РЕЦЕНЗІЯ

на магістерське дослідження

Сумарука Івана Петровича

на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» на тему

«ІМПРОВІЗАЦІЯ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ СОЛІСТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА (теоретико-виконавський аспект)»

У роботі зосереджено увагу на навчальній літературі для баяну та акордеону, спрямована на розвиток творчості шляхом імпровізації. Деякі аспекти зосереджені на працях: В. Власова «Школа джазу на баяні та акордеоні» та К.Стрельченка «Практичний курс естрадно-джазового акомпанементу для баяна та акордеона». Вказано, що важливу інформацію можна знайти в роботах для фортепіано О. Пітерсона, Х. Хенкока, Ч. Коріа, в теоретичних працях І. Бріля, Е.Т. Ферандата Р.С. Столяра. Робота складається з трьох розділів, де ґрунтовно опрацьовано важливі аспекти імпровізації.

У роботі вказано, зокрема: «…практично немає робіт стосовно розвитку творчої особистості засобом імпровізації на баяні та акордеоні для учнів музичних закладів, хоча закладання основ у шкільному віці значно продуктивніше, ніжу дорослому. Таким чином відсутність предмету імпровізації призвело до багатьох проблем музичної освіти, головна з яких полягає в недостатньому рівні креативності учнів, ремісницькому підході до мистецтва гри на інструменті, втраті індивідуальної творчості у виконавстві».

Вважаю, що дане дослідження, на тему «ІМПРОВІЗАЦІЯ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ СОЛІСТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА (теоретико-виконавський аспект)» та враховуючи виконавську майстерність Сумарука Івана Петровича є актуальним, заслуговує на відмінну оцінку та присвоєння автору наукового ступеня «Магістр».

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів Я.В. Олексів

Особистий підпис Я.В. Олексіва
ЗАВІРЯЮ
ЗАВ. КАНЦЕЛЯРІЇ
НАМА імені М.В.ЛИСЕНКА
Ліхоцька
Посада та ініціали підпис
31 травня 2022 р.

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра народних інструментів

Дипломна робота
на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр»
на тему

«ІМПРОВІЗАЦІЯ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ СОЛІСТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА (теоретико-виконавський аспект)»

Виконав:
студент ІІ курсу денної форми навчання
спеціалізація «Народні інструменти: баян»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
Сумарук Іван

Науковий керівник:
Карась Сергій Олексійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри народних інструментів

Рецензент:
Олексів Ярослав Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри народних інструментів

Львів-2022

ПЛАН

ВСТУП……

РОЗДІЛ І. ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ВИД ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ…….5

1.1. Поняття творчості. Складові творчого процесу. Творча особистість...5

1.2. Імпровізація як вид творчої діяльності……...15

1.3. Історія імпровізації. Її роль у освітньому процесі…….....18

РОЗДІЛ ІІ. МУЗИЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ……30

2.1. Імпровізація в освітньому просторі сучасного баянно-акордеоного мистецтва……...30

2.2. Імпровізація в творчій роботі акордеоніста (баяніста). Основні етапи побудови імпровізації……...35

2.3. Вільна імпровізація як найвищий прояв творчого самовираження….42

РОЗДІЛ ІІІ. ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СТИМУЛ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ……..……48

3.1. Психологічні особливості процесу імпровізації в концертному виконавстві…….48

3.2. Специфіка концертного виконавського імпровізаційного мистецтва..52

ВИСНОВКИ……...57

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….59

ВСТУП

Актуальність дослідження. Самостійна творчість в процесі виконання твору має велике значення як для виконавця, так і для слухача. Для першого це самовираження, розкриття внутрішнього світу, можливість донести до публіки свої емоції, переживання, в повній мірі розкрити свій творчий потенціал, це креативна лабораторія, в якій ставляться експерименти і створюються нові ідеї. Для іншого – це свіжа новизна знайомої мелодії, це можливість слухати «живу» музику, яка створюється саме зараз, яка дає змогу відчути творчу красу виконавця, непередбачуваність його музичної думки, це емоції співпереживання, що поєднують слухача з виконавцем, це смак імпровізації.

Як вважає К. Станіславський, імпровізація активізує несвідомі потенції художника, рятує розум від інертності, а експромти «освіжають, дають життя й безпосередність нашій творчості» [31, с. 137]. Г.А. Товстоногов писав: «Імпровізація – це політ фантазії, окриленість і натхнення. Імпровізація – це творча розкутість, це воля задуму й воля вираження. Імпровізація – серце й душа мистецтва. Імпровізація – це поезія творчості» [34]. «В імпровізації таємниця творчості розкривається найбільш інтимно й спонтанно, як самотворення особистості тут і тепер» – зазначає М. Епштейн [34].

Імпровізація займає пануюче місце в джазовому мистецтві, грає важливу роль в театральному та кіномистецтві, є невід’ємною складовою сучасної та класичної хореографії. Її широко використовують у різноманітних методиках раннього розвитку дітей, предмет імпровізації є одним з основних у навчанні джазових музикантів. Але, нажаль, в академічному мистецтві, зокрема акордеонному, достатньої уваги та значимості цьому предмету не приділяється. Історично в творах епохи бароко, які поширені в репертуарі акордеоністів та баяністів, імпровізація була природним явищем, вона була невід’ємною частиною виконавства,

мистецтву імпровізації навчали, чому свідчать теоретичні праці Куперена, Рамо та інших тогочасних педагогів. Нажаль, зараз виконання цих творів дуже рідко містить елемент імпровізації.

Спеціалізована навчальна література для баяну та акордеону, спрямована на розвиток творчості шляхом імпровізації майже відсутня. Деякі аспекти добре розкриті в працях В.Власова «Школа джазу на баяні та акордеоні» та К.Стрельченка «Практичний курс естрадно-джазового акомпанементу для баяна та акордеона», але для повноцінного розвитку в мистецтві імпровізування цього недостатньо. Багато важливої інформації можна знайти в роботах для фортепіано О.Пітерсона, Х.Хенкока, Ч.Коріа, в теоретичних працях І.Бріля, Е.Т.Ферандата Р.С.Столяра, але зрозуміло, що специфіка інструменту грає важливу роль [8, 37, 32]. Також практично немає робіт стосовно розвитку творчої особистості засобом імпровізації на баяні та акордеоні для учнів музичних шкіл, хоча закладання основ у шкільному віці значно продуктивніше, ніжу дорослому. Таким чином відсутність предмету імпровізації призвело до багатьох проблем музичної освіти, головна з яких полягає в недостатньому рівні креативності учнів, ремісницькому підході до мистецтва гри на інструменті, втраті індивідуальної творчості у виконавстві.

Об'єкт дослідження: виконавська імпровізація.

Предмет дослідження: прингцип роботи над музичною імпровізацією в освітньому просторі акордеоніста (баяніста).

Мета: розглянути етапи роботи над імпровізацією, дослідити роль занять з імпровізації в розвитку творчої особистості.

Завдання:

- Проаналізувати існуючі теоретичні роботи, що стосуються проблеми імпровізаціїз урахуванням практичного досвідувідомих майстрів різних епох.
- З'ясувати роль музичної імпровізації в розвитку творчої особистості.
- Дослідити музичну імпровізацію як творчий процес.

- Розглянути особливості процесу імпровізації в концертному виконанні.

Практичне значення: дослідження є актуальним і корисним як для самостійної роботи акордеоніста (баяніста), так і для розвитку його творчої особистості у виконавському мистецтві.

Структура роботи: складається зі вступу, основної частини з трьох розділів, висновків та списку літератури.

В першому розділі розглядаються загальні поняття творчості, творчої особистості, імпровізації як виду творчості та її роль в освіті та виконавстві різних епох.

Другий розділ – практична робота над імпровізацією.

Третій розділ присвячений імпровізації в концертному виконавстві.

РОЗДІЛ І. ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ВИД ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Поняття творчості. Складові творчого процесу. Творча особистість.

Творчість є поняттям багатозначним і тому недостатньо добре функціонує як науковий термін, хоч саме явище становить важливий і цікавий об'єкт наукових досліджень. Різні теоретичні концепції творчості з'являються внаслідок різних поглядів дослідників на предмет творчого процесу, його джерел та творчих продуктів. Це, відповідно, пов'язано з домінуючими психологічними, фізіологічними, соціологічними теоріями.

В Академічному тлумачному словнику української мови «творчість» визначено як «діяльність людини, яка спрямована на створення духовних, матеріальних цінностей; діяльність, пройнята елементами нового, вдосконалення, збагачення, розвитку» [3].

Творчість багатоаспектна, вона з давніх давен розробляється в різних галузях науки: у філософії, що розглядає суть, сенс творчого мислення; у психології, що досліджує складові творчого процесу; у педагогіці, першочергове завдання якої – підготовка творчо мислячих людей в усіх областях життєдіяльності людини.

Сутність творчого розвитку особистості і, перш за все, формування зацікавленості до творчої діяльності з наймолодшого віку підкреслювали відомі "класики педагогіки": Я.А. Каменський, Г.І. Песталоцці, К.Д. Ушинський [21, с.15].

Проте раціонально описати і пояснити творчість навряд чи можливо, бо творчість – процес суто індивідуальний, вільний, у значній мірі спонтанний, в якому вирішальні моменти належать ірраціональним чинникам – відчуттям пристрасті, інтуїції, міркуванню, волі, вірі, мрії тощо. Та і раціональна сторона творчості у кожного творця складається вельми примхливо і своєрідно, відповідаючи більше особливостям його

індивідуальності, чим якійсь загальній “логіці творчості” (якщо така взагалі існує). Зазвичай самі творці не можуть виразно описати свої творчі акти, визначити їх межі, пояснити прозріння. У творчості, як в сокровенній суті людини, таяться незліченні і непізнавані таємниці.

Тим не менш, унікальне підкоряється загальним закономірностям, хоча, зазвичай, обумовлено і пояснюється не лише ними. Вкажемо, перш за все, на загальні закономірності творчості. Їх можна представити у вигляді наступних моментів і фаз творчості: накопичення різноманітного життєвого досвіду; інтуїтивне (неврегульоване) його осмислення і узагальнення; свідомий первинний аналіз і відбір результатів досвіду з точки зору їх важливості, істотності (народження ідей свідомості); прагнення духовно змінити об'єкти досвіду (уява, хвилювання, вірування); логічна обробка і з'єднання результатів інтуїції, уяви, хвилювання і вірування з ідеями свідомості (робота розуму); узагальнення і особиста інтерпретація всього процесу творчості в цілому, уточнення і розвиток ідей свідомості, їх остаточне формулювання (робота розуму і інтуїції) [21, с.45-46].

Зрозуміло, це лише груба логічна схема творчого процесу, не здатна передати всієї його складності, структури і динаміки, ритміки і періодики, узагальнено фіксує лише основні вузли. Її можна дещо конкретизувати, вказавши на закономірності окремих складових цього процесу, відповідних різним механізмам і рівням роботи психіки.

Шумілін А.Т., вивчивши механізми і закономірності творчості, стверджує, що всі якості особи, необхідні для творення, успішно розвиваються в процесі навчання і творчої діяльності, що кожній людині доступні найвищі творчі досягнення, які обумовлені працьовитістю і навчанням. Для цього лише необхідне грамотне керівництво з боку педагога і знання останнім фізіологічних закономірностей особи учня, що бере участь у творчому процесі. Розглянемо детально складові творчого процесу. [39].

1.2.

Складові творчого процесу:

- цілісність сприйняття - здатність сприймати художній образ цілком, не подрібнюючи його;
- оригінальність мислення - здатність суб'єктивно сприймати предмети і явища навколишнього світу за допомогою відчуттів, через особове, оригінальне сприйняття і матеріалізувати в певних оригінальних образах;
- гнучкість, варіативність мислення - здатність переходити від одного предмету до іншого, далекого за змістом (наприклад музика і література);
- легкість створення ідей - здатність легко, в короткий проміжок часу видавати декілька різноманітних ідей;
- зближення понять - здатність знаходити причинно-наслідкові зв'язки, асоціювати віддалені поняття;
- здатність запам'ятовувати, взнавати, відтворювати інформацію забезпечується індивідуальним об'ємом і надійністю пам'яті;
- робота підсвідомості - необхідна умова при висуненні гіпотез і генеруванні ідей, тому передбачення або інтуїція - необхідна складова для будь-якого творчого процесу;
- здібність до відкриття - це встановлення невідомих раніше, об'єктивно існуючих закономірностей предметів і явищ навколишнього світу, що вносять корінні зміни до рівня пізнання;
- здібність до рефлексії - здібність до оцінних дій;
- уява або фантазія - здатність не лише відтворювати, але і створювати образи або дії.

Отже, вийшло 10 психофізіологічних механізмів, що складають творчий процес.

Завдання творчого розвитку учнів полягає втому, щоб, з одного боку, цілеспрямовано і систематично розвивати складові, необхідні для заняття будь-яким видом творчості: оригінальне, образне мислення, уява, емоційна чуйність і так далі, а з іншого боку – формувати потребу в творчості і спілкуванні з мистецтвом. Необхідно, щоб кожен учень не лише зміг навчитися читати закладений в тому або іншому витворі мистецтва авторський задум, що включає відношення автора до зображуваного, його відчуття і думки, але і зміг вільно опанувати мову мистецтва як засіб вираження свого власного відношення до тих або інших явищ життєдіяльності.

Загальновизнано, що поза творчістю не існує особистості. Творчість – це сила, яка трансформує, сприяє позитивній самооцінці та забезпечує самопросування індивіда у своєму розвитку. Відтак, за умови регулярного повторення процесу творчості формується творча особистість. Творча особистість характеризується високим рівнем розвитку творчих здібностей, непересічним творчим потенціалом та схильністю до творчої діяльності. Поняття "творча особистість" активно використовувалося Г.С. Альтшуллером, І.М. Верткіним. На думку О.Л. Галіна, творча особистість – це поняття, що позначає сторону життя людини, яка систематично знаходить нові рішення в професійній діяльності та в житті. При цьому людина, наскільки б часто не знаходила творчі рішення, залишається не лише творчою особистістю, а й звичайною людиною [11].

Найбільш істотна прикметна риса творчої особистості – наявністьтворчої обдарованості, що включає високий рівень креативності, багату уяву, інтелект, розвинене дивергентне мислення (оригінальність, гнучкість, продуктивність тощо), творчі здібності до різноманітних видівдіяльності.

Поняття "творча особистість" щодо конкретної людини, очевидно, варто застосовувати з достатньою обережністю. Його використання

обґрунтоване лише у випадку повністю сформованої творчої особистості. Творча особистість вирізняється високою життєвою енергією, працездатністю, концентрацією уваги (здатністю тривалий час утримувати свою увагу на певному об'єкті або проблемі), критичністю мислення, незалежністю думок і оцінок; упевненістю в собі, почуттям власної гідності, високою самооцінкою, сміливістю, відсутністю страху видатися смішною; готовністю до ризику, внутрішньою розкутістю, почуттямгумору, дотепністю [12, с.132].

А. Маслоу вважає, що найкращий тип людини — це особистість психологічно здорова, самоактуалізована, творча. Така особистість поспішає на допомогу іншим у випадках модернізації виробництва, в умовах швидких змін життя, допомагаючи менш творчим людям пристосуватися до змін. Перераховуючи риси творчої особистості, А. Маслоу фактично доходить висновку про те, що ці властивості проявляються скрізь, чого б людина не торкнулася. Творча особистість має "парадоксальну" поведінку: вільні, спонтанні переживання "від душі". Творчий прояв людини, як зауважує Л.М. Лузіна "… становить сутнісну основу індивідуальності " [23, с.54]).

