

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

Кафедра теорії музики

**КУРС ІМПРОВІЗАЦІЇ
В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

**Магістерська робота
Ємельяненко Марини Русланівни**

**Науковий керівник – Беліченко Наталія Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри теорії музики**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Ємельяненко М.Р.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. КУРС ІМПРОВІЗАЦІЇ В СИСТЕМІ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ: ІСТОРИЧНИЙ І ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ	10
1.1. Імпровізація як невід'ємна складова музикування і музичного навчання: до історії питання.	10
1.2. Курс імпровізації в системі вітчизняної та зарубіжної музичної освіти: основні засади, цілі та завдання.	19
Висновки до Розділу 1.	22
РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ ФОРМИ І МЕТОДИ РОБОТИ НАД ІМПРОВІЗАЦІЄЮ В ДМШ.	24
2.1. Огляд навчально-методичної та практичної літератури з курсу імпровізації в ДМШ.	24
2.2. Практичні форми і методи роботи над імпровізацією мелодії.	31
2.3. Акомпанемент в курсі імпровізації в ДМШ.	50
Висновки до Розділу 2.	60
РОЗДІЛ 3. КУРС ІМПРОВІЗАЦІЇ В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ТА ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ: РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ.	65
3.1. Програмно-методичне забезпечення: основні напрями та пріоритети.	65
3.2. Практичні форми та методи роботи в курсі імпровізації.	68
3.3. Імпровізація як форма роботи в курсах музично-теоретичних дисциплін.	71
3.4. Перспективи подальшого розвитку курсу імпровізації.	82
Висновки до Розділу 3.	84
ВИСНОВКИ.	87

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	95
ДОДАТОК 1. НОТНІ ПРИКЛАДИ	109
ДОДАТОК 2. СЛОВНИК ФАКТУРНИХ ФОРМУЛ АКОМПАНЕМЕНТУ	113

ВСТУП

Актуальність теми. Імпровізація як найдавніший різновид музично-творчої діяльності й відповідний до нього сучасний навчальний предмет, завжди була й надалі залишатиметься відправним моментом у складному процесі активізації творчого потенціалу музиканту. Але, попри те, що даний предмет допомагає виконавцям будь-якого рівня навчання оволодіти важливими практичними знаннями, ефективно забезпечує важливі якості, удосконалює теоретичну базу і начебто загалом є ґрунтовно опанованим теоретично в науково-методичній літературі, практичний курс імпровізації в системі сучасної професійної академічної освіти є недостатньо розробленим і потребує подальшого удосконалення.

Одним із головних факторів формування творчих особистості студентів середньої та вищої фахової музичної освіти є імпровізаційна діяльність. Музична імпровізація допомагає в розвитку творчих здібностей, розширенні потенційних творчо-художніх можливостей, відпрацювання набутих теоретичних знань, вдосконаленні музичної пам'яті та творчої уяви, розкритті творчих новаторських ідей та підбору нових музично-виражальних засобів. У педагогічній музичній практиці вона є незамінним інструментом, що активізує знання, творчі устремління, а навчальний процес робить ненав'язливим і цікавим.

Музична імпровізація, як предмет, почала розглядатися ще в другій половині ХХ ст. В її витоках стоять імена таких видатних вітчизняних композиторів і музикознавців-педагогів, як К. Стеценко, Ф. Колесса, С. Людкевич, а серед зарубіжних – Е. Жак-Далькроз, Б. Барток, К. Орф, Д. Кабалевський, Г. Шатковський, В. Шеломов та інші. Основні цілі курсу імпровізації, що були сформульовані в минулому столітті цими педагогами-дослідниками, залишаються актуальними до сих пір – це вироблення інтонаційного і ладового слуху, відчуття ритму, розвиток творчої фантазії.

Розгляд таких засадничих форм роботи як створення мелодії на текст та імпровізація акомпанементу, зокрема у запропонованих аспектах їх вивчення (утворення мелодії на прозовий текст і імпровізація акомпанементу в аспекті творчого моделювання), є недостатньо репрезентованими в наукових та методично-практичних джерелах. Предмет «Імпровізація» відрізняється тим, що можна на практиці опанувати теоретичні знання, суто практично знайомлячись з різними засобами музичної виразності, формами, жанрами і стилями. Імпровізація дає додатковий імпульс до занять на інструменті, розвиває творчу винахідливість, фантазію, артистизм і впевненість. Проблема імпровізації є актуальною для сучасного виконавця, тому її вирішення потребує різних нових підходів і рішень. Саме цим пояснюється підвищена актуальність обраної теми.

Мета дослідження – розглянути та узагальнити уявлення щодо імпровізації як практичного феномену та основні методи роботи в курсі імпровізації в системі професійної музичної освіти.

Поставлена мета передбачає вирішення низки **наукових завдань**:

- обґрунтувати значення курсу імпровізації на різних рівнях фахової музичної освіти;
- надати загальну характеристику курсу імпровізації, сформулювати його основні цілі та завдання;
- систематизувати існуючі програми з даного курсу для різних ланок навчання, а також відповідну наявну науково-методичну літературу;
- диференціювати принципи імпровізації мелодії на прозовий та поетичний тексти;
- запропонувати практичні форми роботи над імпровізацією мелодії на прозовий текст;
- розглянути варіанти різних фактурних формул акомпанементу в аспекті принципу моделювання;

- надати наглядні приклади роботи із фактурними формулами акомпанементу в курсі імпровізації;
- надати характеристику використання імпровізації на практичних заняттях з музично-теоретичних дисциплін;
- розглянути перспективи подальшого розвитку курсу в навчальних закладах середнього та вищого рівнів освіти.

Об'єктом дослідження є феномен імпровізації в контексті сучасної музичної освіти академічної традиції.

Предмет дослідження – система практичних методів роботи в курсі «Імпровізація» в закладах середньої та вищої фахової музичної освіти.

Матеріалом дослідження слугували науково-методичні роботи з обраної теми та література практичного спрямування з курсу імпровізації (навчальні програми, посібники, методичні розробки, практикуми тощо).

У дослідженні були використані наступні наукові **методи**:

- структурно-системний – для узагальнення існуючих методик з початкового курсу імпровізації мелодії;
- компаративний – при порівнянні цілей, завдань різних посібників та методик з курсу імпровізації;
- спеціальні аналітичні музикознавчі методи, зокрема методи аналізу фактури, мелодії, гармонії, поліфонії тощо.

Теоретичну базу дослідження становлять наукові праці, котрі присвячені:

- загальним проблемам імпровізації та музичній діяльності як творчому моделюванню (Н.М. Беліченко [8], А.І. Ісенко [49], Н.Б. Красікова [56], [57], Д.А. Потапов [91], О.О. Сердюков [99], [100], Н.В. Скрипниченко [105], Т.Г. Чумак [128] та інші);
- низка ґрунтовних праць з питань аналізу фактури, та її окремих складових мелодії, гармонії, поліфонії (О.М. Абизова [1], Л. Буслер [20], Ю. Євдокимова [38], Г. Літінський [63], [64], Л.А. Мазель [67], В.Д. Осипова [82], Н.Л. Очеретовская [83], [84], Е.

- Праут [92], М.С. Скребкова–Філатова [103], С.І. Стельмашук [108], Ю. Тюлін [113], [114], Ю. Холопов [119], В. Холопова [120], Г.Н. Цицалюк [123] Г. Шатковський [131] та інші);
- розвідки з питань психології музичного сприйняття (С. Гільманов [27], А.Л. Готсдінер [30], Є. Назайкінський [79], Г. Овсянкина [81], Г.Б. Полтавцева [89], Д.А. Потапов [91], О. Рудницька [95], Б. Теплов [111], Є. Федорович і О. Тихонова [116] та інші);
 - сучасні навчальні програми з курсу імпровізації для різних ланок навчання (О.М. Борисова [12], [13], О.М. Винницкая [22], Г.Л. Гельфгат [25], О. Геталова [26], Л.С. Годіна і О.В. Панімаскіна [29], Т.В. Дорошенко, Ю.М. Грицун [35], С.В. Дремлюга [36], М.П. Жалдак, Л.В. Портова, В.О. Проваторова [41], В.М. Журавицький, С.П. Короп, Н.М. Нестерова, С.В. Острова [44], А.А. Каюмова [51], Т.О. Ланіна [59], А.С. Мустафіна [76], Е.В. Плотникова [86], О.О. Різник, Ю.О. Бедна [93], М.М. Рудик [94], Н.В. Савіних [97], Д.В. Семенова [98], Г.О. Стахевич [107], К.С. Цепколенко [122], В.Н. Циганков [124], О.В. Чеботаренко [125], тощо);
 - методичні посібники, в яких розглядається питання імпровізації мелодії та акомпанементу (Н.Г. Александрова [3], Л. Баренбойм [4], Б.А. Брилін [15], І. Бриль [16], Т.Г. Бугакова [17], С.М. Буркало [19], Т.В. Дорошенко, Ю.М. Грицун [35], М. Калугина і П. Халабузарь [50], З.Д. Ланцюженко [60], Л.В. Лахмостова [61], Л. Маклігіна [70], [71], С.І. Стельмашук [108], Р.С. Столяр [109], К.С. Цепколенко [121] та інші);
 - різноманітні практичні посібники з курсу імпровізації (Л. Баренбойм, Н. Перунова [5], М.Д. Батицький [6], Л. Борухзон, Волчек Л., Гусейнова [14], О. Булаева, О. Геталова [18], М.Ф. Гнесин [28], Ю. Козирев, Н. Серапионянц [54],

О.Л. Маклигін [68], [69], В. Подвала [87], [88], Т. Сиротіна [102], Д. Шайхутдинова [129] тощо).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що отриманих результатів полягає в тому, що зроблено один із перших кроків на шляху вивчення недостатньо досліджених практичних аспектів курсу імпровізації в музичній професійній освіті, зокрема специфіки імпровізації мелодії на поетичний і прозовий тексти, імпровізації акомпанементу як процесу творчого моделювання та формах і методах роботи над імпровізацією в курсах музично-теоретичних дисциплін і її перспективи.

Практичне значення. Результати роботи і словник фактурних формул акомпанементу, що надається у Додатку 2, можуть бути використані в курсі методики викладання спеціальних дисциплін, зокрема імпровізації та предметах теоретичного циклу в музичних коледжах та консерваторіях, а також у практичній та методичній діяльності як педагогів, так і учнів ДМШ і студентів середніх та вищих навчальних музичних закладів.

Апробацію роботи здійснено у виступах на п'ятих наукових конференціях: XVIII всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття: до 105-річчя Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової» в ОДМА (2018 р.), I Міжнародній науково-практичній конференції «У діалозі з музикою» на базі Комунального вищого навчального закладу «Ужгородський музичний коледж імені Д.Є. Задора» Закарпатської обласної ради (2020 р.), XXI міжнародній дистанційній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», м. Харків (2021 р.), X Всеукраїнській науково-практичній конференції «Час мистецької освіти», м. Харків (2022 р.) та III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», м. Харків (2022 р.). За темою

дослідження автором опубліковано дві статті – «К проблеме импровизации мелодии на прозаический текст» і «Акомпанемент в курсі імпровізації в ДМШ в аспекті творчого моделювання» [31, 32], а також тези доповіді «Творче моделювання в курсі імпровізації в ДМШ» [28] та «Імпровізаційні форми роботи на уроках музично-теоретичних дисциплін у музичному коледжі».

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, трьох основних Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, який налічує 134 позиції, а також додатків, що містить нотні приклади та словник фактурних формул акомпанементу. Загальний текст роботи складає 124 сторінки із додатками, основного тексту – 91 сторінка.

РОЗДІЛ 1
КУРС ІМПРОВІЗАЦІЇ В СИСТЕМІ
АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ: ІСТОРИЧНИЙ І
ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ

**1.1. Імпровізація як невід'ємна складова музикування і
музичного навчання: до історії питання**

Поняття «імпровізація» походить з латинського *improvises* (несподіваний, раптовий). Воно увійшло в активне вживання в європейській художній культурі в першій половині XIX столітті в різних видах мистецтва – театр, літературу, музику, хореографію. Разом з тим, імпровізація – це один з найдавніших видів музикування, особливий вид музичної творчості. Свої коріння вона бере з фольклору, адже усний характер народного мистецтва – виконання пісень та інструментальних награвань по слуху, по пам'яті – припускав використання музикантами народних елементів творчості. Поняття імпровізації окреслює широке коло різних музичних феноменів, що відрізняються один від одного в різних аспектах.

Аналіз тлумачення терміна «імпровізація» розкриває багатозначне визначення: вид художньої та музичної творчості, форма діяльності (творча, музично-практична, музично-композиційна), творчий процес, метод творчості, музикування без попередньої підготовки. Узагальнення різноманітних підходів тлумачення цього мистецького явища дає можливість надати певний висновок: імпровізація – це вид художньо-креативної діяльності, в процесі якої створюється творчий продукт.

Вперше поняття «імпровізація» з'явилося в кінці XV ст. в Італії, в палацах герцогів Мілана та Неаполя. Імпровізатори-віршувальники складали рядки, співали без підготовки під музичного інструмента на будь-яку запропоновану тему, не маючи жодних письмових нотаток. Високого

впливу та розвитку імпровізація досягла у XVI – XVIII століттях в італійській комедії масок «дель арте», де діалоги акторів не були зафіксовані на папері й мали імпровізаційний характер.

Слід зазначити, що імпровізація – це не випадковий результат. Справжня імпровізація завжди спирається на велику попередню підготовку і вивчення музичного матеріалу. Відомий композитор і видатний педагог Карл Черні вважав, що музична імпровізація ґрунтується на слуховій орієнтації і у володінні фактурно-фігураційними комплексами в практичному музикуванні.

Відомо, що до XIX ст. навички імпровізації були обов'язковим вмінням серед музикантів-виконавців. Так, у XVII-XVIII ст. імпровізувати уміли практично усі музиканти, а також експромтом обробляли теми й мотиви, вільно і швидко транспонувати.

В епоху бароко дійсно дуже цінувалась спонтанна творча фантазія. В майстерності композитора та виконавця більше цінувалась імпровізація, аніж твір на заздалегідь заготовлений матеріал. Так, імпровізаційна форма музикування склалася у контексті західноєвропейського музичного виконавства. У XVI – XVII ст. розрізняли *composition* (композиторська творчість) та *sortisatio* (імпровізаційний контрапункт). Привілеї імпровізаторів над композиторами були очевидні, точно як і сольна імпровізація панувала над ансамблевою.

Відповідно до епохи того часу робота композитора була пов'язана зі створенням мелодії на генерал-бас, або *basso continuo*. За словами О.О. Сердюкова, «Виконавець, імпровізуючи на основі *basso continuo*, допрацьовував намічений музичний образ у відповідності зі своїми уявленнями до повного його завершення. Мелодійна лінія являла собою лише канву, на основі якої, за допомогою використання прийомів колоритування – мелізматики і орнаментики – будувалася імпровізація. Клавіріст, імпровізуючий на основі *basso continuo*, повинен був володіти

необхідним для цього набором знань і відповідним рівнем підготовки» [100, с. 23].

Імпровізація досягла важливого розквіту і в творчості клавіристів XVII–XVIII ст. Систему виховання юного клавіриста в цю епоху детально і послідовно описав Г. Зорге в своєму трактаті з навчання імпровізації. У трактаті говориться, зокрема, що клавірист повинен:

- знати музичні інтервали;
- знати і розуміти, як будуються акорди;
- знати усі тональності;
- знати послідовність побудови акордів;
- уміти розв'язувати дисонанси;
- уміти модулювати з основної тональності в інші;
- уміти складати фуги [100, с. 62].

Етапи розвитку імпровізаційного мистецтва з історично-музикознавчого погляду розкривають різноманітність створення музичних форм:

- імпровізаційні структури у практиці фольклору;
- «вільні фантазії» в епоху бароко (імпровізаційне мистецтво А. Фрескобальді, Й. Баха);
- інструментальні та вокальні каденції;
- *basso continuo*, мелізми;
- жанрово-стильове інтерпретаційне музикування.

Як свідчать багато джерел, серед найвидатніших імпровізаторів віртуозів епох Бароко і Класицизму – Й.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Д. Скарлатті, Ф.Е. Бах, В.А. Моцарт, Л. ван Бетховен. Виконавська імпровізація того часу заключалась в традиції віртуозних фантазій, варіацій, сольних каденцій інструментальних концертів, в хоральних обробках, фугах.

В епоху Романтизму імпровізація була також притаманна в концертній діяльності композиторів та музикантів-виконавців. І. Денисюк наводить приклади широкої популярності і розповсюдженості серед

художників-романтиків: «Імпровізація на задану тему була зазвичай завершальним номером у концертних програмах віртуозів-інструменталістів і композиторів. В історії музичного мистецтва були такі видатні композитори-імпровізатори, як Ф. Ліст, С. Рахманінов, Р. Шуман, Ф. Шопен» [34, с. 3].

У ХХ ст. імпровізація знайшла своє місце в мистецтві джазу, а також в прикладних галузях: це музичні ілюстрації до «німих» кінострічок на початку століття, музично-виховні вправи для дітей Е. Жак-Далькроза, К. Орфа. З другої половини ХХ ст. імпровізацію застосовували в авангардному мистецтві (алеаторика) в своїх творах К. Штокхаузен, П. Булез та ін., запис котрої дає лише незначну орієнтацію для вільного виконавства авторського задуму.

Дослідження на основі зразків творчості різних епох дозволяє краще зрозуміти механізми еволюції імпровізації в музичному мистецтві. Наприклад, Л.І. Савіна пише: «За часів Й.С. Баха імпровізували майже все, (кожен виконавець був композитором, і навпаки). Пізніше, в ХІХ столітті, мистецтво імпровізації якимось відійшло в тінь. У творі і виконанні музики стало вище цінуватися все ретельно продумане, записане в нотах і відрепетируване. У ХХ столітті мистецтво імпровізації досягло величезних успіхів в першу чергу завдяки джазу» [87, с. 1].

Почасти цей процес, як зазначає Г.Л. Гельфгат, спричинюється низкою об'єктивних змін, що їх поступово зазнає музична педагогіка: «Зароджуючись в глибокій старовині, як основна форма буття музики, імпровізація пережила свій «золотий вік» в ХVІ -ХVІІ століттях, а потім, не без впливу розвиваючої спеціальної музичної педагогіки, почала поступово здавати свої позиції і до кінця в ХІХ століття була практично вигнана з арсеналу педагогічних засобів» [25, с. 2].

