



УДК 781.65

DOI 10.34064/khnum1-57.11

Стецюк Б. О.

ORCID 0000-0001-7854-6319

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

ВИДИ МУЗИЧНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ: КЛАСИФІКАЦІЙНИЙ ДИСКУРС

АНОТАЦІЯ • Стецюк Б. О. Види музичної імпровізації: класифікаційний дискурс. Статтю присвячено систематизації видів музичної імпровізації з врахуванням різних підходів до цього феномену. За основу розгляду взято класифікацію Е. Феранда, яка на сьогоднішній день потребує доповнення та уточнення. Зазначено, що найзагальнішим у підході до явища музичної імпровізації є її класифікація за пластовим принципом (фольклор, академічна музика, «третій» пласт). В рамках цих пластів функціонують різноманітні форми імпровізаційного музикування, систематизація яких базується на різних засадах, серед яких: виконавський склад (колективна чи сольна імпровізація), технологія процесу (повна або часткова імпровізація), тематична спрямованість (тема імпровізації у широкому та вузькому змісті) тощо. Підкреслено, що видова класифікація музичної імпровізації найяскравіше увиразнюється на прикладі джазу, який підсумовує розвиток її принципів та форм, що склалися у попередні епохи в різних регіонах світу і синтезувалися у джазовій мові, яка на сучасному етапі відображує взаємодію таких фундаментальних начал музичного мислення, як імпровізація та композиція. • **Ключові слова:** *імпровізація, імпровізація в музиці, музичні пласти, види музичної імпровізації, імпровізація та композиція.*

ABSTRACT • Stetsiuk B. O. Types of musical improvisation: a classification discourse. This article systemizes the types of musical improvisation according to various approaches to this phenomenon. It uses as the basis the classification by Ernst Ferand, which presently needs to be supplemented

and clarified. It was stressed that the most general approach to the phenomenon of musical improvisation is its classification based on the layer principle (folklore, academic music, “third” layer). Within these layers, there are various forms of musical improvisation whose systemization is based on different principles, including: performer composition (collective or solo improvisation), process technology (full or partial improvisation), thematic orientation (improvisation theme in a broad and narrow context), etc. It was emphasized that classification of musical improvisation by types is manifested the most vividly when exemplified by jazz, which sums up the development of its principles and forms that shaped up in the previous eras in various regions of the world and have synthesized in the jazz language, which today reflects the interaction between such fundamental origins of musical thought as improvisation and composition.

It was stated that the basic principles for classification of the types of musical improvisation include: 1) means of improvisation (voices; keyboard, string, wind and percussion instruments); 2) performer composition (solo or collective improvisation); 3) textural coordinates (vertical, horizontal, and melodic or harmonic improvisation, respectively); 4) performance technique (melodic ornaments, coloring, diminutiving, joining voices in the form of descant, organum, counterpoint); 5) scale of improvisation (absolute, relative; total, partial); 6) forms of improvisation: free, related; ornamental improvisation, variation, ostinato, improvisation on *cantus firmus* or another preset material (Ernst Ferand).

It was stressed that as of today, the Ferand classification proposed back in 1938 needs to be supplemented by a number of new points, including: 1) improvisation of a mixed morphological type (music combined with dance and verbal text in two versions: a) invariable text and dance rhythm, b) a text and dance moves that are also improvised); 2) “pure” musical improvisation: vocal, instrumental, mixed (S. Maltsev).

The collective form was the genetically initial form of improvisation, which included all components of syncretic action and functioned within the framework of cult ritual. Only later did the musical component per se grow separated (autonomous), becoming self-sufficient but retaining the key principle of dialogue that helps reproduce the “question-answer” system in any types of improvisation – a system that serves as the basis for creation of forms in the process of improvisation.

Two more types of improvisation occur on this basis, differing from each other by communication type (Y. Lotman): 1) improvisation “for oneself” (internal



type, characterized by reclusiveness and certain limitedness of information); 2) improvisation “for others” (external type, characterized by informational openness and variegation).

It was emphasized that solo improvisation represents a special variety of musical improvisation, which beginning from the Late Renaissance era becomes dominating in the academic layer, distinguishable in the initial phase of its development for an improvising writing dualism (M. Saponov).

The classification criterion of “composition” attains a new meaning in the system of professional music playing, to which improvisation also belongs. Its interpretation becomes dual and applies to the performance and textural components of improvisation, respectively. With regard to the former, two types occur in the collective form of improvisation: 1) improvisation by all participants (simultaneous or consecutive); 2) improvisation by a soloist against the background of invariable fixed accompaniment in other layers of music performance.

The following types of improvisation occur in connection with the other – textural – interpretation of the term “composition”, which means inner logical principle of organization of musical fabric (T. Bershadska): 1) monodic, or monophonic (all cases of solo improvisation by voice or on melodic wind instruments); 2) heterophonic (collective improvisation based on interval duplications and variations of the main melody); 3) polyphonic (different-picture melodies in party voices of collective improvisation); 4) homophonic-harmonic (a combination of melodic and harmonic improvisations, typical for the playing on many-voiced harmonic instruments).

