

УДК 78.02

## ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСПОЛНИТЕЛЯ И СЛУШАТЕЛЯ

© **Юрий Дмитриевич СЕРГИН**

Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина,  
г. Тамбов, Российская Федерация, кандидат педагогических наук,  
профессор кафедры сценического и изобразительного искусства,  
e-mail: sergin1@mail.ru

Рассмотрены творческий процесс импровизации как разновидности коммуникативной ситуации и свойство личности импровизатора – музыкальность, включающее в себя чувство музыкального ритма, возможность произвольно оперировать музыкально-слуховыми представлениями, способность чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения. Раскрыто понятие психомоторики как наиболее общей формы психического отражения, обеспечивающей чувственное познание и связь человека с окружающим миром посредством движений. Большое внимание уделено психомоторике в музыкально-творческой деятельности, ее структуре и содержанию, обоснованных Б.Г. Ананьевым, П.К. Анохиным, Н.А. Бернштейном, А.В. Запорожцем, Б.Ф. Ломовым, а также теории многоуровневого и иерархического построения движений, предложенной Н.А. Бернштейном. Определены социально-психологические функции музыкального самообразования как части многоаспектного, многолинейного развития личности исполнителя и основные музыкальные функции взаимодействия исполнителя-импровизатора со слушателями. Раскрыт смысл импровизации через внешние и внутренние функциональные связи ее структуры, которые в определенном контексте создают широчайшие ассоциативные поля и превращают восприятие музыки в акт осмысления и одухотворения. Предложен набор многоцелевых элементов – исполнительских идиом для музыкального саморазвития исполнителя, которые служат для профессионального роста и различных исполнительских программ, характерных для различных джазовых стилей и направлений.

*Ключевые слова:* импровизация; самообразование; творческий процесс; личность; психомоторика; музыкально-инструментальное искусство.

DOI: 10.20310/1810-0201-2016-21-1(153)-27-32

Для развития музыкального искусства необходимо активное взаимодействие между артистами-исполнителями и слушателями. Суть этого взаимодействия в том, что профессиональная музыка должна оправдывать надежды, возлагаемые на нее непрофессиональной аудиторией. Чем серьезней требования, чем выше уровень критической массовой оценки, тем интенсивней рост профессионального искусства. Здесь важную роль играет музыкальное воспитание общества и слушателя той или иной музыкой. Процесс музыкального воздействия опосредован рядом характеристик:

- дифференциалом настроения, чувственным тоном ощущений, вызываемых конкретным произведением;
- особенностями личности воспринимающего человека [1, с. 16].

Изучая личность музыканта-импровизатора, мы считаем целесообразным рассмотреть ряд таких аспектов развития личности, специфику которых можно было бы определить как музыкальность. Совершенно оче-

видно, что музыкальность является сущностью музыканта. В понятие «музыкальность» с древнейших времен до современных научных представлений вкладывается различное содержание. Исследователи принимают за синонимичные понятию «музыкальность» различные проявления психики человека, такие как отдельные музыкальные способности, склонности в виде эмоциональной отзывчивости на музыку, интерес и мотивацию к учебной деятельности [2, с. 17]. Под ней подразумевается способность «омузыкаленного» восприятия и видения мира с тенденцией к переживанию в форме художественных образов.

Присущее музыкантам свойство музыкальности включает в себя, согласно Б.М. Теплову, такие специальные способности, как возможность произвольно оперировать музыкально-слуховыми представлениями, чувство музыкального ритма, способность чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения [3, с. 35]. «Музыкальная способность не дана в гото-

вом виде в отправном пункте ее развития. Она формируется в активной творческой деятельности музыкального слуха» [4, с. 281].

Так, Дж. Гершвин, один из самых известных американских композиторов, с детства был погружен в бурлящую стихию легкожанровой бытовой музыки Нью-Йорка и той среды, в которой она рождалась и развивалась. Яркость и самобытность впечатлений его детства определили не только музыкально-стилевую направленность его музыки, но и масштаб его личности как композитора. Но, кроме того, обладая способностью видения мира через музыкальные звуки, он воплотил свои впечатления в виде музыкальных произведений фортепианного и вокального жанров.

Активность личности в процессе саморазвития ярко проявилась в жизни и творчестве великого американского джазового пианиста первой половины XX в. Э. Гарнера, который самоучкой освоил фортепиано. Став композитором, он создал свой неповторимый «мейнстримовский» стиль игры на фортепиано. Импровизация оказалась не только исповедальной формой выявления личностной сущности музыканта, его персональной субъективности, «срезом» его духовно-этической индивидуальности, но одновременно и инструментом его самопознания [5, с. 128].

