

На правах рукописи

Сердюков Александр Александрович

**Традиции импровизации в современной
академической музыкальной культуре**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой
степени кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2017

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
имени С. В. Рахманинова

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Тараева Галина Рубеновна

Официальные оппоненты: ***Денисов Андрей Владимирович***
доктор искусствоведения, профессор,
Российский государственный педагогиче-
ский университет им. А. И. Герцена,
профессор кафедры теории и истории
культуры

Полозов Сергей Павлович
доктор искусствоведения, профессор,
Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова,
профессор кафедры теории музыки и компо-
зиции

Ведущая организация: Астраханская государственная консервато-
рия, кафедра теории и истории музыки

Защита состоится 30 июня 2017 г. в 16 часов на заседании Диссерта-
ционного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консервато-
рии имени С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону,
пр. Буденовский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки
Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на
сайте: <http://www.rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан « » мая 2017 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета  Дабеева Ирина Прокопьевна

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Тема диссертационного исследования «Традиции импровизации в современной академической музыкальной культуре» представляется актуальной в силу характерного «всплеска» на рубеже XX–XXI веков интереса слушателей и музыкантов к импровизации на концертной сцене, к созданию и исполнению парафраз и транскрипций, имеющих импровизационную природу. Эти преобразования нарушили главную системообразующую традицию академической музыкальной культуры, которую достаточно длительный период определяла «скриптуальная» концепция – опора на письменный текст (нотную запись) произведения. В его звуковом воплощении господствовала жесткая установка на соблюдение абсолютно неизменной языковой конструкции. Варированию в этой исполнительской традиции подлежала исключительно интонационная сторона музыкальной формы – свобода исполнителя допускалась в тембровой, динамической, темповой системах, в артикуляционном расчленении текста. Умение музыканта-исполнителя «одухотворить» тождественный авторский текст общепризнанных шедевров «интонированием», «произнесением» получило наименование «исполнительской интерпретации» с фиксированным специфическим значением этого философского понятия. Фактически академическая музыкальная культура XX столетия прошла под знаком этой исполнительской традиции, альтернативой которой были импровизационная культура джаза, сохраняющиеся устные фольклорные формы, алеаторические техники.

Все компоненты письменно зафиксированного авторского текста в скриптуальной традиции (мелодика, гармония, метро-ритм и фактура) оставались и остаются нерушимыми – так смоделировано и обучение на всех ступенях музыкального образования. Хотя в сфере детской музыкальной педагогики XX века творческое развитие, музицирование, импровиза-

ция находили систематическое отражение и в отечественной, и зарубежной образовательной практике.

Сегодня инструменталисты академической традиции демонстрируют свободу и фантазию в отношении к скриптуальному источнику, исполняя свои импровизационные вариации-стилизации. Правда, зачастую креативные способности играющие музыканты реализуют в шуточном, комедийном ключе. Денис Мацуев представляет в TV передачах импровизации в духе Шопена, Чайковского, Рахманинова на мелодии популярных детских песенок. Импровизации на темы академического репертуара играют джазовые музыканты – Даниил Крамер, Жан-Жак Лусье, Эльдар Джангиров, Кармен Вранье. Слушатели охотно принимают парафразы классики знаменитого комического дуэта Игудесмана и Джу, назвавшего свой первый концерт с импровизациями на Моцарта созвучно «Маленькой ночной серенаде» «Eine kleine Nacht Mare» (Маленький ночной кошмар).

Количество шуточных ансамблей, играющих классику в иронических и гротескных переложениях и импровизациях, постоянно и неуклонно растёт.

Творческая свобода исполнителя, его умение варьировать жанр и стиль не впервые в истории музыкальной культуры образуют новый ракурс оценок и предпочтений современной публики. В разные времена восхищением отмечались: виртуозная техника владения инструментом, мастерство спонтанной фантазии (импровизации), интонационная выразительность трактовки произведений-шедевров.

Установка на оценку творческого потенциала – умение создавать музыку – в разные периоды истории была чрезвычайно распространенной, и она образует актуальный ракурс рассмотрения в данном исследовании феномена импровизации в культурно-историческом аспекте.

Культ именно исполнителя-интерпретатора – сравнительно исторически недавнее явление. Ещё во второй половине XIX столетия исполни-

тель и композитор неразделимы, и композиторы – Брамс, Лист, Венявский, Чайковский, Рубинштейн, Рахманинов – восхищают слушателей авторством опусов, выступая как их исполнители. Музыкантов-исполнителей в это время серьёзно обучали теории (гармонии, контрапункту, форме), нацеливая на сочинение музыки – особенно, в России, которой была остро необходима национальная композиторская школа. В этой традиции воспитывались студенты фортепианных факультетов консерваторий и в XX веке – Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Щедрин и многие другие их менее знаменитые сокурсники.

Ориентировочно с 20-х по 80-е гг. XX века отчетливо обозначается концепция интерпретации неизменного текста сочинения, которая отгеснила музыканта, импровизирующего музыкальный опус на концертной сцене. Практика концертной импровизации начала возрождаться только в начале где-то 90-х гг. XX века и распространяться в нынешнем столетии. Она, правда, не исчезала в годы даже самого ярко выраженного культа интерпретации скриптуального текста – эта история представлена выдающимися фигурами отечественного и зарубежного исполнительства и освещается в настоящем исследовании.

Интерес современной слушательской аудитории к импровизации в исполнительских программах делает неизбежно актуальным рассмотрение практики обучения импровизации, ее существования в качестве учебной дисциплины в системе музыкального воспитания исполнителей. Программа профессионально-специализированного курса всех звеньев образовательной системы, в своей основе, ориентирована на скриптуальную концепцию – воспроизведение нотных текстов произведений композиторов. Но свободное творческое музицирование приобретает сегодня все большее значение, и круг его приверженцев ширится. В России и за рубежом открываются различные школы-студии, учебные курсы любительского музицирования, разрабатываются методики развития творческих способно-

стей учащихся, а на базах детских музыкальных школ и школ искусств открываются классы композиции, основ сочинения, джазовые отделения.

Импровизация в диссертации рассматривается как одна из форм композиции, сочинения музыки, которую отличает принципиально творческая природа – создание индивидуального смыслового, образного «высказывания». Импровизация же представляет собой комбинирование музыкально-языковых элементов по известной модели – в связи с чем и возникают в импровизационной стихии жанры переложений, обработок и парафраз. Комбинаторика определяет природу импровизации, её креативную стихию – это подсказывает еще один актуальный ракурс в диссертации – рассмотрение компьютерных технологий, применяемых для создания музыкального текста, сочинения музыки. В исследовании освещается история компьютерного моделирования процесса сочинения музыки, а также сущность компьютерных музыкальных конструкторов для создания популярной массовой музыки людьми, не имеющими музыкального образования.

Существование различных тенденций неизбежно порождает исследовательский интерес к импровизации, к неразрывно связанным с ней культурным процессам в динамике исторического развития. Обстоятельная характеристика и анализ в диссертации позволяют рассматривать импровизацию как значимый феномен современной музыкальной культуры, охватывающий такие сферы, как музыкальное исполнительство, музыкальное образование, композиторское творчество.

