизация» уже давно прочно вошло в лексикон различных видов художественного творчества, из которых наиболее репрезентативным в смысле распространенности этого принципа мышления является музыка. Однако, несмотря на большое количество работ, посвященных феномену музыкальной импровизации (Э. Феранд [24], С. Мальцев [13], Е. Трембовельский [19], М. Сапонов [16], Т. Джани-заде [9] и др.), многие аспекты этой глобальной проблемы, особенно актуальные для сегодняшнего дня, остаются изученными недостаточно. Это, в частности, вопрос о соотношении импровизации с игровой функцией музыки, а также аспект «связи времен», характеризующий константы и переменные в искусстве одновременного создания-исполнения музыки в разные эпохи и в разных пластах музыкального творчества.



Цель статьи – раскрыть содержание феномена музыкальной импровизации в контексте понимания музыки как «игры», проследив этапы его исторического развития по линии «Античность, Барокко, Современность». **Объект исследования** – феномен музыкальной импровизации. **Предмет исследования** – его проявления через игровую функцию музыкального исполнительства.

Основные результаты исследования. Для того, чтобы выявить ноумен (мыслительный аспект) феномена импровизации, необходимо обратиться к этимологии термина, а также к его наиболее распространенным толкованиям. В словаре В. Даля, например, дан глагол «импровизировать», под которым понимается умение «говорить стихами; сочиняя стихи, произносить их безостановочно в то же время; вообще говорить речь не готовясь, не сочинив ее и не написав ее наперед; говорить с ума, с думки, читать с мыслей» [7, стб. 43]. Автор словаря дает и формулировки понятий, производных от глагола «импровизировать»: «Импровизатор <...> – умеющий говорить стихи, слагаемые в то же время. Импровизация – речь импровизатора; дар или способность его» [7, стб. 43].

В описании В. Даля учитывается лишь стихотворная импровизация, что было основной формой существования этого вида художественного творчества в эпоху господства литературы. Однако известная с древних времен музыкальная импровизация, близкая стихотворной по принципу мышления, имеет в системе искусств не меньшее значение, а также еще более ранний генезис, чем импровизация словесная.

Процесс одновременного сочинения и исполнения произведения, зародившийся в фольклоре и составляющий в нем основу устной традиции – это базовый стержень любого импровизационного искусства. Если обратиться к этимологии слова «импровизация», то можно обнаружить общность его понимания в разных европейских языках (франц. *improvisation*, итал. *improvvisazione*, восходящие к латинскому *improvises* – «неожиданный, внезапный» [10, стб. 508]. Импровизация как явление, форма музыкального мышления, рожденная в устной фольклорной традиции, теснейшим образом связана с музыкальным исполнительством, с тем, что Й. Хейзинга называет общим



термином «игра» [20]. Автор отмечает, что исполнение музыки во всех европейских языках и даже некоторых неевропейских «зывается игрою» [20, с. 221], что подчеркивает значение игрового начала как основы музыкальной «импровизации-игры».

Соединяя понятия «музыка» и «игра», автор находит их общий корень в соотношении таких начал, как «гармония» и «ритм» [20, с. 222]. Нетрудно заметить, что эти же категории лежат в основе исполнительской импровизации, которая есть процесс «расшифровки» эпистемогем (познавательных ноуменальных объектов), хранящихся, в памяти музыканта, обладающего даром и навыками сиюминутного создания/исполнения музыки. В понятии импровизации (здесь возможна и вокальная импровизация, поскольку голос – это тоже инструмент, данный человеку от природы) заключены различные предварительные смыслы, которые Й. Хейзинга подкрепляет ссылками на Платона и Аристотеля, впервые описавших «человека играющего».

Как отмечает исследователь, латинское *ludus* (игра, играющий) – результат обобщения греческих представлений о данном феномене, зафиксированных в ряде терминов, среди которых *пайдиа* – «детская забава, безделица», *агон* – состязание, *схолойдзейн* – проводить досуг, *диагоге* – препровождение [20, с. 222–224]. Все эти, обозначенные еще Аристотелем, значения «игры» находят прямое выражение в музыке, прежде всего, в исполнительском творчестве, основой которого всегда была импровизация.

