

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

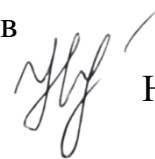
**ЖАНР ІМПРОВІЗАЦІЇ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ
ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ**

Магістерська робота
Нищоти Єлизавети Іванівни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
Лозенко Катерина Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Нищота Є.І.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ІМПРОВІЗАЦІЇ ЯК ЯВИЩА	7
1.1. Генезис явища імпровізації.	7
1.2. Розвиток імпровізації як типу музикування.	9
1.3. Імпровізація в музичній культурі кінця XX – початку XXI ст.: класичний репертуар у сучасному стилі	12
Висновки до Розділу 1.	15
РОЗДІЛ 2. ІМПРОВІЗАЦІЯ В АСПЕКТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.	17
2.1. Види музичної імпровізації.	17
2.2. Імпровізація як тип музикування та як специфічний жанр. . .	21
2.3. Роль фактури у фортепіанній імпровізації	28
Висновки до Розділу 2.	31
РОЗДІЛ 3. ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ЖАНР КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ	33
3.1. «XV імпровізацій» Ф. Пуленка.	33
3.2. «Імпровізація на норвезькі народні мелодії» ор. 29 Е. Гріга .	44
Висновки до Розділу 3.	49
ВИСНОВКИ.	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Імпровізація – це один із найдавніших видів творчості, фактично, джерело розвитку світової музичної культури. Адже до винаходу сучасної нотації в XI столітті та датованого серединою XIX століття поступового розвитку виконавства (тобто більш менш точної реалізації зафіксованого авторського задуму) музикування, практично, дорівнювало, імпровізуванню і вимагало володіння навичками останнього. Сьогодні ж багато музикантів відчують необхідність відродження імпровізації в академічній музиці, оскільки традиційно підготовка музикантів цього напрямку або взагалі не супроводжується навчанням саме імпровізувати, або ж цьому вмінню не приділяють достатньо уваги. На наш погляд, це є серйозною проблемою, адже кожен музикант-виконавець повинен мати чітку уяву про закони будови музичного твору, про базові аспекти композиторської творчості, в основі якої лежить імпровізування. Наприклад, звертаючись до мистецтва Бароко, ми розуміємо, що вся музика цієї епохи передбачає здатність до праці з музичним матеріалом. Тож, щоб виявити задум автора, кожен виконавець має мислити, як композитор, тобто вміти передавати свої почуття музикою в моменті.

Підкреслимо, що імпровізація як засіб музикування стала основою декількох жанрів, таких як експромт, прелюдія, фантазія, у тому числі і жанр однойменного жанру імпровізації, до якого звертались багато композиторів, а саме: Й. Ахрон, Ф. Бузоні, Е. Гріг, М. Метнер, М. Мясковський, А. Шнітке, Ф. Пуленк, В. Барвінський та М. Терещенко.

На сьогодні існує ряд досліджень присвячених імпровізації як типу музикування: С. П. Давидов [13, 14], М. Резанцева [36], А. Романова [37], Б. Стецюк [41], проте імпровізаційним витокам певних жанрів композиторської музики досі мало приділено уваги. Наявність значного композиторського доробку у жанрі імпровізації та відродження інтересу до

цього типу музикування й обумовлює актуальність пропонованого дослідження.

Об'єкт дослідження – фортепіанне імпровізаційне мистецтво XX-XXI ст.

Предмет – жанрова специфіка фортепіанної імпровізації.

Матеріалом дослідження слугують нотний текст та аудіозаписи 10 імпровізацій для фортепіано (FP 63), 2 імпровізацій для фортепіано (FP 113), 2 імпровізації для фортепіано (FP 170), Імпровізації для фортепіано № 15 (FP 176) Ф. Пуленка; «Імпровізація на норвезькі народні мелодії» ор. 29 Е. Гріга; відеозаписи з концертів Д. Мацуєва, Я. Хрісомалліса, М. Мрвіца, Д. Гаррета.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей жанру імпровізації, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- розкрити витoki та ознаки імпровізації як окремого виду творчості;
- дослідити імпровізацію як тип музикування та як специфічний жанр;
- виявити критерії, що визначають специфічність імпровізацій як жанру;
- розглянути імпровізацію як жанр з різних сторін виконавської та композиторської творчості;
- проаналізувати та дослідити принципи та особливості будови композицій з назвою «Імпровізація».

Методи дослідження обумовлені використанням наступних наукових підходів:

- *жанрово-стильовий* – дозволяє виявити параметри трактування імпровізації як фортепіанного жанру;
- *структурно-функціональний* – необхідний при композиційно-драматургічному аналізі творів;

- *інтонаційний аналіз* – дозволяє визначити способи актуалізації конкретного нотного тексту;
- *інтерпретаційний* – дає можливість розкрити змістовні та композиційні аспекти художнього задуму твору.

Теоретична база дослідження.

Перелічимо найвагоміші тематичні напрямки музикознавства, що необхідні для розкриття теми дослідження:

- *історичне та теоретичне музикознавство* (Б. Асаф'єв [3, 4], Л. Мазель [19, 20], Є. Назайкінський [27, 28], В. Цуккерман [47]);
- *теорія художньої інтерпретації* (О. Алексєєв [1], Т. Веркіна [8], Н. Корихалова [17], В. Москаленко [25]);
- *роботи присвячені феномену імпровізації* (С. П. Давидов [13, 14], М. Резанцева [36], А. Романова [37], Б. Стецюк [41]);
- *теорія музичного стилю і проблема жанру* (Н. Драч [15], М. Лобанова [18], Є. Назайкінський [27, 28], Д. Рабінович [35], Є. Царева [46], В. Цуккерман [47]), Л. Шаповалова [50];
- *теорія, історія та методика фортепіанного виконавства*: О. Алексєєв [1], Л. Гаккель [10], Я. Мільштейн [24], Г. Нейгауз [29], Д. Рабінович [35], С. Фейнберг [43]);
- *методологія аналізу музичного твору* (М. Арановський [2], В. Бобровський [6, 7], Л. Мазель [19, 20], Є. Назайкінський [27, 28], Н. Очеретовська [31, 32, 33], В. Холопова [44], В. Цуккерман [47], С. Скребков [40], Л. Шаповалова [50], В. Генералов [11], А. Мешкова [23], І. Нурієва [30], А. Чалова [48]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в роботі вперше здійснюється аналіз базових ознак жанру фортепіанної імпровізації. Зокрема розглядається імпровізація як жанр виконавської та композиторської діяльності.

Практичне значення. Ця робота може застосовуватися в лекційних курсах з Історії музики, Музичної педагогіки, Історії фортепіанного мистецтва і Музичної інтерпретації.

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновку і Списку використаних джерел. Загальний об'єм роботи – 61 сторінка, основний текст – 56 сторінок. Список використаних джерел – 55 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ІМПРОВІЗАЦІЇ ЯК ЯВИЩА

1.1. Генезис явища імпровізації

Усе життя – імпровізація. Ми прокидаємось вранці і не знаємо, що приготував нам день, тож починаємо імпровізувати щойно вставши з ліжка. І як би ми не готувалися до певної (важливої або ні) події, все одно доведеться імпровізувати. У цьому і полягає неперевершеність життя. Тож, здатність уяви вирішувати миттєво виниклі проблеми або спонтанно знаходити відповідь на виклик навколишньої дійсності – це і є суть імпровізації.

Те саме спостерігаємо і в мистецтві. Не тільки в музиці, де імпровізування є невід'ємною частиною творчого процесу, а й в хореографії, поезії, театрі тощо. Це може бути якийсь незапланований рух, зміна звичного ходу справи, фантазія на задану тему, слово, безпосередньо будь-який творчий процес без підготовки. Вчені стверджують, що витoki усіх цих видів мистецтва лежать в напівімпровізаційних формах народної творчості. Адже безпосередність творчого процесу – основа будь-якого фольклору. Мистецтво довгий час існувало виключно в усній формі, і кожен виконавець додавав своє бачення, свої варіанти в канонічний текст, щоб уникнути монотонності. Таким чином і виникали моменти імпровізування. В цілому, у народній творчості носієм художнього змісту є сам *процес діяльності* [10].

Загалом, можна говорити про те, що до появи писемності та нотації, усе мистецтво будувалось на принципі імпровізаційності. Так, А. Баташев зазначав: «Кожна національна мова ... створювалася не видатними одинаками, а формувалась в масовій практиці загальнонаціонального усного спілкування. І чим ширше, чим інтенсивніше було таке спілкування, тим активніше і швидше розвивалась мова. Тільки усна форма дає мові життя» [1, с. 32].

Можна вважати, що найвищою точкою розвитку імпровізації в творчості був період Відродження. В Італії імпровізатором спочатку називали поета, який декламував вірші або наспівував їх під будь-який музичний супровід (наприклад, Томмазо Стріччі, Бернандо Аккольті) абсолютно без підготовки (лат. *ex improvise* – неочікуванно). Це творчість Сальватора Рози, Крістофоро із Флоренції, Андре Мароне, Сільвіо Антоніано та ін. Логічно, що не так багато творів було зафіксовано, а через великі об'єми віршів, їх було неможливо запам'ятати, тож важко оцінювати здобутки творців суб'єктивно.

Цікаво, що одночасно з розквітом імпровізації почав поширюватися метод Леонардо да Вінчі, який спирався на теорію, згідно якої ідея, народжена натхненням, має доводитися до ідеалу завдяки численним повторенням, вправам та заняттям. Але якщо в ораторській творчості того часу ще залишалась імпровізаційність, то професійний театр вже повністю перейшов на заучування текстів та інтонацій.

В період романтизму імпровізація знову стає актуальним явищем, адже характерними рисами цієї епохи є увага до особистості, заперечення раціоналізму, відмова від суворої нормативності в художній творчості та ін., що досить тісно співпадають з «характером» імпровізування. М. Резанцева у статті висловлювалась так: «Для романтичного автора саме автентичність (природність, невідповідність) є ідеалом, вона обирається в якості квінтесенції прекрасного. Імпровізація ж бо завжди реалістична, так як існує «тут і зараз», дотримуючись подій у внутрішньому світі художника чи в його навколишньому середовищі» [8, с. 48].

В ХХ-ХХІ ст. імпровізація в більшості випадків стала безперечним елементом виконавської майстерності, до неї зводиться творче мислення артиста на сцені та музиканта під час концерту. Про це писав актор М. Чехов: «Імпровізація – суть акторської професії. Єдина форма творчості ... Все, що у грі актора приймає застиглу, нерухому форму, веде його від самої сутності його професії – імпровізації» [9, с. 88]. Проте, класичний

джаз до сьогодні залишається виконуваним і відомим. На жаль, В. Храмов помітив, що: «Але і джаз став поступово втрачати ту «чарівність імпровізації», яка в перший період його існування була така приваблива. Позначається вплив класичної традиції гри на музичних інструментах (мається на увазі оволодіння технікою, деякими ключами-формулами...)» [10, с. 92].

Але я не думаю, що варто впадати у відчай і заздалегідь «ховати» імпровізацію, зрештою, це ті відчуття, той елемент спонтанності, що завжди живе в людських душах, а це неможливо викоринити.

1.2. Розвиток імпровізації як типу музикування

Щодо музичної імпровізації в Європі, то вона сформувалася під впливом народної творчості і увібрала певні його риси. Серед ранніх форм в європейських країнах можна виділити вокальну імпровізацію в сфері культової музики, адже запис був приблизним (невми, крюки), і кожен виконавець повинен був в тій чи іншій мірі імпровізувати свою партію. Поступово методи імпровізації становились усе більш регламентованими. Так, професійні якості музиканта епохи бароко передбачали вільну імпровізацію поліфонічних музичних форм (прелюдій, фуг, токат та ін.).

У Європі з кінця VI в., з затвердженням гомофонно-гармонічного складу, поступово розвивається система так званого генерального баса (цифрованого басу), яка передбачає імпровізацію акомпанементу з мелодією за правилами голосоведіння. Ряд музичних жанрів, створених в пізнішу епоху, вказує на свій частковий зв'язок з імпровізацією (наприклад, «Фантазія», «Експромт», «Прелюдія», «Імпровізація»).

Ще в другій половині XIX ст. виконавець та композитор були нероздільними поняттями. Усі композитори виступали як виконавці своїх творів, наприклад: Й. Брамс, Ф. Ліст, С. Рахманінов, П. Чайковський, А. Рубінштейн, А. Грюнфельд, І. Падеревський, Г. Венявський, Ф. Крейслер, П. Сарасате, Л. Годовський та ін.