Объектом настоящего исследования, таким образом, является феномен импровизации в современной академической музыкальной культуре, рассмотренный в свете наблюдения его исторических форм.

Предмет изучения составили исторические модели развития видов импровизации в академической музыке в свете трансформации слушательских предпочтений и практика импровизации в обучении. Специальное внимание уделено моделированию творческого процесса компьютером.

Цель исследования состоит в том, чтобы, проследив модели импровизации в европейской истории, рассмотреть её возрождение в современной академической музыкальной культуре и определить практическое значение в современной концертной и дидактической среде.

Задачи исследования:

– рассмотреть и осмыслить современные формы музыкальной импровизации академической традиции в разных пластах музыкальной культуры;

– сформулировать основные принципы импровизации в сопоставлении с композиторской техникой и проследить исторические формы их взаимодействия;

– проанализировать приемы создания импровизационных текстов современными исполнителями как операции владения музыкальным языком в проекции текстовых единиц;

– рассмотреть в историко-культурном аспекте дидактические принципы развития навыков импровизации в системе музыкального воспитания;

– оценить современные методики обучения импровизации в отечественной и зарубежной системе академического музыкального образования на примерах учебных пособий;

– охарактеризовать комбинаторную природу импровизации и возможности алгоритмической формализации элементов музыкального языка в свете появления и развития компьютерных технологий.

Материалом исследования послужили аудио- и видеозаписи выступлений современных исполнителей с импровизацией в академических музыкальных стилях и жанрах, научные и педагогические труды, статьи, очерки, критические обзоры, методические пособия по импровизации, а также разнообразные ресурсы сайтов сети Интернет. В связи с устной природой феномена импровизации и отсутствием письменных текстовых об-

разцов, материалом для анализа импровизационных выступлений современных исполнителей послужили слуховые расшифровки автора настоящего исследования.

Степень изученности проблемы. Исследование феномена импровизации в академической музыкальной культуре как альтернативы письменной традиции на данный момент остаются малоисследованными отечественными учеными. Концепция настоящего исследования разрабатывалась в опоре на научные труды Б. В. Асафьева, Б. Л. Яворского, Л. А. Баренбойма, Г. М. Когана, М. С. Друскина, Е. В. Назайкинского, А. М. Меркулова, Г. Р. Тараевой, Р. Х. Зарипова, Г. И. Шатковского, С. М. Мальцева, А. Л. Маклыгина.

Большое внимание проблеме приобретения и развития навыков импровизации в системе музыкального обучения уделяется в высказываниях и предложениях Б. В. Асафьева и Д. Б. Кабалевского, продолженных в работах известных исследователей и педагогов Л. В. Горюновой, Г. И. Шатковского, Б. И. Шеломова, М. Т. Картавцевой, А. Л. Маклыгина, С. М. Мальцева. Конкретные методики изложены в работах Г. И. Шатковского, А. Л. Маклыгина, С. М. Мальцева, О. П. Булаевой, О. А. Геталовой, И. М. Бриля, Е. Д. Лернера, О. Хромушина, из зарубежных – К. Орфа, З. Кодая. Исследованию проблем обучения импровизации посвящены диссертации В. Г. Коваленко, В. О. Усачевой, Т. А. Дмитриевой, Л. Н. Мун, Б. Р. Иофиса, Н. Л. Сродных, И. В. Овчарова, докторская диссертация С. М. Мальцева, кандидатская и докторская диссертации И. М. Красильникова.

История искусства клавирной импровизации освещена в барочных трактатах К. Ф. Э. Баха, Я. Адлунга, Г. Зорге. Импровизационные виды творчества средних веков и эпохи Возрождения исследуются в работе М. А. Сапонова. Рассмотрению импровизации на основе basso continuo посвящено исследование М. И. Катунян. Как одно из проявлений импровиза-

ционной культуры периода венского классицизма рассматривается зона каденции в диссертационном исследовании Е. С. Фоменко. Значительный раздел в книге Е. и П. Бадура-Скода посвящен исследованию, с последующими рекомендациями, как следует писать каденции к концертам В. А. Моцарта. Изучение каденций солиста на рубеже XVIII – XIX веков представлено в исследованиях А. М. Меркулова. Трактовка транскрипции как разновидности импровизации в данной работе опирается на исследования и диссертации Б. Б. Бородина А. В. Дубовик, Н. П. Иванчей, Г. М. Когана, Н. В. Прокиной, Л. И. Ройзмана.

Базой для осмысления принципов, лежащих в основе создания электронных музыкальных текстов, послужили исследования в области имитации творческого процесса машиной Р. Х. Зарипова, а также изучение принципов работы современных программных секвенсоров, позволившие раскрыть комбинаторную природу феномена импровизации.

Пониманию автором роли и местоположения, сохранения и развития феномена импровизации в современной музыкальной культуре академического направления способствовали отдельные высказывания, рецензии, критические отзывы и статьи, интервью, подробно освещаемые в разделах данного исследования. Изученный, таким образом, достаточно обширный корпус исследовательских источников делает очевидным тот факт, что феномена импровизации ранее не становился темой самостоятельного исследования. В свою очередь, вышеобозначенные источники и подходы послужили основой для изучения разносторонней практики импровизации в современной академической музыкальной культуре.

Научная новизна. В настоящем исследовании впервые представлены:

– подробные описания, анализ и оценка характерных тенденций импровизации в современной академической музыкальной культуре;

– сформулированы закономерности смен слушательских предпочтений и требований к исполнителю на разных исторических этапах в связи с потребностью утверждения новых стилей, образов, тем в композиции;

– четко определены в истории классико-романтической эпохи двойственные основы импровизации – как предформы техники письменной композиции и как устной презентации сложившихся приемов письма;

– декларирована принципиальная комбинаторная природа импровизации, отличающая этот вид творчества от композиции, стремящейся к смысловой новизне и открытию новой образности;

– объяснена в связи с обнаженной комбинаторикой практика цифровых технологий создания музыкального текста.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Возрождение импровизации в академической музыкальной культуре на рубеже XX-XXI вв. создает альтернативу господствующей скриптуальной традиции декларацией креативного мышления музыканта-исполнителя.
2. Импровизация на концертной сцене отражает историческую закономерность метаморфоз слушательских интересов и предпочтений.
3. Культ импровизации отражает потребность культуры в обновлении или создании композиторской школы (направления).
4. Импровизация как романтическая форма публичного исполнительства представляет собой упрощённую технику письменной композиции в виде комбинирования по модели.
5. Современные методики развития творческих способностей музыкантов в контексте культа интерпретации письменных текстов фактически представляет собой музицирование по типу бесписьменных культур.

6. Получившая широкое распространение в концертной практике импровизационная стилизация классических моделей отражает современную тенденцию микстов с популярной музыкой и джазом.