It was emphasized that in the theory of musical improvisation, there is a special view at texture: on the one hand, it (like in a composition) “configures” (E. Nazaikinskyi) the musical fabric, and on the other hand, it is not a final representation thereof, i.e., it does not reach the value of Latin *facio* (“what has been done”). A work of improvisation is not an amorphous musical fabric; on the contrary, it contains its own textural organization, which, unlike a written composition, is distinguishable for the mobility and variability of possible textural solutions.

The article’s concluding remarks state that classification of the types of musical improvisation in the aspect of its content and form must accommodate the following criteria: 1) performance type (voices, instruments, performance method, composition of participants, performance location); 2) texture type (real-

acoustic organization of musical space in terms of vertical, horizontal and depth parameters); 3) thematic (in the broad and narrow meanings of this notion: from improvisation on “idea theme” or “image theme” to variation improvisations on “text theme”, which could be represented by various acoustic structures: modes, ostinato figures of various types, melody themes like jazz *evergreens*, harmonic sequences, etc.). • **Key words:** *improvisation, improvisation in music, musical layers, types of musical improvisation, improvisation and composition.*

Постановка проблеми. Музична імпровізація – особливий рід музикування, якому лише порівняно нещодавно стала приділятися належна увага з боку музикознавців різного профілю, насамперед, джазологів, а також медіавістів. Імпровізаційна культура має багатотисячолітню історію і постає у найрізноманітніших проявах, що відображено у відповідних класифікаціях, які, проте, майже завжди є односторонніми і не охоплюють всієї картини. У даній статті міститься спроба поєднати різні класифікаційні підходи до музичної імпровізації, а також доповнити їх власними міркуваннями.

Зв’язок з науковими та практичними завданнями. У науковому сенсі дана стаття є продовженням вивчення феномену імпровізації в музиці в аспекті її видової класифікації – уточненої та доповненої. У практичному плані це сприятиме більш чіткому розумінню процесів музичної імпровізації у діяльності музикантів, які займаються цим видом творчості, а також учнями та студентами музичних навчальних закладів при проходженні курсу «Імпровізація».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання класифікації видів музичної імпровізації набули актуальності у ХХ столітті, коли цей феномен почав відроджуватися у виконавській практиці – академічній та джазовій. Основні роботи з цього приводу (Г. Ріман [18], Е. Феранд [28], М. Сапонов [20], Є. Трембовельський [23]) доповнюються новими даними (С. Мальцев [14], С. Давидов [4], Р. Столяр [22]) з врахуванням розробок у галузях теорій музичного змісту (В. Холопова [24], Л. Казанцева [9]), музичної інтерпретації (В. Москаленко [16], Л. Шаповалова [26], О. Катрич [10]), музичного складу та фактури (Т. Бершадська [2], М. Скребкова-Філатова [21], Є. Назайкінський [17], Г. Ігнатченко [7]). Проте у систематизованому



вигляді все це не знайшло відображення у музикознавчому дискурсі, що і повинна компенсувати дана стаття.

Мета статті – систематизувати та доповнити сучасні наукові дані щодо феномену музичної імпровізації.

Основні результати дослідження. Музична імпровізація повинна розглядатися в контексті загальних принципів і закономірностей імпровізаційного мислення, в речіщі якого вона сформувалася. Звідси постає необхідність визначити і класифікувати види імпровізації в музиці, про які йдеться у фундаментальному дослідженні Е. Феранда [28]. Автор виділяє декілька критеріїв класифікації імпровізації як музично-художнього феномена: 1) засоби імпровізації, під якими вбачається вокальне чи інструментальне виконання з підрозділом останнього відповідно до сімейств інструментів (клавішні, струнні, щипкові, духові, ударні); 2) виконавський склад у вигляді сольної, ансамблевої (гуртової) імпровізації; 3) фактурні координати (горизонталь і вертикаль) у вигляді одноголосся і багатоголосся з підрозділом на окремі типи фактури (монофонія, гетерофонія, поліфонія, акордова структура); 4) техніка виконання у вигляді мелодичних прикрас (колоруювання, димінювання) і приєднання голосів (органум, дискант, контрапункт); 5) масштаби здійснення імпровізації (абсолютна, відносна; тотальна і часткова); 6) форми реалізації імпровізації (вільна, пов'язана; імпровізація-обрамлення, варіювання, остинато, імпровізація на *cantus firmus*, форми імпровізації на заданий матеріал – тематичний, гармонічний, фактурний).

Беручи за основу цю класифікацію, слід її відразу ж доповнити позиціями, які Е. Ферандом ще не були враховані (його дослідження датується 1938 роком). Це було здійснено С. Мальцевим [14, с. 5], який додав до наведеного вище переліку наступні види: 1) змішану за морфологічними ознаками імпровізацію, де музика постає складовою синкретичного дійства з розподілом на: а) імпровізацію на незмінний текст, б) синхронну імпровізацію і тексту, і музики (або музики і танцю); 2) власне музичну імпровізацію: а) вокальну, б) інструментальну, в) вокально-інструментальну.

Витоки музичної імпровізації всі дослідники (вже згадані Е. Феранд, С. Мальцев, а також М. Сапонов [20], Р. Столяр [22] та інші) вбачають у колективному першоджерелі. Таке міркування зву-

чить і в працях етномузикознавців, зокрема, Е. Алексєєва [1], який на підставі вивчення осередків ранньофольклорного інтонування, що збереглися й до нині, вбачає його витоки в багатоголоссі, точніше, в театралізованому синкретичному ритуальному дійстві.