Хотя музыкальность имеет большое значение для музыканта-импровизатора, она не сможет проявиться в полной мере, если его личности не будут присущи такие качества, как трудолюбие, терпение, стремление к творчеству. Как отмечает В.И. Петрушин, особенности личности мастеров искусств каким-то образом группируются вокруг пяти «Т». Речь идет о таланте, творчестве, трудолюбии, терпении, требовательности [6, с. 22].

Так, о Ч. Паркере, одном из зачинателей стиля бибоп, его ближайший друг Ж. Грайс сказал: «Ч. Паркер – гений от природы. Если бы он стал жестянщиком, я верю, что он совершил бы и в этом деле нечто значительное» [7, с. 35]. Удивительно то, что музыканты оркестра Канзас-Сити, где он работал в 1937 г., считали его манеру игры на саксофоне-альте «ужасно плохой», и музыканту потребовалось большого терпения и требовательности к самому себе, чтобы доказать, что это не так. Результатом этого явилось создание совершенно необычной и самобытной

манеры игры, наполненной головокружительными импровизациями. Не случайно у Ч. Паркера было прозвище «Берд» (так его называли друзья-музыканты). Он был «человеком «хоруса» («квадрата»), ничем более не интересовался, кроме полета импровизационных мелодических линий» [7, с. 39].

Изучение жизни и творчества музыкантов показывает, что основная мотивация творческого труда лежит не в сфере достижения результата, хотя это и важно само по себе, а в сфере непосредственного созидания, в самом процессе творчества. Многие джазовые музыканты с удовольствием играют джем-сейшен, получая большое творческое удовлетворение от коллективной импровизации, оттачивая свое мастерство в кругу таких же энтузиастов, не получая за это никакого материального вознаграждения.

Инновационность, стремление осваивать еще не разработанные области искусства, поиск новых стилистических и художественных направлений всегда были прерогативой подлинно большого мастера. Так, Дж. Колтрейн, этот «мессия джаза», великий американский альт-саксофонист, через открытую им область модального джаза (упрощенно говоря, политональности) глубоко и искренне выражал свою человеческую сущность в звуках. Он всегда стремился воспринимать окружающий мир так, как чувствовал его. Эта живая непосредственность и открытость почти на уровне ребенка, кстати, еще одна черта личности музыканта-инноватора.

Характеру больших художников также свойственны впечатлительность, непрактичность, импульсивность. Подчас это усугубляет у них ощущение горя, разочарования, уныния, приводит к тяжелым жизненным коллизиям. Достаточно вспомнить отдельные факты биографий выдающихся музыкантов: Л. Бетховена, В. Моцарта, Р. Вагнера, Р. Шумана, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского. Немало фактов жизненных коллизий, творческих кризисов можно было бы привести и из жизни музыкантов-исполнителей джаза.

Как справедливо замечает В.И. Петрушин: «Если впечатлительность и сильная реакция на события жизни говорят больше о слабости их нервно-психической организации, то напряженный труд и умение выдерживать огромные нагрузки, связанные с ра-

ботой, свидетельствуют о силе характера, который преодолевает эту слабость» [6, с. 34].

Большинству музыкантов свойственна заинтересованность во всем, что происходит вокруг них. Этот интерес сопровождается самообразованием. Это всего лишь часть многоаспектного, многолинейного развития личности. В основе этого процесса лежит деятельное постижение культуры, приобщение к ней. В этом диалоге будущий специалист совершенствует свой интеллект, память, структуру всей личности. Без самообразования нет саморазвития и наоборот.

Выявим основные социально-психологические функции самообразования, это:

- экстенсивная функция – накопление и приобретение знаний;
- ориентировочная – определение своего места в обществе;
- компенсаторная – преодоление недостатков классического школьного обучения, формальных и непрочных знаний;
- функция саморазвития – совершенствование личных представлений о мире, своих творческо-интеллектуальных качеств;
- методологическая – преодоление профессиональной узости, доосвоение мира;
- коммуникативная – установление связей (интеграции) между предметами, науками, профессиями, мировоззрениями;
- сотворческая – непременно дополнение к творческой работе;
- функция омолаживания – преодоление инерции собственного мышления и собственного внутреннего застоя, умение встать на позиции не учащего, а учащегося;
- психологическая (психотерапевтическая) – сохранение ощущения полноты бытия, сопричастность с интеллектуальным движением человечества;
- геронтологическая – поддержание связей с миром и через них – жизнеспособности организма.