Теоретическая значимость исследования состоит в актуальном взгляде на комбинаторную природу музыкального творческого процесса, на роль музыкальной импровизации в актуализации, «осовременивании» исторических стилей классического репертуара.

Практическая значимость обусловлена возможностью включения материалов по современной академической импровизации в учебные курсы по истории современной музыкальной культуры, а также перспективой инновационных подходов в практической методике обучения импровизации на разных уровнях системы музыкального образования.

Апробация результатов исследовательской работы осуществлялась в ходе обсуждения материалов диссертации на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова; содержание диссертации было изложено в докладах на международных и всероссийских конференциях (Санкт-Петербург, Новосибирск, Тамбов, Ростов-на-Дону, Таганрог). Основные положения исследования опубликованы в ряде российских научных изданий, три из которых в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертации. Диссертации состоит из Введения, трёх глав, Заключения, библиографического списка и Приложения (перечня ссылок на импровизации, описанные в диссертации).

Основное содержание диссертации

Во **Введении** аргументируется актуальность темы, обосновывается постановка проблемы и освещается степень её разработанности, поставлены цель и задачи, формулируются объект и предмет исследования, освещается методологическая база, определяются научная новизна и теоретиче-

ская и практическая значимость работы, отражаются сведения об апробации исследования.

Первая глава – «Явление импровизации в свете истории её форм» – носит обзорный характер и состоит из трёх параграфов. В *первом параграфе – «Возникновение понятия и исторические формы устной музыкальной культуры»* – отмечается, что «импровизация» сегодня трактуется неоднозначно, обозначая две принципиально различные формы исполнительского акта: музицирование в современных жанрах и стилях и творчество, имитирующее исторические модели устной традиции.

Импровизация как вид публичного представления виртуоза – пианиста композитора – зародилась в эпоху романтизма. Но истоки публичной игры профессионального музыканта, практически композитора, восходят к раннему периоду музыкального классицизма и обнаруживают себя достаточно отчетливо еще в эпоху барокко. В первой половине XVIII века обязательным условием процесса обучения музыке было не только овладение игрой на каком-либо инструменте, но и умение гармонизовать генерал-бас, изобретательно строить фактуру, импровизировать фуги. Общеизвестно из оглавления «Инвенций» и «Органной книжечки» И. С. Баха, что учебные тексты для игры одновременно являлись образцами композиции.

В ранней опере исполнители вокальных партий могли по своему усмотрению изменять авторский текст – вносить и использовать орнаментальные фигуры в мелодии, импровизировать каденции, и т.д. С течением времени оперное искусство мелизматика, мелодической орнаментики замещается инструментальными жанрами музыки. Комбинаторная мелизматика характерна для клавирного стиля Франсуа Куперена – в процессе игры он подвергал собственные сочинения бесконечному варьированию. Показательно, что в эпоху «великой импровизации» одновременно начинают формироваться «консервативные» взгляды: «Я утверждаю, – пишет Ф. Куперен (1722), – что мои пьесы должны исполняться так, как я

обозначаю, и что они не произведут должного впечатления если точно не исполнять все мои указания»¹.

Клавирист, исполняя сочинения других авторов, мог по своему усмотрению вносить украшения, «импровизировать» каденции, менять текст при повторах. Изменение авторского текста являлось чуть ли не правилом «хорошего тона» при исполнении – К. Ф. Э. Бах отмечает, что от исполнителя «требуют импровизаций» в независимости от его предрасположенности к музицированию. С юного возраста будущего клавириста обучали умению строить, обращать и соединять в последовательности аккорды, модулировать в побочные тональности, варьировать и украшать мелодическую линию. Сочинение фуг было обязательным условием, при этом фуги сочинялись импровизационно. Синкретический метод обучения музыканта, включающий не только обучение игре на каком-либо инструменте, но и умению сочинять музыку, являлся единственной моделью того времени.

В эпоху барокко в профессиональной среде музыкантов формируются традиции импровизационного концертирования – это умение будет являться основным критерием определяющим уровень профессионализма исполнителя и в последующие эпохи классицизма и романтизма.

В *параграфе втором – «Импровизация в XVIII–XIX вв.»* – рассматривается сохранение и развитие традиций инструментальной импровизации на той стадии развития европейской музыкальной культуры, когда окончательно складывается фигура композитора, записывающего свои произведения. Одно явление этого исторического этапа заслуживает особого внимания в сфере востребованности и популярности импровизации – это каденция. В эпоху классицизма зона каденционных построений в жанре концерта претерпевает существенные изменения, связанные с постепен-

¹ Друскин М. С. Клавирная музыка. Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков. – Ленинград: Музгиз, 1960. – С. 72.

ным угасанием искусства импровизации, переходом к письменной традиции неизменного текста. Но точно фиксированный текст классических каденций, по сути, представляет собой ничто иное, как образцы записанных импровизаций.

Профессиональная авторская музыкальная культура романтиков – переходный период от устных форм музыкального творчества к письменной композиции. Импровизация в XIX столетии и на концертной сцене, и в обучении является реализацией композиторской техники и осуществляется не только в профессиональной среде, но в любительском музицировании. Примечательно, что и на концертной эстраде, и в аристократических салонах XIX века импровизация была распространена в качестве специального «номера» исполнителей.

Антон Григорьевич Рубинштейн прекрасно владел и, что важно, обучал своих учеников искусству импровизации. Известны дошедшие до наших дней благодаря нотной записи и публикации его импровизации Es-dur, G-dur. Он занимался с учениками чтением с листа, заставлял делать транскрипции, требовал умения сочинять каденции к концерту, требовал и поощрял импровизации. Ф. Блуменфельд вспоминает, как на одном из экзаменов профессор попросил его сымпровизировать на одну из тем песен Шуберта. М. Пресман описывает схожий случай на «ученическом утре» в Московской консерватории².

Характерным признаком романтизма стало обращение к импровизационным жанрам: прелюдия, фантазия, музыкальный парафраз, инструментальное интермеццо, музыкальный экспромт. Знаменитые экспромты Ф. Шуберта, по сути, являются ничем иным как записанной импровизацией. Однако «Золотой век» импровизации постепенно угасал, искусство импровизатора, сочетавшего в себе две ипостаси – сочинителя и исполнителя

² Пресман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о Рахманинове: в 2-х т. / сост., ред. З. Апетян. Изд. 4-е, доп. М.: Музыка, 1973. Т. 1. С. 199.

– сменялось разделением мастерства композитора и технического совершенства исполнителя. И постепенно импровизация уходит с концертной сцены, обучение музыке сужается до обучения по нотным текстам. Звучание одного и того же произведения в разных исполнительских версиях породило культуру исполнительской интерпретации.

В третьем параграфе – «Виртуозные парафразы и транскрипции в контексте культуры интерпретации XX века» – рассматривается создание этих жанров в свете импровизационной деятельности исполнителей.

Достигнув в первой половине XIX века пика своей популярности, импровизация в этом же столетии начинает «сдавать» свои позиции, уступая место новому в культуре феномену – искусству исполнительской интерпретации. На концертной эстраде рубежа XIX–XX вв. внимание привлекает фигура артиста-исполнителя, поражающего публику техническим совершенством и исполнительским блеском: Пахман, Бузони, Вейсс, Паде-ревский, Грюнфельд, Фёрстер, Годовский.