Сама по собі імпровізація – це якість, що властива природі людини. Вона лежить в основі людського спілкування, в мові рухів, фарб, звуків. Тому людині більш властива імпровізаційність, аніж робота по заздалегідь

відпрацьованій програмі. Дітям притаманне безпосереднє сприйняття навколишнього світу, а їх невгамовна фантазія – ґрунт для розвитку природної здатності до імпровізації. Елементи імпровізації мають бути присутніми на всіх уроках практично в будь-якій формі діяльності (в роботі над ритмом, інтонацією, виконанням тощо). Це дозволяє розвивати уже з перших уроків мелодійні і ритмічні здібності учнів, розкріпачує в оволодінні інструментом, розвиває навички інтонування, сольфеджування, сприяє розвитку внутрішньої гармонійного слуху. Науково доказано, що імпровізація – це найдоступніший вид музичних занять, особливо де семантикою виступають емоційні образи, стани, риси характеру, музичні думки. Імпровізація і композиція в дитячих та юнацьких творчих спробах тісно пов'язані і переплітаються: без уміння писати музику неможливо імпровізувати, натомість без вміння імпровізувати неможливо писати музику.

Імпровізація як предмет в професійній музичній освіті є відправним моментом в складному процесі активізації творчого потенціалу учнів. Психологічна суть цього явища полягає у миттєвій психологічній реактивності імпровізатора, у створенні їм непередбаченого, самобутнього. Імпровізація – це основа дитячої та юнацької музичної творчості, на основі якої розвивається образне мислення учня та студента, формується музична мова. Тому це найдоступніша форма музичного самовираження, де розкриваються творчі здібності і проявляється самостійне музичне мислення.

Предмет «Імпровізація» – це не ізольована дисципліна, де знання і вміння залишаються потрібними лише на цих уроках. Навчання імпровізації не протистоїть вивченню і виконанню класичної та сучасної музики, натомість дає можливість найбільш швидко і досконало сприймати твори композиторів минулого і сьогодення. Володіння імпровізацією – необхідний компонент знань професійного музиканта, що допомагає досконаліше, швидше засвоїти і особисто від себе

інтерпретувати твори композиторів. Такої думки дотримується і С.В. Дремлюга: «Процес осягнення музичних законів творчості тривалий і важкий, вимагає системних занять, як і написання музики. Навіть скромні спроби, зроблені в цьому напрямку, приносять велику освітню користь» [36, с. 4].

Основні цілі курсу імпровізації, що були сформульовані в минулому столітті згаданими вище педагогами-дослідниками, залишаються актуальними до сих пір - це вироблення інтонаційного, ладового слуху і відчуття ритму на основі музичного фольклору та розвиток творчої фантазії. Г. Шатковський, автор системи інтенсивного розвитку музичного слуху і творчих здібностей, наголошує про необхідність навчання імпровізації і можливість формування техніки даної навички. В основі методу лежить переконання, що всі діти талановиті, здатні засвоїти музичну мову і розвивати навички імпровізації.

Предмет імпровізації в розрахований на розвиток мелодійного, гармонійного, ритмічного та інших видів слуху, впевненості й вільного використання своїх природних даних і базових, вже отриманих і напрацьованих, знань. В результаті учень вільніше відчуває себе за інструментом, він завжди «в тонусі» і в гармонії зі своїм голосом і тілом. Перш за все це стосується імпровізації на фортепіано. Учень у такий спосіб розвиває свою творчу фантазію, вміння художньо мислити. Займатися прищепленням до розвитку навичок імпровізації потрібно регулярно, використовуючи заняття з сольфеджіо, але в першу чергу на спеціальних індивідуальних уроках по імпровізації.

Заняття з імпровізації – це природний шлях раннього залучення учнів до теоретичних основ музики. На даний предмет вивчення матеріалу йде через звучання і звукове враження, оскільки зазвичай новий матеріал вивчається суто теоретично. Імпровізація забезпечує музичний, художній та естетичний розвитку дітей, формує їх як особистостей зі своїм поглядом на навколишній світ, розумінням процесу створення музичних композицій

через власні спроби творчості та забезпечує набуттям необхідних творчих знань.

Чи не найголовнішу роль відіграє особистість педагога з імпровізації, оскільки важливою умовою є здатність викладача орієнтуватися в даному профілі роботи. Особливість викладання даного курсу полягає в тому, що мистецтву не можна навчити, а можна і треба створити умови для активізації та пробудження творчих імпульсів. Як засвідчує Л. Баренбойм, «Керівництво вчителя – має полягати не тільки в тому, щоб вказувати учневі певну дорогу, але і в тому, щоб спонукати і виховувати самостійний рух вперед» [4, с. 96].

С.В. Дремлюга пропонує про таку спільну діяльність педагога і учня та наголошує про її необхідність: «Прослуховування записів видатних композиторів і виконавців з метою отримання наочного слухового музично-імпровізаційного досвіду, відвідування концертів видатних виконавців для підвищення загального рівня музично-культурного розвитку (в тому числі і джазових); відвідування з учнями концертів, творче спілкування з музикантами і порівняння свого рівня імпровізаційної гри з іншими. Дані зустрічі стимулюють навчальний процес, загострюють всі сторони бажання і пізнання учнями імпровізаційного і композиторської майстерності, до рівня якого потрібно прагнути» [36, с. 8].

В цьому є і деякий емоційний ефект, де учень з перших уроків імпровізації відчуває себе музикантом і, навіть, можливо майже на рівні (по ролям) з педагогом-наставником, який буде грати в ансамблі. Такі умови повинні бути результатом спільної діяльності вчителя та учня. Звідси ми можемо з точністю заключити, що педагогу обов'язково потрібно вміти професійно:

- імпровізувати спонтанно (на інструменті, голосом, одночасно голосом і на фортепіано);
- гарно володіти інструментом;
- підбирати акомпанемент;

- транспонувати;
- розбиратися в різних музичних жанрах, формах, стилях (особливо сучасних);
- розбиратися в інструментарії;
- писати музику.

Музична імпровізація передбачає набуття і використання практичних і теоретичних умінь, зокрема: вільна осмислена інтерпретація творів різних стилів, жанрів, епох. І в перспективі, остаточні результати освоєння програми навчального предмету «Імпровізація» мають відображати:

- знання основ композиції;
- знання елементів музичної мови, формотворчих елементів, загальних принципів розвитку вихідного матеріалу (мотиву і його розвитку), фразування;
- знання особливостей артикуляції, акцентування;
- знання особливостей різних жанрів і стилів;
- освоєння різних ритмічних, гармонійних, мелодійних моделей;
- навички транспонування і секвенціювання;
- навички читання з листа;
- навички читання гармонійних схем, записаних літерними або цифровими символами;
- навички гри по слуху.

Оволодіння практичними навичками імпровізації вимагає координації зусиль педагогів різних дисциплін, в першу чергу – за фахом, імпровізації і по музично-теоретичним дисциплінам.

Особливо важливим предмет імпровізації є для тих учнів і студентів, хто вирішить продовжувати свою музичну освіту та в майбутньому працювати в музичній сфері (виконавського чи педагогічного напрямку). Систематичні заняття дозволять:

- більш вільно відчувати фортепіанну клавіатуру;

- виробляти технічну і емоційну свободу за інструментом;
- транспонувати;
- виробляти швидкі реакції творчого мислення;
- легко акомпанувати солістам, танців;
- займатися написанням музики.

Запорука успіху і результат в навчанні імпровізації залежить не тільки від піаністичної обдарованості, а й від глибоких знань по сольфеджіо, теорії музики, музичної літератури, основ аналізу музичних творів. Але все-таки, найголовніше – регулярні й активні заняття імпровізацією. Так, на думку Л.І. Савіної, «в основі вміння імпровізувати лежить відмінний гармонійний слух, володіння інструментом, активне освоєння логіки музичної мови. Вміння імпровізувати передбачає також збереження в пам'яті імпровізатора значного числа моделей музичних п'єс, на які він подумки орієнтується в процесі імпровізації. Без цих здібностей і умінь якісна художня імпровізація неможлива» [88, с. 3].

Проблема імпровізації є актуальною для сучасної музичної педагогіки і насамперед для сучасного виконавця, адже в сьогоденній музичній освіті є дещо забуте з минулих епох, де музикант був не лише виконавцем, чи композитором, музикознавцем. Музикант – це універсальна творча особистість, яка має комплекс знань з інструментально-вокального виконавства та композиторсько-імпровізаційного майстерства на професійному рівні.

Для того, щоб володіти навичками імпровізації на високому рівні музикант-практик має знати композицію, теорію музики, володіти прийомами поліфонії і гармонії, різними фактурними способами варіювання, обробки і перетворення музичного матеріалу, розшифровувати цифрований бас і т.д. Тому це свідчить про велике значення професійної досконалості та майстерності, що необхідні для оволодіння цим видом музикування.

1.2. Курс імпровізації в системі вітчизняної та зарубіжної музичної освіти: основні засади, цілі та завдання

До проблеми музичної імпровізації в різноманітних її аспектах зверталися багато музикантів, музикознавців та педагогів різних країн ще з минулих століть.

Починаючи з ХХ ст., у формуванні особистості музиканта важливого аспекту набув творчий та всебічний розвиток індивіда. Так, наприклад, в 20-ті роки ХХ ст. музикознавець Б. Яворський першим запропонував розвиток навичок композиції для учнів та студентів та запровадив музичну творчість як обов'язковий вид діяльності на уроках музики. Д. Кабалецький у 70-х р. запровадив музично-ритмічну імпровізацію у програмах загальноосвітніх та музичних шкіл, як різновид творчої діяльності.

На початку ХХ ст. у вітчизняній педагогіці набули визнання і поширення ідеї діячів у галузі музичної освіти. Такі видатні композитори як М. Леонтович, М. Лисенко, Я. Степовий, К. Стеценко, М. Верховинець, Б. Яворський розробили музичні посібники, нотні збірки, методичні рекомендації щодо музичного виховання і навчання. Із їхньою педагогічною діяльністю пов'язаний період розвитку музично-естетичної думки України, формування національних концепцій музично-естетичного виховання.

Усі перераховані педагоги-композитори наголошували на активному розвитку дитячого фольклору у вигляді гри, пісні, танцю та імпровізації. Тому ними було створено відповідний музично-ігровий репертуар, зокрема посібники, котрі присвячені організації та розвитку музичної освіти.

Наприклад, М. Леонтович у своїй педагогічній діяльності мав за мету виховання любові до народної пісні та досягнення загальної музичної грамотності, при цьому основний зміст його музичної освіти – хоровий спів і вивчення нотної грамоти. К. Стеценко приділяв велику увагу

розвитку музичних здібностей та естетичних почуттів учнів, виховання на народній пісні. Метою педагогічної діяльності М. Верховинця був розвиток художньо-творчих здібностей з опорою на традиції української музично-танцювальної культури, зв'язок музики з рухом. При цьому головними засобами були рухова імпровізація, єдність слова, музики і руху. Головною метою педагогічної діяльності Б. Яворського був розвиток загально художніх та інтелектуальних даних, створення основи для розвитку музичного сприймання і творчого мислення.

В різних країнах світу почали використовувати імпровізацію як спосіб розвитку творчих якостей і здібностей. Великий крок в музичній педагогіці зробили К. Орф, Е. Жак-Далькроз, П. Вейс.

Наприклад, у К. Орфа вільна імпровізація є фундаментом музичного розвитку особистості виконавця-музиканта. Його методика дитячого колективного музикування розкрита у п'ятитомному навчальному посібнику «Шульверк». Головна ідея цієї педагогіки – «вчимося, роблячи і творячи», що допомагає дітям виконувати й імпровізувати музику разом, пізнавати її в процесі музикування. Основні принципи педагогіки Карла Орфа:

1. Креативність.
2. Варіативність.
3. Комунікативність.

Усі підібрані К. Орфом вправи для співу і танців подані з акомпанементом у супроводі інструментів. Крім того, їх доповнюють вправи для дикції і декламації, ритмічні завдання, театралізовані сценки, – все необхідне для практичного музикування. Усі п'єси «Шульверка» представляють собою моделі, що демонструють послідовне ускладнення музичних вправ, і спосіб, який доступний для самостійного пошуку мелодійних і ритмічних засобів в роботі з музичним матеріалом.

Отже, музична імпровізація є головним методом музичного виховання дітей в посібнику «Шульверк». Музикування, за К. Орфом, розуміється як органічний взаємозв'язок музики, руху і мови.

Швейцарський музикант, композитор і педагог Еміль Жак-Далькроз в своїй педагогічній практиці використовував імпровізацію в навчанні музики і ритміки для формування уяви учнів, їх пластичного сприйняття, композиційного мислення. Його ідеї де в чому мають спільні риси з ідеями К. Станіславського, наприклад, стосовно методу фізичних дій і в розумінні тісного зв'язку між емоційними переживаннями і темпоритмом перебування актора в ролі.

Систему музично-ритмічного виховання характеризує перш за все високий професіоналізм і тверда переконаність в необхідності розвитку всіх дітей за допомогою музичного ритму. Виконуючи різні рухи під музику, діти уявляють образ, фантазують, відтворюють його кожен по-своєму в нових видах, тим самим комбінуючи елементи танцю та пластики на рівні підсвідомості. При виконанні таких завдань вони стараються передати не тільки характер і вигляд персонажів, а й своє ставлення до них. Це сприяє розвитку фантазії та художніх можливостей дітей.

У таких музично-ритмічних вправах учень водночас виконує і створює, бо вона придумує рухи, спираючись на характер, темп, ритм, тембр пропонованої їй музики та ритмічного малюнку. Учень починає усвідомлювати музику через рух.

Досить цікаво те, що Е. Жак-Далькроз використовував музичну імпровізацію, завершуючи нею кожен урок. В імпровізаційних завданнях він спирався на звук, темпоритм, динаміку й енергію музичної теми, де гострота музичної емоції та почуття залежить від гостроти фізичного сприйняття. Через пластичні рухи учні засвоювали поняття темпу, ритму, гармонії, сольфеджіо. Сам педагог охарактеризував імпровізацію як «швидку, безпосередню, інструментальну композицію». В методиці Е. Жака-Далькроза імпровізація вимагала синтезу таких компонентів: фізична,

пластична та інтелектуальна основи обдарування, тобто нерозривної єдності душі й тіла.

Таку концепцію в музичній педагогіці потім також досліджували і Б. Яворський, Б. Асаф'єв, Д. Кабалевський, Б. Теплов, В. Шацька. Вони підкреслювали, що творчість є природною, оскільки відповідає її потребам і можливостям.

У ХХІ ст. проблема музичної імпровізації не втратила актуальності – вона є важливою складовою музичного виховання, тому потребує розробки нових і більш сучасних форм опанування нею майбутніми педагогами у процесі інструментально-виконавської підготовки.

Висновки до Розділу 1

Науково доказано, що імпровізація – найдоступніший вид музичної діяльності, особливо де на перший план виступають емоційні стани, образи, риси характеру, музичні думки. Це найдоступніша форма музичного самовираження, бо імпровізація є основою дитячої музичної творчості та можливістю продемонструвати свої творчі та практичні навички для музиканта підліткового та дорослого віку. На її основі добре розвивається образне мислення, формується музична мова, розкриваються та розвиваються творчі здібності, проявляється та вдосконалюється самостійне музичне мислення. Звукова імпровізація – придумування підголосків до знайомої мелодії, прикраса мелодії, дроблення найбільш стійких тривалостей мотиву на більш дрібні. Вирішенням подібної проблеми займався Б. Асаф'єв. Він говорив, що «по відношенню до наспівувань, прикраса починається вже з того моменту, коли один склад розтягується на два або більше звуків, і коли з поступовим розвитком мелодії в тексті з'являються вигукання».

Музична імпровізація, як предмет, почала розглядатися ще в другій половині ХХ ст. В її витоках стоять такі імена таких композиторів та

музикознавців, як М. Леонтович, М. Лисенко, Я. Степовий, К. Стеценко, М. Верховинець, Б. Яворський, Е. Жак-Далькроз, Ф. Йоде, К. Орф, П. Вейс, Д. Кабалевський, Г. Шатковський, В. Шеломов та ін.

В сучасній музичній освіті, предмет «Імпровізація» не ізольована дисципліна. Хоча, на відміну від інших основних теоретичних, не так розвинена та має достатню кількість потребууючої наукової, методичної та практичної вітчизняної літератури. Володіння імпровізацією – дійсно необхідний компонент знань музиканта будь-якого рівня. Імпровізація як предмет є відправним моментом в складному процесі активізації творчого потенціалу учнів. Адже цей курс допомагає досконаліше і швидше засвоїти, зрозуміти та відтворити твори композиторів, а також особисто від себе інтерпретувати будь-який твір.

Курс з імпровізації в сучасній мистецькій освіті – це шлях раннього залучення учнів до теоретичних основ музики і розвивати практичні навички в середній та вищих щаблях навчання. Вивчення матеріалу даного предмету пролягає через звучання і звукове враження, оскільки дуже часто новий музичний матеріал на уроках музично-теоретичних дисциплін вивчається суто теоретично.

Отже, володіння імпровізацією – необхідний компонент знань кожного професійного музиканта. Завдяки цьому вмінню імпровізатор уміє досконаліше, швидше засвоювати різний за ступенем складності та стилем музичний матеріал і особисто від себе може інтерпретувати твори композиторів. Музикант-імпровізатор вміє мислити звуками, тембром інструменту, на котрому грає та багатьма іншими. Художньо-образне мислення імпровізатора можна назвати абсолютно-інтонаційним, тут виключена можливість чиєїсь інтерпретації авторського задуму.

Головна особливість викладання курсу імпровізації полягає в тому, що творчості неможливо навчити, але можна створити умови для пробудження і активізації творчих імпульсів, що є результатом спільної діяльності викладача і студента.

РОЗДІЛ 2

ПРАКТИЧНІ ФОРМИ І МЕТОДИ РОБОТИ НАД ІМПРОВІЗАЦІЄЮ МЕЛОДІЇ ТА АКОМПАНеМЕНТУ

2.1. Огляд навчально-методичної та практичної літератури з питань імпровізації мелодії та акомпанементу

Огляд наявної науково-методичної літератури з курсу імпровізації засвідчує, що даний предмет наразі не є популярним серед музикознавців, так само як і дослідження феномена імпровізації в академічній музичній культурі як альтернативи писемній залишається маловивченим. Тому ця проблема є гостроактуальною.

Наразі в Україні для ПСНМЗ реалізуються різноманітні програми та методики з курсу імпровізації, серед яких представлені методичні розробки авторів провідних наукових українських шкіл – Г.Л. Гельфгата (Харків, 1989) [25], В.М. Журавицького, С.П. Короп, Н.М. Нестерової, С.В. Острової (Київ) [44], В.В. Чепеленко (Харків, 2003) [127].