Б.Мойєрс виявив властивості людей, які характерні творчій особистості та самій природі творчої поведінки. Творчі особистості терпимо ставляться до неоднозначностей, мають здатність не лякатися таємниць і сумнівів, "не дошукуватися з роздратуванням фактів і причин". Їх відрізняє велике бажання створювати з хаосу новий порядок, який задовольнив би їх, а також мужність при спробі організувати такий порядокна власний розсуд. Тому вони часто бувають дратівливими, іноді нестерпними, але завжди оригінальними. Першорядне значення для них маєне чужа думка, а власна оцінка. Вони завжди готові "вийти за межі" – піти на ризик, слідувати непротореним шляхом. Творчим особистостямякимось чином вдається зберегти на довгі роки дитяче здивування світом, що дозволяє їм дивитися на речі і явища свіжим поглядом. Вони виходять за загальні рамки та зберігають

з віком здатність залишатися поза цими рамками, не втрачаючи орієнтирів. Творча особистість не є особливим типом особистості, однак завжди вирізняється багатством особистісних характеристик, спрямована на творчу діяльність, що проявляється у високій потребі творчості, яка не слабшає, високому інтересі, який домінує над іншими формами спрямованості.

Психологи стверджують, що людина здатна до творчості в усі періоди свого життя і в усіх галузях діяльності, оскільки кожен індивідмає творчий потенціал різного рівня, а творчі здібності піддаються вихованню й культивуванню. Погляд на природу творчості як на дарунок природи, якому неможливо навчитися, є помилковим; визнання цьогопогляду "звільняє кожного від необхідності трудитися над своїм розумом" [7, с. 54]. Дослідники В. Андрєєв, А. Бертон, Л. Виготський, Г. Костюк, І. Лернер, А. Маслоу, Ж. Піаже, Я. Пономарьов, Дж. Редфорд, В. Рибалка, С. Рубінштейн (та ін.) наголошують, що навчання творчості та продуктивному мисленню можливе, воно зумовлене дією механізму переносу, тобто вправляння у творчій діяльнос ті в одній галузі може бути перенесене в іншу галузь. Доктор Эдвард де Боно, широко відомий в усьому світі як один із провідних авторитетів вгалузі навчання творчого мислення, зазначав: “…творчості можна й потрібно вчити. Ті, хто дотримується протилежних поглядів, гальмують розвиток суспільства. Можливо, ми не зможемо зробити кожну людинугеніальною, але у світі так багато можливостей для творчості, що коженможе знайти тут своє місце” [7, с. 56].

Завдатки творчих здібностей властиві будь-якій людині, потрібно лише розкрити їх і розвинути. При заняттях творчою діяльністю розвиваються творчі здібності. Термін “здібності”, не дивлячись на його давнє і широке вживання в психології, визначається в літературі неоднозначно. Поширеним є визначення: “Здібності – це те, що не зводиться до знань і навиків, але забезпечує їх швидке придбання, закріплення і ефективне використання на практиці”, писав Б.М. Теплов. [34, с. 45-47].

У поняття “здібності” на його думку, включено три ідеї. По-перше, під здібностями зрозуміло індивідуально-психологічні особливості, що відрізняють одну людину від іншої. По-друге, здібностями називають не будь-які взагалі індивідуальні особливості, а лише ті, які мають відношення до успішності виконання якої-небудь діяльності. По-третє, поняття “здатність” не зводиться до тих знань, навиків і умінь, які вже вироблені у даної людини. Здібності, вважає Б.М. Теплов, не можуть існувати інакше, як в постійному процесі розвитку. Здатність, яка не розвивається на практиці, з часом втрачається, оскільки людина перестає нею користуватися [34, с.50].

Розрізняють загальні розумові здібності (розвинена пам'ять, досконала мова, точність ручних рухів) і спеціальні здібності (наприклад, що цікавлять нас, музичні). Музичні здібності – частина загальних здібностей. Вони визначають успіхи в специфічних видах діяльності, для якої необхідні завдатки певного роду (у нашому випадку – музичні) і їх розвиток. У ці завдання входять три основні музичні здібності [34, с. 52-57]:

- Відчуття ладу або емоційний перцептивний компонент музичного слуху. Відчуття ладу утворює нерозривне єднання з відчуттям музичної висоти, тобто висоти, відокремленої від тембру. Відчуття ладу безпосередньо виявляється в сприйнятті мелодії, у впізнаванні її, в чутливості до точності інтонації. Воно поряд з відчуттям ритму утворює основу емоційної чуйності до музики. У дитячому віці його характерний прояв – любов і цікавість до прослухування музики.
- Здібність до слухової уяви, тобто здатність довільно користуватися слуховими образами, що відображають звуковисотні рухи. Здібність до слухової уяви спільно з ладом лежить в основі гармонічного слуху. Вона безпосередньо виявляється у відтворенні по слуху мелодій, в першу чергу в співі. На вищих рівнях розвитку вона утворює те, що зазвичай називають внутрішнім слухом. Ця здатність утворює основне ядро музичної пам'яті і музичної уяви.

- “Музична пам’ять – це складний процес перетворення сенсорного і перцептивного матеріалу, отриманого органами чуття” [34, с.50-52]. Вона активно включається у всіх пізнавальні процеси і всі прояви психіки: увага, відчуття, сприйняття, уява, мислення, входить в такі складні структури особистості, як темперамент, характер і здібності. Вмістом музичної пам’яті, так само як і в інших видах діяльності, є накопичення, збереження і використання індивідуального музичного досвіду, який відіграє вирішальну роль у формуванні особистості музиканта і безперервний його розвиток. Пам'ять людини – це складний процес відбору і переробки величезної кількості зовнішніх дій, вражень, власних зусиль і переживань, що направляються потребами, мотивами і цікавістю для здійснення справжньої і спланованої діяльності. Всі ці психічні явища супроводжуються мнемічними процесами.
- Музично-ритмічне почуття, тобто здатність активно (руховий) переживати музику, відчувати виразність музичного ритму і точно відтворювати останній – це лежить в основі музичної чуйності, багатоплановість і різноманітність видів діяльності, в яку одночасно включається учень, виступає однією з умов комплексного і різнобічного розвитку його здібностей. У ранньому віці музично-ритмічне почуття проявляється в тому, що слухання музики безпосередньо супроводжується тими або іншими руховими реакціями, що в більший чи меншій мірі передають ритм музики. Це почуття лежить в основі тих проявів музикальності, які пов'язані зі сприйняттям і відтворенням тимчасового ходу музичного руху.

Зазвичай, говорячи про наявність музикальності у тієї або іншої людини, ми одночасно маємо на увазі наявність у неї і музичного слуху, пов'язаного з більш менш тонким розрізненням звуків по висоті, проте відомі випадки, коли гостре слухове сприйняття виявляється не пов'язаним з емоційною чуйністю до музики.

Комплекс здібностей, що вимагається для занять саме музичною діяльністю, який називають музикальністю, звичайно, не вичерпується цими здібностями. Але вони утворюють основне ядро музикальності. Основна ознака музикальності – переживання музики як вираження деякого змісту. Абсолютна не музичність (якщо така взагалі можлива) повинна характеризуватися тим, що музика переживається просто як звуки, що абсолютно нічого не викликають. Чим більше людина чує в звуках, тим більше вона музична. Здатність емоційно відгукуватися на музику є особливою і найбільш значимою ознакою музично обдарованої особи. Розглянемо рівні музичності учнів:

1) *Високий рівень* – творче оцінювання, самостійність, ініціатива; швидке осмислення завдання, точне, виразне його виконання без допомоги педагога; яскраво виражена емоційність (у усіх видах музичної діяльності).

2) *Середній рівень* – емоційна зацікавленість, бажання включитися в музичну діяльність. Проте, виконання завдань викликають труднощі. Потрібна допомога педагога, додаткове пояснення, показ, повтори.

3) *Низький рівень* – мало емоційний, "рівно", спокійно відноситься до музики, до музичної діяльності, немає активної цікавості, байдужий. Не здатний до самостійності.

4) *Критичний рівень* (оцінка, що рідко зустрічається) – негативне відношення до музики, музичної діяльності. Зазвичай це пов’язано з відхиленнями в розвитку.

Існує така аксіома: щоб розвивати часткове, потрібно розвивати загальне. І, таким чином, якщо ми хочемо успішно розвивати, наприклад, слух, ми повинні, передусім, розвивати загальні здібності. Основна вимога до діяльності, що розвиває здібності – творчий характер діяльності. Розвиток музично-творчих здібностей – це вироблення в учня прагнення до прояву власної ініціативи, музичного таланту: прагнення створити щось нове, своє

краще, прагнення розширити кругозір, наповнити новим змістом свої знання в області музичної культури.

Предмет музики, як ніякий інший, має в розпорядженні можливості для творення, оскільки музика є предметом співтворчості на рівні особи автора музичного твору, особи учителя і особи учня, де провідне значення займає потенціал особи учня, його потребу і здатність до творчості, самореалізації, вдосконалення. Музbка, як “мистецтво, життям народжене і до життя обернене”, є посередником між творчістю і сприйняттям [Кабалевський]. Проте, мало організувати процес спілкування з музикою так, щоб об’єднати з нею душу учня, необхідно викликати в учня таке почуття, коли музика для нього – це і є саме життя, їх душі. Музично-художня діяльність протікає у формі учбової діяльності тоді, коли учні відтворюють сам процес народження музики, самостійно здійснюють творчий відбір виразних засобів, інтонації, які, на їх думку, краще і повніше розкривають художній зміст твору, творчий задум автора (і виконавця). При цьому учні проникають у сутність твору, пізнаючи саму природу музичної творчості, музичного знання, розкривають в цілісному самоцінному мистецтві явище дійсності, його сутнісні внутрішні зв'язки і стосунки, завдяки чому музика перед учнями з’являється як відображення, художній твір, діалектика життя [1, с. 28].

Розвиток творчої особистості, сприйняття засобів музичної виразності найпродуктивніше розвивається через систему творчих завдань. Тільки самостійна творчість учнів на уроці активізує їх здібності. На думку Раздобариної Л.А. складаючи, підбираючи творчі завдання, необхідно дотримуватися наступних принципів [25, с.10]:

- педагог повинен робити основний акцент на розвиток творчих здібностей учня в різних видах музичної діяльності, при цьому шукати найбільш раціональні шляхи взаємодії видів діяльності на кожному уроці, виходячи з його теми;

- використання різноманітних форм і методів роботи, щоб викликати творчу активність, зацікавленість кожного учня;
- творчі завдання повинні виконуватися в певній послідовності, з поступовим ускладненням (розробка серій творчих завдань);
- в творчих завданнях слід використовувати різноманітний музичний матеріал: класику, фольклор, сучасну, академічну і популярну музику;
- разом з принципом творчої роботи на уроці також використовувати завдання репродуктивного типу.

Побудова уроків музики як уроків творчості припускає такі практичні методи і художньо-мистецькі форми роботи, як імпровізація, ритмізація, театралізація, пластична інтонація, інструментальне музикування, вокально-хорове музикування та ін. [35, с. 45-46].

Метою даної роботи є дослідити такий засіб розвитку творчої особистості, як музична імпровізація.

1.3. Імпровізація як вид творчої діяльності.

1.4. Імпровізація (франц. improvisation, італ. improvisazione, від лат. improvisus– несподіваний, раптовий) - особливий вид творчості, в якому твір створюється безпосередньо в процесі його виконання[22].

Олександра Керц-Велзел (Alexandra Kertz-Welzel) в статті про імпровізацію на фортепіано приводить детальніше визначення імпровізації і визначає: “…засоби імпровізації розвивають творчий потенціал і уяву. Імпровізація означає більше ніж просто дезорганізоване забавне «брязкання» на інструменті. Швидше, вона має на увазі взаємодію свободи і обмежень, деяких керівних принципів і обмежень для проявів творчого потенціалу” [16, с. 11-14.].

Керц-Велзел висуває на перший план роль творчого потенціалу в імпровізації і підкреслює, що в процесі імпровізації існує чітка організація.

Більшість імпровізацій розпочинається із заздалегідь встановленої теми чи гармонічної структури, яка творчо розвивається.

Інше визначення імпровізації виходить за межі виконання і навчання, і розглядає імпровізацію в якостікомпозиційного методу. Імпровізація - часто природначастина твору, який створює композитор. Обговорюючи відмінностіміж способом композиції і загальною імпровізацією, Річард Едісон зазначає: “Коли Бах імпровізував фуги, Бетховен – фантазії або органіст вводив свою імпровізацію в тих епізодах творів, де замовкав хор і пастор, то абсолютно не було наміру запам’ятати, повторити або записати цю музику. Якщо хтось говорить відносно імпровізації, що вона веде до композиції, то він не говорить відносно імпровізації як такої, але лише про імпровізацію як про метод творення, який використовувався композиторами у всі часи.

Відмінність проявляється в намірах виконавця. Якщо імпровізація здійснюється з метою її нотації, то імпровізація стає частиною твору; з іншого боку, імпровізація існує і як область виразної діяльності імпровізатора. Р. Едісон бачить цінність імпровізації в тому, що вона “надає потужну можливість безпосереднього музичного вимовлення, звільняючи музичне почуття для участі активним фізичним способом” [2, с.257].

Крістофер Смолл відмічає особливість імпровізації в порівнянні з написаним музичним твором. “Написана музика може виявитися дуже хорошою, але вона закінчується перш, ніж ми дізнаємося про це, тоді як імпровізація – це безпосередньо музика, під час розвитку якої ми безпосередньо виявляємо маленькі і великі відкриття (чи відсутність будь-небудь відкриттів взагалі), які можуть виявитися цікавими або цінними” [29,с. 176-177].

Отже, імпровізація зазвичай визначається як процес безпосереднього створення музики, яка ніколи не була заздалегідь зіграна або записана. Крім

того, вираження музичних ідей в імпровізації не має на меті закріпити її в нотному записі і складає особливу виконавську цінність.

Сама природа імпровізації вимагає, щоб мисленнявиконавця одночасно працювало в декількох напрямах,переходячи від оцінки попередньої фрази до планування наступної. Це примушує учня думати вперед і постійно здійснювати в ході імпровізації свій музичний вибір.

Згідно з педагогічною концепцією Роберта Пейса “мислення в русі” важлива і необхідна навичка, яку можна виробити тільки використовуючи техніку імпровізації, здатну забезпечити ідеальну підготовку до виконання.

Творчий потенціал дітей може виявлятися вже в ранньому віці, а його розвиток здійснюється найприродніше через імпровізацію, що розглядається як “гру в часі” (термін Р. Едісона) [2, с. 255-67].

Нова перспектива у використанні імпровізації зайняла важливе місце в сучасній музичній педагогіці. Встановлено, що діти найефективніше пізнають оточуючий їх світ через самостійні “відкриття”, що сприяє розвитку здатності вчитися музиці через імпровізацію. Імпровізація в цьому випадку служить як демонстрація музичних знань учнів і рівня їх майстерності, оскільки вона демонструє досягнуті навички і знання, розуміння і відчуття ритму, пульсу, географії клавіатури, форми і, в кінцевому рахунку, музичного стилю виконуваного твору найочевидніше виявлятиметься в імпровізуванні твору, тобто в постійних пошуках переконливої інтерпретації.