В епоху романтизму добре продуманий і записаний музичний твір співіснував із імпровізаційними опусами – варіаціями, перекладами, транскрипціями, парафразами тощо. Окрім цього, багато відомих композиторів різних епох за життя були віртуозними імпровізаторами і активно займалися таким типом музикування:

- Й.С. Бах вражав сучасників фактурною фантазією та майстерністю форми, «імпровізаційно» граючи свої хоральні варіації. Він імпровізував та створював інтенції та симфонії с ходу і називав їх «фантазіями»;
- В.А. Моцарт вільно імпровізував на власні мелодії, твори композиторів сучасників та попередників. Його репутація в першу чергу ґрунтувалася на вмінні імпровізувати, а лише потім з майстерності як піаніста виконавця і його композиціях. Відомий цікавий факт, що імпровізації, а після і композиції юного Моцарта до його восьмиріччя записував батько. І судячи з його скрупульозних нотаток, одна з його перших імпровізацій була в п'ять років, у квітні 1761 року. Батько з ранніх років возив хлопчика по різних містах, де той ознайомився з підходами багатьох майстрів до музичного мистецтва. За рахунок цього в музиці В.А. Моцарта ми чуємо строкатість і буяння різних фарб, сформованих його осмисленням того, що він отримав від музикантів;
- Л. ван Бетховен у своїх віртуозних імпровізаціях трансформував звучання інструменту та прийоми гри;
- Н. Паганіні дивував публіку технікою, і нововведеннями, творчою фантазією. Про геніального розповідали, що найкращі його твори це не ті, що записані, видані та відомі всім, а ті, що він імпровізував за настроєм і ніколи більше не виконував;
- Ф. Ліст був знатним імпровізатором в аристократичних салонах та на концертній естраді. Його запальний темперамент яскраво відображався у віртуозних, технічних і цікавих імпровізаційних виступах. Його вважали кумиром імпровізації;

- Ф. Шопен вважався геніальним імпровізатором. Кожен виступ піаніста був унікальним, але при цьому досить зваженим, адже він мав талант відроджувати зімпровізовану тему через десятки тактів. І цим самим надавав твору композиційної оформленості. На початку своєї творчої кар'єри як виконавця, на концертних виступах на яких він часто і успішно імпровізував на теми: з опери «Мойсей в Єгипті» Дж. Россіні, музичної комедії «Селянин-мільйонер» Й. Дрехслера, опери «Німої з Портічі» Д. Обера, опери «Білої дами» Ф.А. Буальдьо, опери «Роберта-Диявола» Дж. Мейєрбера та ін. Про його імпровізації завжди захоплено відгукувалися в публіці та пресі. У монографії про життя і творчість Ф. Шопена Я. Івашкевич говорить, що піаніст з часом покинув заняття концертної імпровізації та зазначає, що: «З роками Шопен припинив публічно імпровізувати. Він уже надто серйозно ставиться до музики, щоби ризикнути на подібні подвиги. Натомість у колі близьких друзів ще не раз звучали його імпровізації. Поширена думка, що його записані твори – лише тінь того, чим була його натхненна гра-імпровізація, коли він «шаленів» чи «любив» за фортепіано. Може, так і було насправді, а може, на слухачів впливала сама атмосфера таких вечорів, вплив, що надавала на оточуючих велика індивідуальність Фрідеріка Шопена» [16, с. 48];
- А. Рубінштейн чудово володів умінням імпровізувати та навчав цій майстерності усіх своїх учнів, котрі робили транскрипції, писали каденції до концерту, імпровізували на тему.

Імпровізатор відрізняється від виконавця насамперед тим, що він у процесі гри на інструменті здатний швидко змінювати обраний для розробки образ.

Так, в ХІХ ст. інтерес до мистецтва імпровізації помітно занепадає, що пов'язано в першу чергу з активним процесом розвитку виконавства, інструментарію. Навіть каденції в інструментальних концертах ретельно вивчалися і виконувалися точно, «дослівно». У статті, присвяченій проблемі

викладання імпровізації, Т. Пістунова зазначає про період відродження інтересу до імпровізації: «В процесі пошуку інтерпретаційних ідей, у XX ст. на початку XXI ст., імпровізація переживає новий підйом у таких напрямках як джаз, алеаторичні форми сучасної музики. Інструментальне виконавство, а саме, колективне музикування стає самостійним видом імпровізації» [36, с. 88].

Такої ж думки щодо розвитку імпровізації дотримується і О. Сердюков: ««Золоте століття» імпровізації одночасно стало століттям її заходу. На рубежі XIX–XX століть панувала установка на виконавця-віртуоза, що блищав імпровізаціями, – це стиль піаністів Грюнфельда, Падеревського, Пахмана, Бузоні, Вейсса, Ферстера та короля імпровізації Роговського» [39, с. 57].

1.3. Імпровізація в музичній культурі кінця XX – початку XXI ст.: класичний репертуар у сучасному стилі

В останні десятиліття відбувається відродження інтересу до імпровізації на концертній сцені. Така тенденція стимулює потребу усвідомлення природи імпровізації та розуміння подібності даного процесу з твором композитора. Імпровізація – це також твір, створення музики, як і композиція, але відрізняється в європейській музичній історії останніх кількох століть письмовою фіксацією та у зв'язку з цим можливістю роботи з удосконалення записаного тексту.

Культ виконавця-інтерпретатора – історично порівняно недавнє явище. «Орієнтовно з 20-х по 80-ті роки. XX століття виразно позначається концепція інтерпретації незмінного тексту твору, яка відтіснила музиканта, що імпровізує (спонтанно створює) музичний опус на концертній естраді. Практика імпровізації на концертній сцені почала відроджуватися на початку 90-х XX ст. і поширюється у нинішньому столітті».

Досить часто у сучасному музикуванні застосовують неординарні техніки гри на музичних інструментах, що стало популярним ще у творчості

композиторів ХХ століття, які намагалися розширити звукові можливості фортепіано та інших музичних інструментів. Вони використовували незвичайні способи видобування звуку, наприклад, гра на струнах, колках, рамі, або взагалі застосовували сторонні предмети, котрі радикальним чином змінювали звучання. Необхідно відзначити особливий внесок у розвиток цієї галузі представників американської композиторської школи – Дж. Кейджа, Г. Кауелла, Дж. Крамба. Саме останньому і належить відомий термін «розширене фортепіано» (*extended piano*).

На сьогоднішній день в музичній практиці затвердився такий напрямок музикування, як імпровізація класичного репертуару в естрадній стилістиці. Спочатку це було поширено в джазовій практиці ХХ ст., а пізніше, ще на початку 60-х років, така імпровізація отримала друге дихання у прагненні до демократичної публіки у творчості французів Жан-Жака Лусьє та Річарда Клейдермана.

Сьогодні музиканти, які здобули академічну освіту, імпровізують «полегшений» класичний репертуар. Одним із яскравих прикладів популяризації класичних творів у формі естрадного шоу це виступи американського скрипаля Девіда Гарретта. Ще будучи випускником Джульярдської школи він здобув перемогу на конкурсі композиторів із фугою, написаною в стилі І. С. Баха. Тоді він проявив себе як талановитий композитор, але під впливом сучасних технологій і тенденцій він знайшов себе в естрадному форматі.

Зараз Гарретт синтезує різні стильові напрями масової музики ХХ ст: класику, рок, джаз, фолк, поп і часто виконує транскрипції відомих класичних зразків музики в сучасних обробках, характерним є імпровізаційний початок.

Великою популярністю користується викладена в мережі його імпровізація на тему Головної партії з П'ятої симфонії Л. ван Бетховена, обробка в стилі рок-музики концерту А. Вівальді «Літо» з «Пори року» [53].

Створенням транскрипцій та імпровізацій на «Пори року» А. Вівальді на рубежі XX - XXI ст. є поширеним явищем. На фоні великої кількості обробок із цього циклу виділяється транскрипція «Шторму» грецького композитора Янні Хрісомалліса для естрадного оркестру, що містить зміни авторського тексту [55]. Експозиція теми оригіналу звучить у партії скрипки соло, після з'являється соло арфи, де повністю відсутні оригінальні мелодійні звороти.

Така форма подання композиції і є імпровізація виключно на ритмічний малюнок твору Вівальді в естрадній стилістиці. Далі імпровізаційна тема арфи йде на другий план і на її фоні знову з'являється авторська тема Янні в партії труби соло. Поява теми оригіналу у двох скрипок проходить у хибній репризі, де автор використовує різні прийоми імітації. Реприза чітко виділена паузою, у котрій до закінчення твору звучить оригінальна тема.

Сербський піаніст Максим Мрвіца у своїх популярних концертних виступах виконує класичні «хіти», активно використовуючи відеоряд, світлові спецефекти та різноманітні комп'ютерні ефекти з синтезованими звуками.

Великою популярністю користується його виконання етюд Ф. Шопена *op.10 №12* – це своєрідна імпровізація-транскрипція, де оригінал твору для фортепіано звучить з дублюванням в унісон струнним оркестром, басової електрогітари, ударною установкою та імпровізація на тему фортепіанного концерту Едварда Гріга *a-moll*. У цьому творі-ремиксі використані дві теми з концерту – тема зі вступу і тема Головної партії і в цілому композиція нагадує трек сучасних ді-джеїв. Композицій такого типу називаються не творами, а «саундтреками», де багаторазово використовується короткий музична фраза, зворот (*sample*) і звучить ритмізована комп'ютерна версія теми вступу.

Сьогодні досить популярною є тенденція, коли академічні музиканти починають грати джаз. Наприклад, відомий академічний піаніст Денис

Мацуєв часто грає імпровізації в джазовій стилістиці та створює музичні колаборації з такими джазовими музикантами як Ч. Коріа, Б. Мак-Ферріном, Г. Гараньяном, І. Бутманом. Мацуєв також створює транскрипції та парафрази, імпровізує на класичні теми в різних стилях, зокрема і джазовому. У сучасному блюзовому стилі звучить його імпровізація на тему «Пісні Сольвейг» із сюїти № 2 Е. Гріга для фортепіано соло [22] та джазова імпровізація-мікс на твори «*Roxanne*» *Sting & The Police*, «Пісні Сольвейг» і «В печері гірського короля» Е. Гріга [21].

Окрім джазових імпровізацій Мацуєв імпровізує в стилях композиторів класиків у більш жартівливому ключі. Наприклад, відомі імпровізації на теми «У лісі народилася ялинка», «Жив-був у бабусі сіренький козлик».

Семантична сторона даних імпровізацій полягає не у відкритті нових тем, а в екстравагантних фантазіях на тему. Культура музикування в ХХ-ХХІ століттях перейнялася новою ідеєю – функцію музиканта передати техніці, машині. Тому настільки сьогодні популярні імпровізації з новими технологічними спецефектами, шоу і т.д.

Висновки до розділу 1

Поняття «імпровізація» має велику кількість визначень. Можна узагальнити два основних підходи до розгляду даного питання:

- у загальному сенсі всіх галузях життєдіяльності людини;
- у «вузькому», в окремих видах мистецтв та сфер інтелектуально-практичної діяльності.

Будь-який вид мистецтва по-своєму несе в собі унікальне явище імпровізації. Наприклад, імпровізація в акторській майстерності – це гра на сцені, що не була підготовлена на репетиціях; у живописі – це начерки малюнка з натури, які виражають початкову думку і враження автора; у музиці та літературі – це твір, що вигаданий у момент виконання без попередньої підготовки.

Імпровізація є історично найдавнішим типом музикування, що характеризує людину і як творця, і як витвір культури. Ще з давнини вона існувала як основна форма музичного буття та пережила свій «золотий вік» у XVI-XVII століттях, та потім почала поступово здавати свої позиції і до кінця XIX століття була практично вигнана з арсеналу педагогічних засобів.

XX століття – період бурхливої активізації комунікацій, радіо, звукозапису, телебачення. У зв'язку з цим явищем найширшого взаємопроникнення музичних культур різних країн і народів, серед яких імпровізація є найчастіше основною формою існування музики. У сучасній професійній музиці, коли композитори прагнуть реалізувати образи вільні, непередбачувані, вони в нотах своїх творів спеціально позначають місця, де виконавець має імпровізувати.

Отже, імпровізація як окремий творчий процес існує як і у всіх видах мистецтва, так і в повсякденному житті. Цілком справедливо, що за всіх часів у майстерності імпровізації бачили найвищу форму прояву творчих здібностей.

РОЗДІЛ 2

ІМПРОВІЗАЦІЯ В АСПЕКТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Види музичної імпровізації

Музична імпровізація – це вміння висловлювати свої думки через інструмент, а з досвідом і практикою приходить більш тонке розуміння самої суті музики та комбінацій і механізму взаємодії звукових вібрацій з емоціями. З'являється можливість викласти думки мовою музики за допомогою музичного інструменту.