Реалізуються робочі програми з імпровізації для ВНЗ таких авторів: О.О. Різник, Ю.О. Бедна (Київ, 2019) [93], М.М. Рудик (Івано-Франківськ, 2019) [94], Г.О. Стахевич (Суми, 2020) [107], К.С. Цепколенко (Одеса, 2019) [122], Т.О. Ланіна (Київ, 2014) [59], О.В. Чеботаренко (Кривий Ріг, 2018) [125], [126], В.Ф. Теличко (Мукачеве, 2019) [110], Т.В. Дорошенко, Ю.М. Грицун (Чернігів, 2018) [35], М.П. Жалдак, Л.В. Портова, В.О. Проваторова (Київ, 2019) [41], К.С. Цепколенко (Одеса, 2019) [122].

Основна базова робоча програма з курсу імпровізації, за якою переважно працюють більшість викладачів України в ПСНМЗ, належить Г.Л. Гельфгату. Програма розрахована на учнів фортепіанного відділу ДМШ та ДШМ, але автор уточнює, що основні загальні положення методики навчання імпровізації можуть бути поширені і на учнів інших

спеціальностей. В цілому курс розрахований на 8 років навчання (починаючи з 1 класу), де автор розділяє три головних етапи:

1. Початкове навчання імпровізації (підготовчі та 1-й класи).
2. Навчання імпровізації по «немузичних» моделях, що розраховане на 2-4 роки навчання.
3. Період з 5 класу – заняття по імпровізації по «музичних» моделях, імпровізації в різних стилях, в тому числі – джазова імпровізація.

В кінці кожного навчального року Г.Л. Гельфгат рекомендує проводити відкритий творчий залік або концерт з імпровізації. Тим саме систематично привчаючи учнів до імпровізації на публіці. Учні старших класів можна залучати до участі в різноманітних «конкурсів імпровізаторів».

Цікавим є те, що автор пропонує в цілому класичні індивідуальні заняття, але починаючи з другого року навчання – займатися на уроці з двома учнями одночасно. На жаль, цей досить незвичайний варіант викладання предмету автор не пояснює детально.

Київські композитори і педагоги, автори програм з предмету «Композиторська творчість» для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах – В.М. Журавицький, С.П. Короп, Н.М. Нестерова, С.В. Острова об'єднали свої роботи в один збірник. Досить різні на перший погляд програми охоплює одне з головних завдань усіх програм – це якісні методи навчання, що мають сприяти гармонійному розвитку дітей, пробудженню самостійної творчості.

У своїй програмі «Композиторська творчість» в дитячих школах естетичного виховання С.В. Острова розділяє курс на два етапи: початковий (1-3 класи) і основний (3-6 класи). Програма зосереджена на навчанні з композиції учнів спеціальних класів, де поглиблено вивчається матеріал теорії музики, гармонії, музичної форми, передбачається знайомство з творами вітчизняних і зарубіжних композиторів, музичним

фольклором. Згідно з програмою, щоквартально мають проводитися заліки з композиції, а наприкінці кожного року – академконцерти з виконанням власних творів. Цікавим є те, що авторка надає додатковий матеріал для тих учнів, які почали навчання не з першого класу.

Програма С.П. Коропа має назву «Виховання музично-образного мислення на уроках фортепіано» та розрахована на учнів підготовчих груп і молодших класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах. Автор розділяє програму на 5 етапів, котрі сприяють самостійності учня у мистецтві імпровізації та композиції.

У практичній навчальній програмі «Композиторська творчість» для ПСМНЗ В.М. Журавицького не вказано спеціалізацію учнів, для навчання яких створена програма. Курс розрахований на 7 навчальних років та цікавий тим, що автор пропонує поширювати знання дітей з інструментознавства та створювати твори для ансамблів різного складу та в кінці навчання писати масштабні твори (наприклад, сонату для фортепіано, або сонату для соліста з фортепіано).

Програма «Формування творчих навичок в учнів шкіл естетичного спрямування» Н.М. Нестерової розрахована для використання викладачами зі спеціального фортепіано, але можлива в використанні педагогами інших спеціальностей.

Існують також досить відомі програми з курсу імпровізації у ДМШ російських авторів, наприклад: О.М. Борисова «Основы импровизации» (2016) [12] і «Основы творческого музицирования» (2016) [13], О.М. Вінницька «Основы импровизации» (Тайшет, 2015) [22], О. Геталова «Импровизация» (Санкт-Петербург, 2013) [26], Л.С. Година та О.В. Панімаскіна «Музицирование» (Электронный журнал Экстернат. РФ, 2013) [29], С.В. Дремлюга «Основы композиции (сочинение)» (Ростов-на-Дону, 2014) [36], А.О. Каюмова «Основы импровизации» (Москва, 2012) [51], А.С. Мустафина «Композиция» (Сургут, 2014) [76], Е.В. Плотникова «Авторская дополнительная образовательная программа по композиции»

(Социальная сеть работников образования *nsportal.ru*. 2013) [86], Н.В. Савіних «Предмет по выбору» (Импровизация и сочинение) (Красная Поляна, 2006) [97], Д.В. Семенова «Основы импровизации» (Заинск, 2014) [98].

Робоча програма Т.О. Ланіної розрахована на студентів-магістрантів вокального відділу, де головною задачею є підготовка універсального, професійного музиканта-виконавця, імпровізатора з творчою музично-художньою реакцією, який здатний швидко вирішувати складні художні задачі. Авторка пропонує вирішення проблеми в формуванні імпровізаційних навичок і мислення, розвиненні вміння реалізовувати імпровізаційний матеріал під час співу.

Робоча програма навчальної дисципліни «Основы импровизации» Г.О. Стахевича розрахована на студентів магістрантів, входить до циклу обов'язкових фахових дисциплін і вивчається протягом 1 семестру 1 року навчання. Метою курсу є розвивати музично-творчі здібностей студентів, музично-образної фантазії, музичного мислення та формування елементарних навичок імпровізації.

Програма курсу розділяється на два великі розділи:

1. Історико-теоретичні аспекти музичної імпровізації, де вивчається:
 - історія розвитку імпровізації, як виконавського жанру;
 - особливості імпровізації у виконавській діяльності піаністів віртуозів доби Романтизму та ХХ ст.;
 - історія розвитку джазової імпровізації в ХХ ст.;
 - імпровізація в різних музичних стилях та напрямках другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;
 - визначення поняття імпровізації, її види та форми;
 - принципи розвитку музичного матеріалу;
 - складові елементи імпровізації.
2. Основы импровизации, де розкриваються такі аспекти теми:

- введення в імпровізацію різних стилів;
- особливості класичної та джазової гармонії;
- метроритмічні та мелодичні особливості імпровізації;
- основні джазові стилі;
- стратегія побудови імпровізаційного соло.

Робоча програма кредитного модуля «Композиція та імпровізація», розроблена професором кафедри теорії музики та композиції ОНМА імені А.В. Нежданової К.С. Цепколенко і розрахована на студентів аспірантів 1 року навчання. Дисципліна вивчається на етапі підготовки фахівців освітньо-кваліфікаційного рівня доктор філософії і є предметом, у котрому використовується досягнення та методи базових дисциплін попереднього циклу навчання теоретичних та практичних дисциплін, таких як гармонія, сольфеджіо, аналіз музичних форм, фах тощо. Метою програми є «набуття аспірантом знань та умінь, необхідних для здійснення його професійної діяльності та розширення ним власного творчого потенціалу у сферах музично-образної фантазії, музичного мислення, формування навичок імпровізації та розуміння процесів складання музичних творів для різноманітних складів» [122].

Зміст програми співпадає з темами практичних занять і в свою чергу поділяється на три розділи:

1. Основні структурні компоненти на початкових етапах імпровізування.
2. Імпровізація з використанням жанрово-стильових складових компонентів.
3. Основи компонування музичних творів.

Кожен із цих розділів у свою чергу поділяються на теми, котрі спрямовані на розкриття поставлених завдань.

Робоча програма вибіркової навчальної дисципліни «Акомпанемент та імпровізація» О.О. Різника та Ю.О. Бедної розрахована на студентів бакалаврів, де предметом вивчення є принципи, методи та засоби вивчення

творів, стилів та напрямів мистецтва; оволодіння елементами музичної мови; використання знайомих елементів в творі акомпанементу; введення знайомих елементів музичної мови в індивідуальну і колективну імпровізацію. За мету автори ставлять досягти розвитку музичних і творчих здібностей студентів на основі опанування методикою вільної гри на музичних інструментах, а також стимулювати до власної продуктивної діяльності.

Програма розподіляється на два модуля:

1. Основи акомпанементу та імпровізації.
2. Творчі завдання.

Програма дисципліни «Акомпанемент та імпровізація» для студентів бакалаврів, створена О.В. Чеботаренко, за предмет вивчення має навчити володіти навичками створення музичного супроводу для мелодичної лінії з використанням елементів імпровізації, одночасне виконання акомпанементу та імпровізації.

До методу моделювання звертається О.М. Борисова у своїх робочих програмах, що розраховані для педагогічної практики студентів музичних коледжів з дошкільниками. Дані дисципліни відносяться до предметів за вибором варіативної частини професійного циклу і паралельно з ними вивчаються: «Основи акомпанементу», «Концертмейстерський клас».

Мета робочих програм О.М. Борисової – сформувати професійний рівень підготовки студентів і активізувати творче начало в практиці музичного супроводу різних видів дитячої музичної діяльності. Авторка розділяє програми по схожому принципу: теоретичний і практичний курси, де пояснюються такі проблеми:

- специфіка імпровізації в системі музичного виховання дошкільнят;
- сюжетно-рольові та фольклорні ігри, казки як важлива складова творчого музикування;

- моделювання фактури музичних побудов в жанрах пісні, танцю, маршу;
- моделювання фактури звукозображальних і звуконаслідувальних побудов;
- моделювання музичного супроводу до інсценування казок, пісень;
- практика імпровізації музичного акомпанементу до розповіді казки.

Оскільки матеріал програмний, на жаль, автор не надає будь-яких пояснень щодо конкретного використання цих моделей.

Схожа за принципами навчання і освітня програма навчального предмета за вибором Л.С. Годіної та О.В. Панімаскіної, що призначена для учнів фортепіанного відділу дитячої школи мистецтв та розрахована на 2 роки навчання (1 і 2 класу). Вік дітей, які мають навчатися – становить від 7 до 10 років. Мета даної програми базується на принципі створення умов для здобуття умінь, навичок гри в музикуванні на фортепіано та зацікавити дітей грою на інструменті та розвинути їх творчі здібності (слух, ритм, музичну пам'ять).

Проблемі розвитку творчих навичок імпровізації в системі музичного виховання присвячена низка посібників українських авторів: роль інтонування в імпровізації та композиції – Н.Г. Александрова (Одеса, 2015) [3], Е.Н. Маркова (Київ, 1990) [74]; проблема початкового навчання музики в 2 класі – З.Д. Ланцюженко (Тернопіль, 2010) [60]; С.І. Стельмащук (Львів, 2009) [108]. Перелічимо також посібники зарубіжних науковців, присвячені: проблемі музикування на початкових етапах – Л. Баренбойм (Ленінград, 1979) [4]; підбору акомпанементу на уроках з імпровізації в 1-4 класах – Т. Сиротіна [102], щодо джазової імпровізації – І. Бриль (Москва, 1979) [16]; використання імпровізаційних методів роботи на уроках сольфеджіо – М. Калугіна, П. Халабузарь (Москва, 1989) [50], В. Шеломов (Ленінград, 1977) [132]; загальної

музичної педагогіки в ДМШ – А. Лагутін (Москва, 1985) [58]; щодо деяких аспектів навчання імпровізації та композиції в ДМШ – Л.В. Лахмостова [61], проблемі самого визначення «фактури» в музиці, її різновидам, ролям та взаємозв'язкам з іншими музично-смісловими системами – М.С. Скребкова–Філатова (Москва, 1985) [103], Ю. Тюлін (Москва, 1977) [113], [114], В. Холопова (Москва, 1979) [120], сучасній імпровізації на фортепіано – Р.С. Столяр (Санкт-Петербург, 2010) [109].

Важлива роль в курсі імпровізації належить практичним посібникам, серед яких насамперед варто згадати такі підручники та робочі зошити: «книжка з нотами» для учнів ДМШ початкового рівня навчання – Л. Баренбойм, Н. Перунова (Москва, 1988) [5]; книга з практичними завданнями – М.Д. Батицький (Київ, 1978) [6]; творчий робочий зошит, спеціалізований для курсу імпровізації 5 року навчання – О. Булаева, О. Геталова (Санкт-Петербург, 2002) [18]; практичний підручник з композиції – М.Ф. Гнесин (Санкт-Петербург, 2018) [28]; зібрання науково-методичних розробок по основам музичної імпровізації в ДМШ – Ю. Козирев, Н. Серапионянц (Москва, 1987) [54]; практичні підручники з вправами для розвитку творчих навичок учнів на уроках індивідуальної імпровізації в ДМШ – В. Подвала (Київ, 1988) [87], В. Подвала (Київ, 1989) [88]; підручник сольфеджіо на основі ритмо-інтонаційної системи, що включає імпровізаційні вправи та ритмічні моделі – М. Серебряний (Київ, 1987) [101].

2.2. Практичні форми і методи роботи над імпровізацією мелодії

«Спочатку було Слово...», так говорить Святе Письмо. Однак, як відомо, будь-яка людина розмовляє з певною інтонацією, артикуляцією, смисловим підтекстом. Б. Шоу належить афоризм: «Існує п'ятдесят способів сказати «так» і п'ятсот способів сказати «ні», і тільки один спосіб

написати це». Адже дійсно семантика одного слова може бути різноманітною, і залежить це саме від інтонації.

Очевидно, спочатку, до появи слова, звук існував завжди: мелодизований, речитативний, шумовий, але звук. Проте, коли музикант сідає за інструмент імпровізувати, він керується раніше виробленими навичками і уявленнями, потенційно готовими зодягнутися в словесну форму: у нього, як правило, є певний задум, зміст, нав'язаний комплексом набутих знань та певним музичним і побутовим досвідом. Іншими словами, на підсвідомому рівні у творчій особистості зароджується певного роду програмність або ж характерність, образність, в залежності від різних причин. Однак, коли в основу кладеться певний вербальний текст, завдання конкретизується і значно звужує межі імпровізації.

Мистецтво музичної імпровізації в його різних проявах в усі історичні епохи було невід'ємною частиною будь-якої національної музичної культури. Воно є засобом вираження певного емоційного стану, а також способом відображення художніх вражень, отримуючи втілення в вокальних та інструментальних жанрах, як в народній творчості, так і в виконавському мистецтві музикантів-професіоналів. Тому його основа – це відшліфовані століттями певні межі музичного мислення: інтонаційна, ладова, ритмічна, гармонійна.

Вміння імпровізувати стимулюється цілим рядом факторів: рівнем таланту, натхненням, теоретичними знаннями, музичним досвідом, індивідуальністю і смаком. Але все ж таки в професійній творчості мистецтво імпровізації будується на традиційних підставах академічної музичної освіти і в основному спирається на класичну методику навчання гри на фортепіано. Саме від теоретичної і практичної бази виконавця імпровізатора багато в чому залежить якість його імпровізації, а також її унікальність, інтерес, різноманітність. Зокрема, одним з методів може бути використання прийомів класичного виконавства (звуковидобування, штрихи, динаміка, гамоподібні пасажі, акорди) в поєднанні з новими,

чисто імпровізованими прийомами гри. Таким чином, сучасна імпровізація – не тільки і не стільки вільне музикування, скільки новий синтез раніше придбаних навичок і прийомів виконавства, в процесі якого народжується музичний твір.

У сучасному вітчизняному курсі музичної початкової освіти предмет «Імпровізація» є досить апробованим, про що свідчить ряд авторських програм і посібників з курсу імпровізації для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, що користуються достатньою популярністю серед викладачів, зокрема Г.Л. Гельфгата [25], В.М. Журавицького, С.П. Короп, Н.М. Нестерової, С.В. Острової [44], В.В. Чепеленко [127], Т.О. Ланіної [59] та ін. Таким чином, в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах мистецтв діти мають можливість вже з першого класу долучатися до мистецтва імпровізації, продовжуючи своє подальше вдосконалення в середніх і вищих навчальних закладах, хоча на практиці так буває далеко не завжди.

Як слушно вважає Н.В. Скрипниченко, «хіба не парадоксально, що випускник музичного коледжу або ВНЗ не може самостійно підібрати простий акомпанемент до простої пісні, не може придумати і тут же зіграти до неї найпростішу інтерлюдію? Хіба не парадоксально, що в системі високо професійної академічної освіти, яким по праву пишаємося, мало хто вміє без підготовки зімпровізувати бодай маленьку п'єсу в класичному, романтичному або сучасному стилі?» [105, с. 64].

Звичайно, з цією думкою неможливо не погодитися. Вельми тонка думка сказана, адже курс імпровізації викладається далеко не в усіх музичних навчальних закладах і не у всіх талановито-творчих музикантів є можливість займатися імпровізацією індивідуально з викладачем, а на інших уроках музично-теоретичних дисциплін поглиблено цим займатись неможливо.

Предмет «Імпровізація» відрізняється тим, що учень на практиці активно застосовує теоретичні знання, отримані ним на уроках сольфеджіо

та музичної літератури. Діти практично знайомляться з різними засобами музичної виразності, різноманітними музичними формами і жанрами. Імпровізація дає додатковий імпульс до занять на фортепіано, допомагає відчутти свободу гри на інструменті, розвиває гнучкість, творчу винахідливість і фантазію, артистизм і впевненість в своїх силах. Однак найголовніший результат вивчення предмета полягає в тому, що дитина більш вдумливо починає сприймати виконувані твори. «Існує точка зору, що починати займатися імпровізацією або композицією можна тільки на вищих шаблях професійної музичної освіти. Прихильники даного погляду апелюють до первісної необхідності отримання навичок гри на інструменті і певного набору теоретичних знань. Це судження, в свою чергу, звичайно, не позбавлене логіки, а й подібні погляди на навчання імпровізації знаходять заперечення: Імпровізація – не вузька спеціальність, яку можна освоювати на останніх курсах училища або в старших класах ДМШ, навіть якби таке завдання і була поставлена. Імпровізація – не кінцевий момент навчання, а початковий, і приступати до роботи над нею йде з першого класу ДМШ» [70, с. 66].

Логічно, на наш погляд, приступати до занять з другого року навчання, оскільки учень вже має деякий досвід музикування і навички, набуті на уроках сольфеджіо, спеціальності, хору. Завдання музично-творчого виховання на цій, дуже ранній стадії навчання, – сформувати індивідуальну музичну мову учня.

Недаремно кажуть, що «хороша імпровізація – це завчасно продумана імпровізація» [100, с. 142]. Мається на увазі багаж знань, кількість заздалегіть продуманих та приготовлених варіантів розвитку, досвід, котрі можуть бути корисними під час пошуку швидкого та вдалого вирішення задачі. Отже, перед тим, як сідати за інструмент імпровізувати, потрібно продумати:

- образ і настрої;
- жанр;

- мелодичні й ритмічні особливості;
- фактуру;
- форму.