Отже, вправи з імпровізації об’єднують виконавця з музикою особистим способом прояву виразності. Створена музика, зафіксована через нотацію, дозволяє здійснити особисту інтерпретацію в межах деяких параметрів динаміки, темпу, артикуляції і фразування. За допомогою імпровізації можливості передавати емоцію або художню ідею нескінченні; це – життєва частина музичного зростання музиканта, оскільки експресивність – це річ, що нелегко викладається.

Імпровізація дозволяє музикантові «зосереджуватися на моменті» і в цьому сенсі вона явно вигідніша, ніж проста творча диверсія для талановитих студентів; вона корисна для різного віку і рівнів здібностей, і має бути переоцінена в якості важливої інтеграційної навички для музиканта, що розвивається.

1.5. Історія імпровізації.Її роль в освітньому процесі

В епоху раннього розвитку музики, роль імпровізації розглядалася в якості обов'язкової складової частини освіти музикантів; навчання не визнавалося ґрунтовним і повним, якщо музиканти не могли продемонструвати повного знання імпровізаторської техніки і практичних навичок імпровізації [28]. В якості процвітаючої художньої форми імпровізація в музиці займала найважливіше місце аж до завершення ери романтизму. З появою джазу імпровізація втратила своє значення в музиці класичної традиції; вона пішла з концертного залу, та зате міцно закріпилася в джазовій музиці. Джоан Смайлс підводить підсумок цієї тенденції і стверджує: "За деякими виключеннями, більшості музикантів сьогодні викладають музику для виконання такою, що точно нотується ... Проте часто записана музика була не більш, ніж схемою, яку виконавці, як очікувалося, завершать, додаючи конкретні ноти і музичні нюанси" [30].

В якості основних історичних джерел з імпровізації є роботи К.Ф. Баха [5], К.Черни [38], Дж. Дірути [14] і Е.Т. Феранда [37].

Сьогодні виконання з істотними відхиленнями від нотного тексту може шкідливо відбитися на кар'єрі музиканта, але раніше усі ці відхилення були невід'ємною частиною процесу виконання.

В перші століття нашої ери в музичній культурі середземномор'я існувала могутня усна традиція, співці користувалися репертуаром збережених у пам'яті наспівів, які піддавалися імпровізаційному варіюванню. Імпровізація (що включала також вільне імпровізаційно-варіативне відтворення традиційних мелодій) була єдиним можливим способом

існування ранніх різновидів літургічного співу в Європі. Ранніх християнських авторів взагалі не піклувала така суттєва для нас проблема як запис звучащих тонів.

Поява невменної нотації – це якісна зміна у вокальному інтонуванні, що потребувало нотної фіксації. Перші експерименти монастирських канторів із записом музики на пергаменті зовні виглядали виключно як спроби уніфікувати пам'ять співаків та прихожан, примусити їх повертатися до одного наспіву з максимальною для того часу точністю. Але це були тільки опорні елементи. Імпровізація залишається на пануючому місці. Колоратурні вокалізи на останньому складі слова "алілуя" – один з прикладів імпровізаторського мистецтва. Мелізматика, особливо важлива у тих різновидах літургічного співу, де панує солювання, створювалась не як яскраве доповнення до наспіву, а як самоціль.

Спонтанний, імпровізаційний елемент, що панував у ранніх різновидах церковного співу, поступово зникав, залишаючи лиш відгуки в окремих зворотах більш пізньої, фіксованої, створеної, структурно оформленої мелодики. Пізніше з розвитком і поширенням нотопису імпровізація не була повністю виключена з практики, і звуковисотність, ритміка, мелодичний контур виконуваних по рукописам наспівів ще довгий час залишалися мобільними. Але історичний процес контролю над звучанням виконуваного твору вже почався. Виготовлення невменних рукописів та співіснування древніх імпровізаційних звичаїв з досвідом письмового створення наспівів, що почав входити у вжиток – основні ознаки середньовічної музичної культури.

З початку другого тисячоліття аж до XVII ст. в трактатах про музичне мистецтво все частіше зустрічається імпровізація як альтернатива писемній творчості, все частіше порівнюються обидва вже теоретично протиставлених вида створення музики.

Поява та розвиток ранніх форм багатоголосся в європейській професіональній музиці базувалося на постійному балансуванні між двома тенденціями: писемною та імпровізаторською. Збережені рукописи – це ті приклади, ідеали благозвуччя, правильного голосоведення, які вибиралися та фіксувалися вченими музикантами. Особливості та індивідуальні риси виконавства імпровізуючих музикантів «переходили» в рукописи лиш вибірково, в результаті суб'єктивного відбору в музичній свідомості майстрів запису. А ця свідомість не завжди була елітарною, і записані зразки середньовічної поліфонії – це не тільки "вчені" і технічно складні, але і найбільш примітивні, що відображали звички непрофесійного музикування. Приклади такої народної поліфонії середніх віків аналізуються М. Букофцером (9, с. 31-49.): "Фактично перші прояви багатоголосся в європейській музиці – це не що інше, як інтуїтивне аранжування одноголосних наспівів. Другий співак (або інструменталіст), приєднуючись до соліста з метою дублювання його в унісон, міг співати у зручному для себе регістрі і розійтися з солістом, виконуючи наспів в октаву, квінту або кварту". Отже, всі письмові поліфонічні форми, що застосовувалися середньовічними авторами, беруть початок з колективної імпровізації. Імпровізований паралельний спів в квінту, терцію і навіть в секунду, а також більш складні прийоми вільного поліфонічного співу – все це звучало постійно, створювало атмосферу музичного биту в середньовічному місті. В літературних текстах цієї епохи різноманітні, виникаючі стихійно в процесі музикування поліфонічні звучання згадуються як щось звичайне, не дивуюче нікого.

Середньовіччя висунуло такі мобільні форми, в яких автор записував не всі голоси, спираючись на ініціативу співаків і позначаючи в спеціальній ремарці обов'язкове додавання імпровізуючого голосу. Проте, в теорії всі правила і проблеми благозвуччя відносилися до найпоширенішого виду поліфонії, що заключався в імпровізаційному додатку до відомої (частіше

григоріанської) мелодії (cantusfirmus) ще одного або декількох голосів. Таке додавання раніше було тільки імпровізаційним і тільки згодом перетворилося в писемну композиторську техніку. В еволюції поліфонії X-XV століть, в трактатах про музику, в противоріччях і мінливості нововведень і заборон виявляється напружена боротьба імпровізаторських тенденцій с композиторськими. Таким чином, було розмежування між двома видами середньовічного дисканту (особлива форма середньовічного багатоголосся, якій притаманне протилежне спрямування руху голосів): створений (записаний) та імпровізований – discantusdeimproviso. В другому випадку мається на увазі широко поширена практика перетворення григоріанської мелодії в багатоголосся шляхом імпровізації співака. При цьому записаний григоріанський наспів був нижнім голосом, а верхні голоси рухалися в основному чітко, еквіритмічно, по принципу «нота навпроти ноти». Співці мали дивитися в книгу (в нотний рукопис): один зі співців співав «по нотах» григоріанську мелодію, а інші імпровізували (дискантували) узгоджені з нею контрапунтивні голоси. Це називалося “superlibrumcantare” – “співати над книгою”.

Основне правило голосоведення в імпровізованому дисканті – це протирух. Дискантистам з часом все суворіше рекомендувалося уникати в імпровізації паралельних рухів. Правила дискантування конкретизувались в теоретичних трактатах з таким ступенем розробленості й систематичності, що, здавалося, виникла загроза існуванню принципу імпровізації. Середньовічні теоретики знаходили до будь-якого можливого в григоріанському наспіві мелодичного звороту спеціально рекомендовані форми руху імпровізуючого голосу. Створена з таких запропонованих правилами окремих елементів нова контрапунктуюча мелодія мала би механічний характер і не володіла би оригінальним мелодичним образом.

Проте, якщо співаки й займалися, повторюючи рекомендовані фігури, навряд чи були серед них такі, які в процесі колективної імпровізації

(дискантування) “математично” точно виконували б всі незчисленні “частні випадки”, старанно вписані теоретиками імпровізованого дисканта. Середньовічні співаки, безумовно, володіли власною ініціативою, хоча й не без певної школи. Поряд з правилами протируху і уникання паралелізмів к середині XIVст. вводяться додаткові правила: починати й закінчувати дискант досконалими консонансами, вести голос по ближнім консонуючим з тенором тонам тощо.

В XV ст. в Європі поширилася ще одна форма імпровізаційного багатоголосся, споріднена з англійським дискантом – фобурдон. Цим поняттям в той час називали записану двухголосно (секстами й октавами) фактуру, в якій при виконанні додавався імпровізований третій голос. Мобільність, імпровізаційність цієї техніки очевидна, хоча у імпровізатора і тут досить просте, чисто механічне завдання, навіть більш просте, ніж в дисканті: співати паралельно з верхнім голосом і в тому ж ритмі. Фобурдон – це різновид частково імпровізованих форм поліфонії, що культивувався композиторами бургундської школи (Беншуа, Дюфаї та ін.) приблизно з 1430р.

Проте з середини XV ст. цей принцип поступається іншому. Новим ідеалам голосоведення (“строгий стиль”) відповідає і новий ідеал цілісності, мотивної єдності (імітаційна техніка), просторово-регістрової наповненості і замкнутості. А ієрархічний принцип співвідношення голосів замінюється просторовим, про що свідчать і визначення: bassus, altus, superius (sopranus), тобто низький, високий, верхній – це вже просторові категорії, характеризуючі музичні уявлення Ренесансу.

В епоху Відродження як письмова, так і спонтанна творчість цінувалися однаково високо. Вона потребувала високої майстерності, постійного вдосконалення, універсальних знань, здібностей до структурного мислення і володіння цілою системою технічних прийомів, справжньої школи.

Універсальним було і саме мистецтво імпровізації, що заполонило не тільки музику, а й поезію, драматичне мистецтво. Імпровізація була для людини того часу звичним явищем, від маестро потребували не повторення завченої і спеціально підготовленої речі (монолог, поема, музична п'єса, пісня) а навик імпровізації. Не просто пам'ять, а віртуозна здібність до моментної творчості слугувала гарантією якості видовища.

В Італії вже з XV ст. поширені нові, специфічні форми імпровізаторського мистецтва, наприклад, читання вголос ліричних віршів на фоні інструментальних імпровізацій. Нерідко висувались такі поети, які володіли також інструментальною імпровізацією, і декламуючи поетичні елегії, самі створювали імпровізований фон, граючи на лютні. Значного успіху досяг у цих самовираженнях Леонардо Джустініані (помер в 1446). Відомий імпровізатор на лютні Аталанте (виконавець головної ролі в «Орфеї» А.Поліціано в 1490 в Мантуї) навчався цьому мистецтву у Леонардо да Вінчі [28].

Імпровізація на інструментах сімейства віол і на лютні супроводжувала читання сонетів в домі Лоренцо Медічі, що запрошував відомих імпровізаторів і цінував їх мистецтво. А в своєму рукописному трактаті відомий музикант-імпровізатор XVI ст. Рафаеле Брандоліно Ліппі, здійснюючи екскурс у глибину віків, акцентує на поширеність не тільки музичної, але і поетичної імпровізації, називаючи серед великих імпровізаторів Данте і Петрарку.

Інструментальна імпровізація, супроводжуюча спонтанну поетичну творчість, не була тотальною, а будувалася на основі готових фрагментів, мелодичних зворотів, що варіювалися разом зі змінами в поетичній імпровізації по задумці імпровізатора. Цей початковий матеріал нерідко представляв собою відомий наспів, що мав назву відповідно до місцевості: «арія з Флоренції», «арія з Генуї» та ін.

Зараз важко уявити собі характер і форму музично-поетичних імпровізацій, що звучали, наприклад, на віллі Медічі, але немає сумніву в надзвичайній популярності цього унікального жанру, який в своєрідній ренесанській формі відновлює принципи творчості епічних оповідачів древності.

В XVIст. в театральному мистецтві Італії висувається справжня школа професіональної акторської імпровізації – це commdiadell'arte, в якій, як відомо, текст імпровізувався на основі загального сюжетного каркасу (scenario, soggetto). Це був перший в Європі професійний театр, і базувався він на імпровізації акторів-професіоналів, на відміну від літературно зафіксованої «вченої комедії» італійських гуманістів, постановки якої здійснювались любителями, що завчали текст напам'ять.

Мистецтво нових акторів-професіоналів було, по суті, імпровізаційним літературним орнаментуванням простої фабули. Такий театр виключав акторську посередність: виконавець повинен був володіти неабияким імпровізаторським талантом, швидкою реакцією, начитаністю, солідними знаннями в риториці. Поглянувши на стислий сюжетний план п'єси за хвилину до виходу на сцену, італійський актор моментально включався в дію, показуючи чудеса імпровізації. Спонтанна усна творчість відомих акторів того часу оцінювалася авторитетними італійськими академіями як щось більш досконале, ніж найвишуканіші твори, написані вченими авторами за письмовим столом.

Ролі музичних персонажів театру dell'arte виконувалися акторами-музикантами. Втілення такої ролі потребувало подвійної кваліфікації. Для імпровізування музичної п'єси так само, як і для імпровізування діалогу, необхідна не тільки розвинута уява, але й систематичні вправи в техніці цього мистецтва.

Французькі інструменталісти набували навики самостійної спонтанної творчості з дитячих років. Музичне виховання у французьких співацьких

школах епохи Відродження – метризах – не мислилосябез вправ по імпровізації. Вчитель повинен був сам практично володіти цим мистецтвом, а спів імпровізованого дисканту входив у навчальну програму хлопчиків-хористів.

Техніка імпровізації в XVIст., особливо в Італії – класичній країні імпровізаторського мистецтва – досягла високого ступеню професійної розробленості та деталізації, включала декілька різновидів.

Один з них заключався в імпровізованому перетворенні одноголосного наспіву в поліфонічну п'єсу. Це – вертикальний аспект, що передбачав, як правило, колективну імпровізацію. Інший вид імпровізаторської техніки – дімінуції, подрібнення довгих тривалостей заданого наспіву на менші і введення таким чином нових мотивів і фраз, що перетворювали дану мелодичну лінію. Це – горизонтальний аспект імпровізації, що передбачає індивідуальну віртуозність, талант миттєвого створення музики. Інструментальна музика висуває додатковий різновид – вільну імпровізацію на основі використання специфічних для даного інструменту технічних і фактурних прийомів (акорди, швидкі гамові ходи), що в своїй сукупності ведуть до перших самостійних форм інструментальної музики – прелюдії, токаті і. т.д. Це вже «моторно-фактурний» аспект імпровізації, похідний від двох основних різновидів, що зазначені вище, але він відрізняється виключно інструментальною природою. Нарешті, ансамблеві імпровізації могли вільно поєднувати в собі всі зазначені види техніки.