Коллективний генезис імпровізації тісно пов'язаний з діалогічною природою музичного мислення взагалі (О. Самойленко [19]). В основі діалогу на рівні музичної інтонації лежить поспівкова структура типу «питання–відповідь», котра виділяється Б. Яворським [27] як основа музичної інтонації через цю структуру музична інтонація-поспівка стає реальним компонентом музичної форми, що завжди враховується в імпровізації, побудованій на її основі у мікро- та макромасштабі – від теми до форми.

Ще одним критерієм у класифікації видів музичної імпровізації є її комунікативна спрямованість – інтровертна або екстравертна (внутрішній та зовнішній типи комунікації). У середині них діє система передачі інформації від адресанта до адресата, між якими встановлюється особливе процесуальне відношення-зв'язок: зовнішня комунікація характеризується частковою втратою інформації, а внутрішня, навпаки, її поповненням, збагаченням (Ю. Лотман [12, с. 667]). Якщо екстраполювати ці положення на музичну імпровізацію, то властива їй діалогічність переростає у діалектику антитез, засновану на взаємопереходах «зовнішнього» і «внутрішнього».

Внутрішній тип музично-імпровізаційної моделі постає як первинний, ноуменальний, слуховий у своїх засадах. На його основі народжується і зовнішній, що увиразнює цю основу на феноменальному рівні. Адже музична імпровізація, згідно до формулювання, запропонованого у словнику «*Grove*», є умінням «мислити і виконувати музику одночасно» [29].

Обидва типи музично-імпровізаційної комунікації містять не тільки відмінності в царині семантики «внутрішнього» і «зовнішнього», але й спільні риси. Це, зокрема, вказівка на коллективний генезис імпровізації-діалогу, приклади чого можна віднайти у всіх традиційних культурах, що пов'язано з «семантичними властивостями самого феномена», у якому важливою є психологічна опора кожного учасника процесу на репліку партнера, що дозволяє «виграти час і здобути ко-



роткочасний перепочинок у винайденні нового матеріалу»; саме тому формула «запитання-відповідь» може вважатися «базисною для імпровізування» (С. Мальцев [14, с. 5]).

Сольна імпровізація лише на перший погляд є антиподом колективної, оскільки в ній також діє принцип діалогу, котрий, проте, відображується на рівні монологу, заснованого на медитативній саморефлексії митця (Л. Шаповалова [26]). Як виконавський феномен, сольна імпровізація втілює систему «світобачення музиканта» (О. Катрич [10]), яка залишається незмінною, константною у різноманітних проявах – у даному випадку, його інтерпретаціях обраної для імпровізування теми у всіх її значеннях.

Розуміння імпровізації як інтерпретації дозволяє виявити ще одну рису сольної імпровізації, яка відрізняється від колективної (пункт «склад» у класифікації Е. Феранда) тим, що вона «вимагає більшої майстерності, оскільки в даному випадку доводиться створювати складнішу, багатопланову, насичену контрастами музичну тканину і немов одному грати за багатьох» [14, с. 5]. Сольна імпровізація не суперечить ідеї «запитання-відповідь», оскільки монолог, який у ній виникає, є особливим різновидом діалогу як загальної форми існування музично-художніх явищ.

Діалог імпровізатора-соліста втілюється на рівні співвідношення двох когнітивних моделей – наперед встановленої та імпровізаційної (С. Трембовельський [23]). До першої з них відноситься насамперед інструмент, на якому здійснюється імпровізація і з яким імпровізатор веде своєрідний діалог міжстильового рівня (стиль інструмента – стиль імпровізатора). Імпровізаційна модель завжди включає елементи наперед встановленого, оскільки термін «імпровізація» завжди передбачає предикат – «імпровізація на ...» (принцип «імпровізації-інтерпретації»). Сольна імпровізація може бути як автономною, так і пов'язаною з ансамблевою; в останньому випадку вона диференціюється на два підвиди: 1) імпровізацію всіх учасників ансамблю; 2) імпровізацію соліста (солістів) на фоні не імпровізованого матеріалу в партіях інших учасників [14, с. 5].

Щодо «складу» імпровізації (Е. Феранд), то його розуміння може бути іншим і стосуватися не лише сольної та ансамблевої форм, але

й фактурних параметрів. Це, зокрема, різниця між «імпровізаціями чисто ритмічними» та «звуквисотно-ритмічними» [14, с. 5], а також між самими типами музичних складів (Т. Бершадська [2]) – монодичного, поліфонічного, гармонічного, змішаного, в умовах яких здійснюється імпровізаційний процес.

Висуваючи критерій музичного складу в класифікації імпровізацій, слід враховувати, що склади як такі є лише логічними принципами, а не конкретними типами фактури. Імпровізаторові важливіше, орієнтуючись на початковий принцип складу, вибудувати процес фактурного руху, що визначається терміном «фактурна динаміка» (Г. Ігнатченко [7]). Це поняття і явище, що стоїть за ним, має пряме відношення до імпровізації, де створення-виконання фактури як «тривимірної просторової конфігурації музичної тканини» (Є. Назайкінський [17, с. 73]) є першочерговим завданням імпровізатора. На відміну від стабільної композиції з її остаточним опрацюванням фактурного матеріалу, зафіксованого в нотному тексті, імпровізація як мобільний різновид музичного «мислення-виконання» тяжіє до динамічної процесуальності, при якій типи фактури відображують драматургію процесу (М. Скребкова-Філатова [21]).