Звичайно, запрограмувати в усіх деталях перераховані вище параметри свого майбутнього «опусу» неможливо, оскільки в процесі імпровізації багато доводиться фантазувати на ходу. Однак попередньо необхідно скласти у вигляді усного тезового плану загальне уявлення про майбутній твір, будь то одноголосна мелодія або поліфонічний твір.

Спираючись на опрацьований матеріал з курсу «Імпровізація», що рекомендований для навчання, неможливо було не помітити важливий розділ в навчанні – імпровізація мелодії на текст. Кожен із підручників, програм, робочих зошитів та методичних посібників пропонують створювати мелодію на віршований текст. Але жодного разу не було згадування про імпровізацію на прозовий текст. З чим це пов'язано? Наші вуха дуже звикли до квадратності, закінченості, періодичності. Це і спливає при створенні мелодії в першу чергу, навіть якщо вона не пов'язана безпосередньо з певним текстом: в ній напевно буде присутня найпростіша гармонійна функціональність, квадратна структура з відповідними каденціями і т.д. Пояснюється це виробленою спрямованістю мислення. Якщо попросити учня зімпровізувати (на інструменті або ж голосом), найімовірніше, дитина придумає найпростішу мелодію в гамоподібному або «акордовому» викладі та з типовою віршованою структурою. Тому, яким би легким завданням не здавалося вимога скласти одноголосну мелодію, воно містить в собі труднощі.

Щоб навчити студента імпровізувати, необхідно навчити його слухати. Слухання музики є одним з самих важливих законів імпровізації. Аналіз прослуханих композицій допоможе створити своє певне коло музичних образів та збагачує музично-слуховий багаж. Дуже важливо при прослуховуванні творів імпровізатору навчитися обмірковувати й

порівнювати інтерпретації, аналізувати окремі елементи музичної мови, будову мелодії та композиції в цілому.

Опрацьовуючи багато музичного матеріалу, і кожен раз, працюючи над заданою імпровізацією, студент накопичує певні мелодичні, гармонічні та ритмічні фрази-заготовки, тим самим створює для себе «банк імпровізаційних фраз».

Основним будівельним матеріалом музичного образу є музична інтонація – частинка мелодії, мелодійний оборот з двох звуків. Найбільш специфічний компонент мелодії – то мелодійна лінія. Головні прийоми мелодійного розвитку були розглянуті відомими музикознавцями ХХ ст. Так, наприклад, І. Способін у монографії [106, с. 162] у будові мелодії розділяє основний виклад теми і її розвиток. Для розвитку мелодії існують певні методи, прийоми. І. Способін виділяє такі:

1. Просте або точне повторення.
2. Змінене або варіативне повторення.
3. Секвенція – повторення на іншій висоті.
4. Ритмічне розтягування або стиснення – повторення теми в ритмічному збільшенні або зменшенні кожного звуку в одне і теж число раз.
5. Розтягування або стиснення мелодійного інтервалу теми, тобто заміна їх на більш широкі чи вузькі.
6. Обернення – рух мелодійного інтервалу в протилежному напрямку.
7. Розробковий розвиток – дроблення теми на елементи, вичленення з неї окремих мотивів, інтонацій.
8. Поліфонічний розвиток – почергове проведення теми (мотиву, обороту) в різних голосах.

Структура мелодії також дуже важлива при імпровізації голосом чи на музичному інструменті. Важливо враховувати такі нюанси:

- економія ресурсів;

- продумана кульмінація: поступова – золотого перетину – кульмінація-джерело – кульмінація-горизонт (терміни за Л. Мазелем);
- побудова фраз: скачок – заповнення;
- тип мелодії: на одному звуці – висхідний/низхідний рух – гамоподібність – кружляльний рух – хвилеподій рух (об'єднує всі попередні види). Важливо пам'ятати, що протягом імпровізації мелодичний рух може змінюватися кілька разів.

При імпровізації будь-якої мелодії дуже важливо користуватися методом «комплементарності» й контрастом звучання, що допоможе досягти цілісності музичної думки, цікавості та довершеності. Це може стосуватися певних елементів музичної мови:

- динаміка: тихо – голосно;
- темп: повільний – швидкий;
- звуковисотність: низько – високо;
- тривалості: короткі – довгі;
- ритм: регулярний – вільний;
- інтервали: вузькі – широкі: консонанси – дисонанси;
- фактура: розріджена – щільна;
- атака: м'яка – різка.

Для того, щоб отримати цілісність музичної думки, дуже важливо повторити головну інтонацію вашої мелодії один або декілька разів. Навіть, якщо вам здається, що таке повторення звучить дещо надокучливо, то слухачеві навпаки буде більш зрозуміла та доведена ваша музична ідея з думкою про те, що «таку інтонацію я вже чув». Цим прийомом ви можете показати, що ця інтонація виступає основною та несе собою важливу роль у формуванні композиції та імпровізації.

В вокальній імпровізації не допускається:

- співати основну мелодію;

- змінити основну тему на декілька нот, чи співати її в іншій октаві;
- виписування та заучування імпровізації (це вокаліз);
- підбирати раніше імпровізацію нотами;
- заучування імпровізації.

Для вільної імпровізації треба:

- вимкнути механічне мислення;
- звернути увагу на семантику тексту (якщо він є); якщо тексту немає - обрати склад и «зручну» голосну;
- важливо забути про «фальш». Її просто не може бути в імпровізації.

Імпровізація мелодії на поетичний текст

Інтонування – одне з головних властивостей людської мови і музики. Тому важлива задача для кожного музиканта виконавця, а також імпровізатора, є виразність та яскраве виконання кожної інтонації.

Будь-яка імпровізація неможлива без гри уяви, здібностей фантазувати, інтуїтивно відчувати музику й міркувати. У ході імпровізації всі ці процеси відбуваються одночасно й майже миттєво, адже імпровізатор не має часу на роздуми.

Для того, щоб усвідомлено почати займатися імпровізацією мелодії, потрібно мати багаж знань з гармонії, елементарної теорії музики, сольфеджіо, аналізу форми, фактури тощо. Цей досвід допомагає правильно осмислювати свої імпровізації, адже вони всі спираються на вміння в міру komponувати мелодії та їх розвиток і кульмінації, правильно застосовувати ті чи інші елементи музичної мови. Саме це сприяє створенню цікавої мелодії, котра буде не переповнена і не примітивна у своїй структурі та насиченості.

Почати займатися вокальною імпровізацією можна з самого елементарного завдання – створення мелодії голосом на нейтральні склади

«ля», «та», «на», «ту», «ду» та ін. Ця вправа підходить для музикантів абсолютно різного віку та ступеню підготовки. Такий спосіб вокальної імпровізації використовується як і без певних обмежень, так і з конкретними рамками:

- в заданому ладу;
- розмір;
- відпрацювання ритмічної формули;
- з певним діапазоном;
- імітація обраного образу чи характеру;
- імпровізація в жанрі.

Для імпровізації на поетичні рядки потрібно притримуватись певного алгоритму. По-перше, імпровізатору-виконавцю необхідно вникнути і перейнятися образом та семантикою тексту, навіть якщо в ньому декілька рядків. Це самий важливий і серйозний момент в роботі над будь-яким текстом. Від нього залежить характер вашої мелодії, адже одні й ті ж рядки кожна людина може сприйняти досить по-різному, посилаючись на свою індивідуальність, життєвий досвід, знання і вміння, й навіть в залежності від тогочасного настрою мелодія може знайти інший характер.

По-друге, у створенні вокальної імпровізації важливу роль відіграє фразування, тобто художньо-осмислене виділення фраз. Будувати логіку вокального фразування прийнято за принципом розмовної мови, використовуються цезури, паузи, смислові акценти. Головний принцип будови фразування – не порушити загальний смисл тексту, музичної композиції та дотримуватися смислових пауз і акцентів тексту. Мелодію, як і будь-яку її фразу, можна почати раніше або пізніше відносно основного метру.

По-третє, важливо визначитись з використанням елементів музичної мови (можна приблизно):

- лад;

- метр;
- ритм та його особливості (що підходять за поетичним текстом);
- особливості гармонії.

І останнє, і, мабуть, найголовніше – продумати композиційну будови імпровізації мелодії на прозовий текст:

- визначити кульмінацію за текстом;
- знайти смислові акценти;
- намітити основні частини композиції (зав'язка, розвиток, основна частина, кульмінація, розв'язка). Якщо текст невеликого розміру, то визначити свої частини.

Дуже важливо отримувати постійно новий музичних досвід, багато слухати, аналізувати і виконувати багато нових і незнайомих музичних творів. Особливо важливо розбирати вокальні інтерпретації та імпровізації різних виконавців. Цим студенти набувають музично-слуховий досвід, пізнають широкий діапазон інтерпретаторських рішень та створюють власну версію.

Імпровізація мелодії на прозовий текст

Ми звикли до віршів, ми мислимо «віршами» і в музиці. Коли просять скласти мелодію на текст, то, як правило, на поетичний. Дуже тонкі відмінності термінів «поезія» і «проза» та їх значення знаходить О.В. Живулина у статті, присвяченій взаємовідносинам музики та прозового тексту на прикладі вокального циклу «Ліричні прози» К. Дебюссі: «Поезія і проза (поезія: грец. *Póiesis*, від *poiéo* – роблю, творю; проза: лат. *Prosa*, від *prorsa* – пряма, проста, від *proversa* – звернена вперед, пер. лат. *Versus* – вірш, буквально – повернений назад) – це «два основних типи організації мови художньої, зовні розрізняються в першу чергу будовою ритму. Ритм поетичної мови створюється виразним поділом на співмірні відрізки, в принципі не збігаються з синтаксичним членуванням. Прозова художня мова розчленовується на абзаци, періоди, речення і колони, властиві і

звичайній практичній мові, але мають певну впорядкованість; ритм прози, проте, – складне і важковловиме явище, його вивчення тільки починається» [42, с. 221].

В принципі зрозуміло чому для вокальної музики частіше обирають поезію: чітка лаконічна структура, наявність регулярного розміру, пропорційні відносин між наголошеними і ненаголошеними складами, симетрія рядків і рим, зрозуміла вуху силабіка. Н. Красікова підкреслює, що «у структурі вірша важливі якості, які забезпечують очікування (механізм екстраполяції) ритмічної регулярності сегментів мови» [56, с. 103]. Велику роль різниці між прозовим і поетичним текстом ще грає те, що прозовий можна сприймати лише в одному вимірі – горизонтальному, в той час як віршований – і в горизонтальному, і у вертикальному. Звідси розширюються зв'язки, в котрі вступають між собою елементи віршованої структури і підвищується смислова та інтонаційна будова твору. Наталія Красікова також зазначає, що «віршована мова володіє, як мінімум, трьома важливими якостями – 1) штучність, «інакшість», несхожість на звичайну мову і 2) цілісність, взаємозумовленість частин і цілого, самодостатність, що не терплять переказу, переформулювання; 3) народження нової словесної семантики під дією ритму та інших інтонаційних зв'язків» [56, с. 70]. Саме це відрізняє імпровізацію мелодії на віршований текст від прози та зазначає більшу її популярність. А імпровізація мелодії на прозовий текст навпаки, допомагає відчутти свободу лінійного розвитку і ритмічної пропорційності сегментів.

Речитативні і декламаційні арії, дуети та т.п. номери в операх від самого початку займали важливе місце в вокальних жанрах. «Речитатив – рід вокальної музики, заснований на прагненні наблизитися до природної мови. Однак це неминуче носить умовний характер, так як вільний інтонування мови не може бути точно відтворено в системі фіксованого музичного ладу і регулярного ритму», – вказує Ю.В. Келдиш в статті із Музикальної енциклопедії [53].

Після тривалого панування італійської кантилени в опері, композитори ХІХ століття, як відомо, знову відчували гостроту проблеми зв'язку слова і звуку (О. Даргомижський, М. Мусоргський¹ і ін.). У всі часи були популярні мелодизовані речитативи, декламаційні вставки і арії. Перелічимо окремі яскраві приклади речитативних і декламаційних світових шедеврів: речитативи з «Страстей за Іоанном» Й.С. Баха, речитатив *secco* з І дії з опери «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта, речитатив Бориса з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського, опера «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі. Навіть в передмові до найпершої опери – «Дафні» Якопо Пері – присутня вказівка: *recitare cantando* (декламувати напевно). Безсумнівно, речитатив продовжує існувати в оперній і камерно-вокальній музиці сучасності. Наведемо ще деякі яскраві приклади проникнення прози в музику:

1. Вокальний цикл «Детская» М.П. Мусоргського, написаний на власний прозовий текст 1869–1873 р. Вокальні мініатюри, що відкривають душевний світ дитини, розкриваються через мелодизований речитатив і передають найтонші відтінки мовлення. Акомпанемент творів відповідає речитативу та не розвинений віртуозно, досить скупий. Це підкреслює особливості мелодійної лінії та допомагає створити яскравий і виразний образ у дитячій з переживаннями дитлахів та їх побутом. Шість номерів циклу з семи мають посвячення. Мініатюри всі дуже різнохарактерні. Вони не призначені для виконання дітьми та не переслідують виховні цілі.
2. Вокальний цикл «Ліричні прози» К. Дебюссі, що є результатом творчих пошуків композитора. Цикл був написаний в 1892–1893 роках, складається з чотирьох романсів, в основі яких лежить прозові тексти, написані самим композитором. «Назва циклу

¹ Показово, що при цьому М. Мусоргський був композитором, який не одержав академічної музично-теоретичної освіти.

може звучати як «Музичні прози», а це наводить на думку про те, що автор намагався створити твір, в якому синтез музики і тексту був би максимальний» [42, с. 221].

3. Романс «Мы отдохнем» з циклу «П'ятнадцять романсів ор. 26» С.В. Рахманінова на слова заключного монологу Соні з п'єси «Дядя Ваня» А.П. Чехова. Написаний романс у 1906 році. Твір несе собою трагічний та траурний характер, де партія голосу на початку та в кінці романсу речитативного типу, а в середній частині змінюється за своїм складом, набуваючи рис співучості та водночас експресивності.
4. Казка «Гадкий утенок» С.С. Прокоф'єва для голосу з фортепіано за казкою Г.Х. Андерсена, написана в 1914 році. Вокальна партія виростає з речитативно-декламаційних реплік з широкими інтонаційними мотивами та має головну роль, диктує свій ритм і своє «дихання» тексту лібрето. В свою чергу партія фортепіано несе собою функцію фону. Окрім казки, С. Прокоф'єв доволі часто звертався до прозових текстів у вокально-інструментальних творах: це опери «Вогняний ангел», «Гравець», «Війна і мир», кантата «До 25-річчя Жовтня» та інші твори.
5. «Пять романсов на слова из журнала «Крокодил»» Д.Д. Шостаковича – вокальний цикл для баса і фортепіано, створений 1965 р. Літературною основою циклу є тексти листів і нотаток, що були прислані читачами і опубліковані в сатиричному журналі «Крокодил». Цікаво те, що композитор використовує мелодичні мотиви російської народної пісні «Во саду ли, в городе» та середньовічної секвенції «*Dies irae*» (в романсі «Благоразумие»). Сатирична задумка творів проявляється в серйозності мелодій на прозу, де текст дуже відрізняється від контексту академізму.

Насправді, речитативність і речитативи широко поширені в музиці, проте головною перешкодою, що стоїть на шляху до повноцінної імпровізації на прозовий текст, є консервативність, «закрепощеність» слуху сучасного музиканта, що не звик до вільної речитативності. Незважаючи на таку кількість творів на прозовий текст, все ж наші вуха не так легко сприймають прозовий текст в музичному втіленні, в порівнянні з поезією. Ці твори, на жаль, не включені до списку для вивчення ПСМНЗ та вищих професійних закладах, з цього ми їх мало знаємо і чуємо. І взагалі приділяється недостатньо уваги творам з прозовим (не віршованим) текстом і самої імпровізації на подібний рід тексту, тому потрібно обов'язково це практикувати на уроках сольфеджіо та імпровізації, а також практикуватися в написанні музики на прозовий текст.

Для вирішення проблеми імпровізації мелодії на прозовий текст, ми пропонуємо деякі форми роботи, котрі можна використовувати на уроках з імпровізації та у вигляді домашнього завдання.

Для початку пропонується скласти невеликий задум короткого оповідання зі своїми ключовими розділами: зав'язка – розвиток – кульмінація – розв'язка. Тема розповіді може бути різноманітною, але обов'язково близька учню за характером та інтересами, наприклад, про тварин, фантастичні події, шлях до школи, прогулянку з собакою і т.д. На моїх особистих уроках з імпровізації ми з учнями придумуємо текст по черзі, по одному реченню, продовжуючи думки один одного (щоб наштовхнути дитину на певні емоції та розвиток подій). Коли оповідання завершено, пропонується придумати мелодію до нього, заздалегідь обговоривши настрій твору, лад, розвиток мелодії, характер кульмінації. Варіантів роботи над мелодизацією прози може бути декілька:

- згадуючи текст оповідання, імпровізувати на ходу *a capella*;
- під простий фортепіанний супровід імпровізувати мелодію на текст (по черзі з вчителем, або сам учень);

- записати текст оповідання і запропонувати придумати мелодію в якості домашнього завдання.

У завданні іншого типу підбирається найпростіший текст без рим. Можна торкнутися будь-якої теми: улюблена справа учня, природа і т.п. Приклад тексту для молодших і середніх класів: *«За нашим будинком є сад. В саду ростуть яблуні, груші, сливи і вишні. Є кущі малини. На грядках росте полуниця»*. Перед виконанням завдання вчитель може сам продемонструвати приклад розвитку мелодії, або декілька. Це можуть бути мелодії в різних розмірах, темпах, характерах, регістрах, з різним мелодичним та ритмічним розвитком, кульмінаціями, тощо (Див. Додаток 1.1 та Додаток 1.2).

Перед виконанням даного завдання також обов'язково обговорюються головні елементи музичної мови (що були описані в попередній формі роботи) для полегшення імпровізації. Можливі варіанти виконання завдань такого типу:

- придумувати прозу на ходу, одночасно разом з мелодією;
- спочатку уявити тему і продумати її розвиток, а потім імпровізувати мелодію і т.д.

При використанні подібних завдань на груповому занятті, можна розіграти невелику імпровізовану виставу силами учнів, наприклад, маленький спектакль «Кошеня і щеня» (від автора – викладач, кошеня і щеня – два учня):

«Одного разу щеня побачив кошеня. – Як тебе звати? – запитав щеня кошеня. – Гав, – відповів кошеня. – Чого ти дражниш? – образився щеня. – Це мене так звуть – ГАВ! – сказав кошеня. – Я не хотів тебе образити. Давай дружити! Так кошеня і щеня стали друзями».