Виконавець XVIст. володів величезною кількістю різноманітних мелодичних фігур, орнаментальних зворотів, які можна було вставити між будь-якими двома тонами виконуваної композиції. Тому ренесансний «виконавець» - не завжди виконавець в сучасному розумінні. Традиційні, нормовані, звичайні для музичної практики того часу, нікого не дивуючі правила «покращення» чужої музики – явище, зовсім не знайоме музикантам наших днів. Адже мова іде зовсім не про розшифрування передбачених

композитором стереотипних прикрас і не про додавання мелізмів, а про перетворення простого наспіву в мелодію ускладненого (колорированного) малюнку. Така процедура до невпізнання змінює оригінал, надійно схований під розкішною, то тендітною, то варварськи громіздкою гірляндою (колорирующих) фраз, фігур, ходів, часто завчених співаком (або інструменталістом) напам’ять і завжди «під рукою». Виконавці, що гарно володіли технікою (колорирования), пишалися своїм мистецтвом, але не всі композитори прагнули довірити їм свої твори.

Розквітом мистецтва виконавської імпровізації вважається епоха пізнього бароко, тобто перша половина XVIII століття. Як невід'ємна і відмінна риса стильових напрямів музики того часу музично-виконавська імпровізація була само собою зрозумілим поняттям і манерою виконання. Імпровізація виникала спонтанно в самому процесі виконання: імпровізувалися каденції, повторний матеріал прикрашався орнаментально, навіть різноманітно змінювалася мелодія. Кожне виконання було неповторним, проте музиканти дотримувалися певних вказівок композитора, чий твір вони грали, з урахуванням вироблених "законів" імпровізації.

Висока ідейно-художня суть музики Й.С. Баха і Г.Генделя менше всього відповідала для імпровізації, але музика Г. Телємана, А.Вівальді, Т.Альбіноні, А. Марчелло та інших композиторів, що мала окрім своїх художніх достоїнств ще і педагогічне значення, була вдячним полемдля імпровізацій.

Відомо, що в цей час практикувалося два види виконавської імпровізації : "зв’язна" та " вільна". Під "зв’язною" імпровізацією малося на увазі доповнення музичного тексту різною орнаментикою, причому, за абсолютно певними правилами. Її основним завданням - за допомогою форшлагов, мордентів, трелей та інших прийомів прикрасити і оживити мелодію, зробити її більш наповненою і виразною, а твір - більш художньо змістовним."Зв’язна" імпровізація вимагала суворого дотримання стилістико-

художніх особливостей твору, почуття форми, збереження "впізнанності" мелодії і гармонійної структури цього твору. "Вільна" імпровізація, навпаки, припускала різні форми фактурних змін мелодії, динамічне колорирування, нові прикраси, що несподівано з'явилися, а в деяких випадках і зміна гармонії. Характерним прикладом «вільної» імпровізації є виконання каденцій як найбільш значної вражаючої форми її прояву.

В епоху пізнього бароко існувало стале поняття про три стильові стилі: французький, німецькийта італійський, про їх певне розмежування.

Французькі музиканти при імпровізації намагалися як можна точніше виразити задум композитора. Мелодика творів французьких композиторів була насичена форшлагами, трелями, мордентами " вертушками" та іншими прикрасами, проте в основному тільки простими. «Французька манера виконання більш проста, ніж артистична, більше «розмовляє», ніж співає, у вираженні пристрасті більш утрирувана, ніж природна(…) більш підлегла, але скромна, ясна, ніжна і чиста в почутті (…) не замудрувата, зрозуміла кожному (…) вона не вимагає глибоких знань гармонії, тому що оздоблення її мелодії виконані композитором» [26, с.323]

Італійська манера гри та імпровізації визначилася як більш глибокодумна і артистична. «Вона хвилює і одночасно дивує. вона розбурхує музичну уяву, вона приваблива, чарівна, виразна, багата смаком і дохідлива, слухачі в захваті… вона дозволяє значну волю в імпровізації»[27, с.324]. Так званий "німецький стиль" (чи, швидше, манера виконання) був сумішшю цих обох стилів, з переважанням італійської манери вокального і інструментального виконання. Відмінними рисами цього стилю були: граничне дбайливе відношення до задуму композитора, все ж скромніше вживання в імпровізації різних прикрас, неприйняття вібрато, «темний» тембр духових інструментів, спокійніші темпи.

Основним принципом імпровізації усіх стилів була вимога «чистоти і ясності». Визначаючи емоційний грунт, що лежав в основі музичного

виконання і імпровізації, дослідник інструментальної музики XVIII століття Э. Лист відмічає, що «в основі головних вимог імпровізації творів Баха і Генделя лежала передусім теорія афекту, що спирається у своєму вченні на наявність чотирьох темпераментів, вимагала від виконавців особливих засобів виразності : нестримності, запалу, поривчастої, люті, свіжості, радості, патетики, ніжності, ласки і так далі. Тільки використовуючи ці елементи виразності, виконавець міг збудити в слухача почуття у відповідь» [17, с.68].

Загальноприйнятою і найбільш поширеною областю вільної імпровізації були повільні частини творів, музичні епізоди, основу фактури яких складають витримані звуки і повторення, каденції. Імпровізатори дотримувалися суворих правил в голосоведенні і імпровізували ті фрази, пропозиції або цілі побудови, які були мелодично не розвинені. Одна чверть могла перетворитися на групу шістнадцятої тривалості, застосовувалося ритмічне пожвавлення і збагачення фігурації, заповнення великих мелодичних інтервалів прохідними нотами, були можливими і невеликі зміни в мелодійному голосоведенні, широко використовувалися форшлаги, трелі, морденти. У швидких частинах концертів італійських композиторів - Вівальді, Марчелло, Кореллі, Альбіноні - улюбленим було зіставлення сольної партії інструменталіста з оркестровим tutti. Фермата завжди готувалася легким уповільненням попереднього нотного матеріалу.

Слово «динаміка» у вчених трактатах того часу не траплялося, що виходило з абсолютизованої тоді концепції органного звучання, ідеально рівного і статичного, хоча і доступного «терасній» або контрастній динамизації. Незважаючи на це, абсолютно очевидно, що поняття «динамічність» було зрозуміло музикантам, і будь-який твір або імпровізація гралися ними емоційно, виразно, з природним використанням нюансування.

У арсеналі виразних засобів музиканта-імпровізатора, особливо в повільних музичних побудовах, широке застосування знаходила агогіка

вільного виконання і прийом поступового «подрібнення» опорних звуків. Проте, абсолютна рівність була потрібна в частинах зі швидкими темпами.

Повна свобода надавалася виконавцеві при грі каденцій, які зазвичай виконувалися у кінці твору або його частини, на домінанті і, на відміну від сучасних каденцій, вони не мали розробки тем, були короткими, їх тематичний матеріал виходив з основного змісту твору, будучи повторенням або наслідуванням найбільш яскравих епізодів, що сподобалися слухачам.

Необхідно підкреслити, що імпровізаційна техніка того періоду не була самоціллю, не була ізольованою, а служила засобом, формою музичного вираження стилю, і в основі лежав прояв індивідуальності музиканта через творче начало і спонтанність виконання. Виконавська імпровізація - це миттєвий процес. Під час виконання музикант не може внести виправлення своєї можливої помилки, у кращому разі досвідчений імпровізатор спробує миттєво її трансформувати в нову якість.Імпровізаційний процес подібний до кругового циклу: виходячи від виконавця, музична думка знову повертається через певну кількість часу, спонукаючи музиканта осмислити і утілити її в новій якості, дуже часто включаючи в цей процес і реакцію слухача. На жаль, надалі імпровізація стала обмежуватися лише виконанням каденцій і певною мірою прикрасами de capo.

Пізніше імпровізації ретельно оброблялися і фіксувалися в нотах. Збільшені естетико-художні вимоги до музичного мистецтва, починаючи з XIX століття, стали причиною відходу зі сцени імпровізаторів-інструменталістів, і тільки окремі видатні музиканти все ще могли дозволити собі імпровізувати не лише в каденціях, але і в усіх частинах творів композиторів епохи пізнього бароко.

Проте, зацікавленість музикантів до імпровізації в наші дні, закономірна. У ряді європейських країн в учбову програму включений курс імпровізації, оскільки імпровізація, що виконується в композиційних рамках твору, вимог стилю, характеру певного інструменту, і в межах

індивідуальних можливостей виконавця, важлива і цікава, передусім, в творчих і педагогічних цілях.

ВОСНОВКИ ДО І РОЗІДЛУ.

Отже, імпровізація, як історично сформоване і необхідне явище, являється потужною складовою становлення творчого процесу та художнього мислення музиканта-виконавця з ранніх років творчості. Поняття «творчість», індивідуальне і, у певній мірі, ірраціональне не може бути рівнозначно розвинене у всіх гранях без розвитку імпровізаційної сторони мислення. Тільки таким чином творча особистість може бути само актуалізована.

РОЗДІЛ ІІ.МУЗИЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

1.6. Імпровізація в освітньому просторі сучасного баянно-акордеоного мистецтва. Роль викладача.

Дуже важливим моментом в навчанні та розвитку творчої активності студентів є робота над імпровізацією. Імпровізація - це самостійно построєний музичний потік, що уособлює собою свободу мислення у звуковій палітрі і черпає натхнення з глибини творчого “я” [6].

У своєму есе про імпровізацію і творчевирішення музично-виконавських проблеми Гейл Шміт кидає викликшироко розповсюдженому припущенню, що імпровізаціядоступна лише небагатьом обраним музикантам. На йогодумку, саме це неправдиве припущення перешкоджаєвключенню учнів в композицію і імпровізацію[40, с. 6-9].

Багаторічний педагогічний досвід Р. Пейса показав, що всі діти мають достатню міру музичного таланту і здібності для заняття творчою діяльністю.

Завданняпедагогів допомогти розкрити закладений в дітях творчийпотенціал. Він заявляє: «деяка міра прихованогомузичного таланту є в кожній дитині, але помилковоприпускати, що цей талант виявиться автоматично»[37]. Роль викладача - допомогти творчомурозвитку учня.

Акордеон (баян) має значні переваги перед багатьма іншимимузичними інструментами. Це – самостійний, незалежний інструмент з багатотембровим звучанням, що дозволяє одночасно виконувати різноманітні функції: ведення мелодії, басової лінії, акомпанементу з різним регістровим, гармонічним та фактурним звучанням. Важливою особливістю є наявність «готового» акорду, що значно спрощує акомпануючу функцію і дозволяє музиканту більше уваги приділити виразності мелодії. Інструмент дозволяє використовувати велику кількість звуків одночасно, варіювати регістри, тембри, артикуляцію, динаміку, а також застосовувати особливі прийоми гри, характерні тільки для акордеону (баяну). Завдяки цим особливостям імпровізація на акордеоні (баяні) забезпечує майже необмеженіможливості для реалізації художньої уявимузиканта і представляє деяку інтеграційну функцію вмузичній освіті.

Імпровізація, як найбільш творчий прояв виконавських здібностей, є одночасно і початком, і необхідним атрибутом композиції. Тим самим, музикант-імпровізатор опановує ту стадію творчого процесу, в якій композитор шукає, експериментує, але не фіксує результат своєї роботи у вигляді закінченого твору. Таким чином, основою для придбання навичок імпровізації є, передусім, індивідуальна схильність студента до творчості. Характер і схильності студентів обов'язково повинні враховуватися в ході зайняття імпровізацією.

Залежно від більшої або меншої схильності, педагог визначає напрями і об'єм конкретної роботи з кожним студентом, або з переважанням репродуктивних навичок і знань, або з розвитком індивідуальних здібностей до творчості. Учбовий матеріал повинен відповідати індивідуальним

особливостям студента, рівню його загальномузичного розвитку та новим педагогічним завданням, що виникають на кожному ступені цього розвитку. Викладач у будь-якому випадку повинен прагнути до всебічного розвитку професійних даних студента, де головним засобом для досягнення цілей курсу є глибоке вивчення творчої спадщини класиків і імпровізацій видатних музикантів сучасності.

Навсіх етапах навчання необхідно в першу чергу розвивати і вдосконалювати почуття форми, ритмічний і гармонічний слух, звертати увагу на відповідність реально звучащої імпровізації музичним ідеям та образам. Одночасне виконання створюваних в процесі імпровізації мелодико-ритмічних оборотів на інструменті і голосом виробляє у студента звичку синхронізувати думку з виконавським рухом, і дозволить уникнути типових перекосів в навчанні (1. Відсутність фантазії при хорошій техніці і вивчених стандартах. 2. Неможливість реалізувати свої ідеї через слабку виконавську підготовку).

Навички та вміння, які необхідно розвивати для продуктивної роботи над імпровізацією:

- Уміти аналізувати розділи музичної форми, мелодійні структури (фрази, мотиви).
- Уміти використовувати " ресурси" мотиву з урахуванням його контура, ритмічної основи, функції опорних (центральних) звуків.
- Засвоїти принципи фразування в різних стилях, а також відмінності фразування в швидких і повільних темпах.
- Мати уявлення про взаємозв'язки між акордами і ладами, про мелодійні можливості обігрування одного або декількох акордів.
- Навчитися сприймати квадрат як основу для подальшої імпровізації.
- Уміти гармонізувати і вільно виконувати мелодію академічного або естрадно-джазового змісту.

Заняття з імпровізації проводяться, як правило, в індивідуальному порядку. Але в тих випадках, коли є можливість організувати студентів у невеликі (2-5 чоловік) ансамблі, доцільно чергувати індивідуальне заняття з практичним груповим. В такому випадку акордеон (баян) може займати різну функціональну позицію в залежності від інструментального складу ансамблю. При грі з фортепіано або гітарою в акордеона (баяна) зазвичай переважає солююча партія, в ансамблі з сольними інструментами, такими як скрипка, саксофон (та будь-які інші духові) – акомпануюча. Що стосується виконавства з вокалістами, то суттєву роль відіграє вміння транспонувати матеріал. В класі ансамблю найбільшою мірою стимулюються і реалізуються основні творчі спрямування молодого імпровізатора. Музикування в ансамблі завжди викликає живий інтерес у студентів і допомагає викладачам практично перевірити результати своєї педагогічної роботи, і в першу чергу, все те нове, що постійно вноситься в педагогічний процес. Уміння створити в класі імпровізації справжню творчу атмосферу, будувати заняття при активній, зацікавленій участі студентів - одна з основ успішної роботи.Корисно також використовувати фонограми-мінус, синтезатори, комп’ютерні програми, які у багатьох випадках замінюють акомпануючу групу і можуть без втоми працювати, повторюючи одні і ті ж завдання, що на початковому етапі навчання вирішує багато психологічних проблем.

Переважно практичний характер занять з імпровізації повинен поєднуватися з теоретичним обґрунтуванням матеріалу, що вивчається. Г.Зорге (1703-1778) у своєму трактаті по навчанню імпровізації зазначав, що юний клавірист повинен: "1) знати музичні інтервали; 2) знати і розуміти, як будувати усі акорди; 3) знати і розуміти тональності; 4) знати порядок ведення акордів; 5) добре знати основні акорди і відрізняти їх обернення; 6) уміти розв’язувати дисонанси; 7) уміти модулювати з основної тональності в побічні; 8) уміти вигадувати фуги; 9) знати душевні рухи." Сучасний рівень

виконавства та майстерної імпровізації вимагає від студента володіння такими теоретичними основами :

- Стиль, жанр і форма в імпровізації.
- Стабільність і мобільність музичних побудов.
- Фактура, елементи фактурного викладу, фактурне варіювання, фактурна стилістика.
- Гармонічна основа імпровізації. Каденційно-гармонічні звороти.
- Метроритм і метроритмічна конструкція в імпровізації.
- Тематизм і експозиційність. Мелодична інтонація і форма.
- Тональність і модальність. Політональність. Стиль і імпровізаційна техніка.