Імпровізації можна класифікувати за певними ознаками:

1. За типом виконання:
 - вокальна,
 - інструментальна;
 - пластична;
 - танцювальна.
2. За кількістю виконавців:
 - сольна;
 - колективна.
3. За типом:
 - строга імпровізація;
 - тематична (стильова, жанрова);
 - вільна імпровізація.

Незалежно від того, що ці типи імпровізацій досить різні та унікальні, але вони мають точку перетину: будь-яка імпровізація розвивається за законами музичного мистецтва, без дотримання яких вона може існувати. Тому в кожному з них використовується багато однакових засобів вираження. Але з іншої точки зору, різниця між вільною та стильовою імпровізацією величезна: кожен спосіб організації миттєвої композиції націлений на реалізацію різних музичних цілей.

Будь-який стиль імпровізації має свою індивідуальну систему формоутворення, інтонування, метроритмічної організації тощо. Так, наприклад, джаз має більше 10 різних напрямків, але музиканти можуть відрізнити джазову імпровізацію від рок-імпровізації чи поп-імпровізації. Це пояснюється наявністю наперед визначеною системою образів.

Один із найбільш складних по сприйняттю та виконанню є вільна імпровізація, яка розвинулась на межі фрі-джазу та академічної музики наприкінці 60х років ХХ століття. Вільна імпровізація – це музикування, що необмежене жодними рамками, створюється тут і зараз. У такому вигляді імпровізації обмеження походять лише від виконавця і не мають звукової обумовленості. Свобода такої імпровізації має певні принципи. Тож у вільній імпровізації немає точки опори, про котрі йшла мова вище. Нею виступає сам виконавець, самотійно накладаючи обмеження:

- практичні: складність та свобода імпровізації залежить від технічних можливостей імпровізатора;
- інструментальні: одноголосний інструмент визначає монодичність імпровізації;
- світоглядні: кількість слухового досвіду, музичний смак, стилістичні й жанрові уподобання, характер і навіть настрої імпровізатора;
- колективні: кількість виконавців в імпровізації та їх професіоналізм.

За даними обмеженнями стоїть ряд факторів, котрі впливають на результат і сам процес імпровізації:

- особистісний фактор: особливості індивідуальності імпровізатора, виховання, кругозір, характер, настрої;
- фактор підготовленості: освіта, технічні та творчі можливості й навички;

- технічний фактор: особливості музичного інструменту, на котрому відбувається імпровізація, його можливості та специфічність конкретного екземпляра;
- ситуаційний фактор: акустика приміщення, наявність та настрої публіки, а також різного роду ситуації, що можуть статися під час виступу і вплинути на хід імпровізації;
- фактор ансамблевості: проявляється в колективній грі і є результатом перетину ініціатив, що проявляються кожним учасником імпровізаційного ансамблю. В імпровізації ансамблевого типу бажано надати можливість висловитися кожному учаснику, варіювати динаміку, характер, мати розвиток процесу.

Шлях до володіння майстерності вільної імпровізації лежить через відмову від звичних засобів виразності, тональної системи, терцієвих та квартових співзвуч та акордів, банальних гармоній. Натомість краще використовувати штучні лади, незвичайні гармонічні звороти, цікаві вирішення проблем фактури, динаміки тощо. Перетворення мають відбуватися всіх рівнях музичного знання.

Неординарного вирішення питання потребує і форма вільної імпровізації. Наприклад, формоутворення не має нагадувати класичні квадратні структури, що надає посилення на статичні та давно вичерпаних себе структурах. Форма повинна народжуватися з мелодії, для цього необхідно мислити лінійно.

Також цікавою є можлива часткова відмова від чіткої звуковисотності у бік шумових звуків, ефектів, пошуків нових підходів та прийомів гри на музичному інструменті, що дозволить по-новому його розкрити. Адже коли шукаються та вводяться нововведення, не використовуються усталені шаблони, то потенціал розкривається повністю, розвивається практичний багаж.

Отже, вільна імпровізація досить складний процес і вид мистецтва, що передбачає вміння грати в різних музичних стилях, що в свою чергу вимагає віртуозного володіння інструментом та наявності відмінного слуху. Тому можна навіть сказати, що володіння мистецтвом вільної імпровізації є однією з вищих точок розвитку музиканта.

Для того, щоб вміти імпровізувати в жанрі та стилі, необхідно аналізувати багато різних жанрових мелодико-гармонічних засад у творах композиторів від епохи бароко до сьогодення. Найбільшою популярністю користуються імпровізації у стилі класиків та романтиків. Часто це квадратна будова, ясна ладова та тональна структура, класичні гармонічні звороти та акорди, визначеність та повторність ритмів, акцентування сильних (слабких) долей, прості двочастинні та тричастинні форми.

Окрім цього досить популярним напрямом в імпровізаційному мистецтві є імпровізація в стилях, жанрах минулих століть, імпровізація жанрових варіацій, трансформацій теми у вальс, марш, полька, мазурка, менует, гавот, сарабанда.

Сама імпровізація неможлива без знання музичної грамоти, принципів, засобів та методів розвитку музичного зерна та матеріалу в цілому. Весь процес розуміння законів імпровізаційної творчості досить тривалий, важкий, вимагає системних занять, як і вивчення будь-якого музичного твору. Адже навіть невеликі спроби та заняття, зроблені у цьому напрямі, приносять велику освітню користь.

У своєму історичному розвитку імпровізація передусь композиції, оскільки імпровізація не являє собою будь-яку нотацію чи загальну систему фіксації звукових комплексів та його відносин. Тому музикант-імпровізатор мусить мати велику базу знань, кількість версій звуковисотної комбінаторики і вміти поєднувати такі на практиці. В процесі на результат впливають різні здібності імпровізатора, а саме внутрішній слух і музичне мислення, почуття форми та метро ритму, навички моментально реалізовувати всі свої теоретичні знання у практиці вільного музикування.

Тому названий комплекс знань та вмінь є основою формування та розвитку здатності імпровізувати та впевнено й миттєво створювати музику.

Музична ідея та задум, що лежать в основі імпровізування – це взаємодоповнюючі і взаємопов'язані елементи музикування та творчого процесу в цілому. Досить часто, що в композиторській фантазії народжується музична ідея, котра стає своєрідним поштовхом для створення музичного задуму. Іноді навпаки, коли провідною ланкою між музичним задумом та його втіленням стає ідея, котра виростає на основі задуму.

Становлення творчої фантазії імпровізатора, інтерпретатора та композитора, котра націлена на створення нового музичного твору, може відштовхуватися і від інтонаційного передвісника, або придуманого та уявленого композиційно-драматургічного проекту. І музикант-інтерпретатор працює вже зі створеною композицією, на відміну від композитора. Тому він займається своєрідною реконструкцією музичного твору, тематичного зерна та музичного задуму та ідеї.

У смисловому просторі кожної композиції лежить тріада безпосередніх учасників:

- композитор;
- виконавець;
- слухач.

Сполучною ланкою виступає виконавець, котрий безперечно бере на себе роль інтерпретатора та вступає в діалог зі своїм слухачем.

2.2. Імпровізація як тип музикування та як специфічний жанр

Проблема фортепіанної імпровізації була і залишається актуальною серед виконавців, імпровізаторів, композиторів і педагогів. Розглянувши основні типи музичної імпровізації на фортепіано (вільна та строга), ми можемо дійти висновку, що кожна імпровізація потребує попередньої спеціальної підготовки, зокрема активну і пасивну. До активної підготовки

можна віднести планування образу, характеру, форми, фактури, жанру, стилю тощо. До пасивної - слухання фортепіанної музики, знання з музичної грамоти, сольфеджіо, гармонії, поліфонії та аналізу, вивчення та аналіз прикладів з художньої літератури, творчості композиторів різних епох, стилів і країн.

Так, наприклад, для того, щоб мати навички тематичної імпровізації необхідно:

- багато грати та слухати музику;
- мати велику базу жанрових ритмічних, мелодичних і гармонічних формул;
- знати структурні формули танцювальних жанрів XVII-XIX ст.;
- накопичувати найбільш характерні прийоми на основі близьких образних асоціацій;
- розумітися у формах;
- мати навички перегармонізації, структури повторності, акцентування, ладових і тональних переходів.

Щодо вільної імпровізації ми стверджуємо, що існують обмеження, що закладаються самим імпровізатором в процесі її створення (розглянуто в Розділі 2.1). Імпровізація такого типу потребує великої слухової, теоретичної та музичної підготовки.

Розвиток навичок вільної імпровізації сприяє розвитку практичних музичних здібностей у багато разів швидше. Також можна отримати можливість черпати натхнення з необмеженої кількості джерел та перетворювати це для втілення своїх ідей.

Вільна імпровізація це найпрогресивніша і найновіша форма музики, яка в майбутньому тільки зміцнюватиме свої позиції і проникатиме у всі стилі музики.

Як зазначає С.А. Гільманов [12], вивчення мислення у процесі імпровізації дозволило на основі емпіричного узагальнення виділити рівні імпровізаційного мислення:

1. Низький рівень:

- цілі побудови імпровізації формулюються нечітко (музикант не може формулювати задум);
- виконавець комбінує мелодико-ритмічні освіти, ґрунтується на гармонійній схемі твору;
- текст імпровізації досить незв'язний;
- загальна логіка та емоційно насичений образ або не регулюють мислення, або запозичуються із загального «культурного ореолу» твору.

2. Високий рівень:

- імпровізація здійснюється на основі загального задуму, який або пов'язаний з усіма музичними переживаннями імпровізатора, або виникає під час виконання та регулює побудову фраз і періодів (музикант може обговорювати задум, формулювати його зміст);
- можуть виникати будь-які відхилення у мелодиці, ритміці та гармонії, якщо виникла деяка ключова інтонація (у фразі стосовно спільного задуму);
- є такий «регулятор» мислення, як цілісний образ твору та імпровізації на нього, який може досить легко описуватись з використанням опису різномодальних відчуттів.

Між цими полюсами лежить третій, проміжний рівень:

- динамічні критерії та проміжні цілі регулюються певною логікою розгортання тексту, що складається, імпровізації, пов'язаної або з розумінням твору, або запозиченої з відомих імпровізаційних інтерпретацій (музикант може пояснити

сенс і змістом інтерпретації, але не може чітко сформулювати задум імпровізації);

- виникають гармонічні відхилення, але вони стосуються найчастіше введення допоміжних, вступних акордів;
- спостерігається деяка зв'язність у побудові фраз, заснована на використанні інтонацій твору та тих, хто народився у власній імпровізації, однак вона відноситься до логіки фраз, але не до «логіки твору»;
- образ виникає як відповідь на слухання власної імпровізації; у ньому, що виникає під час імпровізації, переважають сенсорні (моторні та слухові) компоненти.

Ми вважаємо, що на цій основі можна з високим ступенем ймовірності стверджувати, що уміння імпровізувати розвивається від освоєння власне «мовних» компонентів музичної мови до здібностей формування художнього образу, і на цій основі – до здібностей вибудовувати імпровізацію як цілісний твір.

Одним із визначень музичної імпровізації є – тип музикування, що детермінований необхідністю синхронізації у реальному часі процесів створення художнього тексту і характеризується варійованим поєднанням та набором мелодичних та ритмічних елементів. [14, с. 51]. Проте, піаніст та дослідник джазової імпровізації С. Давидов вважає, що джазове мистецтво імпровізації (в тому числі і фортепіанне) не є спонтанним в прямому сенсі слова (не дивлячись на ознаки стихійності та імпульсивності), а все ж таки більшою мірою є «детермінованим перманентною попередньою підготовкою фактурно-інтонаційного потенціалу, необхідною для втілення художніх ідей, а також встановленими нормами, закладеними в музичному матеріалі теми, яка служить «відправною точкою» для процесу музики» [13, с. 72].

Тож для успішної імпровізації на фортепіано слід дотримуватися певних правил та мати великий багаж знань з гармонії, аналізу, форми,

фактури, музичної грамоти в цілому. Також необхідно обов'язково вивчати музики, знайомитися з творчою імпровізаційною майстерністю видатних імпровізаторів та композиторів класики, джазу, року, естради для подальшого використання деяких прийомів у власній імпровізаційній творчості та творах.

Систематичні заняття імпровізацією сприяють розвитку швидкого музичного мислення з ефективною та адекватною звуковою реакцією, точного звукового передчуття подальшого реального звучання, розвитку гарного і правильно-організованого метро-ритмічного почуття, відчуття простору і часу.