Как отмечает в этой связи Т. Веркина, «как и игра, процесс исполнения “выключен” из обыденной реальности; одна из его целей – воссоздать иной, художественный мир и пригласить туда публику» [3, с. 28]. Даже в условиях классической исполнительской ситуации, когда музыкант-исполнитель «привязан» к композиторскому нотному тексту, он всегда импровизирует. Это не означает полной свободы, поскольку она невозможна даже в рамках «устной» импровизации, которая всегда есть «импровизация на...», например, «импровизация на лад», как это происходит в мугаме (Т. Джани-Заде [9]).

При всей жесткости установленных правил, исполнительский акт всегда отличается импровизационным качеством, он «фактически непредсказуем, никто – ни слушатель, ни исполнитель – не знает точно,



что именно произойдет в момент исполнения и каков будет его результат – реакция публики» [3, с. 28]. Высказывая это суждение, Т. Веркина сравнивает далее слово «игра» с немецким *spiel* и английским *playing*, отмечая, вслед за А. Вежбицкой, их сходства и различия. В немецком слове *spiel* четко выражена «идея правил (предваряющего знания того, что можно делать и чего нельзя делать) и идея четко определенной цели, которая может или не может быть достигнута» [2, с. 214].

Глобальное определение «правил игры» было дано Г. Гессе, который понимал этот феномен «как путь от становления к бытию, от возможного к реальному» [5, с. 46]. Связывая игру на инструменте с «игрой в бисер» как метафорой, обозначающей смысл феномена *Homo ludens*, можно привести слова Г. Гессе о том, что любая игра есть «не просто упражнение, не просто отдых»; игра всегда «лицетворяла гордую дисциплину ума... Игнали в нее с аскетической и в то же время спортивной виртуозностью и педантичной строгостью, находя в ней наслаждение» [5, с. 40].

Экскурс в теорию игры позволяет четче выявить особенности игры музыкальной, представленной в исполнительском искусстве. Тот факт, что исполнительство многие тысячелетия являлось не вторичным актом, а составляло ядро и сущность музыкально-творческого процесса, позволяет рассмотреть импровизацию как художественный принцип исполнительского стиля. В связи с этим можно предложить термин **«импровизация-интерпретация»**, под которым подразумевается акт творения и воспроизведения музыки как синкретический процесс, осуществляемый на основе определенных нормативов, не сводимых к любому знаково-зафиксированному текстовому выражению.

В этом определении дано расширительное толкование импровизации, которая оказывается соединительным «мостиком» между такими явлениями, как «исполнение» и «интерпретация» музыки. Характеризуя смысл этих двух понятий, Г. Орджоникидзе отмечает их несовершенство в плане отражения истинного положения дел. Слово «исполнитель» автор определяет как одно из наиболее неудачных в музыкальном лексиконе, поскольку речь идет в нем об исполнении «чужой воли», в данном случаи, композитора как автора произведения [15, с. 64].



Слово «интерпретация», по мнению Г. Орджоникидзе, более соответствует истине, то есть творческой природе исполнительского искусства, хотя и в нем речь идет о «толковании уже существующего» [15, с. 64]. Как представляется, понимание исполнительства как особого вида искусства (актер в театре, музыкант-исполнитель), зафиксированное в современных морфологических системах искусства, например, в исследовании М. Кагана [11], недоучитывает тот факт, что исполнительство, во-первых, является первичной формой всех временных искусств, во-вторых, даже с появлением персонафицированного авторства, оно продолжало существовать относительно автономно в виде синкретизиса-синтеза в системе смешанного стиля «автор-исполнитель».

Описывая процесс социализации музыкального искусства, начиная от его истоков в Античности, вне ритуала (религиозного контекста), Й. Хейзинга отмечает, что «...оценка музыки как сугубо личного, эмоционального художественного переживания, и к тому же выраженная словами, появляется <...> значительно позже. Признанной функцией музыки всегда была функция благородной и возвышающей социальной игры, наивысшей ступенью которой часто считали изумляющие достижения при демонстрации технических навыков» [20, с. 228]. Такая ситуация сохранялась вплоть до эпохи Романтизма, когда, по словам Й. Хейзинги, окончательно сформировались «...обычай современных концертов с их полнейшей, благоговейной тишиной и магическим почтением перед дирижером (добавим, любым исполнителем-виртуозом. – Б. С.) сложились в очень недавнем прошлом» [20, с. 229].

Одновременно с этим длительное время существовала и другая «социо-линия» в системе музыкального творчества, напрямую связанная с исполнительской виртуозностью (лат. *virtus* – доблесть, талант). Эту линию можно определить как агональную (соревновательную), связанную с одной из важнейших игровых функций и имеющую давнюю историю, уходящую своими корнями в мифологию.