Це зафіксовано у визначенні фактури в аспекті її розвитку, запропонованому Г. Ігнатченко: «Фактура є рухома і з певною мірою інтенсивності видозмінювана вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови, яка взаємодіє з синтаксичними структурами, але не зводиться до них» [7, с. 6].

Наведене визначення, як видається, постає в якості придатного і для композиції, і для імпровізації. Разом із тим, питання про наявність фактури в імпровізації є доволі спірним. Йдеться, зокрема, про розмежування таких понять, як «фактура» (чітко зафіксована в нотному тексті просторова побудова твору) і «тканина» (звуковий матеріал, який не є наперед заданим).

У широкому значенні «тканина» означає «будівельний матеріал» (Г. Ігнатченко [8]), який по-різному обробляється в композиції та імпровізації на рівні темброво-фактурного комплексу – матеріальної бази музичного твору. Техніка імпровізації в царині фактури визначається



категорією «звучання» як виконавського феномену, а не «письмо» як атрибута композиторського тексту.

Певним компромісом, що здатен поєднати різні точки зору на «фактуру» і «тканину» в імпровізації, постає усвідомлення фактури в музиці як «художньої цілісності в побудові звучання музичної тканини» (В. Москаленко [16, с. 58]). Ключові слова тут – «побудови звучання», що стосується як композиції в її виконавському відтворенні, так і імпровізації. Відтак, термін «фактура» може бути застосованим в обох випадках з тією лише різницею, що в композиції основні параметри тканини зафіксовані заздалегідь, а в імпровізації остання виникає спонтанно і фіксується у слуховій свідомості постфактум.

В імпровізації фактура виникає на перетині логіки та інтуїції як складових музичного мислення імпровізатора, що знаходяться в діалектичному взаємозв'язку: акцентування логіки наближує імпровізацію до композиції і, навпаки, підкреслення спонтанності і непередбачуваності може привести до перетворення інтерпретації композиторського тексту в процес, наближений до імпровізації. Останнє досягається, наприклад, шляхом оригінального використання засобів «виконавського центру» (В. Холопова [24, с. 227]) – динаміки, артикуляції, агогіки тощо.

Повертаючись до пункту «техніка» у класифікації Е. Феранда, слід зазначити, що він може бути доповнений: 1) орнаментальним варіюванням; 2) ритмічним варіюванням; 3) додаванням (зняттям) фактурних голосів-функцій (остинато, контрапункт, імітація, «контр-мелодія» тощо); 4) фактурним варіюванням у вигляді комплексу цих прийомів, відтворюваних солістом-імпровізатором на багатоголосому інструменті; 5) гармонічним варіюванням; 6) ладовим мікшуванням в імпровізаціях на лад (Т. Джані-заде [5]); 7) ладогармонічним варіюванням (Дж. Рассел [31]), коли певним акордам відповідають певні лади (С. Мальцев [14, с. 5–6]).

Більшість із цих прийомів (окрім гармонічного і ладового варіювання) укладаються в рамки «внутрішньофактурного» рівня розвитку (в рамках того ж самого складу), що співіснує з «міжфактурним», який означає корінні зміни викладу на рівні музичних складів – монодії, гетерофонії, поліфонії, гармонії (терміни Г. Ігнатченка [7, с. 6]).

Щодо «форми» імпровізацій (Е. Феранд [28]) можна додати наступне: будь-яка імпровізація по структурі поєднує в собі ознаки спонтанності та заданості, проте в різних пропорціях і поєднаннях. В імпровізації як специфічному акті музичного мислення завжди закладено певний естетичний зміст, який і визначає її форму, починаючи з «теми», яку слід розуміти як у вузькому, так і широкому сенсі (Л. Казанцева [9]).

Темою для імпровізації (як і для композиції) може слугувати будь-який елемент музичного тексту, а також логіко-змістовний феномен позамузичного змісту, наприклад, «екзистенціальна тема» (Л. Гінзбург [3]). Як імпровізаційна заготовка (ідея) може виступати певна інтонаційна модель (жанрова чи стильова), представлена в трихотомії «інтонаційна модель – інтонування – інтонація» (В. Москаленко [15, с. 49]).

Чималу роль в імпровізації відіграє і слуховий (внутрішньо-слуховий) фактор, який в системі музичної творчості завжди перебуває на пріоритетних позиціях. Адже музичне мислення є «мисленням слуху» або «слуховим мисленням» (Т. Чередніченко [25, с. 40]), а тому, завдяки симультанній природі музично-слухових уявлень, імпровізація (хоча б у редукованому, схематичному відображенні) може бути усвідомленою її творцем завчасно, іноді – аж до розробки «деталей».

Такою якістю тезауруса – здатності цілісного слухового уявлення щодо масштабних звукових комплексів по вертикалі та горизонталі (аж до форми в цілому) – володіли й володіють чимало відомих представників музичного мистецтва – як композиторів, так і виконавців, а також імпровізаторів. Останні імпровізують часто лише зовні спонтанно, а насправді – на основі заздалегідь мислено озвученого музичного тексту.