Для учнів старших класів можна запропонувати більш складний текст: *«Квіти... Як їх багато на моїй землі! Вони скрізь: і біля охайних осель, і на нивах, і на білих рушниках. Мені навіть здається, що слова*

"квітка" і "Україна" — це синоніми, бо такої квітучої землі, мабуть, нема ніде».

Перед тим як мелодизувати прозу, потрібно прочитати вголос запропонований текст. Спочатку треба прочитати про себе і лише потім читати вголос (мінімум два рази) задля того, щоб правильно зрозуміти інтонації, зупинки, смислові наголоси тексту. Після цього слід обговорити характер, знайти смислову кульмінацію, налаштуватися на основний образ, який фігурує в творі. Далі – розділити текст на смислові цезури, пов'язані зі знаками пунктуації. Після вказаних загальних моментів потрібно обговорити з учнем деякі важливі деталі перед практичним виконанням завдання:

- виконавський состав: соло, дует (діалог), ансамбль, з супроводом чи без;
- лад (мажор, мінор, мажоро-мінор, лад народної музики, змінний и т.д.), що залежить від настрою тексту;
- темп;
- теситура;
- інтонаційні особливості (як буде рухатися мелодія, де будуть зупинки, смислові й мелодичні);
- метр, розмір, ритмічні особливості (характерні жанрові або народні, по смислу).

Перед тим, як приступати до імпровізації, викладачеві бажано самому продемонструвати один з варіантів мелодизації даного тексту (див. Додаток 1.3).

Цілком можливо зв'язати виконання завдання по імпровізації з елементами, що опрацьовувалися на уроці. Наприклад, це може бути варіант імпровізації на той же текст, але з дотриманням певних ладових і метричних умов: лідійський лад, розмір 3/4, використання пунктирного ритму (див. Додаток 1.4).

Корисною підготовчою вправою, свого роду «розминкою», стане попереднє опрацювання перерахованих вище елементів. Візьмемо за основу попередню імпровізацію в лідійському ладі, розмірі 3/4, з пунктирним ритмом. Можна запропонувати, наприклад, такі передують імпровізацію «автономні» творчі завдання:

- придумати ритмічний малюнок в розмірі 3/4 з використанням пунктирного ритму (проплескати в долоні з рахунком вголос; або спочатку записати, а потім проплескати);
- продовжити мелодію в лідійському ладі по заданому початку (див. Додаток 1.5);
- самому учню придумати невеликі поспівки (в лідійському ладі й розмірі 3/4) голосом, або за інструментом і т.п.;
- придумати мелодію в лідійському ладу на заданий ритм (див. Додаток 1.6);
- на заздалегідь приготовлений ритмічний малюнок з даним текстом учню скласти мелодію (див. Додаток 1.7);

Виконання розминок може бути усним і письмовим, що залежить від поставленої задачі уроку та самої підготовки учня. Такі творчі «розминки» дуже ефективні перед завданням по імпровізації будь-якого роду, так як вони дають настройку. Після чого можна переходити до основного завдання, бо тепер ця імпровізація буде зрозуміла учневі і доступна для виконання.

Оскільки курс «Імпровізації», на жаль, не є популярним в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах мистецтв, як це хотілося б, далеко не кожен учень може навчатися в індивідуальному порядку легко і професійно підбирати на слух мелодії, імпровізувати твори, і, врешті-решт, складати музику. Але і в цій ситуації можна знайти вихід: розвивати навички імпровізації на уроках сольфеджіо, бо цей предмет вивчають усі учні. Наприклад, щоб сприяти розвитку розкутої подачі

музичної думки, під час уроку сольфеджіо можна запропонувати безліч творчих хвилиних завдань:

- «запитання – відповідь» (діалог). Найпростіша форма імпровізації: учитель мелодизовано і осмислено-виразно задає дітям питання зі словами («Як ваші справи?»), А учні по черзі відповідають на це питання, знову-таки мелодизовано. В процесі мелодійної імпровізації потрібно звертати увагу учнів на такі нюанси: який настрій тексту – такий і лад; мелодії «запитання – відповідь» не повинні бути занадто контрастні, а доповнювати один одного. Таке ж завдання можна запропонувати і без слів («запитання – відповідь» мелодіями на будь-який склад «та», «ту», «ла», «ля»), в старших класах – ускладнити сольфеджування. Корисно поставити учням певне завдання і «озвучити» її перед виконанням вправи;
- на заданий ритм (або ритмічний диктант) придумати мелодію в тональності / ладі. Це завдання можливо, як і в класній роботі, так і в домашній;
- можливий варіант «ритмічної імпровізації». На ритмічну фігуру, над котрою йде тематична робота на уроці, придумати свій ритмічний малюнок в певному розмірі;
- мелодія «на заданий початок». Дано перші кілька тактів (можна перше речення періоду), завдання – продовжити мелодію в тому ж характері і образі;
- мелодія в ладах народної музики. Учитель пропонує підібраний раніше приклад з класичної музики або вигаданий їм самостійно (див. Додаток 1.8, 1.9). Учні продовжують мелодію голосом або на інструменті, зберігаючи заданий лад (міксолідійський, фригійський і т.д.);
- придумати мелодію на заданий акомпанемент. Вчитель або хтось із учнів грає гармонічний фон (окремі ступені в

тональності – I-IV, I-V, I-IV-V, I-VII-VI-V, I-II-III-IV; бурдонну тонічну квінту в тональності, без неї і т.д.), а другий учень – імпровізує мелодію.

Ці завдання можуть бути усними (голосом або на інструменті соло чи дуєтом, в парі з іншим учнем), але також і письмовими. Записувати можна графічними символами (лініями, хвилями) і нотами. Так само їх можна рекомендувати в якості домашніх завдань. До речі, такі хвилинні та водночас ефективні завдання можуть бути використані і на уроках з імпровізації.

На думку авторів Л. Баренбойма і Н. Перунової: «Дитина, поставлена перед необхідністю створення найпростішого твору до заданих слів, ритму, фразі, створення акомпанементу на ударних інструментах, підбору своєї музики до віршів, перед необхідністю дати назву прослуханих творів, перетворити їх музичну форму, запропонувати систему рухів до пісеньки і так далі, активізує свій розум, прагне індивідуально вирішити задачу, звикає до самостійного художнього вислову, набуває віру у власні "творчі" сили. Це установка безсумнівно переноситься на інші області мислення і діяльності» [5, С. 37-38].

Що стосується мелодизації прозового тексту – потрібна практика, як і у всіх завданнях, що ставляться. Всі перераховані вище вправи – це лише «тренування» перед основним завданням. І щоб домогтися задовольняє результату, у всіх завданнях і формах роботи, потрібно:

- навчитися знаходити, відчувати, чути, «розуміти» каденції;
- позбутися від квадратності і настирливої повторності;
- мислити більш масштабно (великі фразування, що підходять для прозового тексту);
- навчитися розвивати і вести мелодійну лінію;
- не боятися переходити в різні тональності, лади, розміри;
- використовувати різні ритмічні фігури;
- відчувати себе розкуто і впевнено.

Завданнями такого типу учні ДМШ (різних класів і рівнів підготовки) можуть розвинути навички імпровізації і навчитися створювати мелодії на прозовий текст. Це дуже важливий щабель розвитку і формування учня-музиканта як особистості, яка вміє усвідомлено музикувати.

2.3. Акомпанемент в курсі імпровізації в ДМШ

Важливим засобом пізнання світу для дітей є гра. Під час гри дитина не відволікається ні на що стороннє, – гра повністю поглинає її увагу. Тому в процес знайомства дітей зі світом музики також варто неодмінно впроваджувати ігрові ситуації, дидактичні завдання, роздатковий матеріал тощо. Ігрові моменти мають бути присутніми на будь-якому уроці, адже вони сприяють створенню невимушеної атмосфери під час навчання. Саме завдяки таким креативним моментам дитина живе більш яскравим й інтенсивним творчим життям.

Завдяки ігровим формам роботи на уроках в ДМШ (зокрема на практичному курсі «Імпровізація») учень має можливість не просто зазубрити нові теоретичні поняття, а реально пережити їх на практиці. Ігрові методи творчого моделювання дозволяють зробити навчання цікавим і захоплюючим.

Моделювання здатне імітувати процес народження музики – відтворення її немов би «зсередини» і проживання власне моменту. Уже з перших уроків варто активно впроваджувати цей універсальний метод. Творче моделювання буде дієвим, якщо вчитель та учень працюють злагоджено, перебувають «на одній хвилі». Водночас цей метод вимагає певної самостійності в освоєнні знань, творчості (учень спирається на власний набутий раніше досвід, уяву, фантазію, інтуїцію, зіставляє, порівнює, обирає, перетворює, створює і т.д.), розвитку музичних здібностей, творчої інтерпретації.

Для людини, яка вміє імпровізувати (або хоче навчитися) є дуже важливим вміння правильно підібрати акомпанемент до мелодії. На нашу думку, підбір акомпанементу є одним із основних та водночас складних форм роботи в практичному курсі «Імпровізація». На цьому етапі навчання вже потрібно мати добру теоретичну і практичну базу знань з фактурних формул. Адже оволодіння будь-яким видом музичної діяльності – складний і тривалий процес. Він вимагає великих зусиль і постійних практичних вправ. Щоб написати композицію, потрібно враховувати багато факторів, невід'ємних один від одного. І акомпанемент один з них, так як для імпровізації на фортепіано дуже важлива фактура і повнота звучання, що створює цілісний, повний і розкритий образ твору.

Якщо Ви коли-небудь намагалися складати музику або ж імпровізувати на інструменті, то, ймовірно, стикалися з проблемою недостатньої базової підготовки у фактурному плані. Для деяких учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів і вищих музичних навчальних закладів після багаторазових повторень вправ різного типу не становить особливих зусиль скласти мелодію. Але підібрати якісний акомпанемент (або просто гармонію) і з'єднати все в єдину продуману музичну тканину – справжня складність.

Щоби створити власну композицію, потрібно враховувати багато чинників, невід'ємних один від одного, й акомпанемент – один з них, оскільки для імпровізації на фортепіано є дуже важливою фактура і повнота звучання, що створює водночас цілісний і розгорнутий образ твору. Для більшості учнів ДМШ і вищих музичних навчальних закладів після багаторазових повторень вправ різного типу не становить особливих зусиль скласти мелодію. Але підібрати якісний акомпанемент (або просто гармонію) і з'єднати все в єдину продуману музичну тканину – справжня складність. Створені учнями ДМШ і навіть середніх та вищих навчальних закладів твори, на жаль, нерідко відрізняються бідністю фактури. Зробити

фактуру більш цікавою – одна з основних проблем в завершенні роботи над композицією того чи іншого твору.

Відомо, що в процесі запам'ятовування учнями наочного і вербального матеріалу з великим успіхом використовуються зовнішні штучні подібності (картки, значки-схеми, плани і т.д.). Тому для вирішення цього завдання на уроках з предмету «Імпровізація» в ДМШ необхідно послідовно, у міру засвоєння, пропонувати дитині готові фактурні заготовки (моделі) для активного осмисленого використання під час занять вдома і на уроках. З цією метою вважаємо за доцільне створення розгорнутого словника фактурних формул акомпанементу, котрий сприятиме практичному полегшенню завдань з імпровізації на початковому етапі, пришвидшеному засвоєнню різних видів акомпанементу і таким чином надаватиме учням поштовх до самостійних пошуків різноманітного виконання. Фактурні зразки необхідно розташовувати за принципом поступового ускладнення для можливості впровадження на різних щаблях вивчення предмету. Приклади варто будувати на найпростіших функціональних гармоніях з метою їхньої доступності навіть наймолодшим учням. Залежно від пройдених теоретичних тем згідно програми з сольфеджіо, гармонічний зміст даних фактурних зразків має поступово ускладнюватись.

В своїй роботі ми пропонуємо «Словник фактурних формул акомпанементу» (див. Додаток 2), котрий сприятиме полегшенню завдання імпровізації на початковому етапі, швидкому засвоєнню різних видів акомпанементу і буде давати учням поштовх до різноманітності виконання і польоту фантазії. Всі фактурні приклади побудовані у порядку їх поступового ускладнення і можуть впроваджуватися на різних щаблях вивчення даного предмета. В кінці словника наведені фактурні приклади популярних жанрів, а також ритмічні особливості жанрів. Функціонально приклади побудовані на найпростіших гармоніях спеціально для того, щоб цей словник був доступний навіть самим молодшим учням. В залежності

від пройдених теоретичних тем в рамках програми сольфеджіо, можна ускладнювати гармонії даних фактурних прикладів.

Для організації теоретичної бази знань обов'язково потрібна практика імпровізації на уроках та вдома. У роботі зі словником фактурних формул акомпанементу можна застосовувати різні завдання, котрі реально допомагатимуть учневі швидше опанувати усі типи фактури. Словник надаватиме учневі змогу самостійно обирати, порівнювати, комбінувати, застосовувати матеріал, а головне, – імпровізувати за даними моделями та запам'ятовувати їх на підсвідомому рівні.

Можна запропонувати три основні форми роботи за допомогою словника фактурних формул акомпанементу:

- використання однієї фактурної моделі без змін;
- використання різних варіантів тієї ж самої моделі, зі змінами тональності / ладу / гармонії / розміру / ритмічних особливостей / тривалостей / регістру / динамічних відтінків тощо;
- комбінування різних варіантів різних моделей без, або зі змінами.

Важливе місце в навчанні імпровізації посідають завдання не на вільне створення музики, а з обмеженим використанням окремих елементів імпровізації, оскільки недостатньо підготовлений учень не знатиме, що робити з цією необмеженою свободою. Тому в якості завдань з імпровізації учню варто запропонувати скористатися або раніше вивченими моделями, або новими, але складеними за певними обмеженими правилами.

Так, однією з основних творчих навичок є жанрова імпровізація. Т. Чумак дає таке визначення жанрової моделі: «навчальна імітація музичного твору, в якій збережені основні ознаки і властивості об'єкта певного жанру» [128, с. 8]. Так, учням молодших і середніх класів можна запропонувати підібрати вдалий акомпанемент до відомих мелодій, різних

за своїми жанровими ознаками або трохи змінити це завдання і запропонувати цілісний невеликий твір / його частину.

До жанрової імпровізації звертається і Л. Маклигіна у методичному посібнику для педагогів ДМШ «Где живет музыка? Тетр. 1: 12 уроков импровизации на фортепиано» [70]. Наприклад, у сьомому уроці, що присвячений темі «Акомпанемент і жанри», автор звертається до видів фактури вальсу, польки, російської плясової, колискової. Завдання з моделями полягає в тому, що на раніше вивчену мелодію «Зайчик» даються приготовлені моделі акомпанементу різних жанрів. Тим самим учень може порівнювати, запам'ятовувати різні типи фактур абсолютно різних за жанром, акомпанементом, характером, образом.

О.Л. Маклигін у навчальному посібнику «Импровизируем на фортепиано 2. Фактурные рисунки» відводить цілий параграф (5. «Жанровые фактурне клише») з наведеними моделями різних жанрів та формами роботи з ними [69, С. 21–29]. Автор розділяє усі музичні жанри на три головні групи:

1. Танцювальні жанри:

- старовинні (менуует, гавот, папсьє і т.д.);
- сучасні (марш, вальс, полька, ро-к-рол, регтайм, танго, самба і т.д.).

2. Інструментальні жанри:

- пісенної складової (колискова, романс, ноктюрн, балада);
- інструментальної складової (інтенція, токато, скерцо, багатель).

3. Жанри народної музики.

У цьому невеликому своєрідному словнику (автор вказує назву «каталог») жанрових фактурних формул дуже великий асортимент підібраних жанрових моделей буде допомагати при імпровізації на будь-яких щаблях навчання, і не тільки в ДМШ. Навіть професійним музикантам також буде що взяти до уваги для себе. Кожна модель

представляє собою невеликий музичний фрагмент, що найбільш вдало і влучно характеризує той чи інший жанр. Деякі жанри мають декілька фактурних варіантів.

У сучасній практиці музикування є доцільним повне або часткове використання методики техніки генерал-басу (*basso continuo*), що є дуже ефективним на уроках імпровізації. Завдання, в основі яких закладено згадуваний принцип, можна використовувати як в початкових класах (починаючи використання двох окремих ступенів, звуки тонічного тризвуку і т. д), так і дещо пізніше (комбінуючи різні інші ступені).

Наведемо приклади схожих за своїм типом завдань:

- створити акомпанемент за гармонічною цифровкою;
- підібрати акомпанемент на цифрований бас до заданої мелодії тощо.

На думку Л. Савіної, педагог «повинен виступати як би прагматиком по відношенню до творів в нотних збірниках: все, що «чіпляє» слух в них, має «вивчати» і бути базою для творчої роботи з учнем. І, звичайно, це стосується в першу чергу фактур. Наявна фортепіанна література, адресована учням ДМШ, дає достатню їх різноманітність. Один тільки цикл Чайковського, може бути гарною базою для формування фактурної мови учня» [97, с. 4]. Для поліпшення навичок імпровізації мелодії (на уроках як з імпровізації, так і з сольфеджіо, музичної літератури, фортепіано) можна запропонувати завдання, що пов'язане з імпровізацією на добре знайому учням інструментальну музику. В основу завдання береться фортепіанний акомпанемент до відомих творів, причому нескладний для читання з аркуша, наприклад, з романсу О. Даргомижського «Мне грустно» або з прелюдії Ф. Шопена *e-moll* №4, op.28. Учні пропонується голосом зімпровізувати вокаліз (на склад «а», «ля» і т. д. або закритим ротом). Завдання може виконувати одна дитина, кілька відразу (один акомпанує, другий імпровізує голосом) або викладач разом з учнем. На індивідуальному уроці можна запропонувати такого

типу завдання одній дитині або разом з викладачем (далі помінятися ролями), на груповому – кільком учням відразу. Все залежить від підготовки учнів, часу, який відведено на вправу, кількості присутніх учнів. Дуже ефективно обирати твори, котрі вивчаються за програмою з музичної літератури і обов'язково нескладні для читки з листа, щоб не відволікати виконавця від головного завдання – імпровізації голосом, оскільки фортепіанний акомпанемент у даному випадку лише підтримує спів.

Якщо це завдання виявилось занадто важким для виконання, пропонуємо спрощений варіант цієї форми роботи: утворити вокаліз на подану фортепіанну гармонічну формулу, наприклад:

$$T^5_3 - T_6 - S^5_3 - S_6 - D^5_3 - D_7 - T_3 - S^6_4 - T^5_3.$$

Перед самим завданням програється (тобто практично опрацьовується) обрана для фортепіанної основи гармонічна формула, її структура тощо, або пропонується формула з розшифровкою у вигляді готового нотного запису.