Итак, самообразование следует понимать как вид свободной духовной деятельности, это целая система направленного и разумного формирования человеком различных сторон своего духовного «Я».

Мы прослеживаем следующую цепочку закономерностей: образование себя средствами культуры – выстраивание общества вокруг себя средствами своей личности. Это тип свободного экспериментирования духов-

ного поведения. Создание музыкантом-творцом своей микрокультуры на основе процесса саморазвития и самореализации есть выработка им индивидуального стиля духовного поведения в обществе.

Слушатель и музыкант, массовый критик и исполнитель находятся в диалектическом взаимодействии. Именно это является одним из важнейших стимулов развития музыкальной культуры. Можно предположить, что многие слушатели обладают хотя бы небольшим опытом практического музицирования. Такой суммарный опыт просвещенной аудитории мог бы послужить основой компетентного слушательского восприятия.

Особую важность данное положение приобретает для импровизационной музыки, которая отличается гибкостью и поэтому обладает большим потенциалом реагирования на настроение слушателей. «Импровизация (как и любой вид творческой деятельности) предполагает наличие в опыте индивида определенного материала, который используется при создании нового» [8, с. 80].

Творческий процесс импровизации следует понимать как разновидность коммуникативной ситуации (как акт исполнения и восприятия). От импровизатора к слушателю транслируется вовсе не содержание музыки, не некая музыкально-художественная идея или смысл, а лишь мера упорядоченности сложного текста – своего рода последовательность сигналов, намеков, предписаний-«ключей» к кодированию информации слушателем. И этот последний, руководствуясь образно-семантической инструкцией, по мере возможности пытается приблизиться к смыслу содержания, посланного импровизатором. Полностью декодировать текст импровизации – значит найти в своем духовном и художественно-эстетическом опыте максимум всевозможных соответствий к воспринимаемой данной информации.

Кратко определим основные музыкальные функции в системе знаковой зависимости:

- «знак – звук» (пианист видит нотный текст и по нему нажимает на соответствующие клавиши);
- «звук – знак» (композитор слышит внутренним слухом музыку и записывает ее нотами);

– «звук – звук» (так внутренние ощущения переводятся в реальные звуки в процессе живой импровизации);

– «звук – образ» (условная схема восприятия звучащей музыки со стороны слушателей);

– «звук – текст» (с такой установкой воспринимает звучащую музыку на концерте журналист, освещающий события музыкальной жизни в средствах массовой коммуникации или музыкальный критик).

Взаимодействие исполнителя-импровизатора со слушателями характеризуют позиции «звук – звук» и «звук – образ».

Таким образом, смысл импровизации – это внешние и внутренние функциональные связи ее живой реальной структуры, логика и особенности этих связей; именно они в определенном контексте вызывают должный художественный эффект, создают широчайшие ассоциативные поля и превращают восприятие музыки в акт осмысления и одухотворения, внутреннего отождествления своего жизненного опыта с первоизданным.

Исключительное значение в импровизации принадлежит психомоторике и различным аспектам психологии исполнительской деятельности. Психомоторика в широком смысле слова понимается как наиболее общая форма психического отражения, которая обеспечивает чувственное познание и связь человека с окружающим миром посредством движений. В музыкально-творческой деятельности под психомоторикой обычно подразумеваются музыкально-исполнительские движения музыканта.

Наиболее полно обосновали структуру и содержание психомоторики Б.Г. Ананьев, П.К. Анохин, Н.А. Бернштейн, А.В. Запорожец, Б.Ф. Ломов. Н.А. Бернштейн обосновал теорию многоуровневого и иерархического построения движений. Ученый показал, что в каждой системе движений относительно неизменными являются ведущий уровень (цель, смысловая задача деятельности) и конечный двигательный ансамбль, осуществляющий эту задачу с помощью движений, которые могут варьироваться. Промежуточные же уровни могут складываться в различных сочетаниях в зависимости от условий, наличного фонда движений и их коррекций и от конкретной задачи, которая возникает в каждой деятельности заново.

В музыкально-исполнительских движениях наиболее важные смысловые координации устанавливаются между слуховым образом и исполнительными органами. Эта координация выполняет задачу воплощения художественного образа в звучание.

В то же время слуховой образ (в джазе это саунд – некий звуковой идеал), являясь продуктом высших органов психики, направляет в основном смысловую сторону и не может гарантировать точность и целенаправленность периферийных движений. А именно они в практике концертного исполнения определяют, так сказать, профиль целевой принадлежности музыканта – академист, эстражник или джазмен.