Якщо розглядати мистецтво імпровізації загалом з урахуванням різних стилістичних нахилів – історичних, національних, індивідуальних, то у кожному випадку в якості основи виступає певна етнослухова модель. Про це йдеться в статті І. Земцовського [6], який, у свою чергу, посилається на дослідження М. Худа (*M. Hood*), запропонувавшего поняття *bi musicality* [32]. Йдеться про випадки поєднання в слуховій свідомості музиканта двох моделей – етнічної, генетично



природної і «набутої»), когнітивної, пов'язаною з тим інтонаційним матеріалом, який оточує індивідуума в процесі його життєдіяльності.

Етномоделі імпровізації досліджуються у роботі Б. Хеттла (*B. Hettl*). Більшість з них стосуються імпровізації у фольклорі народів світу: в Індії це *raga* і *tala*, в Ірані – *dashtak*, в арабській і турецькій музиці – *макам*, на Яві – *патет*. Разом з чисто фольклорними моделями, для імпровізації використовуються і «третьопластові», серед яких блюз у джазі, аритмічний *таксим* в арабській музиці тощо [30, с. 11–12].

Врешті, моделями імпровізації можуть слугувати й закінчені музичні зразки, наприклад, теми-стандарти (*evergreens*) в джазі, *крімі* в музиці Південної Індії, а також типові для певних імпровізаторських стилів ритмічні формули, серед яких: фігурований бас (*basso ostinato*) в європейській традиції, *абадья* і *кранлого* – в західноафриканському барабанному мистецтві, *алана* і *гат* – в Північній Індії. В музиці Європи імпровізації створювалися на основі обраної наперед мелодії, дорученої одному голосу, до якої приєднувалися інші голоси, організовані з урахуванням нормативів у сфері інтерваліки і прийомів розвитку, серед яких виділялися секвенції [там само, с. 12].

Дані форми-моделі імпровізації не вичерпують можливостей імпровізаційного моделювання в цілому, оскільки це – розлога царина стильових і жанрових явищ, що не укладаються в певний нормативний ряд через відсутність загальних базових критеріїв. З таких критеріїв реальними є лише три, пов'язані з пластами музичного мистецтва: імпровізація фольклорна, «третьопластова», професійно-академічна.

Решта класифікаційних характеристик виникає вже всередині цих пластів і розрізняється за ознаками стилю, зокрема, стилю будь-яких видів музики (В. Холопова [24, с. 223]). На цьому рівні виокремлюються специфічні риси таких видів імпровізації, як, приміром, фортепіанна (інструментально-видовий тип), мелодична, гармонічна, поліфонічна (фактурно-видовий тип).

Зазначені вище види і форми імпровізаційного музикування узагальнюються в мистецтві джазу, але в особливій стилістиці, притаманній саме джазовій імпровізації, яка, з одного боку, відноситься до «третього» пласта, а з іншого – є його окремим синтетичним

різновидом (мається на увазі міжпластовий синтез – поєднання «третього» та академічного пластів). Завдяки цьому у джазовій імпровізації можуть виникати різного роду стилістичні «накладення» (С. Мальцев [14, с. 6]), наприклад, у вигляді суміщення ознак «усних» імпровізацій на теми-стандарті з близькими до них «письмовими» варіантами – строгими (класичними) варіаціями в академічній музиці.

Зв'язок джазової і академічної традицій виявляється також у спільності трьох моделей імпровізування в музиці, вирізнених Г. Ріманом у «*Musiklexion*» [18, с. 548]. Мова йде про співвідношення «заданості» та «свободи», за яким імпровізація поділяється на: 1) пов'язану або строгую, в якій пріоритетною є задана модель, а імпровізований матеріал безпосередньо залежить від неї (за Г. Ріманом, це, наприклад, другий голос в органумі; додамо також такі варіанти, як «усний» підбір акомпанементу до мелодії, а також письмову «шкільну» гармонізацію); 2) відносно пов'язану, в якій спостерігається більша свобода імпровізованого матеріалу, а задана модель «керує» ним лише опосередковано (за Г. Ріманом, це строгі або фактурні варіації віденських класиків; назвемо також споріднені їм імпровізаційні хоруси в джазі); 3) вільну, в якій відсутня наперед задана модель (у «класиці» це імпровізація «на жанр» або «на стиль»; у джазі подібні зразки представлені «неакомпанованими» формами імпровізації в стилістиці *free-jazz*).

Наводячи риманівську класифікацію, С. Мальцев вбачає у ній універсальність, розповсюджену на всі пласти імпровізаційної культури, у тому числі і на фольклорне музикування. В якості прикладів автором називаються [14, с. 7]: 1) орнаментальна імпровізація в арабській музиці (тип пов'язаної імпровізації); 2) імпровізація на основі певних мелодичних і ритмічних структур, що зустрічається у традиційному фольклорі різних народів (відносно пов'язаний тип); 3) вільна імпровізація, представлена, наприклад, в турецько-арабському *таксими* – інструментальній прелюді до вокально-інструментального *макаму*.

У переліку критеріїв імпровізації можна відзначити і принцип, що формулюється С. Мальцевим як «характер заданого» [там само]. Йдеться про те, який саме матеріал використовується імпровізатором: а) привнесений ззовні, б) створений ним самим. Зазначимо, що кри-



терій матеріалу, залученого імпровізатором, багато у чому збігається і з положенням Л. Мазеля про два типи творчого задуму [13].