Польско-американскому пианисту и композитору Леопольду Годовскому большую популярность принесли пятьдесят три транскрипции «Этюды по этюдам» («Studien über Etüden von Chopin»). Они произвели «революцию» в представлениях о технических возможностях исполнителя, значительно превосходя сочинения Алькана и трансцендентные этюды Листа. После паралича правой руки Годовский создает несколько версий этюдов Шопена для левой руки соло. В наши дни эти невероятно сложные по технике транскрипции играют ведущие виртуозы мира – канадский пианист Марк Андре Амелин, Борис Березовский.

Л. Годовский остался в истории как пианист-виртуоз, хотя являлся и автором оригинальных сочинений. Но, в основной массе его композиторские опыты связаны с транскрипцией, его переложения шопеновских сочинений и сочинений других композиторов – это импровизационные варианты чужого текста, фактически импровизационные вариации.

В 1907 году итальянским композитором и пианистом Ферруччо Бузони был опубликован трактат «Эскиз новой эстетики музыкального искусства». Он выступал за то, чтобы вернуть в музыкальную практику на концертной сцене традиции импровизации. В истории музыкального искусства Ф. Бузони остался и как автор оригинальных сочинений, и как автор большого числа транскрипций – в его творчестве нельзя четко провести грань между транскрипторской и оригинальной работой.

Любопытно, что понятие импровизации в эпоху интерпретации как-то стихийно распространяется и на интонационный план произведения, воспроизводимого буквально в авторской нотной записи. Характеризуется позиция музыкантов, отрицательно относящихся к буквальному воспроизведению письменного текста, и музыкантов, приветствующих творческую спонтанность интерпретации.

В параграфе рассматривается также значение для скриптуальной традиции исполнительства изобретения на рубеже XIX – XX веков грамзаписи. Аудио- и видеозаписи произведений, сделанные ведущими музыкантами своего времени, стали трактоваться как эталон исполнительского искусства. Многократно растиражированные, они стали применяться в обучении молодого поколения исполнителей.

Среди большого числа вопросов, обсуждаемых в XX веке, одним из наиболее острых остается осмысление исполнительских традиций культуры импровизации, проблемы отношений буквального воспроизведения нотной записи и импровизационного искусства. Культ интерпретации на академической концертной сцене обусловил господствующую тенденцию в музыкальном образовании. Тем не менее, педагогические традиции, связанные с обучением импровизации исполнителей продолжали сохраняться. Им посвящена следующая глава.

Во второй главе – «Импровизация и музицирование в академическом музыкальном обучении XX века» – рассматривается дидактиче-

ская и методическая практика «импровизации» в нашей стране и за рубежом.

В первом параграфе – «Осознание необходимости “креативных” методик в музыкальной образовательной системе XX века» – делается обзор методических концепций, нацеленных на развитие творческих способностей учащихся. Многие выдающиеся педагоги прошлого большое значение придавали формированию ясных представлений учеников о музыкальном языке, что достижимо только практическим владением, умением самому комбинировать его элементы – умением импровизировать и сочинять музыкальный текст. В России одними из первых были Б. Асафьев и Б. Яворский, акцентировавшие необходимость развития творческих умений в обучении музыканта. Эти идеи в практическом ключе формулировались Асафьевым как: варьирование основной мелодии; превращение одноголосия в двухголосие; создание аккомпанемента или его усложнение путем внесения вариантов в фактуру; сочинение простых мелодий на понравившийся детям стихотворный текст. Продолжателем его замыслов стал Д. Кабалевский – в 70-е годы XX века им было предложено ввести импровизацию в программы по музыке общеобразовательных школ.

Развитие творческих способностей детей в России активно развивалось в 60-80-е годы. Было издано много пособий: М. Андреевой «От примы до октавы», М. Котляревской-Крафт «Сольфеджио», Ж. Металлиди и А. Перцовской «Мы играем, сочиняем, поем», М. Калугиной «Развитие творческих навыков на уроках сольфеджио». Примечательно, что подготовкой и разработкой методик развития навыков сочинения или импровизации у детей в последней трети XX века в нашей стране занимались преподаватели сольфеджио, а не специальных классов.

Нацеленность на музыкальную «креативность» осознавалась детской педагогикой на протяжении всего XX века. Самой масштабной разработкой

надо назвать «Шульверк» К. Орфа (1895–1982), созданную в 30–50-е годы XX века. Это музыкальная импровизация и сочинение; коллективное музицирование на элементарных инструментах; развитие чувства ритма в неразрывной связи с движением; речевая импровизация. Орфовские идеи нашли много почитателей в нашей стране, что превратилось в отдельное направление, называемое Орф-педагогика.

С появлением цифровых технологий и ряда поставленных экспериментов по сочинению музыки компьютером, более ясной стала комбинаторная природа музыкального текста. Именно компьютерные программы помогли осознать процессы, которые лежат в основе творческого акта – соединение элементов музыкального языка. Компьютер сегодня позволяет осуществлять обучение в программах, ориентированных на сочинение музыки. «Музыкальные конструкторы» в развитии творческих навыков на уроках музыки предлагают использовать И. М. Красильников и Н. А. Глаголева³. По специальности «Электронная и компьютерная музыка» готовят профессиональных музыкантов; отделения по направлениям этой специальности существуют в колледжах и ВУЗах (РАМ им. Гнесиных, Уральская консерватория).

После наброска общей картины интереса педагогики к творческому развитию в следующем параграфе рассматриваются практические методики импровизации в детском музыкальном образовании.

Во втором параграфе – «Импровизация в методиках творческого развития на начальном этапе музыкального обучения» – освещаются отечественные дидактические концепции прошлого и начала нового столетия.

Многие десятилетия в нашей стране пользовалась громким резонансом деятельность по развитию музыкального слуха на уроках сольфеджио

³ Красильников И. М., Глаголева Н. А. Творческие задания для работы в «музыкальных конструкторах» // Музыка и электроника: Музыка в школе (объединенный выпуск). – 2005. №1. С. 26 – 29.

Г. Шатковского, в основе которой – импровизация и сочинение музыки. Сочинение у Шатковского – первичная форма творчества, своеобразный подготовительный этап к импровизации. Такой подход имеет вполне определенную логику, так как предполагает возможность подготовки нескольких вариантов с последующим отбором наиболее интересных. Импровизация же как форма спонтанного создания музыкального текста предполагает мгновенное обращение к накопленным в памяти «заготовкам».

Сегодня в России реализуется большое число программ и методик по направлению эстрадно-джазовых специальностей. Интересный опыт синтеза в этом плане представляет система петербургского преподавателя по фортепиано С. Мальцева⁴. Его главная идея – комплексный подход: на изучаемой фортепианной пьесе он занимается анализом гармонических функций и полифонических структур, развивает слух и образное мышление, организует с учениками класса коллективное музицирование. Сольфеджируя и играя, они импровизируют театрализованные сценки – такая практика способствует развитию слуха, памяти, накоплению «слухового багажа» учащихся.