Відповідно, чим краще студент володіє даними теоретичними знаннями, чим вільніше він може їх застосовувати на практиці, тим якіснішою, продуманішою, зрілішою буде виконувана ним імпровізація.

Корисно включати в роботу студентів слуховий і гармонічний аналіз музичних творів (як по нотах, так і по аудіозаписах), письмові завдання і вправи. Значення письмових вправ, як правило, зменшується. Не можна забувати, що на початковому етапі навчання, а також у студентів, мислячих, переважно, інерційно, письмові вправи (варіації на тему, заготовлені імпровізаційні фрагменти) викликають зростання творчих здібностей, пробуджують фантазію, дозволяють конкретно і детально попрацювати над кожним тактом, кожною фразою або ладо-гармонічною проблемою. Не варто нехтувати і такою простою формою музикування, як «підбір на слух» тем і мелодій. Причому, педагог повинен привчати студента до максимально точного і виразного виконання музики, незалежно від того, грається вона по нотах, підбирається на слух або імпровізується.

Необхідно зміцнити у свідомості молодого імпровізатора думку про те, що його творчі зусилля завжди мають бути спрямовані на продовження і плідний розвиток традицій, що склалися, на постійний пошук, експеримент і

вдосконалення своєї майстерності. Одне із завдань педагога - своєчасно виявляти своєрідність і новизну, закладені в природі дарування, в характері творчого мислення студента, надавати допомогу у пошуках і затвердженні власного виконавського почерку.

1.7. Імпровізація в творчій роботі акордеоніста (баяніста). Основні теоретичні принципи побудови.

Самостійна робота над музичним твором є продуктивною формою розвитку в студентів творчого музичного мислення.Свобода та підготовленість, натхнення та розум – неодмінні умови справжнього мистецтва імпровізації.

Загальновідомо, що лише та імпровізація викликає емоційний сплеск, заслуговує на увагу, яка добре підготовлена, тобто відповідає логіці музичного розвитку, ґрунтується на високому виконавському та культурному рівні музиканта[20].

Головна мета імпровізації – вивільнення прихованої творчої енергії виконавця.

Якість імпровізації, її художня цінність залежать від смаку виконавця, його творчої уяви, теоретичних і практичних знань, запасу гармонічних, мелодичних та ритмічних зворотів.

Користуватися готовими моделями завчених мелодичних ходів та фігураційних стереотипів дозволяється тільки на первинному етапі творчого навчання, тому що імпровізація будується на справжньому творчому натхненні.

Першочерговим етапом роботи над імпровізацією є *наявність теми або гармонічної сітки*, на яку створюватиметься імпровізація.В якості теми може бути бути використаний будь-який відомий студенту матеріал, або вона може бути створена попередньо. В епоху старовинної музики (наприклад, у

бароко) тему для імпровізації давала виконавцеві стороння людина - вчений композитор, виконавець або вільний слухач.

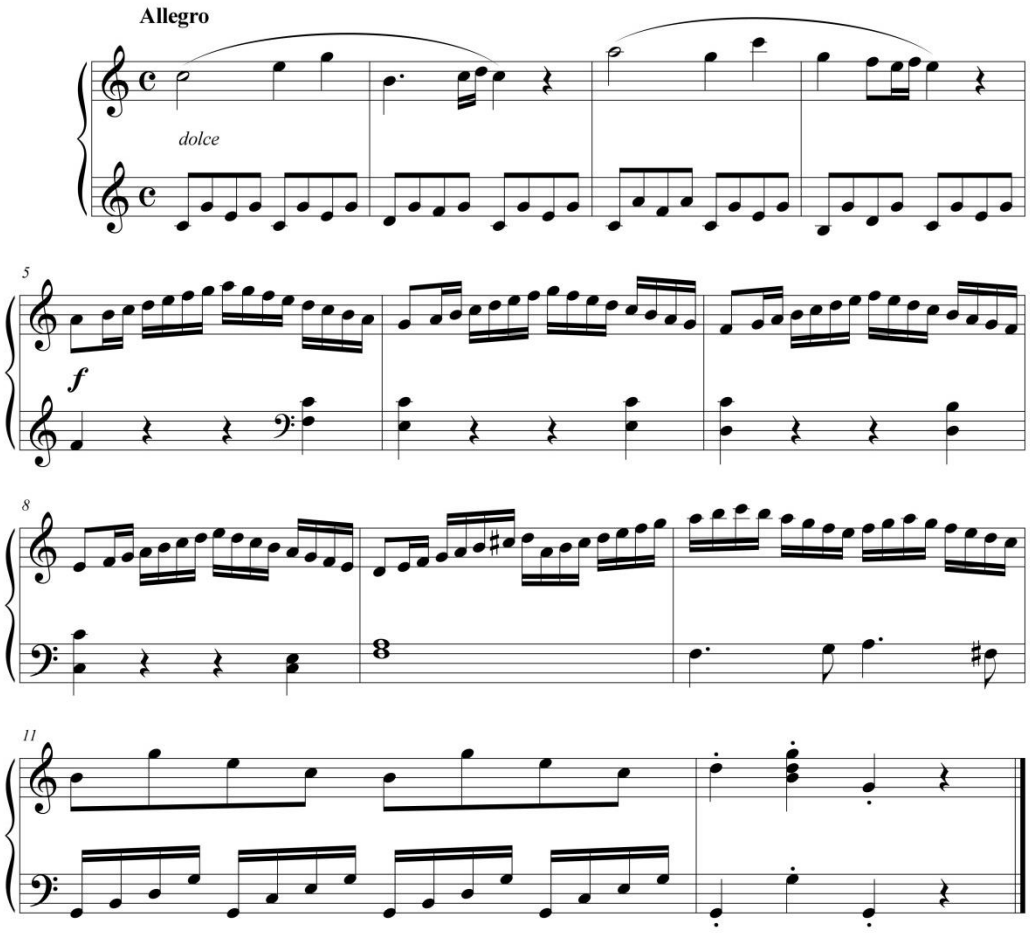
Далі даний матеріал піддається різного роду змінам (зміна фактури, темпу, ритмічних складових) залишаючи незмінною лише гармонію.

Імпровізація за докладно прописаною гармонічною структурою характерна, в першу чергу , для джазу, де на гармонічну сітку з-під теми накладається мелодична імпровізаційна лінія. Проте, схожий принцип у свій час застосовувався і в академічній музиці – мова йде в першу чергу про традиції імпровізації епохи бароко.

Для оволодіння імпровізацією по заданій гармонічній сітці застосовується метод імпровізованих варіацій, який передбачає варіювання первинного тематичного матеріалу на основі гармонічної структури теми.

Розглянемо в якості теми перші дванадцять тактів Легкої сонати До мажор В.А.Моцарта [41]:

Приклад 1

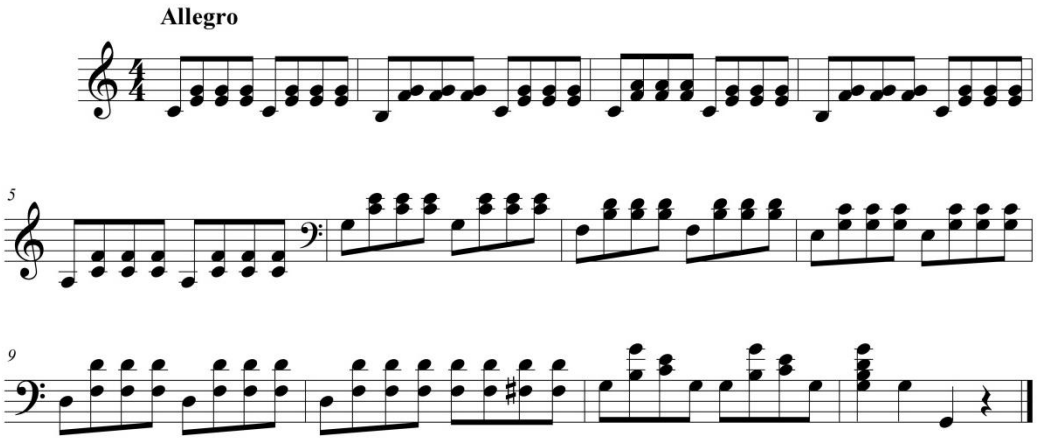


Гармонія цього фрагменту наступна

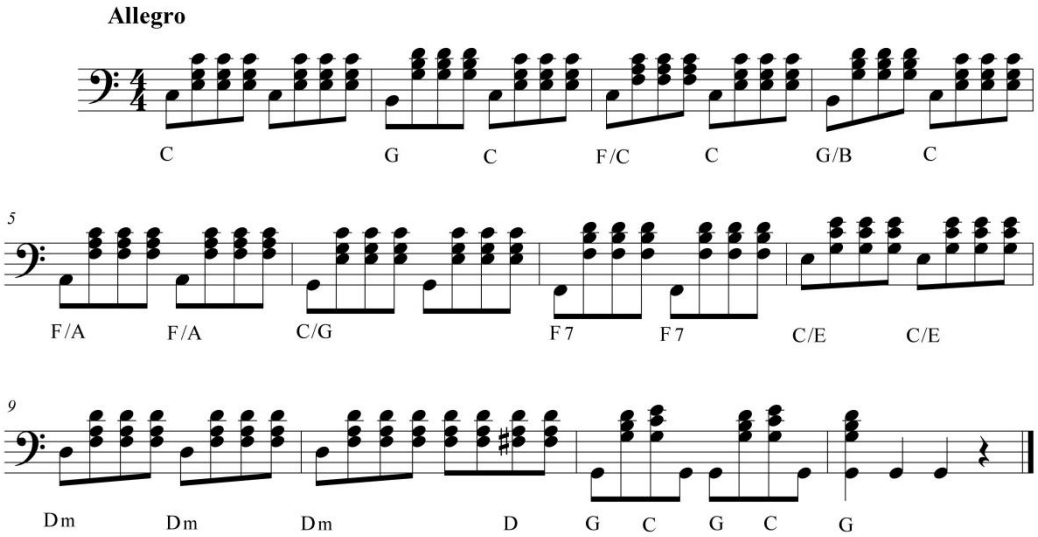
| C | GC | FC | GC | F | C | DmG | C | Dm | DmD | GCGC | G |

Як варіант для засвоєння та опрацювання цієї гармонічної побудови пропонується спочатку різноманітити гру лівою рукою різними фактурними прийомами. Приклад 2 і 4 – для виборної клавіатури, Приклад 3 – для готової.