Як і в композиції, в якості основи і мети імпровізації можуть фігурувати: 1) художні образи, що виникають у свідомості митця на основі контактів з позамузичною дійсністю; 2) мовні-текстові моделі та їх елементи, що відносяться до засобів виражально-конструктивного комплексу музики. Ці два різновиди можна визначити, відповідно, як «імпровізацію на образ» (С. Мальцев [14, с. 7]) та «імпровізацію на текст» (текстовий елемент).

Ще одним критерієм класифікації імпровізацій у їх співвіднесеності із композицією є порівняння горизонтального (часова форма-структура) та вертикального (фактура) вимірів у цих двох родах музикування. Доповнюючи класифікацію С. Мальцева [14, с. 8], тут можна виділити наступні різновиди: 1) по горизонталі – а) повну імпровізацію, коли форма імпровізується від початку до кінця, б) часткову, коли імпровізація використовується лише між розділами композиції («імпровізація-вставка», наприклад, виконавська каденція в концерті); 2) по вертикалі – а) імпровізацію, що охоплює всі «поверхи» фактури, б) імпровізацію в одному або декількох з них із збереженням «виписаного» матеріалу в інших (імпровізації на генерал-бас у «класиці»; різні фактурно-гармонічні рішення незмінної мелодії теми-стандарту в джазі).

Дані варіанти структурних рішень в імпровізаційному процесі мають тенденцію до мікшування. Так, «пов'язана імпровізація» (Г. Ріман) може бути як повною, так і частковою. «Цілісно-безперервна» та «епізодична» імпровізації (Е. Феранд, С. Мальцев) теж можуть сполучатися («частково-безперервний» або «частково-епізодичний» різновиди). Це представлено у всіх пластах музики, починаючи від «першого» фольклорного, «другого» академічного і завершуючи «третім», до якого відноситься імпровізація в джазі.

Зокрема, відома по академічному пласту техніка «алеаторики внутрішньої форми» (Ц. Когоутек [11]), коли одні інструменти виконують записану музику, а інші імпровізують у вказаних композитором параметрах, застосовується і в аранжуваннях для *big-bands*, тобто в музиці іншої пластової приналежності. У даному випадку мова йде

про вертикальне сполучення імпровізації та композиції, але аналогічні випадки зустрічаються і по горизонталі, що є особливо характерним для стилістики *third stream* (термін Г. Шуллера), заснованій на синтезі класичної музики та джазу.

Висновки. Отже, у класифікації видів музичної імпровізації вимальовується певна ретроспекція – погляд в історію крізь призму сьогодення. Як показує практика Новітнього часу, актуальність імпровізації як принципу та форми музичного мислення відродилася на новому витку історичної спіралі в умовах нових систем і технік інтонування, яким властива кумулятивна якість – зведення до умовного компендіуму процесів багатотисячолітнього існування імпровізації, яка у певний історичний час передала «пальму першості» композиції, але продовжувала існувати поряд з нею.

XX століття, яке породило джаз, активізувало інтерес до імпровізації у композиторів та виконавців, а також дослідників. На цій підставі у даній статті відзначено, що саме у джазі відбувся історично обумовлений ренесанс імпровізаційних форм музикування, пов'язаних, з одного боку, з надбаннями європейської класики, з іншого боку, з асиміляцією традицій позаєвропейських музичних культур. Тому запропонована у даній статті зведена класифікація імпровізацій в музиці видається необхідною не лише у джазології, але й у вивченні нових проявів імпровізаційного мистецтва, які виникають на сучасному етапі у різноманітних синтезах імпровізації та композиції взагалі.

Перспективи подальших досліджень заявленої у даній статті теми полягають у розширенні поля пошуків нових видів імпровізації, що видається можливим лише на базі вивчення конкретних зразків цього феномену у всіх трьох пластах музичної творчості – академічному, фольклорному, «третьому». Найперспективнішим у цьому сенсі є, як видається, останній, де синтезуються фольклорні та академічні витоки на рівні музики масового попиту, де «першу скрипку» грають виконавці. Адже, на думку А. Пяццолли, «сучасна музика повинна бути легкою для сприйняття і складною для виконання», що й демонструє переважна більшість сучасних музикантів.



ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев, Э. Е. (1986). Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М.: Совет. композитор, 240 с.
2. Бершадская, Т. С. (1985). Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 238 с.
3. Гинзбург, Л. Я. (1982). О старом и новом: статьи и очерки. Л.: Совет. писатель, Ленингр. отд-ние, 423 с.
4. Давидов, С. П. (2015). Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 20 с.
5. Джани-заде, Т. (1997). Мугами – импровизация на лад. *Современные методы исследования в музыкознании*: сб. тр. / Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных. М., Вып. 31. С. 56–82.
6. Земцовский, И. (2002). Апология слуха. *Музык. академия*, № 1. С. 1–12.
7. Игнатченко, Г. И. (1984). О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских авторов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 17 с.
8. Игнатченко, Г. И. (1990). Творчий процес художника. *Українське музикознавство*. М-во культури УРСР. Київ, Вип. 25. С. 108–115.
9. Казанцева, Л. (2002). Тема как категория музыкального содержания. *Музык. академия*, № 1. С. 131–139.
10. Катрич, О. Т. (2006). Індивідуальний стиль музиканта-виконавця: (теоретичний та естетичний аспекти). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ, 16 с.
11. Когоутек, Ц. (1976). Техника композиции в музыке XX века М.: Музыка, 358 с.
12. Лотман, Ю. М. (2000). О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры. *Семіосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров*: исследования, заметки. Ю. М. Лотман. СПб., С. 666–668.
13. Мазель, Л. А. (1976). О двух типах творческого замысла. *Совет. музыка*, № 5. С. 19–31.
14. Мальцев, С. М. (1991). О психологии музыкальной импровизации. М.: Музыка, 88 с. (Библиотека музыканта-педагога).