Проблеме развития творческих навыков импровизации и сочинения в системе детского музыкального воспитания посвящено диссертационное исследование В. О. Усачевой: «Импровизация и сочинение музыки как творческий метод развивающего обучения детей»⁵. Педагог-композитор Б. Р. Иофис – автор исследования «Формирование импровизации и сочинения музыки у будущих учителей в процессе профессиональной вузовской подготовки»⁶. На начальном этапе обучения он предлагает опираться на есте-

⁴ Мальцев С. М. Творческое развитие юного пианиста. Вступление [Электронный ресурс] / автор методики, сценарист и режиссер-постановщик фильма Сергей Мальцев. СПб., 1992. URL: https://vk.com/video-11486210_162183451

⁵ Усачева В. О. Импровизация и сочинение музыки как творческий метод развивающего обучения детей: автореф. дис. ... к. пед. н. М., 2002. – 34 с.

⁶ Иофис Б. Р. Формирование умений импровизации и сочинения музыки у будущих учителей в процессе профессиональной вузовской подготовки: дис. канд. пед.

ственный для детей психологический механизм копирования. Полученные детьми знания в процессе подражания и копирования на последующем этапе музыкального воспитания используются в сочинении и импровизации.

О. Булаевой и О. Геталовой разработан единый учебный курс по импровизации для детей – «Маленький музыкант за фортепиано». Он представлен в виде пяти творческих тетрадей, которые содержат рассказы, стихи, иллюстрации, нацеленные на помощь детям в создании импровизации и сочинения.

Декларации обязательного обучения музыкальной импровизации посвящена многолетняя деятельность профессора Казанской консерватории А. Маклыгина. Им были разработаны учебные пособия для музыкальных школ «Импровизируем на фортепиано»⁷.

На раннем этапе обучения параллельно с освоением новых гармоний и гармонических оборотов Маклыгин развивает фантазию ребенка. Полученные знания используются для создания детьми ярких образов: «Емеля», «царевна Несмеяна», «лягушка-квакушка». Для создания образов сказочно-инфернального мира Маклыгин предлагает использовать «страшные гармонии»: увеличенное трезвучие, целотоновую гамму, «кащевы терции» Римского-Корсакова, а также диссонансные созвучия, кластеры. В методике А. Л. Маклыгина единицы музыкальной речи, помещаемые в разные условия, служат созданию образности, а это уже основной «фундамент» композиторского творчества.

В основном методике, реализуемые по программам «импровизация» и «сочинение», выстроены по принципу накопления учащимися элементов, из которых состоит музыкальная речь, и приобретения практических навы-

наук. – М., 2006. – 164 с.

⁷ Маклыгин А. Л. Импровизируем на фортепиано. Элементарная гармония. Учебное пособие для музыкальной школы. Выпуск 1. – М.: Престо, 1997. 33 с. Маклыгин А. Л. Импровизируем на фортепиано. Фактурные рисунки. Выпуск 2. – М.: Престо, 1999. 32 с.

ков её составления. И сочинение музыки, как процесс создания хорошо продуманного нотного текста, и импровизация – музыка, спонтанно создаваемая исполнителем, имеют в своей основе единый механизм. Принцип построения музыкальной композиции основан на уверенном владении музыкальным языком – не абстрактно выделенные традиционной теорией выразительные средства, а элементы, используемые композитором для формирования музыкальной ткани произведения.

В *третьем параграфе* второй главы – *«Музыкальная импровизация в системе зарубежного музыкального воспитания академического направления XX века»* – представлен общий обзор методик некоторых западноевропейских стран.

Среди них выделяется учебное пособие малоизвестного в нашей стране немецкого композитора Августа Отто Хальма⁸. В 1927 году в Берлине из печати вышло учебное пособие преподавателя Берлинской высшей школы музыки Фриды Лебенштейн «Первоначальное фортепианное обучение»⁹. Профессор Берлинской высшей школы музыки, ученик П. Хиндемита Зигфрид Боррис в послевоенные годы в Лейпциге опубликовал «Современную фортепианную школу»¹⁰. В этих разных пособиях важен акцент на сочинении – на «элементарной» ступени обучения ученики подбирают аккомпанемент к мелодиям народных и детских песенок, вносят в нотный текст варианты композиционные изменения, на основе одного мотива создают разные структуры. Все виды заданий выполняются за инструментом без использования нотной записи.

⁸ Halm A. Klavierübung. Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich erste Einführung in die Musik. Erster Band. Zweite, wesentlich umgearbeitete Ausgabe und erweiterte Auflage. Kassel, Barenreiter-Ausgabe [1928].

⁹ Loebenstein F. Der erste Klavierunterricht. Ein Lehrgang zur Erschließung des Musikalischen im Anfangsklavierunterricht. Ausgabe A für Lehrer. Ausgabe B-Notenheft für Schüler. Berlin, Ch. Friedrich Vieweg, 1927.

¹⁰ Borris S. Das grosse Spielbuch. Eine neuzeitliche Klavierschule. Leipzig, Edition Peters, VEB Messe- und Musikaliendruck. O. J. 1953. – 43 S.

В середине пятидесятых (1956) в Дрездене содружеством педагогов высшей школы музыки имени К. М. Вебера было подготовлено семитомное пособие для фортепиано под названием «Книжечка для чтения на фортепиано»¹¹. Немецкий педагог Вилли Шнайдер в 1955 году опубликовал пособие по обучению фортепианной игре под названием «Фортепианная азбука» с подзаголовком: «Руководство по фортепианной игре, соответствующее духу времени», и в него включены задания на досочинение, подбор аккомпанемента, сочинение или импровизацию мелодической линии по заданному ритмическому рисунку. Аналогично в пособии Отто Ирмера «Путь к музицированию за фортепиано»¹² ребенок не играет скучных упражнений, а импровизирует. К сожалению, импровизации Ирмер уделяет внимание только в период начального обучения.

В параграфе рассмотрены еще ряд пособий, в частности школа швейцарского педагога Петера Хайлбута «Песенный букварь»¹³ и школа Белы Бартока и Шандора Решовски¹⁴. Ранее, в 1940 году в Лондоне вышло первое издание новой школы фортепианной игры Бартока «Микрокосмос» («Маленький мир»), в предисловии к которому изложено несколько важ-

¹¹ Klavierlesebuch, herausgegeben von der Abteilung Musikerzieher der Carl-Maria-von-Weber-Hochschule. Dresden B. I. Gerstenberg E. Kinder-, Jugend-, Volkslieder und Volkstanze. B. II. Other Th. Kleine Stucke des klassischen Erbes. B. III. Other Th. Kleine Stucke des klassischen Erbes. B. IV. Other Th. u. s. w... Lehrheft zum B. II – VII. Leipzig, VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1956.