С развитием средств коммуникации прямые «соревнования-контакты» исполнителей постепенно утрачивали свою актуальность, но время от времени возрождались в новых условиях. Этому способ-



ствовало периодическое доминирование импровизации в системе исполнительского творчества. Соотношение «предустановленного» и «импровизационного» постоянно менялось, хотя вплоть до этапа Новейшего времени (рубеж XIX–XX веков) первенство удерживало композиторское творчество, то есть «предустановленное» (Е. Трёмбовельский [19]).

Вместе с тем, импровизационная культура, генетически восходящая к устному фольклору, постоянно «прорывалась» в систему так называемой опусной музыки, под которой Т. Чередниченко подразумевает композиторские творения, зафиксированные в нотном тексте или в табулатурах [22]. В историческом плане исполнительство, имеющее в истоках импровизацию, было первичным и обнаруживало свою «устную» природу даже в интерпретациях композиторских текстов. Особенно это характерно для светского музицирования, возникшего в позднем Ренессансе и продолжавшего свой путь в салонах, концертных залах и на оперных сценах в последующие эпохи.

Принцип концертирования в жанрах так называемой преподаваемой музыки (*H. Besseler* [23]) отразился прежде всего в опере, где сформировалась концертная ария *da capo*, которую Б. Асафьев называл «первейшей концертной формой» [1, с. 219]. По этому поводу Й. Хейзинга делает глобальный вывод, касающийся роли исполнительского искусства в эпоху становления канонов классического стиля в музыке (до эпохи Просвещения): «Музыка была и оставалась главным образом дивертисментом, и восхищение, во всяком случае выражаемое вслух, касалось прежде всего виртуозности исполнителей» [20, с. 229]. При этом произведение композитора не воспринималось в исполнительских кругах (особенно среди оперных певцов) как нечто законченное и «неприкосновенное» – «...свободными каденциями пользовались настолько нескромно, что приходилось этому ставить препятствия. Так, король Пруссии Фридрих II запретил певцам изменять композицию собственными украшениями» [20, с. 229].

С принципом концертности и концертирования как формы его воплощения в исполнительской практике связана и функция «агона» – соревнования, возникающего в рамках диалогических структур и форм их реализации. Характеризуя соревновательную функцию



в импровизационной музыке, Й. Хейзинга указывает на ее мифологические корни (поединок между Аполлоном и Марсием), а также последующие социально-культурные и собственно музыкальные проявления состязательности. В числе примеров исследователь приводит, наряду со знаменитыми *Sangerkrieg* и Мейстерзингерами, следующие показательные случаи и ситуации: состязание в игре на органе и клавесине, которое в 1709 году было устроено кардиналом Оттобони между Г. Генделем и Д. Скарлатти; планировавшееся королем Саксонии и Польши Августом Сильным соревнование между И. С. Бахом и Л. Маршаном, не состоявшееся из-за того, что последний отказался в нем участвовать, заранее признав превосходство соперника; соревнование итальянских певиц Фаустины и Куццони, вызвавшее в 1726 году бурную реакцию светского общества Лондона [там же].

По традиции того времени в основе этих соревнований лежали исполнительские импровизации, но в дальнейшем картина несколько изменилась. В центре внимания публики оказались фигуры композиторов, особенно оперных, поскольку в XVIII веке в европейских городах наблюдался настоящий оперный «бум». Борьба поклонников того или иного оперного композитора часто приобретала характер политических баталий. Й. Хейзинга упоминает многочисленные, известные нам из истории музыки факты противостояний – «Бонончини против Генделя», «буффоны против Гранд Опера», «Глюк против Пиччини», «Вагнер против Брамса» [20, с. 229–230].

Примеры из истории музыкального искусства свидетельствуют о постоянном присутствии в нем функции игры, связанной с исполнением, а, следовательно, с импровизацией как способом мышления концертирующего музыканта. При этом интерпретационная функция, определяемая наличием композиторского текста, в академическом исполнительстве периодически трактуется как ведущая, что связано с переосмыслением роли и значения музыки в системе общественного бытия.