В конечном итоге один и тот же звуковой результат может быть итогом разных систем движения, хотя не каждая из них может оказаться наиболее целесообразной. Следовательно, исполнителю очень важно добиться разумного и осознанного контроля за слуховой и двигательной сферами.

Таким образом, основополагающее значение имеет двусторонняя связь между рукой и мозгом. Рука производит движения, которые регулируются и отбираются слухом и мозгом. Закрепившись, эти движения образуют функциональную психофизиологическую систему, которая руководит всеми музыкально-исполнительскими действиями.

Доминирование звуковой модальности и одновременное участие при этом двигательной области и связанных с нею моторных процессов характеризуют сущность музыкально-перцептивного процесса.

Существенным «движущим» компонентом музыкально-перцептивного процесса в джазовом исполнительстве является метроритмическая организация музыки. Она облегчает предвосхищение дальнейшего звучания (включая и импровизационные вставки), осознание формы произведения, она же вызывает синхронную моторную активность, столь важную в процессе коллективной джазовой импровизации.

Умение начинающих музыкантов вслушиваться в звучащий материал способствует запоминанию отдельных музыкальных фраз и постепенному выделению опорных точек (ладовых устоев, ритмических опор). Это многократное восприятие приводит к узнаванию, которое состоит из двух уровней:

идентификации (отождествления с ранее воспринятым) и опознавания (отнесения воспринятого к определенному жанру, стилю, форме). Объективными процессами, легко выражаемыми языком музыки, являются такие элементы движения, как ускорение и замедление, усиление и ослабление звучания и, следовательно, напряжения; здесь важным фактором является слухомоторная система. В наиболее развитом виде она представлена музыкальным слухом и развитым чувством ритма. Дело еще в том, что джазовая импровизация очень прихотлива в плане метроритмического движения, напряжения и спада, усиления звучности и ее ослабления (что обычно связано с направлением движения в плане его звуковысотности). Все это требует от исполнителя предельной внутренней концентрации и самоотдачи, умения предслышать гармонию и предчувствовать ритмический характер дальнейшего развертывания темы.

Следствием этого должно стать такое состояние импровизатора, когда он сливается с самим исполняемым материалом. Разум, дыхание, тело (корпус, руки, пальцы) движутся как одно целое, резонируют в одних частотах. Цементирует это триединство духовная сила исполнителя-импровизатора. Она же помогает ему бороться со страхом, преодолевать ощущение неуверенности, преодолевать неубедительность художественной трактовки. В результате наступает состояние духовного подъема. При этом исполнитель и композитор воплощаются как бы в одном лице – за каждым аккордом, музыкальной фразой, даже паузой подразумевается ее эйдетическое переосмысление в мысле-форму и картину.

Это умение мыслить звукообразами есть показатель значительного уровня мастерства исполнителя. Более того, при определенном внутреннем посыле звуковой энергии импровизатора на слушателей образуется семантический синергизм мышления в этой диаде (исполнитель – слушатель). При этом бывает возможной передача определенной звукообразно-цветовой информации. Одним из оригинальных приемов при психофизическом погружении импровизатора в воссоздаваемый им звуковой образ является умение как бы видеть самого себя со стороны, извне. Такое видение себя с позиций стороннего

наблюдателя помогает более взвешенно и адекватно судить о своем исполнении, правильно оценивать все достоинства и недостатки, не впадать в излишние динамические и эмоциональные крайности. В любом случае трезвый взгляд человека на себя со стороны помогает ему достичь большей уравновешенности и динамической гибкости, а также элегантности движений и их точности.

Как и для академического пианиста, для импровизации большое значение имеет степень свободы кисте-плечевого аппарата. Рука распространяет энергию только тогда, когда она не скована. В то же время следует сказать, что настоящий мастер импровизации должен быть свободен от корысти и желания завоевать симпатии слушателей любой внешней ценой. Проявления соперничества и сомнительной акробатики на клавиатуре могут помешать проявлению истинно художественной основы игры в ее естественности и красоте.

Таким образом, любому импровизатору необходимо знать, что, развивая чувствительность пальцев, он развивает мозг. Уничтожая бессознательные двигательные стереотипы, мы сознательно формируем структуру своих движений и можем произвольно ее менять. То же самое будет происходить и с сознанием – развивая его, мы будем в состоянии сформировать любую программу, необходимую для решения конкретной задачи, не отягощенную никакими страхами и комплексами.