Імпровізація може перетинатися з іншим явищами або служити ознакою певних жанрів. Так, розглядаючи джазову імпровізацію, В. Генералов підкреслює, що в джазі можна поставити знак рівності між **інтерпретацією** та імпровізацією, оскільки «навчитися будувати мелодичні конструкції може будь-хто, хто володіє елементарною музичною освітою, втім не кожен може здійснити “чуттєве налаштування” під джазовий стиль» [2, с. 118]. Харківський джазовий піаніст С. Давидов має схожу точку зору: «Джазова імпровізація в її «класичному» вигляді – це вільна художня інтерпретація образу вихідної теми, корельована з трактовкою особистих музичних ідей (попередніх та сьогохвилинних)» [13, с. 73]. Він має на увазі, що художню інтерпретацію варто розглядати не тільки, як «переклад» виконавцем нотного тексту, а й викладення власного задуму, а також матеріалу, який є відправною точкою для розгортання музичного процесу.

Враховуючи особливості імпровізації як типу музикування, можна розглядати **імпровізацію й як жанр**. Французьке слово «жанр» перекладається як вид, рід, манера. Термін давно увійшов до лексики мистецтвознавства, дослівно означає рід. Мається на увазі рід мистецтва, рід музичної практики, рід творів. Жанр визначає характер виконання, стійких мелодійних та ритмічних формул. Кожен з них мають свої відмінні риси, зміст, форму та призначення. Жанр – це свого роду модель, з котрою

співвідноситься конкретна музика. Наприклад, є певні умови виконання, призначення, форма, семантика.

До вивчення проблеми жанру зверталось багато музикознавців та науковців: Л. Мазель [19], В. Цукерман [20], Є. Назайкінський [28], А. Сохор [41]. Складність класифікації жанрів пов'язана з їх еволюцією, де змінні умови побуту музичних творів, взаємодія народної творчості та професійного мистецтва призводять до модифікації старих жанрів та виникнення нових.

Тому умовно усі жанри можна класифікувати за таким рядом ознак:

1. За способом виконання:

- інструментальні (марш, вальс, етюд, соната, фуга, симфонія),
- вокальні жанри (арія, пісня, романс, кантата, опера, мюзикл).

2. За А. Сохором «за обстановкою виконання»:

- обрядові й культові (псалми, меса, реквієм). Для них характерні узагальнені образи, панування хорового початку та однакові настрої у більшості слухачів;
- масово-побутові (різновиди пісні, маршу та танцю: полька, вальс, регтайм, балада, гімн). Такі відрізняються простою формою та інтонаціями;
- концертні жанри (ораторія, соната, квартет, симфонія). Для них характерне виконання у концертному залі, ліричний тон яких є самовисловлюванням автора;
- театральні жанри (мюзикл, опера, балет), що вимагають дії, сюжету та декорацій.

3. За функцією:

- світська;
- релігійна;

- побутова;
- танцювальна;
- театральна;
- музика для фільму.

Є. Назайкінський в монографії «Стиль і жанр в музиці» [28] виділяє три історичні форми функціонування жанрів:

1. Синкретичну, де музика виступає насамперед як канон, котрий забезпечує відтворення відповідної певної традиції ситуації; характеризується синхронністю творчості та сприйняття;
2. Естетичну, де музика стає естетичним феноменом і на першому плані виходять семантичні функції; з'явилася з поширенням нотного запису;
3. Віртуальну, з'явилася завдяки поширенню звукозапису і характеризується можливістю сприймати музику в різних умовах. При цьому на перший план виходять структуротворні функції жанру.

Важливо не плутати дещо схожі терміни «стиль» і «жанр», де перший вказує на особливості музичного мови твори, а жанр – це модель або схема, з урахуванням котрої створюються твори. Нерідко один і той же твір може бути охарактеризований з різних точок зору класифікацій або той самий жанр може опинитися в декількох жанрових групах.

Імпровізація як жанр розглядається в контексті танцювально-хореографічної культури [6], де вона вже набула певного розгалуження (традиційна, модерністська, постмодерністська), а також сформувалися певні унікальні види як «імпровізаційний танцтеатр», «контактна імпровізація», «імпровізація Форсайта», «Імпровізація вивільнення» [6, с. 64]. Отже, найрозгорнутіша жанрова система імпровізації спостерігається в хореографічному мистецтві.

Щодо музичного мистецтва, враховуючи особливості імпровізації як типу музикування, можна розглядати імпровізацію й як жанр, спостерігаючи такі специфічні ознаки:

- 1) Ефекти пошуку й несподіваного знаходження музичної ідеї, вільного злету фантазії, що відображається в побудові композиції, її фактурному та метро-ритмічному оформленні;
- 2) Використання тем або уривків із творів інших авторів (народні або популярні мотиви). Це свого роду і є розвиток певної теми;
- 3) Орієнтація на певний музичний образ від яких залежить вибір засобів виразності.

Ця наша гіпотеза підтверджується багатьма прикладами музичної літератури. У розділі 3 ми розглянемо «15 імпровізацій» Ф. Пуленка та «Імпровізації на норвежські теми» Е. Гріга.

2.3. Роль фактури у фортепіанній імпровізації

На заняттях імпровізації та композиції з піаністами завжди розглядається та ведеться детальне опрацювання типів та видів фортепіанної фактури з подальшим використанням її елементів у побудові власної імпровізації. Це сприяє формуванню вміння фактурного заповнення звукового об'єму музичного інструменту. У заняттях з музикантами інших спеціальностей увага більше приділяється прийомам розвитку мелодичних ліній. Також обов'язково встановлюються зв'язки мелодичних ліній з гармонією та відбувається розробка звукового діапазону виконання, формування навичок метро-ритму в оформленні штрихів, жанрів, стилів, точності виконання. Особливого значення надається розвитку розробкових розділів чи епізодів, імпровізації соло, кульмінаціям різних типів, динаміці розвитку образно-сміслової драматургії.

Проблему фактури вивчало багато музикознавців, зокрема: С. Давидов [13, 14], Л. Мазель [19], Є. Назайкінський [28], В. Холопова [44].

Кожен музичний твір має свою «звукову тканину». Коли ми чуємо гарну мелодію чи незвичайну гармонію, то нам здається, що ці засоби виражені власними особливостями. Проте, задля того щоб мелодія чи гармонія зазвучала виразно, композитори використовують різні прийоми та способи обробки музичного матеріалу, різні види музичної фактури. Тож, як відзначає джазовий піаніст С. Давидов, «інформативні, конструктивні синтезуючі-диференціюючі та формотворні властивості фактури відіграють надзвичайно важливу роль» [14, с. 45]. Оскільки фактура є одним із найбільш стабільних, стійких музичних засобів, її зміни відразу ж сприймаються як важливі та значущі. Основні види фактур європейської музики, взяті в хронологічному порядку, такі:

- монодія.
- підголосність,
- гетерофонія,
- імітаційна поліфонія,
- різнотемна поліфонія,
- гомофонія,
- акордовий склад,
- гомофонно-поліфонічний склад,
- поліфонія пластів,
- пуантилізм,
- понадбагатоголосся.

Ці види неоднакові за своєю хронологічною та історичною лінією, художніми особливостями. Еволюція музичного мислення потребувала збільшення голосів фактури, розширення звукової палітри, нового звучання, співвідношення голосів та тембрів. Тому фактура розвивалась, удосконалювалась і змінювалась із загально-історичними епохами та стилями.

Вибір фактури в імпровізаційній творчості та мистецтві в цілому, залежить багатьох причин – від семантики, задуманого образу, місця, де

виконується музика, тембрового складу. Наприклад, поліфонічна музика, призначена для звучання у храмі, потребує значного фактурного простору. Лірична та романтична музика, що з передає відчуття та почуття людини, часто одноголосного викладу. Її звучання представляє стиск фактури до одного-єдиного голосу, який виконує самотню пісню. Іноді одноголосне викладення мелодії також використовується для висвітлювання краси конкретного тембру.

За визначенням С. Давидова «Фортепіанна фактура – це художньо обґрунтована організація сполучення інтонаційно-мовних компонентів багатоголосної музичної тканини в системі їх функціонування за координатами простору, глибини та часу, детермінована технологічно-фонічною специфікою інструменту (фортепіано), а також особливим типом творчого мислення, якостями особистості піаніста як професійного композитора чи імпровізатора» [14, с. 51]. Фактура та її роль в музичних творах дуже пов'язана з виконавськими засобами, в котрій знаходять відтворення темброво-динамічні та технічні особливості інструмента, ансамблю чи оркестру. Внаслідок цього існують поняття «скрипкова», «фортепіанна», «оркестрова», «хорова» фактура. Комплекс голосів може передати різноманітний образний зміст, жанровий характер тематизму, індивідуальний авторський почерк та манеру письма.

Робота імпровізатора при виборі різних типів фактури вимагає певної слухової музичної підготовки. Адже музичний слух має складну структуру, котра включає безліч компонентів, що спрямовані на сприйняття різних сторін музики (звуковисотної, ритмічної, динамічної, тембрової і тощо).

Типи фактури нерідко пов'язані з конкретними жанрами, що є основою суміщення різних жанрових ознак, котрі надають музиці художньо-ефективну багатозначність. Прикладом того можуть виступати багато творів Ф. Шопена, зокрема, прелюдія №20 *c-moll*, в котрій поєднуються риси хоралу, траурного маршу та пасакалії. Досить часто фактура зберігає ознаки того чи іншого історичного чи індивідуального

музичного стилю. Прикладом того може слугувати романс «Коли, кружляючи, осінні листи» С. Танєєва, де невігадливий гітарний супровід допомагає композитору створити тонку стилізацію ранньої російської елегії; у 3-й частині симфонії «Ромео та Джульєта» Г. Берліоза для створення національного та історичного колориту майстерно відтворює звучання мадригала *a cappella* XVI ст.

Висновки до розділу 2

Імпровізація як тип музикування досить поширений і вивчений феномен. Її можна розділити на види:

- За типом виконання: вокальна, інструментальна; пластична; танцювальна.
- За кількістю виконавців: сольна; колективна.
- За типом: строга імпровізація; тематична (стильова, жанрова); вільна імпровізація.

Також можна зазначити ряд факторів, які впливають на результат і сам процес імпровізації:

- *фактор підготовленості* (освіта, досвід, технічні та творчі навички),
- *особистісний* (особливості індивідуальності імпровізатора),
- *технічний* (особливості музичного інструментарію),
- *ситуаційний* (акустика приміщення, настрої публіки і таке інше),
- *фактор ансамблевості* (що проявляється в перетині ініціатив кожного учасника ансамблю).

В імпровізаційній практиці піаніста особливу роль відіграє робота з фактурою. Вибір фактури залежить від семантики, задуманого образу, місця, де виконується музика, тембрового складу. Типи фактури нерідко пов'язані з конкретними стилями та жанрами, а також їх поєднаннями.

Зазвичай імпровізацію розглядають саме як тип музикування, проте деякі дослідники (В. Генералов [11], С. Давидов [13]) трактують цей феномен як специфічний вид музичної інтерпретації, як певне переосмислення вже написаних композитором тем.

Не дивлячись на те, що в творчості європейських композиторів ХІХ-ХХ століть досить багато творів з назвою «Імпровізація», до сих пір музикознавцями не було розглянуто імпровізацію як жанр. Спираючись на родові риси імпровізації як типу музикування ми сформулювали наступні специфічні ознаки імпровізації як жанру:

1) Ефекти пошуку й несподіваного знаходження музичної ідеї, вільного злету фантазії, що відображається в побудові композиції, її фактурному та метро-ритмічному оформленні;

2) Використання тем або уривків із творів інших авторів (народні або популярні мотиви). Це свого роду і є розвиток певної теми;

3) Орієнтація на певний музичний образ від яких залежить вибір засобів виразності.

Данні ознаки імпровізації як жанру ми розглянемо у розділі 3 на прикладі «15 імпровізацій» Ф. Пуленка та «Імпровізацій на норвежські теми» Е. Гріга.

РОЗДІЛ 3

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ЖАНР

КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

3.1. «XV імпровізацій» Ф. Пуленка

Одним із найвідоміших композицій жанру імпровізації є цикл Ф. Пуленка «15 імпровізацій». Серед його попередників у сфері імпровізації в французькій музиці можна виділити фігуру К. Сен-Санса, який «із захопленням віддається мистецтву органної імпровізації – по нотах він грає тільки в ті дні, коли себе погано почуває» [3]. Його мистецтво органної імпровізації високо цінували сучасники, зокрема Ф. Ліст, К. Шуман, П. Сарасате. Цей досвід в композиторському доробку К. Сенса відобразився в створенні не тільки органних п'єс та прелюдій, але й, власне, 7 органних імпровізацій, де його виконавська діяльність переростає в певний музичний жанр.