15. Москаленко, В. Г. (1998). До визначення поняття «музичне мислення». В. Москаленко. Українське музикознавство. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, Вип. 28. С. 48–53.
16. Москаленко, В. Г. (2000). Художня функція фактури (до визначення поняття). Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, Вип. 7. С. 56–65.
17. Назайкинский, Е. В. (1982). Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 319 с.
18. Риман, Г. (1896). Музыкальный словарь. Пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона; под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1531, [2] с.
19. Самойленко, О. І. (2003). Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства. (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Київ, 36 с.
20. Сапонов, М. А. (1982). Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 77 с. (Вопросы истории, теории, методики).
21. Скребкова-Филатова, М. С. (1985). Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции. М.: Музыка, 285 с.
22. Столяр, Р. С. (2017). Современная импровизация. Практический курс для фортепиано: учеб. пособие. 3-е изд., стер. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ: Лань, 160 с.
23. Трёмбовельский, Е. (2008). Предустановленное и импровизационное. Музык. академия, № 1. С. 142–151.
24. Холопова, В. Н. (2000). Музыка как вид искусства: [в 2-х ч.]: учеб. пособие. СПб.: Лань, 319 с.
25. Чередниченко, Т. (1992). Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки. Т. Чередниченко. *Laudamus*: сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. М., С. 40–48.
26. Шаповалова, Л. В. (2008). Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Київ, 31 с.
27. Яворский, Б. (1962). Восприятие ладовых мелодических построений. Сборники экспериментально-психологических исследований. Л., Вып. 1. С. 46–90.
28. Ferand, E. (1957). Improvisation. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 6. Kassel, P. 1093–1135.



29. Grove Dictionary of Musik and Musikants N Y (1954).
30. Hettl, B. (1974). Thoughts on improvisation a comparative approach. The Musical Quarterly, № 1.
31. Russell, G. (1959). The Lidian chromatic Concept of tonal Organisation for improvisation. New York: Da Capo Press, 368 p.
32. Hood, M. (1960). The Challenge of «Bi-Musicality». Ethnomusicology. Vol. 4, No 2. P. 55–59.

REFERENCE

1. Alekseev, E. E. (1986). Rannefol`klornoe intonirovanie: zvukovy`sotny`j aspekt [Early folklore intonation: pitch aspect]. M.: Sovet. kompozitor, 240 s.
2. Bershadszkaya, T. S. (1985). Lekczii po garmonii [Harmony Lectures]. T. S. Bershadszkaya. Izd. 2-e, dop. L.: Muzy`ka, Leningr. otd-nie, 238 s.
3. Ginzburg, L. Ya. (1982). O starom i novom: stat`i i ocherki [Old and new: articles and essays]. L.: Sovet. pisatel` , Leningr. otd-nie, 423 s.
4. Davidov, S. P. (2015). Fakturna organi`zaczi`ya dzhazovogo tvoru (na materi`ali` fortepi`annogo mistecztva) [Factual organization of jazz music (based on materials of piano music)]. (Avtoref. dis. ... kand. mistecztvoznavstva). Kharki`v, 20 s.
5. Dzhani-zade, T. (1997). Mugami – improvizaczziya na lad. Sovremenny`e metody` issledovaniya v muzy`koznanii [Mugami – improvisation in a good way. Modern research methods in musicology]: sb. tr. Gos. muzy`k.-ped. in-t im. Gnesiny`kh. M., Vy`p. 31. S. 56–82.
6. Zemczovskij, I. (2002). Apologiya slukha [Apology of hearing]. Muzy`k. akademiya, # 1. S. 1–12.
7. Ignatchenko, G. I. (1984). O dinamicheskikh procesakh v muzy`kal`noj fature (na primere proizvedenij ukrainskikh sovetskikh avtorov) [About dynamic processes in musical texture (on the example of works of Ukrainian Soviet authors)]. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Kiev, 17 s.
8. I`gnatchenko, G. I. (1990). Tvorchij proces khudozhnika [The creative process of the artist]. Ukrayins`ke muzikoznavstvo. M-vo kul`turi URSR. Kiyiv, Vip. 25. S. 108–115.
9. Kazanczeva, L. (2002). Tema kak kategoriya muzikal`nogo sodержaniya [Theme as a category of musical content]. Muzy`k. akademiya. # 1. S. 131–139.