Как уже отмечалось, в окончательном виде это произошло лишь к XIX веку, когда Романтизм «... подвинул нас осознать наши эстетические оценки, способствовал признанию во все более широких кругах высокого художественного содержания и глубокой жизненной



ценности музыки» [там же, с. 230]. Вместе с тем, такая функция, как «агон» (соревнование, состязание), представленная в исполнительстве через демонстрацию личных технических достижений и умение импровизировать, никогда не исчезала из музыкально-творческого обихода и существует по сей день. Доказательством этому является практика различных фестивалей и конкурсов исполнителей разного профиля, которые проводятся в рамках академического музыкального пласта. Однако это – лишь внешняя «оболочка» соревновательно-импровизационной природы «музыкальной игры», за которой стоят многовековые традиции, возрождаемые в новых эстетических и коммуникативных условиях.

Одним из ярких проявлений новых принципов «музыкальной игры» в узком и широком смыслах этого термина стал появившейся в начале XX века джаз. Характеризуя этот музыкально-художественный феномен в аспекте его значения для академической музыки и для всей системы музыкального мышления Новейшего времени, Э. Денисов выделяет два основополагающих момента – импровизацию и ритм [8, с. 329]. Что касается ритма, то он относится к сфере языковой стилистики и различается по ее историческим, национальным и региональным проявлениям. Расширение интонационного горизонта музыкально-творческих видов, произошедшее на рубеже XIX–XX веков существенно пошатнуло традиционную европейскую ориентацию музыкальной стилистики, показало возможности нового ритмического оформления музыкальных идей и образов, представленное в неевропейских культурах (Азия, Африка, Латинская Америка).

Равномерное (равноакцентное и равноударное) ритмическое интонирование в европейской музыки, обусловленное ее тесной связью с рифмованной поэзией, оказалось не единственным возможным способом построения звуковой горизонтали, где может господствовать неравноударность, в широком смысле – «неравномерная времяизмерительность» (В. Холопова [21]). Автономизация инструментальных жанров, обнаруживаемая уже в эпоху Барокко, делает более гибкой ритмику, теперь не всегда подчиняющуюся законам равномерного метра, связанного с танцами, пришедшими на смену поэзии в музыкальном формообразовании постренессансной эпохи. Тезис Р. Вагне-



ра – «вся симфония – из танца», несмотря на свою парадоксальность, правильно определяет природу ритма в эпоху Классицизма и Романтизма. Коренные сдвиги в этом плане, произошедшие в Новейшее время, имели исторические аналоги на «перекрестке» Барокко и раннего Классицизма в так называемых нетактированных клавесинных прелюдиях Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена и Ф. Э. Баха.

С окончанием эпохи импровизаторско-письменного дуализма (М. Сапонов [16]) постепенно устанавливается композиторский диктат, в том числе и в сфере ритма. Импровизация становится особой исполнительской «музыкальной игрой», существующей отдельно от магистрали развития академического музыкального мышления, как бы на его маргине. Искусство импровизации становится индивидуальным мастерством, а его массовое распространение, связанное с исполнительским «волюнтаризмом» в виде окончательной отделки текста композиторского произведения, постепенно уходит в прошлое.

Высоко ценимое в музыке Барокко *inventio* – выдумка, находка – продолжает существовать в качестве исходного критерия композиторского труда, но уже в сочетании и подчинении другим составляющим этого процесса – *dispositio*, *elaboratio*, *decoratio*. Техника генерал-баса, изобретенная в Италии и распространившаяся в период так называемой диффузной зоны (А. Власов [4]) по всем странам Европы, означала не только процесс становления гомофонно-гармонического мышления как стилевой системы, но и новый тип соотношения генеральных формообразующих средств, среди которых на первое место выходит гармония, точнее – тональная гармония, понимаемая как аккордика. Начинается эпоха «гармонической импровизации», когда прежние полифонические и метро-ритмические установки, действовавшие в системах монодических ладов, утрачивают свое значение. Акцент на гармонии в импровизационных произведениях сохраняется и в музыке классико-романтической эпохи (например, так называемые фактурные или классические вариации на неизменную гармоническую «сетку»).

Новая жизнь импровизации, которая выходит «из тени» и становится одним из ведущих компонентов музыкального мышления в постромантический период, начинается не без влияния джаза, кото-



рый многие считают основной интонационной идеей Современности (Е. Маркова [14]). Именно джаз показал «удивительную дисциплину мышления» и «умение добиваться многого не многими средствами» (Б. Асафьев [1, с. 102]). В самой же системе музыкальной импровизации джаз занял ведущие позиции, опередив в этом плане академическое музицирование, прежде всего, в аспекте развития исполнительской виртуозности. Умение «мыслить и исполнять музыку одновременно» (*Grove* [25]) становится привилегией джазовых музыкантов, открыто не практикуемой в академической среде. Это связано, в частности, с издавна утвердившимся противоречием между импровизацией как устной и «отрицательной» по значению формы музицирования и композицией как письменной и «передовой».