Пропонуємо послідовний аналіз всіх «XV Імпровізацій» Ф. Пуленка.

«*Імпровізація*» № 1, *h-moll*, *Presto ritmico* (FP63/1), має присвяту (*à Madame Long de Marliare*), за якою, як нам вдалося з'ясувати, приховується піаністка Маргеріт Лонг / *Marguerite Long* (1874 – 1966) [53]. Вона підтримувала теплі та тісні відносини з багатьма видатними композиторами свого часу, зокрема із Клодом Дебюссі, який присвятив їй свій Четвертий експромт, а також з композиторами «Шістки». Їй присвячували свої твори також Габріель Форе, Даріус Мійо, Ерік Саті. Серед них – і Франсіс Пуленк.

В україномовній версії статті в Вікіпедії [17] зазначено також, що у «1850-ті роки 8 французьких композиторів подарували піаністці на 80-ліття спільно написані «Варіації на ім'я Маргарити Лонг», що вочевидь стало знаком особливої пошани до виконавиці, яка активно популяризувала репертуар сучасної французької фортепіанної музики. Даріус Мійо так оцінив піаністку: «Маргарита Лонг — артистка, що присвятила себе Франції. Свою любов Вона віддала й сучасній музиці. От чому з почуттям

подяки ми зробили цей подарунок, вклавши в нього частку нашого серця» [17, с. 55].

Показово, що «Імпровізації» відкриваються саме з жіночої присвяти, що дозволяє говорити про романтичні мотиви творчості композитора. Те, що Ф. Пуленк спілкувався із М. Лонг не викликає сумнівів – він сам засвідчує це в бесіді із Стефаном Одеєм [30]. Композитор говорить, що саме Маргарита Лонг розповідала йому про Равеля, а точніше про його «елегантність і дендизм» [30, с. 66].

А. Іванов визначає форму цієї п'єси як контрастно-строфічну [11], вочевидь, прагнучи підкреслити паралелі із вокальним формотворенням, хоча насправді таке ускладнення термінології, на нашу думку, недоцільне, оскільки форму № 1 можна визначити як тричастинну репризу із контрастною серединою.

Крайні розділи тричастинної форми поєднують поривчастість романтичних пристрасних образів, що втілилася у стрімкому темпі *Presto ritmico*, пасажній техніці, поряд із скерцозністю – у коротких та рваних фразах, постійних змінах руху, різких акордах (як, наприклад, в самому початку). Експозиція, що охоплює 17 тактів, асоціюється із фортепіанною стилістикою шопенівських скерцо та лістівських етюдів, а в репризі додається равелівський «відтінок» завдяки «іспанським» фламенковим гармоніям (*H-h-H-A*), зокрема в тт. 46 – 47; 48 – 49. Скерцозні риси посилюються в репризі, особливо в її завершенні, де звучать короткі пасажі в низькому регістрі.

Центральна частина «Імпровізації» № 1 (тт. 18 – 41) контрастує тонально і тематично (*fis* – *Fis*). Подібна до хоральної акордова фактура, верхній голос якої являє мелодію поспівкового характеру (ключова поспівка терція + кварта) дещо нагадує «Прогулянку» М. Мусоргського і стилістику російської колискової. Тобто, першу п'єсу можна визначити як скерцо із контрастним центральним ліричним розділом – колисковою.

«Імпровізація» № 2, *As-dur*, 3_8 , *Assez anime*, à *Louis Duffey*. Скоріше за все, правопис прізвища – це просто містифікація, улаштована композитором. Вірогідно, що за цим «псевдонімом» прихований представник шістки Луї Дюрей / *Louis Edmond Durey* (1888 – 1979). Ф. Пуленк пригадує роботу над циклом «Бестіарій» в 1918 році, коли, приїхавши до Парижа на побувку, він був вражений, «що Луї Дюрей, якому спало до думки теж саме, поклав на музику весь „Бестіарій”» [30, с. 75]. Отже з Л. Дюреем його об'єднує і певна творча конкуренція.

Композиція другої імпровізації може бути визначена як модулююча форма – спочатку виклад нагадує класичне рондо – тема-рефрен (12 т), – і епізод, *c-moll* (7 тактів) – повернення рефрену (12 т), а потім починає викладатися другий епізод (від т. 32, *Des-dur*), і рефрен уже фактично не повертається. Решта частини – це варіантний виклад теми другого епізоду (проводиться тричі), який о комбінується з рефреном (в партії лівої руки його ритміка і ритмічні фігури). Отже форма є переходом від рондальної до двочастинної безрепризної, хоча тематизм рефрену і другого епізоду, безумовно, споріднені. Їх поєднує закругленість пісенно-танцювальних фраз, «присідання»-реверанси в мелодичних ходах (стрибки на кварту та октаву перед сильною долею), що зближує цю імпровізацію з жанром менуету. В першому епізоді виникає дещо інша стилістика, яка асоціюються із фольклорним музикуванням. Особливого колориту темі надає «розщеплена» терція тризвуку *c-moll* (*es* – в правій руці + *e* - в лівій).

Адресатом «Імпровізацій» № 3, виступає Бріджит Мансо (*Brigitte Manseaux*) – за одним джерелом – онука композитора [51], за іншим – племінниця, що здається правдоподібнішим, адже її роки життя майже співпадають с пуленківськими, а також готується видання «Нових листів Бріджит Мансо до Пуленка». Навряд чи листування із онукою могло бути настільки змістовним, щоб обійняти 442 сторінки [47]. З короткої замітки на сайті видавництва ми дізнаємося, що Бріджіт Мансо (1914-1963), племінниця Ф. Пуленка, відмінна піаністка, була для дядька незамінним

музичним радником, секретарем і довіреною особою. Кореспонденція, яка готується до видання, складається з 192 листів. Вона складає справжній життєпис, в якому Франсіс Пуленк повстає відвертим як ніде більше, з усіма своїми парадоксами, всією своєю правдою як музиканта і людини» [47]. Отже, знову жіноча присвята і знову піаністці.

З першою, так само «жіночою» «Імпровізацією», цю п'єсу зближує тональність *h-moll*, швидкий темп *Presto très sec* та скерцозний характер. Втім, в першій п'єсі значно більше енергії емоційного пориву, пристрасті, тоді як тут переважає ексцентрика, театральність, які викликають асоціації із музикою С. Прокоф'єва. Відповідно змінюється і стилістика - ясний мінорний нахил першої п'єси поступається розширеній тональності, яка балансує на межі мажору та мінору. Замість візерунку арпеджіо – тут «ціпкі» акорди, акордові репетиції, що апелюють до ударної трактовки фортепіано.

Як і в № 1, форма наближується до тричастинної репризної, хоча перехід від експозиції до центральної частини тут не такий рельєфний, і центральна частина за обсягом створює дисбаланс. А. Іванов визначає композицію цієї імпровізації як двотемне рондо.

«Імпровізація» № 4 *As-dur*, ⁴₄, *Presto con fuoco*, присвячена Клоду Попеліну (*à Claude Popelin*). За версією італійської Вікіпедії – це «одноліток Ф. Пуленка», а на *bookwiki*, зазначено, що він є «письменником, сучасником Ф. Пуленка». Серед однолітків, тобто народжених в тому ж 1899 році, що є Ф. Пуленк, дійсно знаходимо одного Клода Попеліна (1899 – 1981), втім він виявляється не письменником, а журналістом, адвокатом і, якщо опис не обманює, то і тореадором, що цілком вірогідно, оскільки йому належить книга про биків, наведена там же («*La tauromachie*») [45].

Всі дослідники відзначають, що композитор звертається в цій п'єсі до стилістики Ф. Шопена. Вона надзвичайно віртуозна. Ключові прийоми – це, по-перше, поперемінне чергування лівої та правої рук в ритмі шістнадцятих,

при чому в правій руці звучать акорди та, по-друге – переключення з акордів на дрібні фігурації або репетиції в тому ж ритмі.

Можливо головоломна віртуозність «з вогнем», відповідно до початкової ремарки *con fuoco* – це те, що поєднує діяльність блискучого піаніста і тореадора, який завжди балансує на лезі між життям та смертю і таким етюдним прийомом. За композицією цей блискучий етюд схожий на рондо з коротким рефреном, що виступає своєрідним *initio*. Епізоди не контрастують йому в значній мірі, не порушуючи активного току музичного руху. Втім, це не зараджує композитору створити контраст між бемольним рефреном в *As-dur* та дієзною сферою (десь є тяжіння до *E, a, cis*) епізодів. Повторні проведення рефренів, як і самі епізоди обіймають по 4 -6 тактів, що в умовах стрімкого темпу робить цю рондальність майже непомітною, тільки кода, де фігурації кружляють більш менш статично приносить певне відчуття уповільнення руху.

Насправді, справжні асоціації із музикою Ф. Шопена виникають тільки в коді, де виникає мелодія в басу, на фоні якої легко вирують арпеджовані фігурації.

«Імпровізація» № 5, *a-moll*, ⁴₄, *Modéré mais sans lenteur* («Помірно, але не повільно») присвячена Жорджу Оріку / *Georges Auric* (1899 – 1983) – наймолодшому з учасників «Шістки», учню А. Русселя, і, до речі, теж однолітку Ф. Пуленка. В його творчості панують музично-театральні жанри, зокрема балети, опери, музика до кінофільмів, є декілька фортепіанних творів.

Музика цієї імпровізації, дивним чином, більш жіночна, ніж два жіночих портрети, що ми вже аналізували. Витончено рафінована фактура з *quasi*-тремолюваннями, коливаннями; низхідна капризна мелодична лінія, що меланхолійно «стікає» по хроматизмах з «вершини» джерела с³ октави – все це формує лірично-пісенну тему, яка за стилістикою нагадує імпресіоністичні зразки, зокрема твори К. Дебюссі. Форма близька до «Імпровізації» № 4, хоча тут ще більше «затушовується» контрастність, і

форму скоріше треба визначити як варіантно-строфічну (за аналогією з вокальною формою), де строфи починаються ідентично, а закінчуються по-різному. Варіантно-строфічна форма розуміється нами в значенні «музичної форми, в якій відбувається зміна музичного матеріалу в другому і наступних куплетах, тобто, як синонім куплетно-варіаційної або куплетно-варіантної форми» [3].

Всього логіка викладу обіймає три строфи (6+9+8 тактів). За жанровими ознаками це лірична прелюдія (адже дещо схожа на прелюдії К. Дебюссі) або інтермецо.

«Імпровізація № 6» адресована Жаку Февріє /*Jacques Février* (1900 – 1979) – це французький піаніст та син Анрі Февріє. Він став правиконавцем Концерту для лівої руки Мориса Равеля (за вибором композитора), а в 1932 році виконав прем'єру Концерту для двох фортепіано Франсиса Пуленка разом із автором [49]. Пов'язувала їх, втім не тільки музично-виконавська діяльність. В бесідах із Стефаном Оделем Ф. Пуленк пригадує, що «в 1931 і 1932 роках майже щотижня вечорами ми збиралися у Прокоф'єва: Жак Февріє – він був чудовий бріджіст <...> Зазвичай ми проводили вечір за грою. Музикою ми теж займалися» [30, с. 59].

Це перший піаніст чоловічого полу, якого ми зустрічаємо в галереї пуленківських портретів. Мініатюра написана в *B-dur*. Ф. Пуленк використовує незвичне і навіть кумедне позначення темпу «*A toute vitesse*», що означає «на повній швидкості» подібно до потягу. За тематизмом музика № 6 водночас нагадує іграшкові марші (пунктирний ритм) і прокоф'євські ексцентричні скерцо, що зближує його з № 3. Можливо, використання прокоф'євської стилістики як такої, що єднає п'єсу, зумовлено спогадом про колективну гру в брідж.

За композицією тут знову на перший план виходить форма рондо. Основна тема, скерцо-марш, відтінюється іншими, теж переважно скерцозними темами. Навіть другий епізод (т. 25 – 33), що за фактурою начебто нагадує пісенно-романсовий тип викладу, все одно тяжіє до

скерцозності завдяки паузам, акцентам та ущільненню басу октавами. Всього форма обіймає 4 проведення рефрену, 3-й епізод дещо розширений і вбирає в себе інтонації матеріалу попередніх епізодів, що дозволяє А. Іванову розглядати форму п'єси як двотемне рондо, хоча, на наш погляд, в таких невеликих масштабах п'єси швидкого темпу (77 т.), це не є доцільним.

«Імпровізація» № 7, C-dur, ⁴/₄, *Modéré mais sans lenteur* («Помірно, але не повільно») присвячено Анні Ноай / *à la Comtesse A. J. De Noailles* (1876 – 1933) – французькій поетесі, хазяйці літературного салону.