¹² Irmer O. Ein Weg zum Musizieren am Klavier. I Teil. Methodisch geordnete Beispielsammlung für den ersten Anfang. Eine neue Art Klavierschule. II Teil. Ein Lese- und Spielbuch durch die Klänge. Rodenkirchen/Rhein. P. J. Tonger Musikverlag. O. J. 1958.

¹³ Heilbut P. Die Liederfibel Neue Klavierschule für Kinder. Ein Weg zum Erlernen des Klavierspiels und des gemeinsamen Musizierens am Klavier, Zurich Hug und C, 1961.

¹⁴ Bartok – Reschofsky. Zongoraiskola. Klavierschule. – Zenemukiado Vallalat, Budapest. 1954. – 70 p.

ных рекомендаций для работы с учеником, среди которых умение делать несложные транскрипции.

Во всех упомянутых школах (и еще ряде других, которые фигурируют в данном параграфе) музыкальный материал служит конкретным дидактическим целям – помочь ребенку понять как «делается» музыка.

Во Франции первой половины – середины XX века широко известен Морис Мартено, профессор Парижской консерватории, изобретатель электронного инструмента «Волны Мартено». Свои идеи Мартено опубликовал в книге «Фундаментальные принципы музыкального образования»¹⁵. Сестрами Мартено Мадлен и Жанет, которые являлись сотрудницами его школы, на основе его принципов была разработана школа «Живое обучение фортепианной игре»¹⁶. На начальном этапе занятия продолжительное время строятся на коротких одноголосных отрывках, которые авторы называют «музыкальными словами». Фактически педагоги формируют в сознании детей музыкальный словарь, содержащий элементы музыкальной речи, свободное владение которыми составляет основу искусства импровизации.

В 70-е годы во Франции осознание необходимости преобразования системы музыкального воспитания произошло и на государственном уровне. Министерством культуры Франции в официальном документе «Изучение FM¹⁷ (реформа уроков сольфеджио)» (1977) были сформулированы основные положения реформы. Программой «FM» предусматривается накопление знаний и навыков во всех областях музыкальной науки, в том числе приобретение навыков музыкальной импровизации различных исторических эпох и стилей.

¹⁵ Martenot M. Principes fondamentaux d'éducation musicale et leur application. Paris, Edition Magnard, 1952.

¹⁶ Methode Martenot L'étude vivante du piano. Technique liée à l'interprétation par Madeleine et Ginette Martenot. Paris, Henry Lemoine et C Tome I, degré préparatoire, 1967. Volume II A, degré élémentaire, 1968. Volume II B, degré élémentaire, 1970.

¹⁷ FM – Formation musicale («Музыкальное воспитание»).

В резюме главы подчеркивается, что во второй половине XX и начале XXI века можно отметить серьёзные достижения различных методик преподавания, связанных с развитием творческого мышления учащихся.

В главе третьей – Импровизация в публичном исполнительстве XX–XXI вв. – три параграфа, и посвящена она, в основном, характеристике артистов на концертной сцене. В *первом параграфе – «Импровизация на концертной сцене XX столетия»* – рассматривается деятельность тапёров в отечественном немом кино, в частности Д. Шостаковича, Дж. Балланчина, В. Соловьева-Седого, Г. Попова, А. Форе, Р. Паулса. Освещается также возрождение интереса к тапёрской импровизации в современном кинематографе – в специальных акциях, фестивалях, праздничных показах. Специальное внимание уделено концерту Г. Цыпина, целиком посвященного демонстрации импровизации, и празднованию Дня кино в августе 2016 г. на площади Большого театра с оркестровой и фортепианной импровизацией В. Лаврика и Д. Мацуева.

В этом параграфе освещены также фигуры знаменитых импровизаторов XX века – отечественного пианиста, современника Э. Гилельса и С. Рихтера, Григория Гинзбурга, а также венгерского пианиста Дьердя Цифры и современного виртуоза, нашего соотечественника Аркадия Володося. Характеризуется тенденция к созданию им сверхвиртуозных парафраз, а также транскрипторских опытов канадского пианиста М. А. Амелина, китайки Юйи Вонг.

В заключении параграфа освещается скандальная ситуация с аудио плагиатом английской пианистки Джойс Хато, высвечивающая проблему обезличивания индивидуального стиля в творчестве знаменитых виртуозов. Её подтверждают слова выдающегося виртуоза К. Щербакова: «Но ведь, если вы возьмете запись Горовица, Рубинштейна, Рихтера или Гилельса, вам никогда не удастся продать их под именем другого пианиста, потому что плагиат будет сразу замечен. Почему звукозапись дошла до та-

кого уровня, когда можно издавать чужие записи, и никто не узнает плагиата? Да потому что произошло обезличивание индивидуальности пианиста»¹⁸.

История с «мистификацией» исполнительского стиля Д. Хато высвечивает дошедшую до своего логического предела традицию интерпретации скриптуального текста. Представляющая многие годы тенденцию одухотворенного «прочтения» шедевра в нотной записи она вступает в свою кризисную полосу в начале нового столетия. И альтернатива не замедлила обозначить свои «права» – импровизация демонстрирует «освященный» текст в импровизационных метаморфозах. Их обзору и посвящен следующий параграф.

Во *втором параграфе* третьей главы – *«Импровизация на рубеже XX – XXI вв.: классический репертуар в современном формате»* – освещаются некоторые значительные (и знаменательные) фигуры современной концертной сцены, представляющие классический репертуар в форматах популярно-эстрадной, джазовой и обновленной академической стилистики.

Начиная с 60-х гг. XX века, музыканты получившие академическое образование, импровизируют «облегченный» классический репертуар: Жан-Жак Лусье и Ричард Клейдерман, вокальные ансамбли King's Singers, Swinl Singers и др. Музыканты молодого поколения сегодня, подхватив их традиции, идут далее, как сербский пианист Максим Мрвица со своими «шоу» (одежда в молодёжном стиле, тату, кожаные браслеты). Он импровизирует популярную классику: этюд Ф. Шопена op.10 № 12, a-moll'ный фортепианный концерт Э. Грига. Академический выпускник Джульярдской школы немецкий скрипач Дэвид Гарретт, синтезирует различные стилевые направления массовой музыки XX века: рок, джаз, фолк, поп. Огромной

¹⁸ Муравьева И. Russia на рояле. Пианист Константин Щербаков о новом феномене пиратства в сфере рекорд-индустрии. // «Российская газета». Федеральный выпуск № 4324 24.03.2007. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://rg.ru/2007/03/24/sherbakov.html>

популярностью пользуется выложенные в сети его импровизация на тему Пятой симфонии Л. В. Бетховена, обработка в стиле рок-музыки концерта А. Вивальди «Лето» из «Времен года». На фоне большого числа обработок «Шторма» выделяется транскрипция греческого композитора Янни Хрисомаллиса для эстрадного оркестра.