Вместе с тем, распространяя понятия композиции на различного рода импровизационные виды творчества, где она тоже имеет место, можно говорить о стирании граней между этими двумя формами мышления в музыке. Иными словами, современная композиция все больше приобретает черты импровизации (алеаторика, перформанс, хепенинг), а импровизация, в частности джазовая, все чаще продумывается заранее. Ведь те же *evergreens* в традиционном джазе представляют собой разновидности музыкальных тем, на основе которых строятся вариации-квадраты с неизменной структурой и гармонией, что относится и к подобным формам музицирования в рамках письменной композиции. Следует учесть и тот факт, что изменилось само понятие музыкального текста (о тексте в джазе речь идет, в частности, в статье С. Давыдова [6]), под которым понимается совокупность его различных форм, как визуальных, так и звуковых.

Наряду с дихотомией «импровизация – композиция», возникает в совершенно новом ракурсе и глобальное понятие «интерпретация», имеющее в основе принцип «интер», то есть нечто, возникающее между определенным объектом (феноменом) и его толкованием, пусть даже мысленным (ноуменом). Сложность этих процессов определяет комплекс психологических основ импровизации, о которых речь идет в работе С. Мальцева [13]. К ним присоединяются логико-исторические закономерности развития самого музыкального мышления, которое, согласно концепции Э. Феранда [24], содержит две проти-



воположные линии, условно обозначаемые как «от импровизации к композиции» или, наоборот, «от композиции к импровизации».

Переплетение этих линий составляет суть музыкально-творческих процессов, происходящих в современной практике общественного музицирования, где наблюдается тенденция совмещения и синтеза различных типов и форм мышления в стиле, определяемом Дж. Сибруком как *nobrow* (слияние *highbrow* и *lowbrow* – «высокого» и «низкого» уровней) [17]. Это касается и джаза, если учитывать его академизацию, произошедшую во второй половине XX века, когда феноменологические парадигмы этого явления стали преобладать над реалистическими (термины А. Соловьева [18]).

В этих условиях изменилось и приобрело многозначность само понятие «импровизация», под которым понимается в джазе и традиционная форма следования теме-стадарту (фактически, импровизации-вариации), и свободные, нерегламентированные, как правило, «неаккомпанированные» импровизации-композиции, рождаемые исполнителем-солистом спонтанно, по ходу возникающих импульсов для развития материала, организованного во времени на основе антиципации (так в психологии называется способ «возвратного» представления о еще не совершившемся действии [12]).

Выводы. Как видим, в изучении импровизации, при наличии множества подходов к ней имеется еще достаточное количество исследовательских «лакун» – малоизученных аспектов проблемы. Более всего их содержится в джазе – искусстве, основанном на принципе импровизации. Однако история джаза и тех влияний, которые джаз испытывал со стороны социума, а также других пластов музыкально-художественного творчества, показывает значительные изменения в характере и сущности феномена импровизации как в самом джазе, так и в смежных с ним явлениях – рок-и-поп музыки. Поэтому исследование джазовой импровизации не может быть изолированным от общих проблем изучения импровизации как разновидности «музыкальной игры», ее исторических форм и современного бытования.

Перспективы дальнейших исследований заявленной в данной статье темы видятся как в обобщениях, определяемых перманентным процессом развития музыкально-импровизационного искусства,