Відкривається темою в дусі класичних клавірних сонат – викладеною в прозорому двоголоссі з фігурацією лівої руки у вигляді альбертієвих басів, мелодика насичена прикрасами – треллю у першому кадансі, форшлагами, що, вочевидь покликано відтворити дух галантного салонного музикування – саме такі асоціації, напевно, викликає у композитора образ хазяйки літературного салону, а може, так він хотів підкреслити її благородне походження (Анна Ноай – дочка румунського князя і грецької княгині).

Біло клавірний мажор змінюється однойменним мінором в центральному розділі (т. 15 – 33) – в ньому можна почути зв'язок з романтизмом і сентименталізмом. Останній особливо відчутний завдяки яскравим арпеджіато лівої руки, романсовій фактурі з мелодією в верхньому голосі, активним заповненням фігураціями центрального шару фактури, та октавним подвоєнням басу на кульмінації. Тут виникають експресивно-патетичні і навіть екстатичні (т. 28, *fff*) образи, що асоціюються із сентиментальною романсовою лірикою. Треба Можливо, тут Ф. Пуленк підлягає сумніву «високі» стандарти смаків відвідувачів літературного салону да й самої хазяйки, в чому проглядає легка композиторська іронія.

В репризі (т. 34) повертається «клавірна» тема. Композицію цієї «Імпровізації» А. Іванов теж визначає як контрастно-строфічну, хоча контраст двох тем, як і в № 1, з поверненням першої, перш за все,

асоціюється із тричастинною репризною формою. До речі, це перша з «жіночих» імпровізацій, в якій композитор використовує помірний темп.

«Імпровізація» № 8 адресована дружині Жоржа Оріка – Нора / *à Nora Georges Auric* (1903 – 1982). Як і всі інші жіночі постаті циклу – вона творча особистість, художниця¹. Показовий вибір такої самої тональності, як і у присвяті Ж. Оріку – *a-moll*, що символізує єдність цього подружжя. Як і № 1 та 3, для жіночого портрету обрано максимально швидкий *Presto*, ⁴₄. Відомо, що Ф. Пуленк деякий час листувався із Норою, зокрема в період з 1932 до 1934 року [54, р. 232], коли й було написано дану мініатюру.

За поривчастим характером початкової теми вона апелює до № 1, а друга тема, з якою вона чергується нагадує то блискучий полонез, завдяки ритмоформулі, то мазурку. Отже, це ще одно скерцо. Теми скерцо двічі чергуються, а потім композитор вводить нову контрастну тему в однойменному мажорі, яка завершує п'єсу, неначе розмикаючи форму. Можливо, в такий спосіб композитор передає мінливість жіночого настрою. В результаті тут, як і в № 2, виникає модулююча форма на зразок *ababc*. А. Іванов знову говорить про двотемне рондо, але ж мініатюра завершується не поверненням до жодної з тем, а новою темою, то ж не зовсім зрозуміло, що мається на увазі.

«Імпровізація» № 9 присвячена Терезі Дорні /*Thérèse Dorny* (1891 – 1976) – французькій актрисі театру та кіно. *D-dur*, 2/4, *Presto possibile*. Охоплює тричастинну репризну форму з контрастною серединою (26+18+26).

Адресатом «Імпровізації» № 10 є «відданий редактор» (або, скоріше, видавник) Ф. Пуленка [52] Жак Лероль / *à Jacques Lerolle* (1880 – 1944) [50],

¹ Показово, що жодна з жіночих особистостей не є лише любителькою, яка працює «для себе», а широковідомим митцем. Так, у 1938 р. Нора виступила художником по декораціям та костюмам для опери –буфф «Естер де Карпентрас» Даріуса Мійо, прем'єра якої відбулася в Парижі в «Опера-комік».

Найвідоміший її портрет – модний магнат Крістіан Діор, завершений у 1953 році. У 1966 році до Орік звернулися із проханням виконати портрет знаменитого сопрано Марії Каллас, але вона відмовилася від пропозиції, сказавши: «Мені б хотілося зробити портрет Каллас, але це неможливо. Мені було б страшно подумати, що [Арістотель] Онассіс вирішить, що я роблю це лише заради його грошей» [46].

двоюрідний брат Ернеста Шоссона [improvisations]. Окрім цієї імпровізації, Ф. Пуленк присвятив йому «*Airs chantés*» (FP 46).

Це єдина з перших 10 імпровізацій, яка має не тільки присвяту, але й додатковий підзаголовок – «Слава гамам» / «*Éloge des gammes*», неначе іронічна відповідь на якусь репліку Ж. Лероля. Пригадаємо, як Е. Саті свого часу написав «Три п'єси в формі груші» як відповідь на слова К. Дебюссі про те, що «він недостатньо піклується формою своїх творів». Тобто відповідь музикою замість слів – це додатковий спосіб встановити комунікацію із адресатом присвяти. Невідомо, чи редактор зауважив, що у Ф. Пуленка недостатньо ілюструється дрібна техніка, або сам він мало піклується про неї, втім таку ситуацію цілком можливо уявити. Це також перша п'єса, в якій присутні ключові знаки (F-dur). І дійсно, ця п'єса розпочинається з руху по хроматичній гамі з f¹ до f². Втім, етюдні риси, як це можна було б очікувати, не так яскраво себе виявляють як витончений ліризм.

Хроматична гама виступає в ролі ключового мелодичного елементу першої теми (14 тактів). Її супроводжує «тремолуючий» акомпанемент теж в ритмі 16-х. Тема центрального розділу (від т. 15, всього 17 тактів), навпаки, наспівно-ліричного характеру. Тут композитор створює тональний контраст – *As-dur* (сфера однойменного мінору). Реприза значно скорочена (8 тактів) і водночас виконує функцію коди. Втім, риси тричастинної репризної форми проступають доволі явно.

Наступні дві імпровізації були, як відомо, написані в 1941 році.

Так, «*Імпровізація*» № 11, присвячена французькому піаністу Клоду Дельвінкорту / *à Claude Delvincourt* (1888 – 1954), якого також характеризують як «композитора класичної музики» [44]. Чи означає це, що він працював в сфері академічної музики чи тяжів до музики епохи класицизму, невідомо. Втім, асоціації з бетховенською стилістикою і, конкретніше – Соната № 16 op. 31 № 1 Л. Бетховена (рефрен рондо) за А. Івановим відповідають цій ідеї.

Ф. Пуленк пише мініатюру в новій тональності, *g-moll*, темп – *Assez anime* («Досить жваво»), 4/4. Мініатюра досить лаконічна – всього 21 тактів, в чому можна бачити апелювання до лаконізму, класичної форми, з одного боку, і певну іронію над композиторським обдаруванням К. Дельвінкура – з іншого. За формою твір являє собою двочастинну безрепризну, де перший період – це викладення теми, а другий – її розгортання.

«Імпровізація» № 12, має подвійну присвяту Едвіж Феєр / *à Edwige Feuillère* (1907 – 1998) – актрисі театру та кіно, та Ф. Шуберту / «*Hommage a Schubert*», оскільки він використовує цитату його «Благородного вальсу» № 10 *F-dur*. Композитор обирає нову для циклу тональність – *Es-dur*, яка поєднується із жанровими ознаками вальсу (*Mov. de Valse à 1 temps*, $\frac{3}{4}$). За формою – це майже класична складна тричастинна форма з тріо, тільки реприза скорочена. Основна тема – це жвавий, але безпретезійний вальс. В експозиції вона проводиться двічі. Розпочинається п'єса з мотиву- заклички, звучать фанфари – своєрідного «запрошення до танцю» (6 тактів), а потім звучить основна тема (26 тактів), завершуючись на домінантовій гармонії. В другому проведенні – каданс на тоніці. Протягом всього першого розділу витримується типовий вальсовий акомпанемент – бас+2 акорди.

В тріо (від позначки «*surtout sans raletir*» – «без особливого уповільнення») композитор дає кілька нових тематичних елементів – перший, котрий зберігає вальсову пульсацію, але тяжіє в паралельний мінор (*c-moll*), містить довгі мелодичні фрази (8 тактів), надалі за принципом «зсуву» він викладається в *a-moll* (8 тактів). Кульмінацією тріо стають фанфари (16 тактів), що за ритмікою відсилають до початку мініатюри, викладені щільними і навіть колористичними акордами, завдяки чому стилістика модулює від «шубертівської» до равелівсько-імпресіоністичної.

Після цього повторюється початкова тема тріо (8 тактів), але уже із новим зсувом (*fis-moll*) та досить терпкими гармоніями лівої руки (кварти, квінти, тритони). Заклучні такти тріо (12 тактів) відновлюють початковий вальсовий тематизм і тональність, слугуючи зв'язкою до репризи. В репризі

тема вальсу проводиться лише один раз (16 тактів), а надалі звучить кода на органному пункті *Es*, за ритмікою нагадує тріо. Останні 8 тактів побудовані на обережному русі від III до I ступеня вниз в партії правої руки, в той час як ліва «застигла» в педалі *Es*. Можна співставити таке довге згасання з акторською «театральною паузою» або гіперболізованою експресією «напоказ». Отже ми бачимо, що в цій п'єсі утворюється досить розгорнута і складна композиція, яка виділяє її на фоні інших мініатюр.

Наступні дві імпровізації написані в 1958 році, тобто майже з 20-річним інтервалом.

«Імпровізація» № 13 написана в «оріківській» тональності *a-moll* та присвячена Мадам Огюст Ламбіоті / *à Madame Auguste Lambiotte*. Відомо, що Ф. Пуленк протягом довгого часу приятелював із сім'єю бельгійців Ламбіоті – серед творів композитора зустрічаються присвяти і іншим членам цієї родини – Розіні Донхаузер-Ламбіоті, Розі Ламбіоті. Щодо особистості цієї жінки важко судити з огляду на відсутність біографічних даних. Можливо, вона була жінкою Огюста Ламбіоті (1862 – 1920) – французькомовного ліберального бельгійського політика з Брюсселя [43]. Можна припустити, що це єдина жіноча постать циклу, яка не є творчою особистістю.

За стильовими ознаками – тут проступають риси естрадної пісні (нагадує музику з французьких мелодрам) – проста сентиментальна мелодія, поступеневі ходи, повторність фраз. Отже, це єдина поки що «пісня без слів» в чистому вигляді в межах альбому «Імпровізацій». За формою вона являє собою тричастинну репризу. В крайніх розділах панує діатоніка, в середньому гармонія ускладнюється, насичується хроматизмами.

«Імпровізація» № 14 присвячена музикознавцю, біографу Ф. Пуленка Хенрі Хеллу *à Henry Hell* (1916 – 1991) – також відомому як музичний та літературний критик. Генрі Хелл (можливо від англійського – «пекло») – це його творчий псевдонім. Справжнє ім'я Хосе Енріке Ласрі /

José Enrique Lasry [48]. Форма нагадує куплетну за зразком *abab*, втім тричастинна репризність все ж домінує, а останній фрагмент виступає кодою. Початкова тема – типowo ліричне інтермецо в розмірі 6/8 та світлому пасторальному *Des-dur*. Закругленість фраз в кадансах надають мелодиці рис піснності. В центральному розділі використовуються різкі переключення з дієзної на бемольну сферу *H-dur* – *Es-dur*, висловлювання набуває патетично-піднесеного характеру.

«Імпровізація» № 15 присвячена відомій співачці та артистці кабаре Едіт Піаф. Тут використано цитату пісні з її репертуару – «*Les feuilles mortes*» («Мертве Листя»), композитора Ж. Косма. З попередньою п'єсою її об'єднує початковий тріольний рух. За стилістикою їй близька № 13. Отже, ми можемо спостерігати зріст перехресних зв'язків в останніх з пуленківських імпровізацій.

Що стосується форми, то в ній поєднується куплетність і рондальність завдяки різним завершенням куплетів. Подібно до стилістики різних п'єс, стилістика всього альбому «Імпровізацій» виявляється модулюючою.

Специфічними ознаками жанру в цих імпровізаціях за нашими спостереженнями є використання різних стилістичних алюзій, що нагадують творчість інших композиторів: ексцентричні прокоф'євські скерцо, романтичну шубертівську або ж равелівсько-імпресіоністичну стилістику. В 13й і 15й імпровізаціях проступають риси естрадної пісні. Також імпровізації здебільш включають короткі та рвані фрази, постійні зміни руху, різкі акорди, що відтворюють ефекти пошуку.