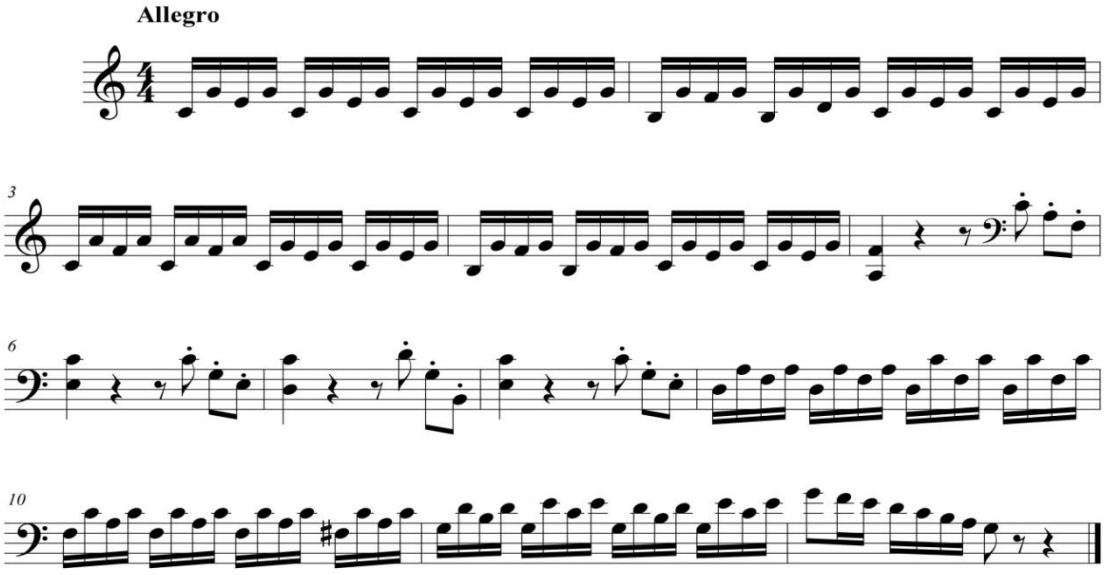
Приклад 2



Приклад 3

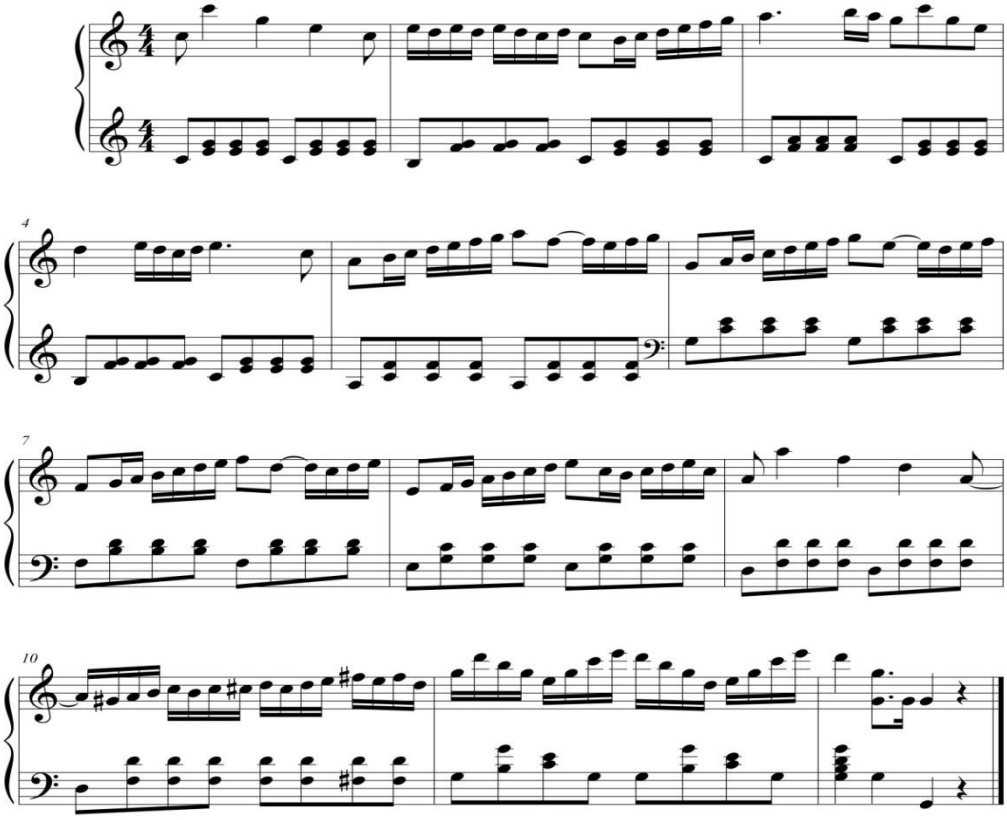


Приклад 4



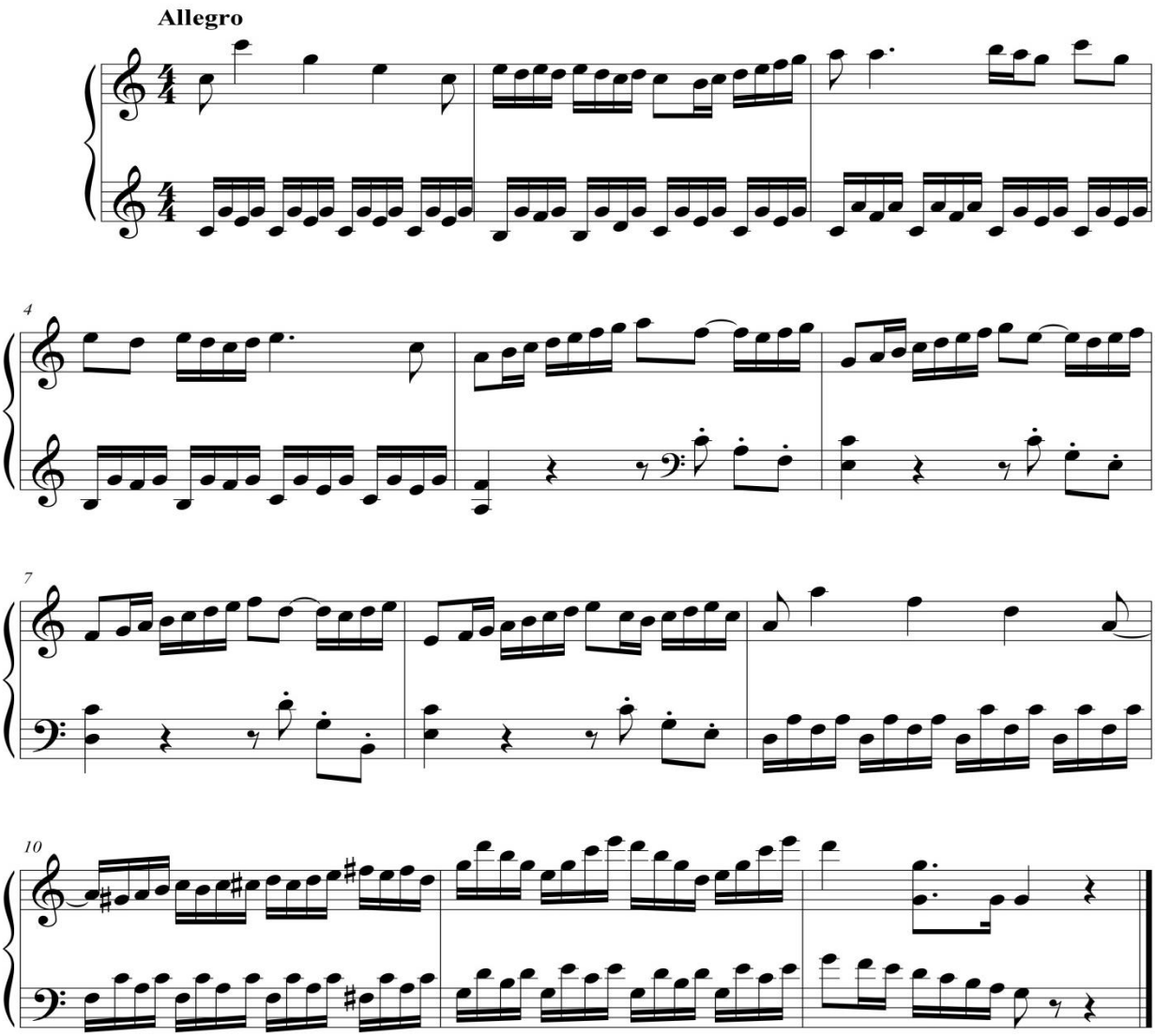
Ці варіанти фактури лівої руки потребують, очевидно, і проведення відповідної за характером лінії в правій руці. Для прикладу, так може виглядати варіація з використанням першого варіанту акомпанементу (див. приклад 2):

Приклад 5



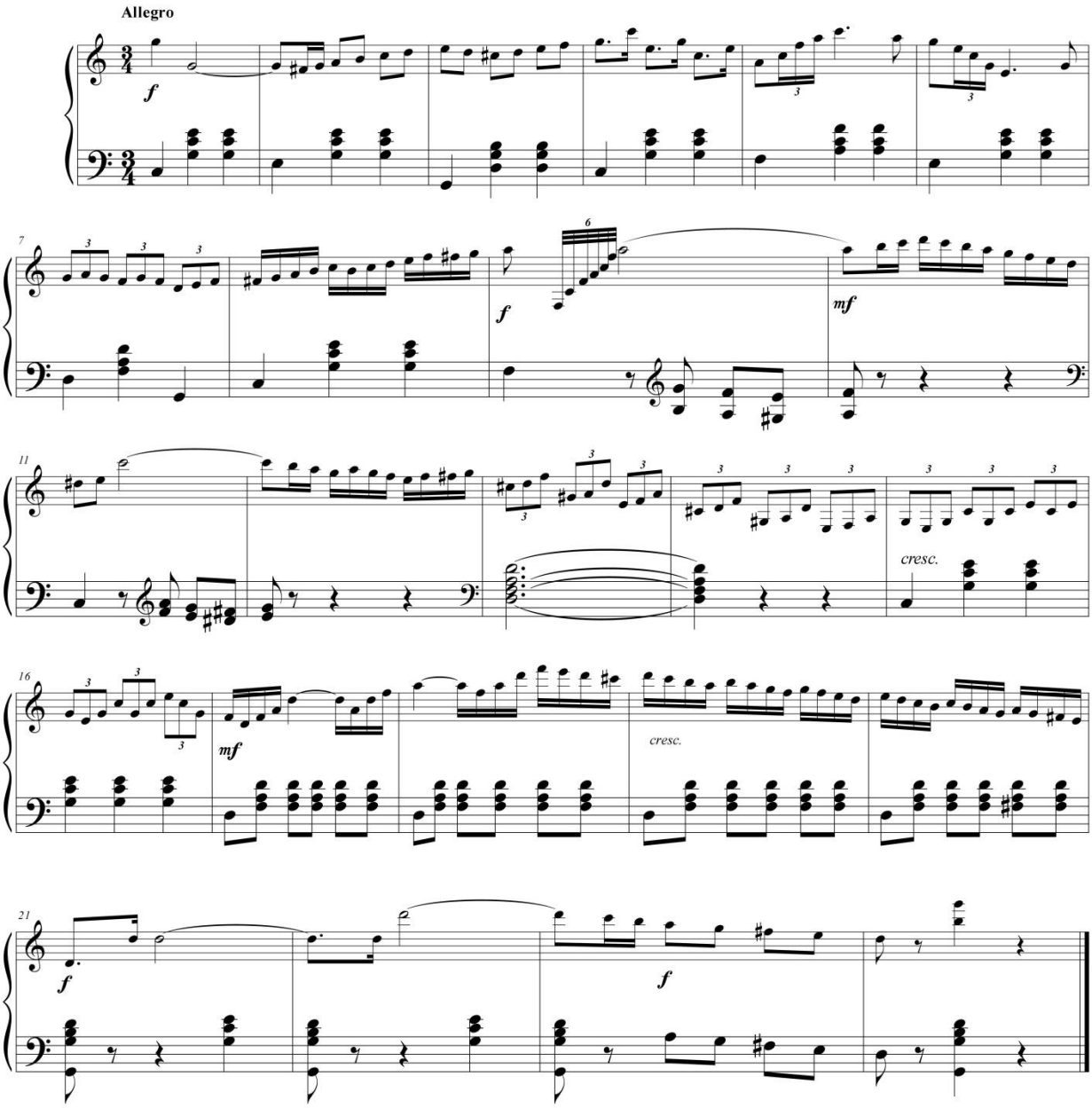
Цю ж мелодичну лінію можна поєднати з варіантом фактури лівої руки, що показана в прикладі 4:

Приклад 6



Розглянуті приклади все ж таки зберігають відголоски теми сонати. Можливі, звичайно, й більш радикальні зміни. Наприклад, в одній з варіацій може бути використаний жанр менуету і в цьому випадку від первинної теми залишається лише гармонічна сітка:

Приклад 7



Сутність імпровізаційних варіацій зводиться до імпровізації на періодично повторювану гармонію теми; при цьому кожна варіація будується на основі характерного їй фактурного прийому, відмінного від фактури інших варіацій. При оволодінні цієї техніки першочергово рекомендується виписувати гармонічну сітку теми і послідовність фактурних прийомів, можливо –зі вказівками стосовно параметрів, що будуть змінюватися в кожному

конкретному випадку (темп, розмір, регістр та ін.) По мірі засвоєння техніки запис можна не використовувати.

Зі створенням *форми*, як правило, існує найбільша кількість суперечок. Існує думка (яка нажаль закріпилася в професійних колах серед музикантів, не пов'язаних з імпровізацією), що досягнення логічної, досконалої музичної форми в імпровізації неможливо, і тому імпровізаційна музика нібито ніколи не досягне висот музики композиційної. В захист цією думки часто приводять той аргумент, що в композиційній музиці форма вдосконалюється композитором протягом тривалого часу, в той час як імпровізатор не має такої можливості. Проте зазначають також, що сама по собі можливість довготривалої роботи над формою не є гарантією від похибок в її побудові. Історія музики багата прикладами як блискуче побудованих імпровізацій, так і невдалих композицій. Тим не менш та обставина, що імпровізатору доводиться будувати форму імпровізаційної п'єси в процесі її виконання, накладає на нього особливі обов'язки. Імпровізатору недостатньо володіти лише елементами сучасної музичної мови, необхідно вміти їх групувати, вибудовувати їх в завершений музичний твір. Необхідність виконання цієї задачі ставить діяльність імпровізатора на одному рівні з діяльністю композитора .

Важливими етапами роботи над імпровізацією є *вибір жанру* та *вибір стилю.*

Можна імпровізувати в жанрі вальсу, можна в жанрі маршу, танго, можна, граючи, придумати мазурку і навіть оперну арію. Суть одна – вальс повинен бути вальсом, марш повинен бути схожим на марш, а мазурка повинна бути мазуркою зі всіма тими особливостями, що для неї характерні.

Вибір стилю має важливе значення. Стиль – це музична мова. Скажімо, вальс Чайковського і вальс Шопена – це не одне й те саме, і музикальний момент Шуберта з музикальним моментом Рахманінова складно переплутати. Необхідно обрати орієнтир – імпровізувати в манері якого-

небудь відомого музиканта, композитора (тільки не потрібно створювати пародію – це інше) чи якого-небудь роду музики взагалі (імпровізації в стилі джаз або в академічній манері, в дусі романтичної балади Брамса чи гротескного скерцо Шостаковича)

Наступний етап – ритмічна організація – це те, що серйозно допомагає початківцям. Необхідно «відчути ритм», а далі, по-перше, визначити музичний розмір – в який метр (пульс) буде вкладатися музика, по-друге, темп – повільний чи швидкий, по-третє – що буде всередині тактів, який ритмічний малюнок (рух мілких довготривалостей, шістнадцятий або тріолей, або яка-небудь нескладна ритміка чи безліч синкоп).

Фактура – спосіб викладення музики – або строгі акорди, або вальсовий бас-акорд в лівій руці і мелодія в правій, чи свінгована мелодія з блукаючим басом. Гамми, арпеджіо або взагалі поліфонія. Це бажано вирішувати одразу, а потім дотримуватися свого рішення до кінця, так як еклектика не бажана.

Найвища ціль імпровізатора – навчитися імпровізувати так, щоб слухач навіть не здогадувався про те, що це імпровізація.

2.1. Вільна імпровізація як найвищий прояв творчого самовираження.

Перед усім, необхідно чітко розуміти, що означає термін «вільна імпровізація». У світовій історії музики переважна більшість культур так чи інакше стикаються з імпровізацією. Найбільш складні імпровізаційні системи – індійська рага, азербайджанський мугам, фламенко та ін.. – склалися саме в традиційному суспільстві. Проте всі існуючі імпровізаційні системи передбачають ряд правил та канонів, що обмежують ініціативу імпровізатора. В традиційних культурах ці обмеження підкріплені сакральним значенням музики; в той же час у наші дні існують імпровізаційні системи, які не звертаються до сакральності зовсім – як, наприклад, джаз, який також являється доволі складною системою

імпровізування. У будь-якою випадку, вплив стильових факторів чинить двояку дію. З одного боку, обмеження такого роду дозволяють музиканту чітко дотримуватися того чи іншого стилю, що забезпечує йому благополучне існування у відповідному середовищі. З іншого боку, свідома зневага цими правилами, спроба проявити особистісну ініціативу впоперек їх настановам часто призводить до «випадення зі стилю», і такі вольності не одразу розцінюються оточенням як прогресивна новизна. В той же час дякуючи подібним діям еволюціонували всі стильові системи (безумовно, якщо вони не пов'язані з сакральною традицією, яка суворо зберігає музичну культуру мало не в первинному вигляді без суттєвих змін). Нескінченному різнобарв'ю композиторських технік, що спостерігаються в наш час, ми зобов'язані саме суттєвому зросту цінності особистісної ініціативи, що переважає традиції. Вслід за правом композитора проявляти власну індивідуальність без будь-яких кордонів на таке право стали претендувати і виконавці. Граничним випадком реалізації виконавської свободи і слід вважати те, що ми називаємо *вільною імпровізацією*. [32]. Під цим терміном ми будемо розуміти спонтанний акт створення музики, при якому всі структурні елементи імпровізації являються результатом персонального вибору імпровізатора, а кінцевий вигляд імпровізаційної п'єси складається без попередньої підготовки, в реальному часі. По словам британського гітариста Дерека Бейлі, у вільній імпровізації «немає ніякого предписаного ідіоматичного звучання. Особливості вільно імпровізованої музики встановлені виключно музичними уявленнями особистості або особистостей, що грають її». [13].

В сучасній війльній імпровізації виконавці, як правило, прагнуть уникати зовнішніх впливів, звільнитися від стильових обмежень. Проте навіть у цьому випадку не можна сказати, що імпровізація вільна від будь-яких обмежень взагалі. Навіть якщо імпровізатор не дотримувався в своїй грі

якогось конкретного стилю, на його імпровізацію впливає ряд наступних факторів:

- Особистісний фактор: індивідуальні особливості особистості імпровізатора, його освіта, виховання, кругозір, психофізика, ступінь технічної підготовленості;
- Технічний фактор: можливості інструмента, на якому виконується імпровізація, обумовлені його конструктивними особливостями, а також специфічні особливості даного екземпляру;
- Ситуативний (випадковий) фактор: акустичні властивості приміщення, в якому виконується імпровізація, склад і настрій публіки, а також різного роду випадковості, які цілком можуть статися під час концерту і вплинути на хід імпровізації;
- Фактор взаємодії, що проявляється в колективній грі і що являється результатом перехрещення ініціатив, що проявляються кожним учасником імпровізаційного ансамблю.

Взаємодія всих вище перекислених факторів і визначає в кінцевому результаті вигляд імпровізаційної п’єси.