Поступово ускладнюючи завдання, слід запропонувати учням скласти акомпанемент на вербальний текст (прозаїчний, віршований). Спочатку придумати мелодію на слова (або дати вже раніше підготовлену мелодію викладачем), а далі створити фортепіанний супровід, який буде гармоніювати з характером словесного тексту тонально, ритмічно, фактурно, тембрально. Звичайно, подібні завдання можна вводити на етапі, коли учень добре володіє інструментом, має базові навички імпровізації і відповідну теоретичну базу.

Дещо інший підхід до творчого моделювання можна продемонструвати у максимально простій вербальній формі. Практично у кожному класі музично-теоретичних дисциплін наразі є такий підручний наочно-методичний матеріал, як «Королівство Тоніки», «Музичні сходи» і т.д., котрий можна використовувати також і в роботі з імпровізації. Вчитель указкою (ручкою) відмічає певну послідовність ступенів, а учень повинен почути її внутрішнім слухом і заспівати після показу. У середніх

класах можна ускладнити завдання, – приміром, підібрати акомпанемент до даних ступенів. Це завдання розвиває внутрішній слух, допомагає сформувати навички написання диктанту, краще відчувати гармонію та міжтональні зв'язки. Так само в рамках цієї гри можна імпровізувати, пропонуючи дітям самостійно скласти мотив і показати його на «сходах».

Для наймолодших учнів, на перших етапах навчання імпровізації, вкрай важливим є образне моделювання. Це може бути, наприклад, створення звукової картини «Дощ і злива». В такому завданні-грі беруть участь викладач і учень або два учні (за одним інструментом). Перший учасник грає остінатну мелодію, увесь час повторюючи її (див. Додаток 1.10). Функція другого учня – уважно слухаючи усні коментарі викладача відтворювати на основі поданих моделей (попередньо розібраних на уроці) найбільш відповідні музичні образи. Приклади подаються пронумеровані та в розкид (див. Додаток 1.11).

Під час гри педагог розповідає історію:

1. На вулиці похмура погода (C / органний пункт мінорного тризвуку).
2. Починають знаходити хмари (G / мінорний тризвук у вигляді ритмічного остінато).
3. Накрапає легкий дощик (E / мінорний тризвук у вигляді гармонічної фігурації на *staccato*).
4. Дощ посилюється (A / фігурація у вигляді восьмих голосніше та на *non legato*).
5. Раптом пішов град. Злива (F / у нижньому регістрі гармонічна фігурація розгорнутого мінорного тризвуку восьмими на *staccato, f*).
6. Грім (D / кластер зображується кулачком в нижньому регістрі, без певного ритму, *fff*).
7. Дощ раптово закінчується (B / унісон основної мелодії).

Подібним способом можна озвучити «музичну картину» з будь-яким яскравим, добре зрозумілим дітям, образним змістом: нічне небо, море, мишка і кіт, весело-сумно тощо.

Схожого типу завдання пропонує і Л. Маклігіна у методичному посібнику для педагогів ДМШ [71] до кожної із розгляданих нею тем. Наприклад, до теми «Мелодичні етюди-картини» дані приклади «заготовок» для використання учнем у завданні, де потрібно дописати етюд-картину до форми періоду на будь-яку із поданих моделей. Авторка не заперечує використання декількох схожих заготовок одночасно.

О.Л. Маклігін в ролі моделі пропонує фактурні заготовки у вигляді скомпонованих музичних фрагментів на основі матеріалів творів «Хвороба ляльки» та «Нова лялька» з «Дитячого альбому» П.І. Чайковського [69, с. 5]. Завдання полягає в тому, щоб імпровізувати по цих прикладах в іншій тональності, витримуючи всі нюанси поданого матеріалу.

Для оцінки виконаних усних та письмових завдань, а також для діагностики розвитку умінь учнів на різних етапах навчання можна визначити наступні критерії:

1. Виразність.
2. Логічність розвитку.
3. Жанрова визначеність.
4. Музична грамотність.

Отже, для педагога з курсу імпровізації в ДМШ є актуальними такі завдання інноваційної діяльності:

- створення умов для набуття дітьми різнобічного практичного досвіду музичного моделювання як фундаменту їх подальшого музично-творчого розвитку;
- створення умов для індивідуальних способів самовираження і самопізнання засобами музичного моделювання;
- всебічний розвиток музикальності дітей, що забезпечує можливість повноцінного спілкування з музикою;

- пошук ігрових форм роботи, які мають для дітей найбільш безпосередній інтерес;
- старанно продуманий підбір репертуару для моделювання;
- виявлення найбільш ефективних принципів побудови уроку;
- дослідження можливостей координації інноваційної моделі із загальним напрямком музичного розвитку дитини.

Метод практичного моделювання сприяє оптимізації навчального процесу. Він характеризується високим рівнем мотивації і результативністю внаслідок усвідомленої потреби в засвоєнні знань і вмінь. Заняття імпровізацією і написання музики у такий спосіб викликають у дітей великий інтерес, що дозволяє їм повніше реалізувати себе в музиці й краще зрозуміти своє покликання.

В сучасній музично-виконавській галузі імпровізація має вельми суттєве значення, яке надалі, безумовно, постійно зростатиме. Для людини, котра прагне навчитися музикуванню, є необхідною навичка імпровізувати акомпанемент до мелодії «на ходу». Тому вільний підбір акомпанементу є одним з ключових завдань з виховання виконавців усіх без виключення спеціалізацій та водночас досить складною формою роботи в практичному курсі імпровізації, адже навчання вимагає певної теоретичної і практичної бази знань, постійних зусиль і систематичного виконання практичних вправ.

Наразі спостерігається підвищення зацікавленості науковців до імпровізації, зокрема різноманітних практично-методичних аспектів навчального курсу з предмету. Утім, до можливостей застосування принципів моделювання у своїх дослідженнях звертається не така велика кількість музикознавців, зокрема розгорнуте пояснення суті моделювання на уроках з музичної літератури у коледжах мистецтв пропонує К. Найдьонова [80]; Н. Беліченко пов'язує з моделюванням аналіз музичного тексту, спрямовуючи отриманий результат «на відтворення його моделі» [8]; А.Л. Маклігін [68], [69] та Л. Маклігіна [70], [71]

показують способи використання творчого моделювання на практиці, на уроках з імпровізації; В. Штофф [133], Т. Чумак [128], Л. Савіна [98], М.І. Фалько і О.А. Завгородня [115] та А.І. Ісенко [49] також звертаються до даної теми і дають визначення моделі, моделювання тощо.

Висновки до Розділу 2

Після проведеного огляду науково-методичної літератури з курсу імпровізації в ДМШ можна дійти висновку, що даний предмет не є популярним серед музикознавців. Дослідження феномена імпровізації в академічній музичній культурі як альтернативи писемній також залишається маловивченим наразі й тому ця проблема є гостроактуальною.

Сьогодні в українській музичній освіті реалізуються різноманітні програми та методики з курсу імпровізації, серед яких є методичні розробки авторів провідних наукових українських шкіл. Найбільш популярною, поширеною та уживаною серед шкіл більшості областей є програма Г.Л. Гельфгата (Харків, 1989) [25].

Викладачі курсу імпровізації використовують більш різні локальні програми з курсу, що підходять для студентів різних кафедр (фортепіанна, композиторська, вокальна, тощо). На нашу думку, логічно надавати даний предмет за бажанням студентам усіх кафедр, адже імпровізувати має вміти кожен професійний музикант, і музикознавці, і виконавці. «Для правильного розуміння музики недостатньо тільки виконувати її, а потрібно також вміти її створювати; і якщо не вчитися одночасно того й іншого, то й неможливо її добре зрозуміти», – писав Ж–Ж. Руссо [4, 32].

Оглядаючи програми різних авторів, спостерігаємо, що схожого між ними дуже мало. Програми мають менш широкий інформаційний матеріал, у порівнянні з іншими програмами музично-теоретичних дисциплін. Це пояснюється тим, що предмет є досить специфічним, творчим і має безліч підходів до планування методичної роботи на уроках. Але

проаналізувавши цілі, які мають за мету різні програми, можна зробити деякі узагальнення:

1. Уроки з імпровізації мають дві взаємопов'язані мети:
 - робота над інтонаційним та ладовим слухом;
 - розвиток творчої фантазії, умінь художньо та нестандартно-творчо мислити.
2. Уроки несуть собою комбіновану форму, де теоретичне завжди поєднується з практичним.
3. Викладач має бути з доброю підготовкою та вмінням імпровізувати, писати музику.

Створення мелодії та акомпанементу до неї – дві найголовніші задачі в навчанні курсу імпровізації, що стоять у пріоритеті практики протягом усіх років навчання. Тому дуже важливо з перших щаблів навчання приділяти багато уваги цим елементам, як в теорії, так і на практиці. Існує багато методів роботи в курсі імпровізації, зокрема імпровізації мелодії а акомпанементу, та ми пропонуємо найбільш ефективні та дієві форми роботи на наш погляд.

Отже, імпровізація мелодії має свої певні особливості:

- миттєвість, спонтанність;
- передбачуваність, продуманість;
- можливість повтору (з деякими невеликими змінами);
- наявність кліше;
- продуманість вибору;
- індивідуальне відчуття імпровізації, котре спирається на глибоке знання музики, її законів, слуховий досвід;
- спосіб самовираження (не є методом композиції, але є одним з найяскравіших проявів індивідуальності та оригінальності в музиці).

В підсумок хочеться визначити декілька важливих компонентів при складанні мелодії на будь-який текст, або без нього:

1. Мінімум засобів – максимум виразності. Тобто звуків у мелодії як можна менше, а сенсу та змісту – більше. Звичайно це не означає, що чим менше звуків, тим мелодія красивіша, водночас у музиці не повинно бути «порожніх» звуків. Кожен звук мелодії має нести певне виразне навантаження і зміст.
2. Єдність ритму. Ритмічне «ядро» пронизує музичну тему з початку і до кінця, варіюючись і розвиваючись. Недотримання цього правила призведе до ритмічної строкатості і мелодія не буде цілісною по своїй природі.
3. Єдність інтонації. Як правило, музична тема виростає з одного інтонаційного «зерна». В мелодії може бути не одна, а кілька інтонацій, але одна з них явно превалує, а всі інші з неї впливають, стаючи її варіантами. Порушення цього правила веде до інтонаційної строкатості.
4. Повторність музичних побудов. Деякі елементи теми (мотиви, фрази, речення) повторюються без змін або зі змінами висотного і ритмічного характеру (варіювання, секвенція). Якщо немає повторності музичних побудов, неминуче виникає неоднорідність цілого, безформність.
5. У кожній мелодії повинна бути особливість, своєрідність і краса.

Дотримання цих правил достатньо для того, щоб побудувати музичну тему грамотно і цілісно.

Учні часто піддаються тиску з боку викладача. Тому треба створювати такі умови, щоб вони виробляли своє власне бачення і ставлення до завдання, спочатку думали, а потім погоджувалися або не погоджувалися з тим, що говорить викладач; якщо потрібно, чинили опір тиску з чийого б то не було боку, відстоювали свою точку зору.

Початкове завдання, до якого звертаються уже з перших уроків імпровізації, – створення мелодії, одне із простіших форм музикування. Та

на перший погляд легке завдання містить в собі труднощі. Імпровізація мелодії як і на віршовий, так і на прозовий тексти мають свої правила, відмінності та складності. Якщо проблема імпровізації мелодії на віршованій текст розглядається сучасними музикознавцями, то проблема мелодизації прозового тексту майже не зустрічається в роботах.

Наш слух, на жаль, нерідко занадто «прив'язаний» до квадратності, періодичності, що і впливає на поверхню при створенні мелодії: навіть якщо вона не пов'язана текстом, в ній, напевно, буде присутня найпростіша гармонійна функціональність, квадратна структура з відповідними каденціями і т.д. Пояснюється це виробленою спрямованістю мислення. Якщо попросити учня зімпровізувати (на інструменті або ж голосом), найімовірніше, дитина придумає найпростішу мелодію в гамоподібному або «акордовому» викладі з типовою симетричною «віршованою» структурою.

Віршованість форми виникає апріорно, на рівні підсвідомості, адже це те, до чого ми всі звикли ще з дитинства та що вивчається протягом усіх щаблів навчання в музичній професійній освіті. Тому для вирішення даної проблеми, в своїй роботі ми пропонуємо імпровізувати мелодію на прозовий текст за допомогою низки ефективних варіантів роботи з темою. Насамперед найбільшою популярністю користуються так звані «творчі хвилини вправи» [С. 48-50], котрі сприяють кращому запам'ятовуванню роботи з прозовим текстом, допомагають образно відтворити його. Завдання такого типу можна використовувати не тільки на уроках з імпровізації, а й на уроках сольфеджіо в якості «музичної перерви».

Перед самою імпровізацією учня можна познайомити з прикладами творів з мелодіями на прозу [С. 43-44]. В бажаному результаті при мелодизації прози передбачується набуття вміння знаходити, відчувати, «розуміти» каденції та розвивати і вести мелодійну лінію; позбавлення настирливої повторності і квадратності; мислити більш масштабно (великі фразування, що підходять для прозового тексту); та, мабуть, одне з

головних умінь – відчувати себе невимушено і впевнено в процесі імпровізації на прозовий текст.

Протягом вивчення проблеми імпровізації та підбору акомпанементу було створено словник фактурних формул акомпанементу (див. Додаток), що складається з 12 основних пунктів, котрі в свою чергу мають декілька різновидів. В кінці словника також додаються жанрові фактурні моделі та їх ритмічні особливості з вказівками на метр, темп, штрихи, образ і характер конкретного жанру. Робота зі словником (як було перевірено на практиці) дійсно ефективний спосіб для розвитку навиків підбору акомпанементу та має великий інтерес у використанні самими учнями. Тому було запропоновано декілька варіантів розробок роботи зі словником, моделями словника та роботи з моделями в загалом на уроках з імпровізації.

Тому такі практичні завдання, що пов'язані з імпровізацією головних елементів курсу, мають спростити, поглибити навчання та розширити музичний кругозір вчителів для викладання предмету. Вони допомагають прожити музику з різних сторін та більш детально розглянути шляхи вирішення поставлених завдань курсу.

РОЗДІЛ 3

КУРС ІМПРОВІЗАЦІЇ В СИСТЕМІ СЕРЕДНЬОЇ ТА ВИЩОЇ ФАХОВОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ: РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

3.1. Програмно-методичне забезпечення: основні напрями та пріоритети

Імпровізація – предмет, котрий в системі української музичної освіти ще не отримав належного місця. Крім цього, у навчальних планах більшої частини вищих і середніх фахових музичних закладів, курс «Імпровізація» в принципі відсутній. Це можна пояснити тим, що навчальні програми в сфері музичного мистецтва, з року в рік в основному повторюють себе, беручи за основу музичну та педагогічну культуру ХХ ст.

Імпровізаційна діяльність є одним з факторів формування особистості студентів середньої та вищої фахової музичної освіти. Музична імпровізація допомагає в розвитку творчих здібностей студентів, розширенні потенційних творчо-художніх можливостей, вдосконаленні музичної пам'яті та творчої уяви. Даний предмет також створює умови для використання практичних навичок імпровізування на музичному інструменті, теоретичних набутих знань та розкриття творчих новаторських ідей.

Імпровізація у мистецтві виконавства розглядається як «музикування з ходу», без попередньої підготовки. Студент середнього і вищого навчальних закладів має вміти використовувати на практиці виражальні можливості тієї чи іншої музичної мови (традиційної, сучасної, народної), кожного музичного інструмента; різноманітність методичних прийомів і методів розвитку як методичної лінії, так і художнього задуму в цілому; складні та різноманітні метро-ритмічні формули; добре орієнтуватися у процесі розвитку й синтезу музичних стилів, мати досвід пошуку та підбору нових музично-виражальних засобів.

Музиканту імпровізатору необхідно досягнути непрості закони формотворення, виробити почуття художньої міри, усвідомити концепції драматичного і тематичного розвитку.

Курс імпровізації в середніх професійних закладах практикується як факультатив або предмет за вибором для студентів 3-4 курсів музично-теоретичного відділу. Навчання проводиться протягом 1-2 років, 1 академічна година на тиждень.

Імпровізація як самостійний предмет в середніх та вищих закладах не дуже розповсюджений. Викладачі працюють за місцевими робочими планами і програмами, так як затвердженої програми для закладів середнього та вищого типу акредитації з даного курсу немає.

На території України курс імпровізації у ВНЗ не користується популярністю, хоча в деяких закладах практикується. Наприклад, у Харківському університеті мистецтв і культури імені І.П. Котляревського для студентів освітнього ступеню «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» в якості вибіркового предмету пропонується курс «Основи імпровізації». Мета предмету полягає в тому, щоб створити умови для розвитку музично-творчих здібностей студентів, музично-образної фантазії, музичного мислення та формування навичок імпровізації. Завдання даного курсу:

- сформувати вміння створювати різноманітні види ритмічного і мелодійного супроводу до романсів, пісень, танців;
- розвивати навички видів індивідуальної імпровізації;
- розвивати техніку аранжування музичного матеріалу на основі техніки варіювання;
- залучати студентів до активної концертної діяльності.

Курс «Композиція та імпровізація» в програмі навчання фігурує і в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової для студентів аспірантів спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Мета та цілі

курсу в цілому співпадають із вище поданих пунктів. Структура курсу поділяється на три розділи:

1. Основні структурні компоненти на початкових етапах імпровізування.
2. Імпровізація з використанням жанрово-стильових складових компонентів.
3. Основи компонування музичних творів.

Кожен із цих розділів у свою чергу поділяються на теми, котрі спрямовані на розкриття поставлених завдань.

На цих предметах викладачі користуються робочими програмами з імпровізації для вишів: Г.О. Стахевич «Основи імпровізації» [107], К.С. Цепколенко «Композиція та імпровізація» [122], Т.О. Ланіна «Вокальна імпровізація» [59], Т.В. Дорошенко, Ю.М. Грицун «Методичні рекомендації до практичних занять та самостійної роботи з дисципліни «Акомпанемент та імпровізація» для студентів спеціальності Середня освіта (Музичне мистецтво)» [35], О.В. Чеботаренко «Акомпанемент та імпровізація» [125], В.В. Чепеленко «Основи мистецтва імпровізації: програма курсу» [127].

Досить цікавим аспектом залишається колективна імпровізація, що досить популярна для музикантів виконавців. Насамперед дуже важливо, щоб усі учасники імпровізації притримувались певного умовного плану.

Наприклад:

- вступ;
- основна тема;
- імпровізація солістів;
- тутті;
- тема;
- кода.

Також існують інші програми з курсу імпровізації російських авторів. Наприклад, навчально-методичний посібник В.Н. Циганкова «Основи

импровізації» [124], що використовується в якості програми і розрахований на студентів очної форми навчання спеціальності «Фортепиано» музичних коледжів. складається з п'яти розділів:

1. Підбір по слуху і гармонізація мелодії.
2. Імпровізація музичних побудов в формі періоду з метроритмічна і мелодико-гармонійним розвитком.
3. Засоби побудови мелодій та імпровізації в формі варіацій на теми творів композиторів-класиків.
4. Імпровізація в різних жанрах музики минулих століть.
5. Імпровізація в жанрах і стилях естрадно-джазової музики.