так и в углубленном рассмотрении персоналий – стилей выдающихся современных джазовых импровизаторов как носителей традиций этого искусства – Ч. Кория, Х. Хэнкока, Б. Макфферина, К. Поттера, К. Макбрайта, Г. Рубалькаба, В. Неселовского и других.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 280 с.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание : пер. с англ. / Анна Вежбицкая ; [пер. с англ. М. А. Кронгауз]. — М. : Рус. словари, 1996. — 416 с.
3. Веркина Т. Б. Актуальное интонирование как исполнительская проблема : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Веркина Татьяна Борисовна ; Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. — Киев, 2008. — 188 с.
4. Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония: о стилевых критериях / А. Власов // LAUDAMUS : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова]. — М., 1992. — С. 244–252.
5. Гессе Г. Игра в бисер : роман / Герман Гессе ; пер. с нем. С. К. Анта. — М. : Правда, 1992. — 496 с.
6. Давыдов С. П. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке / Сергей Давыдов // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. — Київ, 2001. — Вып. 7. — С. 180–191.
7. Даль В. Импровизировать / В. Даль // Толковый словарь живого русского языка : [в 4 т.] / В. Даль. — СПб. ; М., 1881. — Т. 2. — Стб. 43.
8. Денисов Э. В. Джаз и новая музыка / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М., 1986. — С. 163–165.
9. Джани-Заде Т. Мугам – импровизация на лад / Т. Джани-Заде // Современные методы исследования в музыковедении : сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1997. — Вып. 31. — С. 56–82.
10. Импровизация. — Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 2. — Стб. 508–510.
11. Каган М. Морфология искусства : ист.-теорет. исслед. внутренне-го строения мира искусства. Ч. 1–3 / М. Коган. — Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. — 440 с.



12. Ломов Б. Ф. *Антиципация в структуре деятельности* / Б. Ф. Ломов, Е. Н. Сурков. — М. : Наука, 1980. — 279 с.
13. Мальцев С. М. *О психологи музыкальной импровизации* / С. М. Мальцев. — М. : Музыка, 1991. — 88 с. — (Библиотека музыканта-педагога).
14. Маркова Е. Н. *Интонационная концепция истории музыки* : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Е. Н. Маркова ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Киев, 1991. — 38 с.
15. Орджоникидзе Г. *Место исполнения в музыкальной культуре: исполнитель и композитор* / Гиви Орджоникидзе // Сов. музыка. — 1978. — № 8. — С. 63–75.
16. Сапонов М. А. *Искусство импровизации: импровизац. виды творчества в западноевроп. музыке сред. веков и Возрождения* / М. В. Сапонов. — М. : Музыка, 1982. — 77 с. — (Вопросы истории, теории, методики).
17. Сибрук Дж. *Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры* / Джон Сибрук ; [пер. с англ. В. Козлов]. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. — 240 с.
18. Соловьев А. *Парадигмы джаза* / А. Соловьев // Совет. музыка. — 1990. — № 7. — С. 45–52.
19. Трёмбовельский Е. *Предустановленное и импровизационное* / Евгений Трёмбовельский // Музык. академия. — 2008. — № 1. — С. 142–151.
20. Хейзинга Й. [Человек играющий] *Ното ludens: опыт преодоления игрового компонента культуры* / Йохан Хейзинга ; [сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова]. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
21. Холопова В. Н. *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX веков* / В. Холопова. — М. : Музыка, 1971. — 304 с.
22. Чередниченко Т. *Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки* / Т. Чередниченко // LAUDAMUS : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова]. — М., 1992. — С. 40–48.
23. Bessler H. *Crundfragen des musikalisch en Horens u Crundfragen der Musikasthetik* / H. Bessler // Aufsätze zur Musikasthetik und Musikgeschichte / H. Bessler. — Leipzig, 1978. — S. 15–29.
24. Ferand E. *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeshichtliche und psychologische Untersuhung* / Ferend E. // Die Musik in Geshichte und Gegenwart. — Kassel, 1957. — Bd. 6. — S. 165.
25. *Grove Dictionaly of Musik and Musikants*. — New York, 1954.