10. Katrich, O. T. (2006). Іndivi`dual`nij stil` muzikanta-vikonavcya: (teoretichnij ta estetichnij aspekti) [Individual style of the musician-viconavt: (theoretical and aesthetic aspect)]. (Avtoref. dis. ... kand. mistectvovnavstva). Kiyiv, 16 s.
11. Kogoutek, Cz. (1976). Tekhnika kompoziczii v muzy`ke XX veka [Compositional technique in 20th century music]. M.: Muzy`ka, 358 s.
12. Lotman, Yu. M. (2000). O dvukh modelyakh kommunikaczii i ikh sootnoshenii v obshhej sisteme kul`tury` [About two models of communication and their relationship in the general system of culture]. Semiosfera. Kul`tura i vzry`v. Vnutri my`slyashhikh mirov: issledovaniya, zametki. Yu. M. Lotman. SPb., S. 666–668.
13. Mazel`, L. A. (1976). O dvukh tipakh tvorcheskogo zamy`sla [About two types of creative design]. Sovet. muzy`ka, # 5. S. 19–31.
14. Mal`czev, S. M. (1991). O psikhologii muzy`kal`noj improvizaczii [About psychologists of musical improvisation]. M.: Muzy`ka, 88 s. (Biblioteka muzy`kanta-pedagoga).
15. Moskalenko, V. G. (1998). Do viznachennya ponyattya «muzichne mislennya» [Prior to viznachennya the assistant “musical misinterpretation”]. V. Moskalenko. Ukrayins`ke muzikoznavstvo. Nacz. muz. akad. Ukrayini i`m. P. I. Chajkovs`kogo. Kiyiv, Vip. 28. S. 48–53.
16. Moskalenko, V. G. (2000). Khudozhnya funkczija fakturi (do viznachennya ponyattya) [Artistic function of the invoice (before the appointment of the witness)]. Nauk. vi`sn. nacz. muz. akad. Ukrayini i`m. P. I. Chajkovs`kogo. Kiyiv, Vip. 7. S. 56–65.
17. Nazajkinskij, E. V. (1982). Logika muzy`kal`noj kompoziczii [The logic of musical composition]. M.: Muzy`ka, 319 s.
18. Riman, G. (1896). Muzy`kal`ny`j slovar` [Music Dictionary]. Per. s 5-go nem. izd. B. Yurgensona; pod red. Yu. E`ngelya. M.; Lejpczig: P. Yurgenson, 1531, [2] s.
19. Samojlenko, O. I. (2003). Di`alog yak muzichno-kul`turnij fenomen: metodologi`chni` aspekti suchasnogo muzikoznavstva [Dialogue yak musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern music knowledge]. (Avtoref. dis. ... doktora mistectvovnavstva). Kiyiv, 36 s.
20. Saponov, M. A. (1982). Iskusstvo improvizaczii: improvizaczionny`e vidy` tvorchestva v zapadnoevropejskoj muzy`ke srednikh vekov i Vozrozhdeniya



- [The Art of Improvisation: Improvised Creativity in Western European Music of the Middle Ages and Renaissance]. M.: Muzy`ka, 77 s. (Voprosy` istorii, teorii, metodiki).
21. Skrebkova-Filatova, M. S. (1985). Faktura v muzy`ke: khudozhestvenny`e vozmozhnosti, struktura, funkczii [Texture in music: artistic possibilities, structure, functions]. M.: Muzy`ka, 285 s.
 22. Stolyar, R. S. (2017). Sovremennaya improvizaczija. Prakticheskij kurs dlya fortepiano [Contemporary improvisation. Practical course for piano]: ucheb. posobie. 3-e izd., ster. SPb.: PLANETA MUZY`KI: Lan`, 160 s.
 23. Trembovel`skij, E. (2008). Predustanovlennoe i improvizaczionnoe [Preset and improvised]. Muzy`k. akademiya, # 1. S. 142–151.
 24. Kholopova, V. N. (2000). Muzy`ka kak vid iskusstva [Music as an art form]: [v 2-kh ch.]: ucheb. posobie. SPb.: Lan`, 319 s.
 25. Cherednichenko, T. (1992). Idei Yu. N. Kholopova k filosofii muzy`ki [Yu. N. Kholopov's ideas for the philosophy of music]. T. Cherednichenko. Laudamus: sb. st. sost. V. S. Czenova, M. L. Storozhko. M., S. 40–48.
 26. Shapovalova, L. V. (2008). Muzika yak analog osobistosti`: do problemi refleksivnoyi svi`domosti` [Muzyka yak is an analogue of singularity: before the problem of reflective svidomosty]. (Avtoref. dis. ... d-ra mistecztvoznavstva). Kiyiv, 31 s.
 27. Yavorskij, B. (1962). Vospriyatie ladovy`kh melodicheskikh postroenij [Perception of modal melodic constructions]. Sborniki e`ksperimental`no-psikhologicheskikh issledovanij. L., Vy`p. 1. S. 46–90.
 28. Ferand, E. (1957). Improvisation. Die Musik in Geshichte und Gegenwart. Bd. 6. Kassel, P. 1093–1135.
 29. Grove Dictionary of Musik and Musikants N Y 1954).
 30. Hettl, B. (1974). Thoughts on improvisation a comparative approach. The Musical Quarterly, № 1.
 31. Russell, G. (1959). The Lidian chromatic Concept of tonal Organisation for improvisation. New York: Da Capo Press, 368 p.
 32. Hood, M. (1960). The Challenge of «Bi-Musicality». Ethnomusicology. Vol. 4, No 2. P. 55–59.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2019 р.