До кожного розділу програми додається тематичний план практичних занять, методичні рекомендації по організації самостійної роботи студента, література та приблизний репертуар для засвоєння теми. Дана програма відрізняється тим, що розрахована тільки на фортепіанну імпровізацію.

3.2. Форми та методи роботи в курсі імпровізації

Курс імпровізації є дуже специфічним і творчим предметом у музичній освіті. Навчити учня чи студента придумувати музику дуже важке завдання, тому обираючи свій підхід, викладач має звертати увагу на особисті якості характеру учня, його інтереси, хобі, і, навіть, манеру поводити себе. Тому методів, форм роботи, способів викладання та засвоєння матеріалу існує дуже багато. Загальні методи, котрі умовно можна поділити на кілька основних:

Дуже важливий сам процес проходження курсу імпровізації та яким способом викладач буде подавати матеріал, що в основному є практичним. Назвемо головні методи і прийоми роботи на уроках з імпровізації:

1. Наочний метод:
 - слуховий;

- руховий;
 - співпраця з педагогом.
2. Словесний метод:
- спілкування про характер музичної імпровізації, її образність; для творчих завдань перевага віддається програмній музиці, тому бесіда про неї буде попередньою, щоб налаштуватися на певний образ.
3. Практичний метод:
- показ способів і прийомів гри на інструменті;
 - вправи і завдання, котрі необхідні для закріплення отриманих на заняттях умінь і навичок.
4. Творчий метод:
- накопичення досвіду в співі, грі на різних музичних інструментах;
 - підбір асоціацій, художніх вражень;
 - розвиток фантазії;
5. Метод моделювання:
- динамічне (мовне, інструментальне, рухове, графічне);
 - темпове (рухове, мовне, інструментальне);
 - ритмічне (мовне, рухове, інструментальне, графічне);
 - чергування та комбінування різних видів діяльності.

Про музичне моделювання як метод роботи на уроках імпровізації ми детально розглянули в розділі 2.3 Акомпанемент в курсі імпровізації в ДМШ. В тексті обґрунтована наша думка, надано пояснення, приклади и форми роботи на уроках, використовуючи даний метод.

Індивідуальний характер уроку імпровізації дає можливість враховувати при викладанні індивідуальні здібності, знання і особисті якості характеру кожного учня. Таким чином, можна обирати методи, що відповідають віку, інтересам, здібностям і характеру певного учня. Особливість викладання даного виду мистецтва полягає в тому, що

творчості навчити не можна, але можна створити умови для пробудження і активізації творчих імпульсів. Ці умови є результатом спільної діяльності викладача і студента.

Існують більш класичні методи роботи, що націлені конкретно на курс імпровізації:

1. Метод показу. Це своєрідна «гра з рук», копіювання окремих прийомів, мелодико-ритмічних оборотів представляється як накопичення багажу для своєї інтерпретації.
2. Питання-відповідь. Це ансамблевий тип музикування, де мелодико-ритмічний зворот питання дає можливість відповідачу відповісти варійованою фразою.
3. Гомофонно-гармонічний метод. Такий метод визначає необхідність освоєння найбільш традиційних гармонійних схем і спрощують проблему форми.
4. Вокалізації та нотації. Спонтанно імпровізуючи коротку інтонацію, необхідно занотувати отриманий результат, зробити її розвиток та виписати вже повну звуковисотну лінію дану гармонійну схему.
5. Метод транспонування. Корисний метод тим, що нова тональність змінює аплікатуру і спонукає до вирішення нових методико-ритмічних зворотів.
6. Слухання та аналіз класичних зразків. Робота з фонограмою – обов'язкова умова творчого зростання, дає можливість виявлення нових елементів, котрі раніше не використовуються у власних імпровізаціях.

Імпровізація з перших уроків набуває дедалі помітніших рис композиції. Так, все частіше мелодія підготовляється подумки до початку гри; відтворенню мелодії починає супроводжувати як «ближнє» інтонаційне, а й «дальше» структурне передчуття, коли думка імпровізуючого, забігаючи вперед, намічає форму мелодії без інтонаційних

подробиць; усвідомленішою стає відбір виразних засобів. Але хоч би як ускладнювалася творчість учнів, вона зберігає під час уроків за спеціальністю безпосередній характер, ріднить його з імпровізацією. Це дає нам підставу назвати імпровізацією не тільки саме твір музики в процесі її виконання і не тільки написану при цьому мелодію чи п'єсу, а й цілий розділ роботи на уроках фортепіано.

3.3. Імпровізація в курсах музично-теоретичних дисциплін

Для розвитку художнього і музично-творчого мислення необхідне застосування комплексного методу навчання з опорою на синтез мистецтв. Такий підхід протягом навчання допомагає встановлювати асоціативні співвідношення різних музичних, літературних, театральних та інших явищ із власним життєвим досвідом, усвідомити свої емоції та апелювати їх до художніх ідей і образів. Створення такого поліхудожнього багажу є сприятливою умовою для успішної творчої імпровізації в будь-яких умовах, незалежно від складності поставленої задачі.

Творчий розвиток професійного музиканта можливий лише в комплексній системі навчання, де всі предмети тісно пов'язані між собою. В сучасній музичній освіті в циклі музично-теоретичних дисциплін для студентів усіх факультетів базуються такі основні предмети:

1. Теорія музики.
2. Сольфеджіо.
3. Гармонія.
4. Аналіз музичних творів.
5. Поліфонія (музично-теоретичний відділ).

Ми спеціально не внесли в перелік предметів курси історії музики, музичної літератури та фольклору, оскільки звернемо увагу саме на циклі теоретичних дисциплін.

Кожен з цих предметів направлений на всебічний розвиток музикантів професіоналів, тому в методах і формах викладання дозволено і навіть бажано використовувати імпровізаційність. Це може стосуватися як і піднесення теоретичного матеріалу, так і музичного обов'язково. Тому викладачу дуже важливо мати велику музичну базу різних епох, жанрів, композиторів та мати можливість доречно та вчасно продемонструвати приклади.

Імпровізація на уроках сольфеджіо

Курс сольфеджіо системі музичної освіти є одним із самих важливих і водночас універсальним, адже саме на цих уроках можна поєднати три види музичної діяльності: теорія, виконавство та композиція, як це було розповсюджено в ранні епохи розвитку мистецтва, де музикант виступав в цих трьох іпостасях.

Оскільки головна мета сольфеджіо заключається в розвитку всіх видів музичного слуху (ладового, інтонаційного, мелодичного, гармонічного, поліфонічного, ритмічного, тембрового, стилістичного, жанрового), тому завдання з елементами імпровізації грають важливу роль на уроках. Виховання імпровізації – це один із найефективніших засобів розвитку навичок музичного мислення. Учні у процесі занять вчать не просто відтворювати задані мелодії, але і виконувати інтонаційні комплекси, будувати певні форми тощо. Як правило, на уроках сольфеджіо застосовуються два типи імпровізації: вокальна та інструментальна.

Педагогічна практика показує, що учні молодших і середніх класів ПСМНЗ з більшим бажанням і зацікавленістю займаються вокальною імпровізацією. Щоб процес імпровізації виявився вільним і легким, необхідно в класі створювати обстановку невимушеності. А учні старших класів та студенти надають перевагу саме інструментальній імпровізації, але це зовсім не значить, що студенти не повинні отримувати навички вокальної імпровізації.

Так, наприклад, при багатьох традиційних форм роботи сольфеджіо можна застосовувати творчі імпровізаційні форми у вигляді створення підголосків. Це можуть бути підголоски до вже створеної композиції (композиторського музичного твору чи авторського), підбір підголоску до диктанту, домашнього номеру з сольфеджування, або ж імпровізації, що придумується в даний час. Така форма роботи гарно розвиває усі види слуху та сприяє розвитку художньої фантазії. Вона може бути ансамблева та соло. До такої форми роботи двоголосся на уроках сольфеджіо пропонує звертатись Б. Шеломов [132] ще навіть на початкових етапах навчання. Автор радить спочатку знаходити варіанти закінчення одноголосних мелодій, потім використовувати створення руху паралельними терціями, згодом «затримка підголоска на тому ж звуці при стрибку першого голосу вгору» [132, с. 73].

Проаналізувавши інформаційні джерела, ми можемо стверджувати, що до теми імпровізації на уроках музично-теоретичних дисциплін звертаються сучасні викладачі та музикознавці, але ця проблема не дуже популярна серед сучасних музикознавців. Імпровізаційні форми роботи на уроках сольфеджіо досліджує Н. Валеева [21], яка пропонує цікаві методи для різностороннього розвитку студентів. Ю. Козирев, Н. Серапіонян [54] та М. Серебряний [101] створили збірки завдань з імпровізаційними формами для імпровізаторів в курсі сольфеджіо. Широкий вибір завдань з імпровізаційними формами з сольфеджіо та гармонії пропонує Н. Беліченко [8], а з гармонії – Ю. Шапошнікова, О. Тихонова та І. Полах [130].

Викладачка музичного коледжу Н. Валеева пропонує методичну розробку з вправами на уроках сольфеджіо зі студентами 2 курсу духового відділення [21], де включає інтеграцію класичних форм роботи предмету – пояснення нової конкретної теми («Інтервали», «Акорди головних та побічних ступенів», «Ладова альтерація») з елементами імпровізації. На

прикладях роботи з різними формами дво- і більше голосних диктантів вона пропонує такі творчі завдання:

- перегармонізувати тему у народних піснях;
- імпровізувати партію для свого інструмента на основі гармонічної послідовності диктанту в якості другого голосу до мелодії: підголосок для флейти, гобою, кларнета, труби, або розвинена партія басу для фагота, тромбона, валторни;
- придумати продовження диктанту: ще один період до двочастинної форми, середню частину та репризу до тричастинної.

Ці всі варіанти завдань можна поєднати в одній колективній творчій роботі на уроці сольфеджіо. Також акторка пропонує на основі гармонічної послідовності, хоралу імпровізувати імпровізувати мелодію на своєму інструменті соло чи в ансамблі [21, с. 7] (див. Додаток 1.13).

Окрім цього Н.С. Валеева звертає увагу і на імпровізацію в поліфонічному стилі на уроках сольфеджіо на тих же прикладах роботи з диктантами [21, С. 9-13] та на імпровізацію в народному стилі при освоєнні елементів діатонічних ладів [21, С. 13-16]

І.В. Воронцова у майстер-класі, проведеного зі студентами вокального відділу на тему вокальної імпровізації на уроках сольфеджіо, та відповідній до нього статті [23] ділиться своїм досвідом, де вони зі студентами розмовляють музикою, мелодизовано розігрують сценки та життєві ситуації. Така форма роботи проводиться у суворій відповідності й запропонованим педагогом (у фортепіанному вступі) музичним стилем та жанром. Схожий принцип і підхід ми пропонуємо в Розділі 2.1. при імпровізації мелодії на прозовий текст.

Ще деякі форми роботи над імпровізацією на уроках сольфеджіо, що можна використовувати з учнями і студентами будь-якого віку і спеціальності:

1. Хорова імпрровізація: записується одноголосна мелодія на дошці, з порожнім рядком для другого голосу. Завдання – придумати мелодію-підголосок чи самостійну мелодичну лінію. Робота йде від фрази до фрази. Навички імпрровізації та підспівування другого голосу розвивається з віком і поступово, тому краще використовувати мелодію як приклад з твору художньої літератури, брати романси чи пісні з текстом. Поступово в групі з'являються студенти, які вміють «з ходу» підспівувати другим голосом. Також бажано брати мелодії, що легко прогармонізувати і записувати гармонічну послідовність на дошці, тим самим підключаючи та удосконалюючи знання з гармонії.
2. Сольні імпрровізації з акомпанементом: одночасно імпрровізують і студент, і викладач (або інший студент), де перший – мелодію, другий – акомпанемент. Завдання такого типу передбачає чуйного слуху та відчуття один одного, а імпрровізатори уважно стежать один за одним і передбачають наміри. Таку імпрровізацію можна використовувати і на гармонічні послідовності, котрі спочатку були написані студентами на слух відповідно програмі сольфеджіо та гармонії. Ця форма розвиває відчуття гармонії, модуляцій, допомагає розвинути музичну думку в форму, розвиває фантазію образно-емоційним характером супроводу.
3. Створення мелодії із запропонованих ступенів ладу, або гармоній.
4. Допридумання мелодії диктанту на заданий ритм до форми періоду. Це може бути кінець диктанту, чи пропущені такти середині та будь-якій частині побудови.
5. Запис диктанту з варіаціями.

6. Створення ритмічного акомпанементу до диктанта чи номеру з підручника (бажано з домашнього завдання, щоб мелодія була знайома). Таку форму роботи можна проводити як сольну, так і ансамблеву, колективну.
7. Підбір гармонії та супроводу до просольмізованих мелодій. Завдання такого типу можна задати в певні межі: жанр, стиль, тип акомпанементу, фактура тощо.

Дуже багато схожих форм роботи розкриває Б. Шеломов у своїй монографії «Імпровізація на уроках сольфеджіо» [132], М. Калугина і П. Халабузарь у методичній розробці «Воспитание творческих навыков на уроках сольфеджио» [50]. Цю тему також розглядають Ж.М. Безрукова «Імпровізація та формування почуття метро ритму на уроках сольфеджіо» [7], Н.П. Хілько у статті «Імпровізація на уроках сольфеджіо» [117].

Імпровізація на уроках гармонії

Предмет «Гармонія» – один з найважливіших у комплексі спеціальних музично-теоретичних дисциплін, що створює основу для професійного сприйняття та аналізу музики. Мета даного курсу у системі середньої професійної освіти заключається у виховному, художньому, технологічному та творчому потенціалі дисципліни, що вдосконалює та інтегрує знання з різних областей музично-теоретичної підготовки студентів. Це має важливу практичну цінність для виховання та навчання майбутнього викладача, науковця і організатора музично-просвітницької діяльності.

Т. Лачко у програмі «Гармонія» [62] пояснює завдання курсу так: «засвоїти базові положення даної музикознавчої дисципліни, як необхідний фундамент для подальшої фахової діяльності; досягнути усвідомленого розуміння основних теоретичних положень курсу; вміти застосовувати теоретичні знання на практиці (як у навчальній, так і в професійній діяльності)» [62, с. 3].

Деякі з основних форм роботи предмету є завданнями з імпровізаційними елементами:

1. Гра на фортепіано гармонічних зворотів, послідовностей, секвенцій, модуляцій з листа та придумування з ходу.
2. Розв'язання акордів на фортепіано.
3. Створення модуляційних періодів в тональності I, II і III ступеня спорідненості (поступові, енгармонічні).
4. Гра секвенцій на фортепіано (діатонічних, хроматичних, транспонуючих) з закріпленням.
5. Створення періоду з використанням пройдених тем (наприклад, з альтерованими акордами домінантової / субдомінантової групи).
6. Гра послідовностей з листа з пропущеними гармонічними функціями, відхиленнями та зворотами. Наприклад, $T^5_3-D^4_3-T_6- \dots - \dots - D^4_3 \#1b^5 - D - \dots - \dots - S_6^r - II^6_5^r - \dots - D_9 - T$.
7. Гра послідовностей на заданий ритмічний малюнок або гра послідовності з різним ритмічним малюнком.

Проблему створення модуляційних гармонічних послідовностей у формі період розглядають Ю.В. Шапошникова, О.В. Тихонова, І.В. Полех у статті щодо імпровізації на уроках гармонії [130]. Автори пропонують схеми для модуляції в далекі тональності саме у строгій восьмитактовій формі. Це пояснюється психологією сприйняття: мета завдання – вслухатися в гармонію, аби відчувати її логіку та перебіг, що спонукає до активної музичної роботи. Принцип завдання: пропонується заготовка першого речення періоду (1-4 тт.) в тональності *C-dur* для використання у всіх подальших модуляціях. Автори розділяють дванадцять тональностей другого ступеня спорідненості (за Римським-Корсаковим) на чотири групи за принципом наявності між ними загальної тональності, а також її відсутності (визначення «бригадного» підручника гармонії). Далі пропонуються схеми закінчення модуляційного періоду в різні тональності.

Наприклад, схеми других речень другої групи тональностей для мажору, де модуляція можлива через тональність четвертого ступеня натурального ладу (див. Додаток 1.13). Завдання такого типу спонукає учня до імпровізації і водночас допомагає зекономити навчальний час на освоєння принципів відхилення та модуляції, що зробить навчання більш ефективним.

Багато імпровізаційних елементів в роботі на уроках гармонії автоматично додаються після проходження теми «Неакордові звуки» на III курсу відділу теорії музики та на IV у студентів виконавських факультетів. Адже неакордові звуки беруть важливу участь у формуванні мелодійної лінії, мають вплив на фактуру, фонізм та структуру акордів, додають значення для диференціації звукових співвідношень. Після вивчення всієї класифікації неакордових тонів послідовності та модуляції стають невеликими музичними творами, де студент може проявити свою фантазію в повній мірі.

На факультетах теорії музики та спеціального фортепіано можна використовувати форму роботи «Гра послідовностей та модуляцій в стилі та жанрі» (і в продвинутих групах інших спеціальностей, де студенти вільно володіють фортепіано). Таке завдання допомагає розвинути художню фантазію та водночас закріпити знання з гармонії, теорії, аналізу та музичної літератури. На перших вправах краще пропонувати класичні форми та стилі (наприклад, період у стилі Моцарта, Гайдна), попередньо обговоривши особливості і гармонії, і фактури. В подальшому бажано торкнутися різних епох, аж до сьогодення та стилізації композиторів різних країн. Також можна орієнтуватися на проходження тем програми курсу з предметів кафедри музичної літератури.

На уроках гармонії можна інтегрувати завдання з імпровізації та курсу «Аналіз музичних творів», котрий вивчається на всіх факультетах IV курсу. При завданні стилізації бажано конкретизувати форму, тим самим удосконалюючи знання з аналізу. Бажано нагадати і пояснити особливості

каденцій різних типів, наслідки введення секвенцій та їх використання, правила і місце введення органного пункту, логічне гармонічне мислення в різних етапах побудови, роль відхилень і модуляцій тощо.