3.2. «Імпровізація на норвезькі народні мелодії» *op. 29* Е. Гріга

Велику частину творчої спадщини Е. Гріга займають фортепіанні мініатюри, де втілені ліризм, безпосередність висловлювання, зображення в кожній п'єсі переважно одного настрою, невеликі масштаби, простота і доступність художнього задуму і технічних засобів. Ці риси притаманні і деяким п'єсам з циклу «Ліричні п'єси», «Поетичні картинки» та окремим

фортепіанним п'єсам. Гріг з надзвичайною виразністю втілює в музиці образи народної поетики і рідної природи, спираючись на норвезький музичний фольклор. У 60-70-х рр. XIX століття передові норвезькі митці звернулися до вивчення національного епосу, народних казок і музичного фольклору. Так і Е. Гріг, твори якого відрізняються глибокою національністю.

«Імпровізації на норвезькі народні мелодії» *op.* 29 - масштабні та ретельно продумані імпровізації на дві норвезькі народні мелодії, що були опубліковані в 1878 році. Вони показують Гріга в його самому грайливому настрої: у той час як обидві теми починаються в мирній та задумливій манері, картинами суворої північної природи, але подальший розвиток зображує геть інші образи. Ні композитор, ні літературні джерела не дають відомостей про пісні чи то мелодії, котрі були використані за основні в творах, тому ми будемо розглядати імпровізації з точки зору цілісного та семантичного аналізу без посилань на точні народні пісні.

Імпровізація №1 *Allegretto con motto* написана в тональності *a-moll*, розмір $\frac{6}{8}$, за формою складна тричастинна з епізодом. Мелодія в дусі норвезької народної пісні, складається з гнучко-мінливих варіантів первісної запівки. Все в цій п'єсі дихає народним фольклорним початком.

Починається твір п'ятитактовим вступом на домінантовій функції, що викладений одноголосною мелодією декламаційного типу з поступовим затухаючим динамічним нюансом від *ff* до *p*. Мотив із затакту до 2 такту заздалегідь показує нам основну мелодію першої частини у високому регістрі. Поступовим низхідним рухом шістнадцятих мелодія плавно переходить в основну тему.

Перша частина – проста двочастинна форма. Основна тема першої частини *la melodia ben tenuta* на *p* починається в 6 т. в теноровому голосі на фоні органного пункту у вигляді витриманої бурдонної квінти в басу (тт. 6-13), що є характерно для музичного фольклору Норвегії. У другому реченні першого періоду мелодія повністю повторюється і звучить в октавну втору

разом із сопрановим голосом (тт. 10-13). Це показує важливість теми і затверджує її неповторний образ. У другому періоді (тт. 14-21) фактура змінюється на поліфонічну, де низхідні октавні підголоски верхнього голосу у першому реченні комплементарно контрастують із мелодією в тенорі та альті, що звучать в секстову втору. Мелодія другої частини побудована на основі головної теми і досягає кульмінації у другому реченні на *f*, *pesante* в яскраво вираженій акордовій фактурі (тт. 17-19). Закінчується перша частина твору на *pp*, різко контрастуючому попередньому *f* і *ff* на функції однойменної тональності відносно основної – *A-dur*.

Середня частина – епізод, що вносить інший образ безтурботності, танцювальності та дещо нехитрий побутовий характер. Відчуття легкості й танцювальності створює контрастний штрих стакато, різкий пунктирний ритм, що не зустрічався у першій частині, та зміна темпу *Allegro*.

Форма епізоду – проста двочастинна форма. Після двотактового вступу (тт. 22-23) звучить тема епізоду на *p*, що побудована на мотиві основної мелодії першої частини. Акценти на сильній т відносно сильних долях і танцювально-гострий ритмічний малюнок з пунктирним ритмом дублюється нижнім голосом, у котрому звучить домінантовий органний пункт в поєднанні із поступовим низхідним хроматичним підголоском. Друге речення періоду точно повторює перше на октаву вище. Друга частина епізоду – період з розширеним другим реченням. Перше речення (тт. 32-35) повторюють тему на *pp* з подвійним органним пунктом в басу на функціях тоніки і домінанти. Друге речення є кульмінацією і побудоване повністю на тонічному органному пункті та віртуозному висхідному пасажі шістнадцятими на *f* і *ff*.

Перед репризою звучить предикт *Molto vivace* (тт. 49-74) на тонічному органному пункті. Відбувається зміна розміру $\frac{3}{4}$ і чергова зміна регістру на високий. Динамічні відтінки знову зазнають різкого контрасту, де на *p* різко викрикують октавні форшлаги на *zf* спочатку в кінці кожного речення, а

потім частіше і не періодично. Предикт плавно і поступово приводить до репризи.

Реприза повна, динамізована. Повертається розмір 6_8 , основна мелодія в динамічному нюансі *ff* завуальована в щільній акордовій фактурі. Баси в першому реченні знову зображував тонічний органний пункт, що плавно перейшов у низхідний ламентозний октавний рух по хроматизмам. Після поступового розширення твір закінчується на *p*, *lento*, та як і в першій частині, на функції однойменної тональності *A-dur*.

Імпровізація №2 *Andante* тональність *F-dur*, розмір 2_4 , за формою складна тричастинна з епізодом.

Перша частина – проста тричастинна форма, має споглядальний образ, що малює картину спокою та природи. Головна мелодія проходить також в теноровому голосі (як і в імпровізації №1) в нюансах *p*, *tranquillo e cantabile* на фоні заколисуючих синкопованих акордів в верхніх голосах. Даний твір є прикладом типової риси фортепіанного стилю Гріга – доволі прозора та економна фактура супроводу, що висуває на перший план значення самої мелодії.

Важлива виразна роль творів Гріга завжди належить гармонії та прийому гармонійної фігурації акордового викладу. Саме характером гармонії зазвичай визначаються у нього і типи фактури. Гармонії імпровізації підтримують загальний образ статичності, незважаючи на різкий лідійський підвищений IV ступінь (що дуже характерний для гармонічної мови Гріга), котрий також звучить спокійно і невимушено. Після поступової модуляції в 6 такті, у другому речення тема звучить в тональності *g-moll* з відтінком легкого суму. Перший період точно повторюється двічі.

Середній розділ *animato* (тт. 19-43) продовжує розвивати загальний образ головної мелодії, не контрастуючи з попереднім. В фактурі відбулося переміщення ролі голосів: тема тепер звучить у верхньому голосі, синкоповані акорди в середніх голосах, а бас записаний короткими

тривалостями, не надаючи акцентів. В кінці першої частини звучить невелика зв'язка (тт. 38-43) на *pp*.

Спокійний та дещо мрійливим образам крайніх частин різко контрастує живий і задерикуватий середній розділ (тт. 45-118), що відтворює цілу танцювальну сцену. Для середини характерна часта зміна мелодико-ритмічних фігур, регістрові й динамічні контрасти, котрі ніби відтворюють фігури танцю або різні групи танцюючих. Мелодія стрімко розвивається з чіткими метричними повторами і різкими змінними акцентами, з тріольним кружлянням восьмих, що створює посилення на характер спрінгдансу. Змінюється темп *Presto*, розмір $\frac{3}{4}$, часті акценти, контрасти, фактурні й образні зміни. Реприза скорочена, не повторюється перший період.

Вся п'єса побудована на контрастах. Фарби постійно змінюються. Примітна і тонка орнаментика твору – одна з важливих ознак норвезького народно-інструментального стилю. Гріг активно використовує форшлаги, що надає особливо витонченого звучання. Ці прикраси органічно входять у тканину мелодії та набувають тематичного значення.

Отже, проаналізувавши детально імпровізацію можна дійти такого висновку та помітити закономірності, що для композитора характерне використання стилістичних прийомів та особливості гармонії, ритміки котрі беруть початок в норвезькому фольклорі, а саме:

- танцювальні народні ритми;
- широке використання органного пункту;
- часта зміна фактури;
- октавні втори та дублювання.

Гріг сприяв розробці камерного фортепіанного письма особливого типу, нескладного за викладенням, але такого, що у барвистості звучання не поступається віртуозній фактурі.

Специфічними рисами жанру в цих імпровізаціях за нашими спостереженнями є характерне використання стилістичних прийомів та

особливостей гармонії та ритміки котрі беруть початок в норвезькому фольклорі, а також те, що вони написані в дусі норвезької народної пісні.

Фортепіанні твори Гріга завоювали визнання у всьому світі. Їх виконують як професіонали, так і аматори. П'єси норвезького композитора справедливо вважаються чудовою школою навчання.

Висновки до розділу 3

В історії музики можна привести ще багато подібних приладів, де композитори називають свої композиції «Імпровізаціями»:

- К. Сен-Санс, 7 Імпровізацій, op.150;
- Н. Метнер, 3 Фантазії-імпровізації, op. 2;
- Н. Метнер, Імпровізація №2, op. 47;
- Ф. Шопен, Імпровізація №4 (*cis-moll*), op.66;
- Ж. Масне, Імпровізація;
- А. Рубінштейн, Імпровізація *g-moll*;
- З. Карг-Елерт Хорова імпровізація для органу, op.65;
- Ф. Бузоні, Імпровізація на хоральну пісню Баха «Як добре мені», BV 271;
- А. Брукнер, 3 теми для органної імпровізації, WAB 241;
- Б. Барток, Вісім імпровізацій на угорські селянські пісні;
- А. Бабаджанян, Імпровізація з циклу фортепіанних п'єс «Картини»;
- Е. Шютт, 2 імпровізації на пісні Антона Рубінштейна;
- Е. Шютт, 3 імпровізації на мелодії з опер Ріхарда Вагнера;
- Л. Боельман, Імпровізації, op.28;
- К. Райнеке, Імпровізація на Гавот Глюка, op.125;
- Ф. Бендель, Імпровізація на *Wiegenlied* Йоганнеса Брамса, op.141.та ін.

Отже, на прикладах проаналізованих творів у Розділах 3.1 та 3.2, ми змогли спостерігати те, якими засобами виразності користуються

композитори для створення композицій, названими «імпровізація». Відмінність і особливість їх від інших творів у тому, що імпровізація собою представляє собою усне (неписьмове) викладання, але ці твори занотовані.

Як ми зазначили раніше, у фортепіанних імпровізаціях можуть використовуватися теми або уривки із творів інших авторів, а також народні мотиви та популярні у суспільстві під час написання твору, саме це ми можемо спостерігати в імпровізаціях Пуленка та Гріга.

Відомі «XV імпровізацій» Ф. Пуленка мають присвяту, іноді навіть зашифровану, так своєрідному псевдоніму присвячена імпровізація №2. Так звані “жіночі” імпровізації об’єднані певними особливостями: переважає швидкий темп, а всі жіночі постаті циклу - відомі творчі особистості та діячки. Так, імпровізації присвячені піаністці Маргеріт Лонг (№1), піаністці та онуці композитора Бріджит Мансо (№3), поетесі, хазяйці літературного салону Анні Ноай (№7), художниці Норі Орік (№8), актрисі театру та кіно Терезі Дорні (№9), актрисі театру та кіно Едвіж Феєр (№12), Мадам Огюст Ламбіоті (№13), співачці та артистці кабаре Едіт Піаф (№15).

В деяких імпровізаціях можна провести паралелі зі стилістичними конкретними композиторами:

- С. Прокофєв (№6);
- Л. Бетховен (№11);
- Ф. Шуберт (№12) - використовує цитату його «Благородного вальсу».

Цікавим є і форми імпровізацій. Наприклад, форма першої - контрастно-строфічна, другої - модулююча форма з переходом від рондальної до двочастинної безрепризної, третьої - двотемне рондо, тощо. З форм усіх мініатюр вирізняється імпровізація №12. В даній п’єсі утворюється досить розгорнута і складна композиція.

В останніх пуленківських імпровізаціях можна спостерігати перехресні зв’язки:

- початковий тріольний рух №13 і №15;

- стилістика №14 і №15;
- переважання тричастинності у формах №12, №13, №14, №15.

«Імпровізації на норвезькі народні мелодії» *op.* 29 Е. Гріга являє собою приклад добре розвинених і ретельно продуманих композицій-імпровізацій на дві норвезькі народні мелодії. Першоджерела народних пісень нам невідомі, та, незважаючи на те, що жодні літературні джерела та сам композитор не дають відомостей про використані мелодії, ми впевнені про їх існування в норвежському фольклорі.

Для творів Е. Гріга на перший план виходить звучання гармонії, що визначає тип фактури і прийоми гармонійної фігурації. Гармонії композицій підтримують загальний образ і характер, незважаючи на частий різкий лідійський підвищений IV ступінь (що дуже характерний для гармонічної мови Гріга), котрий в імпровізаціях звучить досить спокійно і невимушено.