Французский пианист старшего поколения Жан-Жак Лусье – один из самых известных музыкантов, активно развивающий транскрипции классических произведений в джазовой стилистике. Закончив Парижскую консерваторию, он решает не связывать свою музыкальную карьеру исключительно с академической сценой и экспериментирует с музыкой И. С. Баха в джазовом трио. Результатом творческих поисков стали ряд пластинок серии «Play Bach», выпущенные в конце 50-х гг. Альбомы с импровизациями на музыку Баха принесли Лусье мировую известность, и Лусье обращается к творчеству Вивальди, Дебюсси, Сати, Равеля, Генделя, Скарлатти, Альбини, Шопена и др. композиторов. В этих импровизациях-аранжировках ясно ощутимо преобладание академической стилистики над джазовой.

В 2004 году вышел диск «Impression of Chopin's Nocturnes» Этот альбом выделяется среди остальных – ни в одной из композиций не участвуют традиционные для «Jacques Loussier Trio» контрабас и ударная установка – ведь Ф. Шопен сочинял для фортепиано соло. Композиции альбома – это изящно выполненные стилизации. Лусье тонко чувствует стилистику Шопена, бережно обращается с элементами музыкального языка польского композитора, старается синтезировать их с джазовой стилистикой, а не полностью интегрировать их, как это делают другие джазовые исполнители.

Современные пианисты, позиционирующие себя в джазе, создают транскрипции и парафразы, импровизируют на известные темы классических композиторов. Примером является творчество голландского пианиста Питера Бейтса. В качестве основы для своих джазовых импровизаций он

тоже использует музыкальные темы Ф. Шопена, в его репертуаре импровизации на темы ноктюрнов (op. 9 №№ 2, 3; op. 55 № 1), прелюдий (op. 28 № 4, 6), мазурки (op. 17 № 4), вальса (op. 64 № 2).

Беспрецедентное по масштабам концертное событие, приуроченное к 250-летию со дня смерти И. С. Баха, произошло в Лейпциге 28 июля 2000 г. В концерте «Swinging Bach», который транслировался в прямом эфире, приняли участие самые известные музыканты и музыкальные коллективы, исполняющие классический репертуар в современных обработках. С презентациями сочинений И. С. Баха в эстрадно-джазовом формате выступили Бобби Мак-Феррин, трио Жака Лусье, струнный квартет «Turtle island», вокальный ансамбль «King' singers», духовой ансамбль «Quintessence Saxophone Quintet», Иржи Стивен и Collegium Quodlibet (Попурри Коллегия). Конечно, в большинстве случаев звучащие с джазовой сцены транскрипции являлись хорошо отрепетированными «домашними заготовками», но были и номера, которые можно отнести к импровизации в момент нахождения на сцене. Например, совместное выступление Бобби Мак-Феррина и трио Жака Лусье «Improvisation Uber “Wachet auf, ruft uns die Stimme”» (импровизация на тему «Бодрствуйте, зовет нас Голос»).

Известный российский пианист Денис Мацуев, получивший академическое образование, играет импровизации в джазовой стилистике, сотрудничает с известными джазовыми музыкантами Ч. Кория, Б. Мак-Феррином, Г. Гараняном, И. Бутманом. Он создает транскрипции и парафразы, импровизирует на классические темы в микстах с джазом. В современном блюзовом стиле звучит его импровизация-фантазия на тему «Песни Сольвейг» из сюиты № 2 Э. Грига. Д. Мацуев также добавляет импровизационные джазовые разделы уже внутри классических произведений, исполняемых на академической сцене: в Венгерской рапсодии cis-moll № 2 Ф. Листа, он помещает в каденцию джазовую импровизацию.

Ярким примером импровизаций джазового музыканта является феноменальное творчество американца, эмигранта из Казахстана Эльдара Джангирова. Получивший и академическое образование, он свободно музицирует, используя джазовые стандарты Т. Монка и Ч. Кория, сочиняет джазовые композиции, но импровизирует и в стилях композиторов академической направленности. Прелюдия *Cis-dur*, каприччио, *c-moll*'ная партия № 2 И. С. Баха; каприччио *op. 76 №№ 1, 7* И. Брамса; Этюд *op. 2 № 1* Н. А. Скрябина; транскрипция Финала из Седьмой сонаты С. Прокофьева поражают неуловимостью переходов непосредственно от текста оригинала к импровизационным фантазиям. Эти его импровизации подробно анализируются в параграфе.

Конечно, импровизации описываемых музыкантов, при всем разнообразии, типичны по технике – это вариации по «кальке», не претендующие на композиторские опусы. Но в этом и дело: когда воцаряется импровизация со своей комбинаторной природой, композиторство уходит в тень.

Культура в XX веке серьезно озаботилась новой идеей – функции музыканта она стремилась и продолжает стремиться передать машине. Поэтому в заключительном параграфе освещена эта новая технология, проливающая свет на многие вопросы творчества.

Третий параграф третьей главы – ***«Музыкальная импровизация в свете информационных технологий»***. В настоящее время вопрос о существовании музыкальной импровизации вновь обретает актуальность в связи с применением цифровых технологий для создания музыкальных композиций. Интерес для изучения представляет моделирование творческого процесса способами программирования, а также «профессиональная» музыкально-творческая деятельность людей, применяющих электронные технологии в создании музыки.

Практика творчества современных ди-джеев, предельно обнажила и заострила вопрос о принципиальной комбинаторной природе творческого

процесса. В так называемых компьютерных программах-конструкторах, а также драм-машинах (луп-машинах) моделирование музыкального «произведения» предстало как бесконечный процесс перестановок и сочетаний элементов музыкального текста.

Инженеры-музыканты, начиная со второй половины XX века, проявили интерес к сочинению музыки с использованием цифровых методов обработки музыкальной информации. Алгоритмическая формализация элементов музыкального языка позволила им симитировать творческий процесс на машине в форме «импровизации», случайных соединений музыкальных единиц.

В конце 50–х годов XX века американским композитором и теоретиком Л. Хиллером (Lejaren Hiller) и математиком Л. Айзексоном (Leonard Isaacson) в лаборатории Иллинойского университета была сочинена электронной вычислительной машиной «Иллиак» и исполнена сюита для струнного квартета. К эксперименту Хиллера и Айзексона проявили интерес музыканты и ученые по всему миру. «Иллиак-сюита» неоднократно исполнялась и переиздавалась.

Моделированием творческого процесса на компьютере занимался советский математик, старший научный сотрудник Института общей и педагогической психологии Академии наук СССР Рудольф Хафизович Зарипов. В 1959 году Р. Зариповым на ЭВМ «Урал – 2» были созданы «Уральские напевы». Они были оценены экспертами в сопоставлении с мелодиями, сочиненными профессиональными композиторами – большинство экспертов оценили выше машинную музыку¹⁹. Почти курьезный случай произошел в ходе одного из экспериментов: Р. Зарипов, загрузив в качестве исходной модели данных известную народную песню «По Дону гуляет казак молодой», сконструировал программу варьирования мелодии.

¹⁹ Зарипов Р. Х. Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса. – М.: Наука, 1983. – с. 38-39.

В одном из около 200 вариантов моделирования ответа ЭВМ – «на выходе» – была получена мелодия песни «Молодежная» И. Дунаевского.