Нарешті, необхідно відмітити, що хоча вільна імпровізація і твориться спонтанно, підготовка виконавця до неї в будь-якому випадку має місце. Складається вона, безумовно, не в завчанні тексту чи вибудові послідовності дій для кожної конкретної імпровізації, але в постійному поповненні арсеналу прийомів, що використовуються в імпровізації взагалі; часто для того, щоб розширити спектр можливостей, імпровізатори позичають моделі з самих різноманітних музичних стилів і напрямів, перетворюючи їх потім за власним розумінням. Чим ширше ряд моделей, використовуваних в імпровізації, тим більше у виконавця шансів побудувати цікаву, яскраву імпровізаційну п’єсу.

Модель є обов'язковим «компонентом» імпровізації, об'єктивною передумовою *спонтанної знахідки* – іншого «компонента» цього виду творчості. Моделі виступають на двох рівнях:

1. Як музичні форми (формальні схеми) в їх стильовому і жанровому різноманітті;
2. Як окремі звукові утворення –«будівельні блоки»:

- мелодичні (лади, мелізми, види аподжатур);
- гармонічні (акорди в усіх видах, каданси, секвенції, розгорнуті гармонічні послідовності, наприклад, «блюзовий квадрат»;
- ритмічні (пунктирний ритм, ритми жанрів і так далі);
- контрапунктичні (імітація, канон, звернення, інверсія);
- фактурно-фігураційні (типи викладу, види фігурацій, пасажів);
- формально-конструктивні (мотив, фраза, пропозиція, період).

Моделі першого рівня визначають жанр і форму (наприклад, форму строгих варіацій), тобто «підказують» певний план дій, моделі другого рівня служать «інструментом» для його здійснення. І в тому і в іншому випадкумоделі найчастіше є структурами, що викристалізувалися в музичній мові, стереотипами, міцно закріпленими у свідомості музиканта завдяки його минулому досвіду. Досконале володіння моделями і дозволяє музикантові «нашвидку» вигадувати, шляхом комбінування готових «будівельних блоків», що звужують зону випадкового, непередбаченого в імпровізації. Звичайно, імпровізатор користується, в першу чергу, тими моделями, які добре знає, і, в силу цього, імпровізація більш обмежена у своїх можливостях, ніж твір - вона «уникає пошуків нового, віддаючи перевагу відкритим шляхам для несподіваного імпульсу», тоді як твір, безумовно більш творчий вид композиції, який шукає «неходжені стежки» в музичному мистецтві.

В імпровізації музикант не завжди вільний користуватися бажаними моделями - його дії іноді визначені заданими умовами. У цьому випадку,

коли імпровізація регламентована заданими правилами, наприклад, формою, вона носить назву *зв'язної*.

До зв'язної імпровізації слід віднести усі випадки відносної (часткової) імпровізації, що вносять зміни в даний матеріал, а також співацькі або інструментальні доповнення, частково або повністю виписані, готові або наполовину готові, які є передумовою більш менш спонтанних відхилень. Мається на увазі ряд умовних позначень в нотному тексті, що збереглися від традицій виконавської практики XVII- XVIII віків, згідно з якими музикант повинен «по ходу прочитання» твору відновлювати його реальну звукову картину. До таких позначень слід віднести генерал-бас, усі види орнаментики і аподжатур, не виписані каденції, фермати; у музиці XX-го століття - це буквені позначення акордів –цифровки в джазових композиціях, «порожнечі» в алеаторичних опусах.

Але зв'язна імпровізація не обмежується рамками відносної (часткової) імпровізації - музикант може бути «зв'язаний» тією або іншою моделлю, формуючи композицію з власного матеріалу або імпровізуючи на задані теми в умовах абсолютної або повної імпровізації. Так, наприклад, музикантові можуть запропонувати створити експромтом вальс в трьохчастинній формі da capo, використовуючи як модель вальси Шуберта.

Зв'язна імпровізація, в якій би формі не виступала, як часткова або повна, концентрує увагу імпровізатора на одному або декількох «пластах» композиції. А чим вужча «зона пошуку», тим вільніше почуває себе музикант. Тут з особливою силою діє закон діалектики: обмеження як необхідна умова свободи.

До вільної імпровізації відносяться ті види абсолютних (повних) імпровізацій, які не регламентуються заданими нормами, а розвиваються відповідно до моделей, вибраних самим музикантом і на його власних темах. Найбільш типовими формами вільних імпровізацій є прелюдії, фантазії, варіації на власну тему; у джазових композиціях - балади.

Вільна імпровізація ніби-то повинна бути далекою від наслідування будь-яким інваріантам музичної форми. Це і так і не так. З одного боку, вільна імпровізація дійсно забезпечує нас широким спектром варіантів формотворення – при чому в ряді випадків реалізація того чи іншого варіанту побудови форми конкретного імпровізаційного твору пов'язана з дією особистісного фактору. З іншого боку, будуючи імпровізацію, виконавець неминуче звертається до найбільш загальних законів побудови форми, що діють не тільки для імпровізаційної, але й практично для будь-якої музики взагалі.

Ці закони вдало описав музикознавець Борис Асаф'єв у вигляді тріади *i – m – t*, де *i– initio* – початковий імпульс, *m – motus* – розвиток, *t – terminus* – завершення[4].Структурні особливості кожного з трьої елементів, що складають тріаду, можуть бути різноманітні; в залежності від цих особливостей і характеру взаємодії складників тріади будуються ті чи інші різновиди форми.

Перед усім, практика показує, що мало хто з імпровізаторів користується імпровізуванням у формах, що близькі до класичних.У вільній імпровізації дуже яскраво виявляється прагнення відійти від будь-яких стереотипів взагалі. Проте, дія особистісного фактору, специфіка якого залежить, зокрема, і від культурної середи, в якій взрощувався імпровізатор, така, що в грі імпровізатора можливо прослідкувати структури, несвідомо запозичені з музики, на якій він виріс. Велика кількість імпровізаторів мають класичну освіту і багатий досвід прослухування різноманітної музики; цей досвід знаходить природне втілення в грі.

РОЗДІЛ III.ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СТИМУЛ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ

3.1. Психологічні особливості процесу імпровізації в концертному виконавстві.

При погляді на стан досвідченого імпровізатора виникає відчуття незвичайної легкості і природності процесу народження музики, схожого на диво. Але власне " музичному" етапу імпровізації передує ряд, так би мовити, «не музикальних», що представляють собою розвиток і перетворення деякого прообразу, що смутно відчувається.

Першим з них, запускаючим увесь процес імпровізації, являється виникнення перед початком виконання специфічного підйому, приливу енергії, внутрішньої експресії, інших відчуттів і образів, які складають основу прообразу.

Прообраз, що виникає, може представляти собою або деяку емоцію у людей емоційних, або щось, що нагадує абстрактну просторову конструкцію у людей з розвиненою зоровою уявою. Можливі також і всілякі комбінації цих відчуттів, це пов'язано з поняттям синестезії і того, які засоби сприйняття розвиненіші у кожної конкретної людини. Як правило, музиканти, що імпровізують "від Бога", володіють декількома видами синестезій, хоча одна, як правило, є домінуючою.

В основі другого етапу - перетворення прообразу в стислий варіант музичного епізоду - також лежить явище синестезії. Немузикальний прообраз перетворюється в «передчуття-передслухання» майбутньої музичної фрази або більшого епізоду, що володіє певною звуковисотною і ритмічною організацією, , але ще в загальному вигляді, без прив'язки до конкретних звуків. Це варіант майбутнього музичного епізоду у вигляді одномоментної «картини». Наприклад - відчуття хвилі звуків, зі схилами певної крутизни, гладкою або вихровою поверхнею.

Здатність до уявного передчуття у різних композиторів-імпровізаторів різна і може змінюватися з часом. В якості доказу можна послатися на

особливості творчої роботи Танєєва, який, перш ніж приступити до твору, заздалегідь досліджував всілякі прийоми розробки цього тематичного матеріалу і тільки після завершення цієї попередньої роботи вільно імпровізував на відомі вже теми і приходив до найбільш природних і органічних рішень.

Третій етап - розгортання в повноцінний музичний епізод в реальному масштабі часу - здійснюється автоматично за рахунок деяких властивостей гармонічного музичного слуху.

Серед різновидів музичного слуху - абсолютного, відносного, мелодичного і гармонічного - останній займає особливе місце і зустрічається рідше за інших, хоча і піддається розвитку.

Звукоряд для носія гармонічного слуху утворений «дозволеними» звуками в системі цього акорду і є як би внутрішньою «клавіатурою», яку ініціює звучання акорду в психіці виконавця.

Процес імпровізації здійснюється на фоні акордів акомпанементу, що змінюються, кожен з яких ініціює відповідну йому «клавіатуру». Таким чином, імпровізаторові досить думати про структуру руху, що змальовує стислий варіант твору, а конкретні звуки виникають в психіці імпровізатора автоматично. Тому прообраз і оформлюється в мелодичну побудову, що точно відповідає гармонічному супроводу.

І, нарешті, останній, четвертий, етап - синхронне виконання музики, що відчувається внутрішнім слухом. Воно досягається за рахунок виробленого музикантом рефлекторного зв'язку : звук - аплікатура - звуковидобування. Цієї навички можна досягти за декілька місяців за допомогою спеціальних вправ.

Практично усі ці деталі роботи психіки відбуваються глибоко в підсвідомості, і для їх усвідомлення потрібно спеціальні зусилля. Все, що виконавець відчуває - це те, що за мить до того, як прийшов час виконувати черговий епізод, він знає, що саме гратиме.

Вищеописаний процес імпровізації можна назвати «творчим», провідну роль в ньому грає образна сфера мислення, тому результат завжди змістовний.

Є ще один спосіб імпровізувати, який можна назвати «ремісницьким». Полягає він в тому, що в процесі навчання в психіку дуже міцно закладається деяка кількість готових фраз, підібраних так, щоб вони не лише добре стикувалися один з одним, але і були стилістично однорідні. Комбінуючи ці фрази відповідно до гармонії, можна отримати зовні цілком прийнятний результат. Він буде нецікавий для більш менш досвідченого слухача, адже головною метою справжнього імпровізатора є прагнення впродовж тих коротких хвилин, які відведені йому для соло, максимально щиро і яскраво відбити свій внутрішній світ, а це неможливо зробити за допомогою штампів. Проте в педагогічній діяльності навчання мистецтву імпровізації такий метод незаперечно значимий і корисний для вироблення деяких практичних навичок і заповнення порожнеч в процесі творчої імпровізації.

Психологічний портрет імпровізатора

Для успішного протікання процесу імпровізації повинні добре працювати певні психофізичні механізми. Деякі з них є природженими, а деякі можна успішно розвинути за допомогою спеціальних вправ і постійної практики.

Для того, щоб досягти професійного рівня імпровізації, необхідно розвивати певні особові якості, такі як гнучкість, творча винахідливість, артистизм, зрілість, упевненість та ін.

Основою всього являється упевненість, сила духу, сила волі - це "внутрішній стержень", з ним народжуються і по життю зміцнюють успіхом, досвідом, здатністю долати труднощі.

Висока самооцінка і свобода від комплексів, чужої думки, страхів падіння і невдач звільняє людину, дає відчуття розкутості, природності, незалежності, спонтанності. Людина не повинна боятися помилок. Якщо їй

властиві винахідливість, вона упевнена, що здатна вирішити будь-яку ситуацію, що виникає, то сама можливість помилки її не лякає. Це дуже сильно позначається на якості виконання, адже імпровізація - це відображення внутрішнього світу людини. Усі видатні імпровізатори були яскравими, упевненими, харизматичними особами. По спогадах сучасників, Ференц Ліст, виходячи на сцену, одним своїм виглядом вражав уяву слухачів.

Особливу упевненість, упевненість тямущої, обізнаної людини надають знання і уміння. Людина, яка знає "що і як робити" упевнена, тому що має особливу перевагу. Набути її можна навчаючись, розширюючи свою свідомість, пізнаючи, розбираючись в обраній справі.

Психологічна гнучкість - це також дуже важлива якість. Цей показник оцінює різноманітність ідей і здатність переходити від одного аспекту до іншого. Легше тренується у людей, у яких гнучка з народження психіка. Важче - у прямолінійних, упертих і так далі.

Швидкість переходу від однієї ідеї до іншої характеризується мобільністю мислення. Якщо ця якість добре розвинена, виконавець вільно виражає картини, що виникають в його уяві, вони зв'язні між собою, жодна з них не обриває оповідання.

Для імпровізатора величезну роль грає здатність висувати ідеї, що відрізняються від очевидних, загальновідомих, загальноприйнятих, банальних або твердо встановлених. Це його творча індивідуальність.

У характеристик цього психологічного портрета є і зворотна залежність - заняття імпровізацією розвиває риси, які потрібні для того, щоб вона відбулася: тренуються пам'ять, спостережливість, цілеспрямованість, інтуїція, мислення, активність і логіка, самостійність в діях, отримується уміння вільно оперувати знаннями, навичками і здатність переносити їх на нові види практики. Проблема творчого розвитку особистості привертала увагу учених, що представляли різні області знань, в усі історичні епохи.

Проблема самореалізації особи в творчій діяльності розглядається зарубіжними ученими: К. Роджерсом, Н. Роджерс, А. Маслоу [34].

3.2.Специфіка концертного виконавського імпровізаційного мистецтва.

Коли музикант готує твір до концертного виступу, він свідомо і наполегливо прагне звести елемент випадкового до мінімуму. Усвідомлена робота і в підготовці до концерту, і в концертному виконанні повинна, на загальноприйняту думку, переважати над ірраціональним, інтуїтивним.

Чи можлива відмова музиканта від такої домінанти і чи потрібна вона? Якщо виконувану музику ми бачимо як поетичний предмет або витвір мистецтва те, безумовно, потрібна. Це не означає, що можна усунутися від роботи раціо, адже в музичному виконанні існує більш менш строга заданість музичного тексту.

Часто музикант не може здолати невидимої перешкоди між «правильним» вимовленням музичного тексту і достовірністю музичної ідеї, яку він покликаний виразити і донести до слухача. Музика звучить начебто так, як написана, але щось турбує, десь є неприродність, а значить не достовірність.

Під час живого музичного виконання музики дія психічних енергій учасників цього творчого акту не завжди відповідає діям акустичним. Ця система незмірно складна і включає безліч взаємодіючих елементів, куди окрім фізичного аспекту звучання входять акти волі і розуміння, що грунтуються на досвіді, і багато що інше.

Так, гранично тихі звучності концентрують увагу слухача, створюють велику психічну напругу. І виконавець у цей момент відчуває потужний приплив енергії із залу.

В той час, коли концертний зал наповнюється fortissimo кульмінацій, коли звуковий потік стає вільним, слухач захоплюється цим потоком, внутрішньо звільняється і його напруга " розряджається".

І завжди слухацька аудиторія через свою безпосередню реакцію чинить дію на виконавця. Під час концертного виконання сам твір як би «дозріває», у присутності публіки виконавець відкриває в нім нові грані, несподівані для нього.

Імпровізація і план

Як би не було «сплановано» твір під час підготовки до концерту, в нім завжди залишається «місце» для прояву нового.

Іноді така можливість передбачається самим виконавцем. Так Мейерхольд порівнював акторську роль з металевими конструкціями моста, які будівельник не заклепує наглухо; акторові ж, як він говорив, необхідно залишати «пази» для імпровізації.