REFERENCES

1. Asafiev B. V. (1977) *Kniga o Stravinskom [The book about Stravinsky]*. — Leningrad : Muzyka (in Russian).
2. Vezhbitskaya A. (1996) *Yazyk. Kultura. Poznaniye [Language. Culture. Cognition]*. — Moscow : Russkie slovari (in Russian).
3. Verkina T. B. (2008) *Aktualnoye intonirovaniye kak ispolnitelskaya problema [Actual intoning as a performing problem] ((PhD Thesis)*. — Kharkov : *nationalnyy universitet iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo*.
4. Vlasov A. (1992) *Pozdnebarochnaya i rannebarochnaya garmoniya: o stilevykh kriteriyakh [Late baroque and early classical harmony: on style criteria]*. — LAUDAMUS. Moskva : Gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo. — P. 244–252.
5. Hesse H. (1992) *Igra v bisser [The Glass Bead Game]*. — Moscow : Pravda (in Russian).
6. Davydov S. P. (2001) *K voprosu ob interpretatsii teksta v dzhazovoy muzyke [On the interpretation of the text in jazz music]*. — Kyjiv : *Nacionaljna muzychna akademija Ukrainy im. P. I. Chajkovskjogho, Kyjivsjke derzhavne vyshhe muzychne uchylyshhe im. R. M. Ghlijera*. — P. 180–191.
7. Dal V. (1881) *Improvizirovat [Improvise]*. *Tolkovyj slovar zhyvogo russkogo yazyka [Dictionary of living Russian language]*. — Sankt-Peterburg, Moskva (in Russian).
8. Denisov E. V. (1986) *Dzhaz i novaya muzyka [Jazz and new music]*. *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsyi kompozitorskoy tekhniki [Modern music and the problems of the evolution of composer technology]*. — Moskva. — P. 163–165.
9. Dzhani-zade T. (1997) *Mugami – improvizatsiya na lad [Mugami – improvisation in the mood]*. *Sovremennyye metody issledovaniya v muzykoznanii : collection of works [Modern methods of research in musicology : a collection of articles]*. — Moskva : Gosudarstvennyy pedagogicheskij institut imeni Gnesinykh — P. 56–82.
10. *Improvizatsiya*. — *Muzykalnaya entsyklopediya : [in 6 volumes] / Editor-in-Chief Yu. V. Keldysh*. — M. : Soviet Encyclopedia, 1974. — V. 2. — Stb. 508–510.
11. Kagan M. (1992) *Morphologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoye issledovaniye vnutrennego stroeniya mira iskusstva [Morphology of art: Histori-*



cal and theoretical study of the internal structure of the art world]. — Leningrad : Iskusstvo (in Russian).

12. Lomov B. F., Surkov Ye. N. (1980) *Antitsipatsiya v strukture deyatelnosti* [Anticipation in the structure of activity]. — Moskva : Nauka (in Russian).

13. Maltsev S. M. (1991) *O psikhologii muzykalnoy improvizatsii* [About psychologists of musical improvisation]. — Moskva : Muzyka (in Russian).

14. Markova E. N. (1991) *Intonatsionnaya kontseptsiya istorii muzyki* [Intonation concept of the history of music]. (PhD Thesis). — Kiev : gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo.

15. Ordzhonikidze G. (1978) *Mesto ispolneniya v muzykalnoy kulture. Ispolnitel i kompositor* [Place of performance in musical culture. Artist and composer]. — Soviet music, no 8. — P. 63–75.

16. Saponov M. A. (1988) *Iskusstvo improvizatsii: improvizatsionnyye vidy tvorchestva v zapadnoevropeyskoy muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [The art of improvisation: an improviser. types of creativity in Western Europe. music environments. centuries and Renaissance]. — Moskva : Muzyka (in Russian).

17. Seabrook J. Nobrow (2012) *Kultura marketinga. Marketing kulture* [The Culture of Marketing. The Marketing Marketing of Culture]. — Moskva : Ad Marginem Press (in Russian).

18. Soloviev A. (1990) *Paradigmy dzhaza* [Jazz Paradigms]. — Soviet music, no. 7. — P. 45–52.

19. Trembovelsky E. (2008) *Predustanovlennoye i impovizatsionnoye* [Pre-set and improvised]. — Muzykalnaya akademiya, no. 1. — P. 142–151.

20. Huizinga J. (2011) *Homo ludens. Chelovek igrayushchyi* [Homo ludens. Man playing]. — Sankt-Peterburg : Izdatelstvo Ivana Limbakha (in Russian).

21. Kholopova V. N. (1971) *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX vekov* [Questions of rhythm in the work of composers of the first half of the XX century]. — Moskva : Sovetskiy kompozitor (in Russian).

22. Cherednichenko T. (1992) *Idei of Yu. N. Kholopov k filosofii muzyki* [Ideas of Yu. N. Kholopov to the philosophy of music]. — LAUDAMUS. Moskva : Gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo. — P. 40–48.

23. Bessler H. *Crundfragen des musikalisch en Horens u Crundfragen der Musikasthetik / H. Bessler // Aufsätze zur Musikasthetik und Musikgeschichte / H. Bessler. — Leipzig, 1978. — S. 15–29.*



24. Ferand E. *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung* / Ferend E. // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 6. Kassel, 1957. — 165 s.
25. *Grove Dictionary of Music and Musicians* N Y 1954.