Работа генератора случайных чисел вычислительной машины основана на технике комбинаторики, которая составляет раздел математики, ориентированный на изучение дискретных объектов и их отношений. Впервые в математический обиход термин «комбинаторика» был введен Г. В. Лейбницом, но использование комбинаторной техники при создании музыкальных композиций было известно задолго до появления этого термина. В параграфе описаны опыты немецкого ученого и изобретателя А. Кирхера (1602 – 1680) с его первым «компьютером», авторы механических композиций в начале XVIII века, Й. Гайдн, а также «Музыкальная игра в кости» В. А. Моцарта.

Спонтанное создание музыкального текста разнообразными устройствами, основанное на комбинаторике, помогло в XX веке осознать близость этого метода человеческой импровизации. Среди таких «конструкций» синтезатор Е. А. Мурзина («АНС»), с которым охотно работали известные советские композиторы Н. Никольский, П. Мещанинов, С. Губайдуллина, А. Шнитке, Э. Артемьев и др.

В последней четверти XX – начале XXI века любопытные исследования компьютерного анализа музыкального языка принадлежат американскому композитору Дэвиду Коупу, который в 1981 году обратился к созданию музыки с помощью роботов-композиторов. Впоследствии появляются пластинки с композициями, выполненными машиной в стиле И. С. Баха и Моцарта. Очевидно, понимая, что это всего лишь хорошо выполненная стилизация, Д. Коуп отказался от работы с роботами и занялся разработкой программ, которая будет создавать оригинальные композиции. Критикуя «творчество» машины Д. Коупа, современный слушатель пишет: «если бы в 1993 году Коуп никому не сказал, что его музыку пишет

не он сам, а компьютер, никто бы никогда не догадался бы! И это – самое страшное»²⁰.

В параграфе описана история создания драм-машин, а также принцип работы в них. Во второй половине XX века их использование получило признание музыкантов – при помощи аналоговых секвенсоров создавал музыку французский композитор Жан-Мишель Жарр.

Среди многочисленных программ, предназначенных для создания музыки, существует определенная иерархия по уровню сложности; есть и такие, которые доступны для понимания детей. Сегодня программные секвенсоры разных степеней сложности, от детской «забавы» до профессионально ориентированных, находятся в свободном доступе сети «Интернет». Принцип работы в них един – комбинирование готовых фрагментов музыкальной речи. С подобными программами работают ди-джеи, практически не имеющие музыкального образования – они считают себя авторами, равными композиторам.

Во второй половине XX века осознание того, что единицы музыкального языка могут подлежать алгоритмической формализации, чётче прояснило процедуру творческого акта. Воссоздание творческого процесса машиной помогло объяснить многие феномены творческой деятельности человека – эмпирическим путем было доказано, что машинный алгоритм способен не только её имитировать, но в какой-то степени создавать ей конкуренцию.

Тем не менее, постижение механизмов процесса создания музыки остается не инженерной, но актуальной научно-теоретической проблемой.

В *Заключении* подводятся итоги исследования – формулируются основные выводы по оценке импровизации в академической стилистике на

²⁰ Голубицкий С. История падения музыки от Адриана Леверкюна до Дэвида Копула// «Компьютера». 19. 12. 2013. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.computerra.ru/90320/istoriya-padeniya-muzyiki-ot-adriana-leverkjuna-do-devida-koupa/>

концертной сцене и в дидактической системе. В силу актуальности и неисчерпанности темы намечаются перспективы ее дальнейшей научной разработки, а также практического применения результатов в образовательном процессе.

Главной закономерностью проявления слушательского интереса к импровизации в публичном исполнительстве оказывается определенная исчерпанность традиции интерпретации неизменного текста, а также потребность в оценке креативности музицирующего артиста, в одобрении его способности к свободному сочинению музыкального текста. Эта позиция не раз возникала в европейской культуре и всегда связывалась со стремлением к культу композитора и виртуоза. Импровизация же является упрощенной формой композиторской деятельности, осуществляющейся в вариантной работе по образцу. Отсюда огромный интерес и самого музыканта, и публики к жанрам обработок, парафраз, транскрипций.

Импровизация как форма обращения с различными стилевыми источниками является формой музыкально-речевого «высказывания» в отличие от формального подчинения неизменному тексту. Отсюда обращение к ней в стихии обучения означает стремление к развитию музыкального мышления, слуховой фантазии, творческой способности. Исторический обзор педагогических опытов убеждает в необходимости более активного поворота музыкальной образовательной системы к импровизации как музыкально-речевой свободе.

Разработка методик развития творческого потенциала детей и разнообразные достижения в этой области объясняются тем, что импровизация трактуется как устная стихия на материалах фольклора. Успешной она оказывается и в специфической сфере джаза. В жанрово-стилевой области распространенного скриптуального репертуара импровизация фактически связана с музыкальным языком композиторов конкретных эпох (барокко,

классицизма, романтизма). Но его теоретический облик в традиционной структуре не связан с текстовыми единицами – потому музыкальное мышление в образовательной системе за пределами детской педагогики оказывается бесплодным.

Огромный активный музыкальный багаж, а не система обучения, помогают отдельным исполнителям быть эффектными импровизаторами. Отсюда и возникает миф об избранности импровизирующих исполнителей и «сакральности» этого акта. Хотя практика показывает и доказывает принципиальную возможность развивать эти навыки как комбинаторные способности. Убедительным аргументом этому тезису оказывается обширная сфера цифровых алгоритмов музыкального текста и разработок различного ранга компьютерных программ создания музыкального текста.

Дальнейшие исследования импровизации и практических решений по обучению этой деятельности открывает безграничные перспективы в осмыслении механизмов музыкального творчества и мышления, а также анализа и прогнозов развития музыкальной культуры академической ориентации.

Работы, опубликованные по теме диссертации:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК:

1. Цифровые технологии и проблема импровизации музыкального текста // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов, Грамота, 2016. № 12 (74): в 3-х ч. Ч. 2. – С. 165-169. (0,55 п. л.)
2. Импровизация в отечественной музыкальной педагогике // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017 № 3 (77): в 2-х ч. Ч. 1. – С. 135-138. (0,45 п. л.)

3. Импровизация в академическом музыкальном исполнительстве // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону, 2017. – № 1 (26). – С. 54-58. (0,54 п. л.)

Другие публикации:

4. Любительство и профессионализм в истории отечественной музыкальной культуры и педагогики // Сборник публикаций научного журнала «Globus» по материалам II международной научно-практической конференции: «Достижения и проблемы современной науки» 3 часть. – Санкт-Петербург: Научный журнал «Globus», 2015. – С. 25 – 29. (0,45 п.л.)
5. О музыкальной импровизации на концертной сцене и в обучении // Международный научный институт «Educatio». Ежемесячный научный журнал №1 (19) Часть 1. – Новосибирск, 2016. – С. 43 – 46. (0,37 п.л.)

Отпечатано в типографии «ВУД»
г. Ростов-на-Дону, ул. Тургеневская, 1