Концертуючий артист у момент свого виступу вступає у взаємодію не лише з публікою, що наповнює концертний зал, не лише з самим залом, що має свої неповторні акустичні особливості, але і з самим інструментом, що має свої індивідуальні властивості, як акустичні, так і механічні. Справжній артист має бути завжди готовий до того, щоб імпровізаційно відгукнутися на властивості інструменту.

Кожен з учасників концерту, (сюди можна віднести і композитора, головною метою і стимулом творчості якого є публічне виконання вигаданої ним музики), йде до нього своїм шляхом, вносячи в остаточний результат частину свого досвіду і свого життя, кожен у свою міру. Концентрація уваги, волі і психічної напруги під час концерту дозволяють реалізуватися творчим потенціям багатьох людей, і саме внутрішня робота свідомості, що інтерпретує, веде через самоорганізацію до структуризації.

Відкритість свідомості для сприйняття і імпровізації виявляється вирішальною умовою для процесу самоорганізації, в результаті якого утворюється нова структура, реалізується художній образ.

Нестійкість і непередбачуваність виконання

Те, що процес музичного сценічного виконання протікає в режимі «із загостренням» краще всього відомо самим виконавцям. Цей процес незворотний і вкрай нестійкий.

Музикант знаходиться у владі музичного часу, який іноді диктує йому свою волю, а в деяких випадках пружно і з опором підкоряється волі виконавця. Музичний час не просто тече. Одиниці руху, задані ритмікою тексту і метричною пульсацією, примхливо мінливі і залежать від цього концертного контексту, який у свою чергу залежить від багатьох параметрів : від природи інструменту і акустики приміщення до готовності слухацького сприйняття. І завжди це залишається «рівнянням з багатьма невідомими». Нестійкість тут проявляється, передусім, в непередбачуваності художнього результату. Навіть досвідчені музиканти не можуть бути до кінця упевненими в нім.

Особливістю творчої роботи концертного виконавця є те, що він лише частково сторонній спостерігач. По суті, він в кожному моменті опиняється залученим в стихію звукової матерії, що безперервно міняється.

Кожен концертний виконавець знає «дихання" залу», відчуває стан слухацької аудиторії, яку треба часом і завойовувати. Коли А.М.Скрябін виступав як виконавець власних творів, він завжди відчував не лише необхідність повного контакту з аудиторією. «Опір» публіки його також збуджував.

Звичайно, міра активності виконання і сприйняття не в порівнянні. Але творча активність слухача, або навіть проста готовність уваги може найблаготворнішим чином подіяти на загальний результат концертного виконання.

У нарисі "Про природу і засоби музики" Мазель пише, що ".на будь-який тон ми проектуємо якусь свою внутрішню напругу" [18, с.8]. Ця напруга, якою кожен слухач в міру своєї готовності відповідає на конкретний тон, інтонацію, модуляцію або мелодійний оборот, є не просто складовою частиною " атмосфери" концерту. Ця напруга дієва, вона тече, подібно до музичного часу. Це не проекція почуття, а одна з вирішальних сил у створенні музично-художнього образу.

Обмін енергією і інформацією

Спільний творчий процес музичної імпровізації і слухацького сприйняття у своїх взаємодіях і обмінах уподібнюється живому організму, і подібно до нього є єдиним організованим цілим. Очевидно, що найважливіша властивість живих організмів і взагалі будь-яких складних систем - обмін енергією, речовиною або інформацією - характерний і для процесу імпровізації музичного твору. Текст несе в собі інформаційне повідомлення, яке тільки на перший вигляд обмежено структурою горизонтальних і вертикальних побудов, ремарок динаміки, артикуляції і агогіки.

Нотний текст ніколи не являється імпровізатору тільки як структура «чистих» знаків. Він завжди ускладнений нашаруваннями багатьох прочитань, які кристалізуються в традиції, яка, у свою чергу, непостійна, мінлива і динамічна.

Виконавець, кожен у свою міру, сам є носієм традиції, її справжнього буття. Незважаючи на можливі новації в " живому" виконанні, а іноді і через них, музикант дає життя твору, дає йому рухливу і гнучку форму.

Слухацьке сприйняття - це також частина традиції, адже зараз музику слухають не зовсім так, як сто або двісті років тому, інше в ній чують, іншого чекають. Слухацьке сприйняття, з одного боку, живе звичними канонами традиції; з іншого боку, воно творить її і оновлює.

Традиції композиторської школи або напряму, виконавські традиції або стилі, традиції слухацького сприйняття, усе це - структури, створені

складними процесами самоорганізації через безперервний обмін, подібно до того, який відбувається в складних і відкритих природних системах.

Важливо, що ці структури існують і постійно оновлюються тільки в живому концертному виконанні музики.

Вплив майбутнього на сьогодення

Імпровізація має своєю кінцевою метою живе виконання музики з неодмінним залученням до цього процесу слухацького сприйняття. Попри те, що як виконання, так і сприйняття звучащого музичного твору " цікавиться" і живе лише справжнім моментом, сама зануреність музики в часовий континуум сприяє динамічному відчуттю часу, який владний і безповоротно захоплює нас в майбутнє.

Виконавець в кожен момент музичного часу живе передбаченням як найближчого, так і " віддаленого" майбутнього. Слухацьке сприйняття наповнене як переживанням сьогодення, так і очікуванням майбутнього. Минуле у момент живого звучання не переживається і майже не відчувається ні виконавцем, ні слухачем. Воно існує як невидимий фундамент будівлі, спорудженням якої зайняті учасники музичного концерту.

Виконання і сприйняття музичного твору, відрізняючись динамічністю і безперервною рухливістю, розвиваються часом непередбачувано, при цьому майбутній стан системи притягує і формує сьогодення.

Робота виконавця в "режимі із загостренням", нестійкість і складність слухацького сприйняття реалізують креативний потенціал хаосу; раціональна і інтуїтивна робота безлічі свідомостей призводить до явища нових структур, народження з хаосу порядку.

Нестійкість наймузичнішої тканини, відносність її просторово-часових співвідношень є сусідами з реакціями причинно-наслідкових зв'язків у виконавській інтонації.

Виконавці, та і слухачі також відчувають не лише емоційну сторону музики, але виконують і сприймають її як живу, наповнену диханням і пульсацією живого організму мову.

Таким чином, у своєму актуальному стані, в живому звучанні під час концерту виконувана і творчо сприймана музика відчувається і розуміється нами не лише як предмет мистецтва або ремесла, як система знаків або символів, а як засіб комунікації.

Ми завжди відчуваємо, що маємо справу з живою матерією, беручи участь кожен у свою міру в житті " організму" концерту, стаємо не лише суб'єктами творчості, але входимо в життя багатьох інших творчо працюючих свідомостей, стаємо причетними до народження великих музичних творів минулого і сучасності.

ВИСНОВКИ

В процесі написання роботи було досліджено музичну імпровізацію як засіб розвитку творчої особистості, розглянуто і проаналізовано літературу стосовно історичних довідок про мистецтво імпровізації та практичних вказівок майстрів сучасного виконавства та педагогіки. Докладно проаналізовано шляхи навчання імпровізації, їх роль в розвитку особистості. Розглянуті навики та уміння, які необхідно розвивати та вдосконалювати для подальшого плідного виконавства. Виявлено, що «вільна» імпровізація являється найвищим проявом творчості та досліджено важливість формотворення в ній.

Розглянутий такий важливий аспект, як психологічні особливості процесу імпровізації, а також психологічні чинники, що впливають на даний процес. Розглянута роль тих чи інших рис характеру, яким чином процес імпровізації впливає на деякі особистісні якості людини.

Висвітлені особливості процесу імпровізації в концертному виконавстві доказує, що імпровізація є важливим аспектом розвитку творчої особистості.

Підсумовуючи, слід підкреслити, що в імпровізації,яка є самостійно твореним музичним потоком, відображається свобода орієнтування виконавця у формі, часі та звуковій палітрі. Черпаючи натхнення з глибини творчого «я», вімпровізації соліст вивільнює прихований енергетичнийпотенціал, практично втілює свій музично-практичнийдосвід, ефективно розвиває індивідуальні виконавські якості.

Узагальнюючи перспективи розвитку акордеонного (баянного) виконавства, слід підкреслити важливість для професійного саморозвитку оволодіння мистецтвом імпровізування, традиціїякого – у примхливому поєднанні етнічно-фольклорнихнапрямків, класики, джазу та виражальних засобів сучасного інструменталізму.

Дана робота є актуальним дослідженням, тому щодля кінця XX століття характерне активне відродження зацікавленості до мистецтва імпровізації.

Для зарубіжних музикантів стає обов'язковим виконання імпровізації на задану тему в програмах багатьох міжнародних конкурсів. В учбові плани консерваторій багатьох європейських країн введений курс по вивченню методики імпровізації.

Музично-інструментальна імпровізація є одним з варіантів виконавської інтерпретації твору, виражений в різних мелодико-ритмічних змінах основної теми, орнаментиці, в артикуляційному (іноді в темповому і динамічному) варіюванні, певною мірою натхненності.

Навчально-педагогічний процес українських музичних учбових закладах значною мірою визначається залученням студентів до музики минулого, у тому числі до творів композиторів XVIII століття : Й.С. Баха, Г. Генделя, А. Вівальди, А. Марчелло, Д.Скарлатті, Ж.Рамо і їх сучасників.

Звернення до творів цих великих композиторів потрібне не лише з точки зору художньо-естетичного використання безцінної культурної спадщини, не лише як учбово-виховний засіб, сприяючий розвитку правильного професійного смаку, але і як прекрасний об'єкт імпровізаційної діяльності сучасного музыканта, на музичній основі якого в найкращому сенсі можуть проявитися і розвинутися його творчі можливості і майстерність.

Дана робота є підтвердженням того, що роль засобу музичної імпровізації в розвитку творчої особистості в освітньому просторі акордеоніста (баяніста) є надзвичайно великою.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. АгаповаІ.А., Давидова М.А.30 музичних занять для початкової школи. - М.: "Акваріум Бук", К.: ДІППВ, 2002. - 240 с., с.28
2. Addison, Richard. A New Look at Musical Improvisation. // BritishJournal of Music Education 513 (November 1988): 5(3): 255-267., 257
3. Академічний словник української мови: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://sum.in.ua/s/tvorchistj
4. Б. Асафьєв. Музична форма як процес. 1971г. - 2-е вид. - Л.: "Музика", 1971. - 376 с.
5. Bach, Carl Philipp Emanuel. Essay on the True Art of PlayingKeyboard Instruments. Trans. and ed. William J. Mitchell. New York:W. W. Norton, 1949.
6. Бірюков С.Н. Импровізаційність в музиці та її стильові типи: автореф. дис. на присвоєн. наук. ступеню канд. мистецтвознавства / С.Н.Бирюков. – М., 1981.
7. Боно Е. Серйозне творче мислення / Э. Боно ; [пер. з англ. Д.Я.Онацька].— Мн.: Попуррі, 2005.— 416 с., с. 54
8. Бриль І. Практичний курс джазової імпровізації. М., 1982.

9. BukofzerM. Popularpolyphonyinthemiddleages. – In: MusicalQuarterly, Vol.26. 1940, №1, p. 31-49.
10. Власов В. Школа джаза на баяні та акордеоні: навч. посіб./В. Власов. – Одеса: Астропрінт, 2008. – 160 с.
11. Галін А.Л. Психологічні особливості творчої поведінки / А.Л. Галін. – Новосібірськ : НДУ, 2001. — 228 с.
12. Горностай П.П. Психологія особистості. Словник-довідник / під.ред. П.П. Горностая, Т. М Титаренко. – К . : Рута, 2001 . – 320 с., с. 132
13. Derek Bailey. Improvisation, Its Nature and Practice in Music. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall; Ashbourne: Moorland. ISBN 0-13-607044-2
14. Diruta, Girolama. I1 Transilvano. Henryville: Institute of MediaevalMusic, Ltd., 1984
15. Кабалевський Д.Б. Педагогічні роздуми. Вибрані статті і доповіді.Педагогіка, М., 1986.
16. Kertz-Welzel, Alexandra. Piano Improvisation DevelopsMusicianship // The OrffEcho 3811 (Fall 2004): no 1:11- 14
17. List E. Zu Fragen der Improvisation. Konferenzbericht. – Blankenburg/Harz. 1975, p.68.
18. Мазель Л.А. Про природу і засоби музики: теоретичний очерк. – М.: Музика, 1991.
19. Мальцев С. Шевченко Г. Досвід навчання дітей імпровізації та гармонії. Вип. 1-2. Л., 1986-1988.
20. Мальцев С., Розанов І. Вчити мистецтву імпровізації / С. Мальцев, І.Розанов // Радянська музика. – 1973. – №10.
21. Морозов А. В. Креативна педагогіка і психологія / Морозов А.В., Чернилевський Д.В. – М. : Академічний проект, 2004. – 560 с.
22. Музичний словник[Електронний ресурс]. – Режим доступу:http://www.music-dic.ru/html-music-keld/i/2764.html

23. Мун Л. М. Імпровізація як вид творчої діяльності в теорії та практиці музичної освіти. М., 2001.
24. Пономарьов Я.А. Фази творчостіі структурні рівнійого організації // Пит. психол. 1982. № 2., 264 с.
25. Раздобаріна Л.А. Як створити мюзікл // "Мистецтво в школі", №5/2006. - С.12-15 (0,4 п. л)., с.10
26. Quantz I. Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen. – Rassel und Basel.1953, p.323.
27. Quantz I. Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen. – Rassel und Basel.1958, p.324.
28. Сапонов М. Мистецтво імпровізації.– М.: Музика, 1982. – 77с.
29. Small, Christopher. Music, Society, Education. 3rd ed. Hanover,NH: University Press of New England, 1996., 176-177
30. Smiles, Joan Ellen. Improvised Ornamentation in Late Eighteenth-Century Music: An Examination of Contemporary Evidence. Diss. Stanford U, 1976. Ann Arbor, UMI. 76-13,076.
31. Станіславський К. С. Збірка творів: В 9 т. М.: Мистецтво, 1994. Т. 6. Част. 2. Інтерв'ю та бесіди: 1896—1937 / Скл., ред., вступн. ст., комент. І. Н. Виноградської. 638 с.
32. Столяр Р.С. Сучасна імпровізація. Практичний курс для фортепіано. СПб: вид. Планета музики – 2010.- 160 с.
33. Стрельченко
34. Теплов Б.М. Психологія музичних здібностей: Вибрані праці. Т 1.М., 1985., 355 с.
35. Терентьєва Н.А. Музика. Музично-естетичне виховання . 1-4 класи. - М.: Просвещение. 1994. - 78 с., с 45-46
36. Толошин. Імпровізація в навчанні актора.
37. Ferand, Ernest T. Anthology of Music: Improvisation in NineCenturies of Western Music. Cologne: Arno Volk Verlag, 1961.

38. Czerny, Carl. A Systematic Introduction toImprovisation on thePianoforte, Op. 200. Trans. and Ed. Alice L. Mitchell. New York:Longrnan, 1983.
39. Шумілін А.Т. Проблеми теорії творчості. - М.: Радіо и зв'язок, 1989. 137 с.
40. Shmith, Gail. Improvising at the Piano - Almost Any Student Can Do It // Clavier 43/9 (November 2004): 6-9.
41. Моцарт В.А. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://notes.tarakanov.net/composers/m.htm