Також можна помітити деякі закономірності, що у використанні стилістики, гармонії, ритміки, котрі беруть свій початок в норвежському фольклорі:

- танцювальні народні ритми, часте використання тріолей, тридольних розмірів;
- регістрові й динамічні контрасти, котрі ніби відтворюють фігури танцю або різні групи танцюючих;
- широке застосування органного пункту в будь-якій побудові композиції;
- часта зміна фактури в різних частинах з прозорої, легкої та економної на віртуозну і розвинену;
- примітна, активна і тонка орнаментика, що є однією з важливих ознак норвезького народно-інструментального стилю;
- розвинені октавні втори та дублювання.

Отже, проаналізувавши імпровізації відомих композиторів різних епох і стилів, ми розглянули імпровізацію як окремий жанр композиції, специфічні особливості якого споглядаються у:

- неоднозначності форми;
- різноплановості фактури і гармонії (незважаючи на особистісний підхід та особливості музичного почерку кожного композитора);
- використанні у якості музичної ідеї не оригінальних тем;
- високій залежності засобів музичної виразності від музичного образу;
- ефектах пошуку й несподіваності знаходження музичної ідеї.

ВИСНОВКИ

В історії розвитку музичного мистецтва можна виділити три основні форми представництва музичного твору:

- нотний запис;
- музичне звучання;
- закріплені в пам'яті музичні слухові уявлення.

Якщо нотний запис і письмова традиція передає художню програму музичного твору, що був задуманий та створений композитором, то цей спосіб фіксації музичного задуму автора побуджує включення творчої ініціативи музиканта виконавця, зокрема інтерпретатора. Тому мистецтво виконавства, композиторства й інтерпретації є більш пізнім, ніж саме музична імпровізація, - первісна та аутентична форма музикування.

Можна дійти висновку, що музична імпровізація – ровесниця музики взагалі. Музика склалася в той час як і імпровізація. У закінчені композиційні твори вона стала формуватися лише через тисячі років, що пов'язано з появою нотного запису. З появою нотного запису імпровізація не зникла. Вона взагалі не може зникнути, доки жива музика. Тому можна навіть сказати, що музика виникла з імпровізації та практично всі відомі нам художні музичні форми та жанри мають походження та витоки з імпровізації, адже вони колись були першими при входженні в творчість. Поступово з розвитком музичної нотації місце імпровізації у музичному просторі стало скорочуватися.

Усім відомо, що імпровізаторські твори не записуються, а створюються в моменті голосом чи на музичному інструменті. Її неможливо виправити. Така музика не призначена для аналізу та точного запису, а знаходиться у постійній зміні та пристосуванні до зовнішніх обставин.

Тому задля того, щоб мати навички імпровізації, зокрема фортепіанної, необхідно вільно володіти інструментом, а в історії музичного мистецтва ще вимагало скрупульозної роботи композиторів у

пошуку кращого варіанту для нотного запису і це почало ще більше скорочувати простір музичної імпровізації.

Імпровізація – це специфічний вид художньої творчості, в якому носієм художнього змісту є не продукт, а сам процес діяльності. У багатьох часових та просторово-часових видах мистецтва (такі як музика, театр, література, хореографія та інші) цей процес спостерігався з самих витоків та до сьогодення. Тому можна сміливо заявити, що розвиток деяких видів мистецтва, зокрема, музичного, котрий весь час супроводжувався саме процесом імпровізування, який допомагав «не стояти на місці».

В музиці імпровізування є формою музично-мовного «висловлювання» на відміну від формального підпорядкування незмінному тексту, і звідси звернення до імпровізації в сфері навчання виражає прагнення розвитку музичного мислення, слухової фантазії, творчих здібностей. Парадокс у тому, що не дивлячись на те, що імпровізація є протиставленням продуманому і відредагованому тексту твору, вона нерозривно пов'язана з його створенням.

В історії музики збереглася пам'ять про видатні імпровізаторські здібності відомих композиторів: К. Черні, Ф. Ліст, А. Рубінштейн, С. Рахманінов, Ф. Шопен. Ф. Шуберт та багато інших.

Епоха рубежу XIX-XX століть була зосереджена на творчості виконавця-віртуоза, який уміє блискучо імпровізувати. Це стиль піаністів Грюнфельда, Падеревського, Пахмана, Бюзоні, Вейсса, Ферстера та короля імпровізації Годовського. У фортепіанному виконавському мистецтві 20-80 р.р. XX століття відбувся відхід від віртуозної гри з імпровізаціями. Однак наприкінці XX - початку XXI століть вектор імпровізації у музичній практиці, зокрема фортепіанної, значно активізувався.

Окрім визначень зазначених раніше, імпровізацію можна трактувати ще й як музичний жанр, що має визначені собою характер виконання, семантику, стійкі мелодійні та ритмічні формули, свої відмінні риси, зміст,

форму та призначення. Жанр імпровізації має тісний зв'язок і спільні родові риси з імпровізацією як типом музикування, але це твір, який вже записаний нотами, тож це основна його відмінність. Ми показали це на прикладі аналізу відомих «15 імпровізацій» французького композитора Ф. Пуленка та «Імпровізації на норвезькі народні мелодії» ор. 29 норвежського композитора Е. Гріга. Під час аналізу ми змогли переконатись, що ці твори несуть собою імпровізаційну манеру викладення, неоднозначність форми, лаконічність висловлення думки, а також використання тем або уривків із творів інших авторів у якості музичної ідеї-зерна. Але водночас в них можна розрізнити композиторський почерк, своєрідну манеру письма, стилістичні та притаманні їх мелодико-ритмічні особливості.

Таким чином, імпровізація може виступати як:

- тип музикування – твір, що створюється в момент його виконання; особливості такої заключається у її створенні, придуманні композиції миттєво, на ходу, що потребує доброї підготовки імпровізатора. Такий жанр безумовно що не має жодних стилістичних, мелодико-ритмічних і формотворчих властивостей і закономірностей, але імпровізація та імпровізаційність самі виступають в ролі жанру;
- інтерпретація – переосмислення тематизму або музичного матеріалу інших композиторів. Ми розглянули деякі приклади сучасних виконавців інтерпретаторів, що зробили важливий крок в розвиток імпровізаційного мистецтва сьогодення, зокрема не тільки класичної та академічної музики, а й джазової, естрадної та шоу-програм. Для інтерпетатора слухові уявлення твору стають опірним фактором у становленні його інтерпретативної версії композиції. Вони допомагають розкріпостити художню фантазію, відчувти первісно ще чужий музичний матеріал у

власній неповторній версії. Відбувається переосмислення тематизму, музичного задуму та ідеї;

- композиторський жанр – твори, що написані та занотовані композитором, проте несуть у собі родові риси імпровізації як типу музикування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XIX века) : учеб. пособие для студ. муз. вузов. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. С. 80–92.
2. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. С. 60–98.
3. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Французская музыка и ее современные представители. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Москва : Музыка, 1975. 87 с.
4. Асафьев Б. О музыке XX века. Ленинград : Музыка, 1982. С. 187–200.
5. Баташев А. Н. Феномен импровизации.
6. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 228 с.
7. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
8. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2008. 20 с.
9. Вихорева Т. Г. Методика преподавания анализа: для преподавателей и студентов образовательных учреждений. Волгоград, 2017. 29 с.
10. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Ленинград : Советский композитор, 1990. 288 с.
11. Генералов В. А. К вопросу о свойствах джазовой импровизации. История джаза на современном этапе развития музыкальной педагогики. Традиции и новаторство: материалы первой студенческой международной научно-практической конференции. Воронеж: «Ритм», 2019. С. 116–119.

12. Гильманов С.А. Психологические характеристики способностей к музыкальной импровизации // Вестник Югорского государственного университета. 2016. №1 (40). С. 116-123.
13. Давыдов С. П. Пианистические фактурные комплексы как источник и средство художественной интерпретации в джазе. // Исполнительское искусство. Харьков. 2014. С. 72-73.
14. Давыдов С. П. Фактурная организация джазового произведения (на материале фортепианного искусства) Харьков, 2015. С. 45-51.
15. Драч І. Композиторська школа і художня індивідуальність. Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку : [матеріали науково-практичної конференції]. Київ, 2001. С. 60–64.
16. Ивашкевич Я. Шопен. Москва : Молодая гвардия, 1963. 304 с.
17. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : теорет. пробл. муз. исполн. и критич. анализ их разраб. в соврем. буржуаз. Эстетике. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. 208 с.
18. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. С. 28–120.
19. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. С. 516.
20. Мазель Л.А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 752 с.
21. Мацуев Д. Джазовый микс «Roxanne» и «Песни Сольвейг» Грига. Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H5BUPRpt2HE> (дата звернення: 29.12.2021).
22. Мацуев Д. Импровизация на тему «Песня Сольвейг» Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5xqyRv-YdKs> (дата звернення: 29.12.2021).
23. Мешкова А.С. Между произведением и импровизацией: о форме существования музыки на пересечении культурных традиций.

- Проблемы музыкальной науки / Уфимский гос. Ин-т им. Загира Исмагилова. Уфа, 2018. № 2 (31). С. 32–39.
24. Мильштейн Я. И. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства исполнительской критике и воспитании исполнителя. Мастерство музыканта-исполнителя : [сб. ст. / редкол.: Я. Мильштейн (сост.) и др.]. Москва, 1972. Вып. 1. С. 3–56.
 25. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ : КГК, 1994. 157 с.
 26. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : учб. посібник. Київ : «Клякса». 2013. 272 с.
 27. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
 28. Назайкинский Е. Исследования исполнительского творчества. Лаборатория музыкальной акустики. Москва, 1966. С. 30–39.
 29. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1967. 312 с.
 30. Нуриева И. М. О генезисе жанра удмуртских импровизаций-крезей. Известия КОМИ научного центра УРО РАН. Сыктывкар, 2012. № 2 (10). С. 131–136.
 31. Очеретовская Н. Л. Об отражении действительности в музыке. Музыка. Ленинградское отделение, 1979. С. 30–32.
 32. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. Киев, 1984. С. 23–25.
 33. Очеретовська Н. Л. Український словник музичних термінів. Харків, 2008. С. 141–142.
 34. Пістунова Т. В. Музична імпровізація як складова системи підготовки музикантів-інструменталістів у ВНЗ // Молодий вчений. 2017. № 7. С. 87–90.
 35. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Вып. 1 Москва : Советский композитор, 1979. 320 с.

- 36.Резанцева М.С. Импровизация как специфический элемент творческой деятельности. Москва : Московский государственный институт культуры, Вестник МГУКИ, 2019 Вип. 1(87).
- 37.Романова А.В. Комуникативна роль імпровізаційності у полі діяльності сучасного піаніставиконавця : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І.П. Котляревського. Харків, 2011. 20 с..
- 38.Сердюков А.А. Импровизация в академическом музыкальном искусстве // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017, Вип. 1. С. 54-58.
- 39.Сердюков О., Способин И. Музыкальная форма. Москва, 1979. 271 с.
- 40.Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений : учебник для муз. уч-щ и консерваторий. Москва : Гос. муз. изд-во, 1958. 332 с.
- 41.Стецюк Б.О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І.П. Котляревського. Харків, 2019. 20 с..
- 42.Сохор А.Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 105 с.
- 43.Фейнберг С. Пианизм как искусств. Москва : Классика-XX1, 2003. 340 с.
- 44.Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 490 с.
- 45.Храмов В.Б. Импровизация как форма творческой деятельности // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность. Краснодар, 2010. Вып. 5, С. 47-56.
- 46.Царева Е. М. Стиль музыкальный. Музыкальная энциклопедия. Москва : Сов. энциклопедия, 1982. Т.5. С.282–289.
- 47.Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.

48. Чалова А.И., Овечкина И. С. Танцевальная импровизация как жанр современной хореографической культуры. Развитие социально-культурной сферы юга России: материалы региональной научно-практ. конф. молодых ученых. Краснодар, 2017. С. 63–65.
49. Чехов М. О технике актера. Импровизация. URL: <http://drugie-berega.my1ru/publ/27-1-0-12>
50. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості : Дис ... д-ра наук: 17.00.03. Харків, 2008. 272 с.
51. Шаповалова Л.В. Проблеми жанрової типології. Київ : Музика, 1984. №3. С. 4-5.
52. Шаповалова Л.В. Теория жанра в музыкознании: ставшая и становящаяся // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. № 25. С. 225-230.
53. Garrett D. Winter. The Four Seasons Vivaldi. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eEIZ8IEZRPs> (accessed: 09.08.2021).
54. Mrvica M. Grieg's A Minor Piano Concerto (Crossover Version). *Youtube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=GAgjy8K_Qvs (accessed: 20.09.2021).
55. Yanni. The Storm. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BNi9fOjXx-Y> (accessed: 09.08.2021).