Даже в состоянии аутентичного глубокого погружения в исполняемую музыку исполнителю-импровизатору приходится контролировать ситуацию игровых фраз. Почти в любой импровизации можно усмотреть определенный набор многоцелевых элементов – исполнительских идиом, способных активно и производительно соединяться в сочетаниях. Так нарабатываются различные исполнительские программы, характерные для тех или иных джазовых стилей и направлений, появляется умение «ритмически и мелодически заполнять гармонические квадраты, варьировать фактуру и мелодию на базе их повторения. Имея в памяти достаточное количество тем, импровизатор должен запоминать особо удачные моменты и использовать их каждый раз в новом стиле, ритме и гармонической схеме со своими индивидуальными чертами» [9, с. 100]. Работа по шрифтке

этих звуковых программ должна идти постоянно и планомерно.

#### Список литературы

1. Сергин Ю.Д. Социальная адаптация детей-сирот средствами музыки. Тамбов, 2010.
2. Сергин Ю.Д. Педагогические условия социальной адаптации детей-сирот средствами музыкального искусства: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2003.
3. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 1947.
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
5. Барбан Е.С. Черная музыка, белая свобода. СПб., 2007.
6. Петрушин В.И. Музыкальная психология. М., 1997.
7. Джазовая мозаика / сост. Ю. Чугунов. М., 1997.
8. Тюрин Л.А. Импровизация как форма первичной музыкально-творческой деятельности // Джаз в контексте современной культуры: сборник научных трудов по материалам 7 Международной научно-практической конференции. Тамбов, 2012.
9. Тюрин Л.А. Специфика работы концертмейстера на эстрадном отделении вуза // Джаз в контексте современной культуры: сборник научных трудов по материалам 5 Международной научно-практической конференции. Тамбов, 2010.

#### References

1. Sergin Yu.D. *Sotsial'naya adaptatsiya detey-sirot sredstvami muzyki*. Tambov, 2010.
2. Sergin Yu.D. *Pedagogicheskie usloviya sotsial'noy adaptatsii detey-sirot sredstvami muzykal'nogo iskusstva*. Avtoref. diss. ... kand. ped. nauk. Moscow, 2003.
3. Teplov B.M. *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey*. Moscow, 1947.
4. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess*. Leningrad, 1971.
5. Barban E.S. *Chernaya muzyka, belaya svoboda*. St. Petersburg, 2007.
6. Petrushin V.I. *Muzykal'naya psikhologiya*. Moscow, 1997.
7. Chugunov Yu. *Dzhazovaya mozaika*. Moscow, 1997.
8. Tyurina L.A. Improvizatsiya kak forma pervichnoy muzykal'no-tvorcheskoy deyatel'nosti. *Sbornik nauchnykh trudov po materialam 7 Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Dzhaz v kontekste sovremennoy kul'tury"*. Tambov, 2012.
9. Tyurina L.A. Spetsifika raboty kontsertmeystera na estradnom otdelenii vuza. *Sbornik nauchnykh trudov po materialam 5 Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Dzhaz v kontekste sovremennoy kul'tury"*. Tambov, 2010.

Поступила в редакцию 9.12.2015 г.

Received 9 December 2015

UDC 78.02

#### IMPROVISATION AS AN INTERACTION OF PERFORMER AND LISTENER

Yuriy Dmitrievich SERGIN, Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation, Candidate of Pedagogy, Professor of Theatre and Fine Arts Department, e-mail: sergin1@mail.ru

The creative process of improvisation as a type of communicative situation and the features of improvisator's personality – musical talent, including the sense of musical rhythm, the possibility to operate at will by musical-acoustic performances, the ability to feel emotional expressiveness of high sound movement are considered. The notion psychomotor system as a general form of psychic reflection, providing sensible cognition and link of a person with the world around by means of movements is revealed. The attention is paid to psychomotor system in musical-creative activity, its structure and content, founded by B.G. Ananyev, P.Kh. Anokhin, N.A. Bernshtein, A.V. Zaporozhets, B.F. Lomov and also the theories of multilevel and hierarchy building of movement, proposed by N.A. Bernshtein. The social-psychological functions of musical self-education as a part of multi-aspect, multi-linear development of personality of the performer and basic musical functions of interaction of performer-improvisator with listeners are defined. The sense of improvisation through external and internal functional links of its structure, which in definite context creates wide associative fields and makes the perception of music an act of understanding and spiritualization is revealed. The set of multi-aimed elements is proposed – performing idioms for musical self-development of the performer, which serve for professional growth and different performing programs which are a characteristic feature of jazz styles and directions.

*Key words:* improvisation; self-education; creative process; personality; psychomotor system; musical-instrumental art.

DOI: 10.20310/1810-0201-2016-21-1(153)-27-32