Музикування, імпровізація і прикладні форми є історично підготовлені. Предмет аналізу музичних форм раніше був більш творчою дисципліною, чим доводиться творчими та імпровізаційними завданнями у Л. Буслера [20] та Е. Праута [92]. Так, наприклад, німецький критик Л. Буслер ще в кінці XIX ст. пропонує теоретично-практичний матеріал з аналізу музичних форм у цікавому виді: 33 творчих та стилізованих задач на кожен вид форми по принципу наростання складності, від простих двотактів до сонати. Більшу частину нотних прикладів, пропонованих при поясненні теми, автор використовує фрагменти із творів композиторів класиків, переважно В.А. Моцарта та Л. ван Бетховена. У деяких параграфах Буслер навіть наводить порівняльну характеристику музичного матеріалу даних композиторів. Наприклад, §38 «Вторая тема или побочная партия» [20, с. 157-159], §41 «Переход» [20, с. 164-169], тощо. В нотних прикладах та поясненнях, використовуються також уривки із музичних творів Ф. Мендельсона [20, С. 33, 42, 74-80, 114, 176], Р. Вагнера [20, С. 33, 74], Ф. Шопена [20, С. 66, 67, 93-95], Ф. Шуберт [20, с. 113], К.М. Вебер [20, с. 115], Ф. Кулау [20, С. 120-124, 127], Ф. Ліст [20, с. 188] та інші. Усі задачі різні та творчі. Наприклад, цікаве завдання №11, де необхідно придумати та імпровізувати в тричастинній формі на заданий бас в різних жанрах [20, С. 70-71].

Три тома монографії Е. Праут присвячує аналізу музичних форм, даючи детальний розбір кожної форми, і наводить фрагменти з творів різних композиторів, аналізуючи особливості елементів музичної мови та їх взаємозв'язки з формою. Завдання по гармонії в фактурі дається і в двох томах Ю. Тюліна [113], [114].

Імпровізація є вільним способом музикування і надає нам широкий спектр варіантів формоутворення. З іншого боку, створюючи імпровізацію,

виконавець звертається до загальних законів побудови форми, дійсним не тільки для імпровізаційної, але і для практично будь-якої музики взагалі. А саме мова йде про тріаду Б. Асаф'єва: $i - m - t$, ($i - initio$, початковий імпульс, $m - motus$, розвиток, $t - terminus$, завершення).

Важливим моментом є те, що імпровізатору треба складати форму імпровізації в процесі виконання. Тому недостатньо володіти лише елементами сучасної музикальної мови, необхідно вміти їх компанувати і вибудовувати в закінчений музичний твір. Сучасний дослідник Р. Столяр у своїй монографії зазначає, що: «Необхідність виконання цього завдання ставить діяльність імпровізатора в один ряд з діяльністю композитора — не випадково спонтанну імпровізацію часто називають оперативною композицією (термін В. Чекасіна)» [109, с. 111]. Тому володіти музичними формами імпровізатору необхідно і так же важливо, як того вимагає професія композитора.

Імпровізація на уроках поліфонії

Поліфонія – це предмет, котрий базується на принципах вивчення основ поліфонії, формування уявлення про основні закономірності та засоби строгого та вільного письма через істроко-теоретичне і практичне засвоєння матеріалу. Цей курс є складовою професійної підготовки студентів теоретичного відділення, що завершує цикл музично-теоретичних дисциплін. Він передбачає розвинені міжпредметні зв'язки, де треба спиратися на знання, отримані в курсах гармонії, сольфеджіо, аналізу музичних творів та музичної літератури.

На уроках поліфонії також можна використовувати форми роботи, що пов'язані з імпровізацією. Наприклад, можлива імпровізація у формі канону. Музикознавець ХХ століття Є. Корчинський дослідив теорію канонічної імітації та створив мелодичну теорію канону у своїй монографії [51], де автор розглядає мелодику як головний і ведучий фактор розвитку

при створенні канонів, що уможливорює імпровізацію цієї складної для написання форми наживо.

Також, як ми вже згадували у підрозділі 3.3, зокрема у підпункті «Імпровізація на уроках сольфеджіо», музикознавець Б. Шеломов [132] рекомендує застосовувати елементарний принцип двоголосся – підголосковість, котрий можна використовувати як і в курсі сольфеджіо, так і в поліфонії, зокрема на індивідуальних уроках. До теми імпровізації підголосків також звертається українська сучасна дослідниця Л. Трубнікова, яка аналізує питання підголосковості в українському народному багатоголоссі [112].

Проблему підголосків вивчав харківський композитор і педагог Д.Тіц. Його типологію підголосків детально розглядає Н. Очеретовська у своїй монографії: «1) підголосок-втора (інтонаційний варіант основного голосу, який подвоює його в будь-який інтервал); 2) доповнюючий підголосок (інтонаційний варіант основного голосу, який виникає в другому голосі як продовження основного голосу в момент зупинки); 3) розвиваючий підголосок (інтонаційний варіант основного голосу, містить в собі відмінність ладових функцій); 4) контрастуючий підголосок (інтонаційний варіант основного голосу з яскравим ладо-інтонаційним контрастом); 5) колоруючий підголосок (інтонаційний варіант основного голосу з функцією його оздоблення); 6) підголосок-фон (інтонаційний варіант основного голосу у вигляді витриманого або повторюваного звуку)» [83, с. 94]. На цю ж класифікацію спирається і Г. Цицалюк в авторській хрестоматії з поліфонії, зокрема у розділі «Підголоскова поліфонія» [123, с. 80].

У практичному підручнику з поліфонії радянський композитор і педагог Г. Літинський [63] пропонує використовувати завдання з імпровізацією контрапунктуючого голосу (розділ 1 та 2), двоголосних канонів (розділ 4 та 5), двоголосні інтермедії по заданому початку (розділ

б), експозицію та контрекспозицію двоголосної фуги на задану тему (розділ 7).

Завдання з імпровізацією вокального та інструментального контрапунктуючого підголосків пропонує використовувати і Н. Беліченко в силабусі навчальної дисципліни «Історія контрапункту» [9, с. 2].

3.4. Перспективи подальшого розвитку курсу імпровізації

Мистецтво імпровізації до сих пір розвивається, а сучасний технологічний прогрес та специфіка сучасної творчості сприяють оновленню форм та методів роботи курсу імпровізації та професійної музичної освіти в загалом. Тому перспективи розвитку імпровізації, як сучасний окремий курс та спосіб і форма подання інформації на предметах музично-теоретичних дисциплін у різних щаблях навчання, є дуже широкими і різносторонніми.

Ми хочемо навести декілька яскравих способів впровадження нового на уроках з імпровізації, котрі сприятимуть яскравому подальшому розвитку творчості такого типу.

Для продвинутих студентів ми б рекомендували займатися джазовою імпровізацією, що допоможе відчувати себе за інструментом набагато вільніше та розкутіше. Вивчення принципів та прийомів джазової імпровізації в рамках класичної професійної музичної освіти не передбачені, але задля власного інтересу багато музикантів та педагогів цікавляться такою темою, існує багато інформаційних джерел та наочних посібників для самостійного вивчення та опрацювання джазової музики. Далеко не кожен музикант здатен повністю сприймати різноманітність джазу, але елементарні п'єси та стилізація в стилі джазу доступна кожному студенту, який виявить бажання навчитися.

Ще починаючи з ХХ століття, композитори часто застосовують неординарні техніки гри та незвичайні способи видобування звуку на

музичних інструментах, зокрема це гра на струнах, колках, застосовування сторонніх предметів, котрі координальним чином змінюють звучання інструменту. Важливий внесок у розвиток цього виду способу гри вніс американський композитор Дж. Крамб, якому належить відомий термін «розширене фортепіано» (*extended piano*). Такі принципи уже можна впроваджувати в сучасну педагогіку, а десь і вже застосовуються. Ми впевнені, що учні різного віку із задоволенням та великим інтересом будуть застосовувати такі нововведення, тип паче вони так доступні, легкі та експериментальні у своєму застосуванні.

Також можливий варіант розвитку форм роботи з імпровізації заключається у використанні новітніх технологій, зокрема створення імпровізацій на синтезаторі, де можливий запис мелодії на карту пам'яті інструменту, що дозволить в подальшому розвивати мелодію, добавляти підголоски, інші голоси, експериментувати з тембрами, регістрами, музичними інструментами та барвами звучання загалом. Окрім того у вбудованій програмі синтезатора можна накасти ритм та стильові барабани, що допоможуть поекспериментувати зі стилями та жанрами, проаналізувати та порівняти одну і ту ж мелодію, розглянувши її з декількох сторін. Така форма роботи доступна далеко не в усіх закладах освіти, але це дуже гарний спосіб осучаснення музичної освіти. Це пояснюється тим, що кожен сучасний учень цікавиться технікою та новими технологіями. Учні швидко сприймають таку інформацію, що подається у цікавому вигляді на кліпове мислення, таке характерне для сучасної молоді.

Цікавою новою формою роботи є імпровізація класичного репертуару в естрадній стилістиці, що є досить популярним сьогодні. У ХХ столітті це було характерно для джазової практики, пізніше таке музикування просочилося в різні стилі музики. Так, наприклад, сучасні відомі музиканти імпровізують на полегшений класичний репертуар. Яскравими прикладами такої творчості є виступи піаністів Д. Мацуєва, М.

Мрвіца, скрипаля Д. Гарретта, композитора Я. Хрісомалліса та інших. Для сучасного музиканта така форма імпровізації є дуже корисна для спроби себе в іншому амплуа та творчих пошуків.

Висновки до Розділу 3

Розвиток творчих здібностей є одним із головних завдань музичного виховання учнів і студентів усіх навчальних музичних закладів. Це необхідно для формування професійних навичок і якостей виконавця, музикознавця, музичного критика, педагога та майбутнього композитора. А форми роботи, що включають в себе імпровізаційні методики допомагають розвивати зацікавленість, творчу активність, посилювати глибоке музичне мислення, звільнитися від внутрішньої напруженості і набути віри в себе, сміливо висловлюючи власні думки та почуття.

Імпровізація доступна на елементарному рівні всім, а в педагогічній музичній практиці вона є незамінним інструментом у навчанні. Імпровізація активізує знання, творчі устремління, а сам навчальний процес робить ненав'язливим, життєвим і цікавим. Будучи важливою і невід'ємною умовою гармонійного розвитку вільної особистості, імпровізація навчає творчості, допомагає здійснювати нові відкриття, де головне з яких – відкриття і пізнання самого себе.

Міжпредметні зв'язки також грають важливу роль у формуванні різносторонньо-розвиненого та освіченого музиканта професіонала. Тому предмети музично-теоретичних дисциплін так переплітаються між собою та мають багато спільних поставлених задач, цілей, а звідси і форм і методів навчання. Отже, комплексний підхід допомагає всебічно розвинути музиканта, а також одночасно закріпити та пропрацювати теми і знання з різних курсів музично-теоретичних дисциплін, котрі дуже взаємопов'язані.

Також, на нашу думку, обов'язково необхідна і педагогічна імпровізація, котра сприяє покращенню якості творчості діяльності та характеризується педагогічним значимим результатом. Така імпровізація має вербальний характер та потребує навиків комунікації, навиків ораторського мистецтва, багатий багаж знань у різних сферах, наявності загальної культури, педагогічної уяви і натхнення. Від цього залежить і успішність формування художньої креативності студентів, котра потребує певної побудови педагогічної моделі, зокрема тріада: творець – творчість – твір.

Основні методи вербального освоєння матеріалу учнями (моделювання та схематизація) обов'язково мають бути присутніми на багатьох уроках імпровізації, так як його суть полягає у спрощенні подачі інформації і знаходження аналогій у доступній формі. Таким чином моделлю виступає заміник оригіналу, що створюється з метою переосмислення його. Моделі потрібно використовувати задля зрозумілої інтерпретації твору, образу, поняття та швидкого засвоєння та запам'ятовування інформації та поставленої проблеми / теми уроку.

Методу моделювання підлягають звуковисотні, фактурні, ритмічні, динамічні особливості музики, жанри і форми. Тому даний метод допомагає досягнути твір з різних поставлених позицій:

- відокремити конкретні особливості;
- виділити характерні ознаки музичної тканини;
- зрозуміти роль кожного елемента музичної виразності;
- дати особливості їх співвідношення, закономірностей;
- досягнути весь твір в цілому.

Протягом вивчення проблеми імпровізації та підбору акомпанементу було створено словник фактурних формул акомпанементу (див. Додаток 2), що складається з 12 основних пунктів, котрі в свою чергу мають декілька різновидів. В кінці словника також додаються жанрові фактурні моделі та їх ритмічні особливості з вказівками на метр, темп, штрихи, образ і

характер конкретного жанру. Робота зі словником (як було перевірено на практиці) дійсно ефективний спосіб для розвитку навиків підбору акомпанементу та має великий інтерес у використанні самими учнями. Тому було запропоновано декілька варіантів розробок роботи зі словником, моделями словника та роботи з моделями в загалом на уроках з імпровізації.

Тому такі практичні завдання, що пов'язані з імпровізацією головних елементів курсу, мають спростити, поглибити навчання та розширити музичний кругозір вчителів для викладанні предмету. Вони допомагають прожити музику з різних сторін та більш детально розглянути шляхи вирішення поставлених завдань курсу.

Для професійного музиканта дуже важливим є вміння імпровізації на своїх інструментах, тому для того, щоб вміти вільно володіти цим, необхідно починати лише після того, як учень чи студент має теоретичну базу і засвоїв елементи музичного мовлення: ступені, інтервали, акорди у будь-якому взаємозв'язку і розв'язанні; складові частини структури мелодії: мотиви, фрази тощо. Та головне завдання імпровізації – розбудити фантазію студентів і надати можливість всім учасникам відчувати радість творчості, будучи імпровізатором чи композиторами.

ВИСНОВКИ

Музичну творчість умовно можна поділити на слухацьку, виконавську та імпровізаційну. Слуховій і виконавській роботі учнів і студентів в закладах професійної музичної освіти приділяється досить багато уваги й часу на уроках зі спеціальності та основних музично-теоретичних дисциплін (сольфеджіо, теорія музики, гармонія, поліфонія, аналіз та музична література), то імпровізації та композиторській не надають належного значення. Звичайно, це призводить до дещо однобічного розвитку музикантів та гальмує їх творчий потенціал, котрий за період навчання розкривається неповністю.

Основою музичної творчості є імпровізація, що виступає в ролі найдоступнішої форми музичного самовираження учня, де розкриваються творчі здібності і проявляється самостійне музичне мислення. Імпровізація дає додатковий імпульс до занять на фортепіано, допомагає відчувати свободу гри на інструменті, розвиває гнучкість, творчу винахідливість і фантазію, артистизм і впевненість в своїх навиках і силах. Однак найголовніший результат вивчення предмета полягає в тому, що учень більш вдумливо починає сприймати виконувані твори.

Предмет «Імпровізація» відрізняється від інших теоретичних та практичних навчальних дисциплін тим, що учень активно, на практиці опановує теоретичні знання, отримані ним на уроках музично-теоретичних дисциплін, суто практично знайомлячись з різними засобами музичної виразності, музичними формами, жанрами і стилями.

Проблема імпровізації є актуальною для сучасного виконавця, тому її вирішення потребує більш різних, нових підходів і рішень. Для музичної педагогіки важливим є не тільки з'ясувати значення імпровізації, а і сформувати навички імпровізації, що здатні розкрити творчу індивідуальність і потенціал кожного учня та студента.

Проблемою імпровізації займалися видатні та зарубіжні видатних вітчизняних композиторів і музикознавців-педагогів, як К. Стеценко, Ф. Колесса, С. Людкевич, а серед зарубіжних – Е. Жак-Далькроз, Б. Барток, К. Орф, Д. Кабалевський, Г. Шатковський, В. Шеломов та інші. Основні цілі курсу імпровізації, що були сформульовані в минулому столітті цими педагогами-дослідниками, залишаються актуальними до сих пір – це вироблення інтонаційного і ладового слуху, відчуття ритму, розвиток творчої фантазії. А всі новітні методи, форми, елементи курсу тим чи іншим чином підпорядковуються та сприяють досягненню даних базових цілей.

Систематизуючи існуючі програми, наукові та методичні роботи щодо даного курсу, ми зіткнулися з маловивченістю цієї проблеми у вітчизняному музикознавстві. При викладенні імпровізації в ПСМНЗ фігурує програма Г.Л. Гельфгата (Харків, 1989) [25], у середніх та вищих навчальних ланках педагоги використовують локальні навчальні програми та немає однієї затвердженої програми. Усі програми з курсу, котрі було оглянуто, використовуються локально і навіть не так часто, однак можна з упевненістю сказати, що автори кожної з них притримуються думки, і ми приєднуємося, що головна задача курсу імпровізації – надати, допомогти знайти джерело творчого імпульсу учня та студента, розкрити його творчий потенціал та показати його можливості через імпровізацію та створення власних творів. Джерелом творчого імпульсу для учня може стати слово, візуальний ряд, рух, враження. Головним є саме факт «омузикалення» – перетворення і переосмислення – особистих вражень у музику (в музичну інтонацію), що далі буде матеріалізуватися в форму, хоча б найпростішу логічно завершену фразу типу «питання-відповідь», або невеликий роздум, спостереження.

Вміння імпровізувати стимулюється цілим рядом факторів: рівнем таланту, натхненням, теоретичними знаннями, музичною індивідуальністю і смаком, життєвим і культурним досвідом. Однак, у професійній творчості

мистецтво імпровізації будується на традиційних основах академічної музичної освіти і в цілому спирається на класичну методикау навчання гри на інструменті. Саме від теоретичної і практичної бази виконавця імпровізатора багато в чому залежить якість його імпровізації, а також її унікальність і різноманітність. Отже, для отримання результату в мистецтві імпровізації велику роль займає бажання та володіння музичним інструментом.

На нашу думку, мелодія та акомпанемент є двома головними та невід'ємними один від одного шаблями у вивченні курсу імпровізації на різних рівнях навчання.

Питання щодо імпровізації мелодії та, ширше, мелодії як фундаментальної музичної універсалії є гостроактуальною темою, до якої зверталось багато музикознавців. Ю.М. Холопов вважав, що вчення про мелодію вимагає викладення всієї теорії музики [118], Л. Мазель в своїй монографії про мелодію наголошує на комплексній участі в організації мелодії усіх без винятку елементів музичної виразності [67].

Імпровізація мелодії на текст – одне з головних завдань курсу. Усі проаналізовані нами підручники, програми, робочі зошити, методичні та навчальні посібники насамперед пропонують імпровізувати мелодію не на прозовий, а на поетичний текст, що свідчить про необхідність приділити пильну увагу саме цій проблемі.

У зв'язку із превалюючою в дитячому віці «пісенно-синтаксичною» парадигмою мислення, при створенні мелодії, навіть якщо вона не пов'язана з певним текстом, у більшій мірі можна передбачити прояви найпростішої гармонії, квадратної структури з відповідними каденціями і т.д. Так, на початку ми мислимо «віршами» в музиці, але це не значить, що вся музика має бути «поетичною».

Розглянувши різні критерії та принципи імпровізації мелодії, ми запропонували свої методи та форми роботи з мелодизації поетичного і прозового текстів. Підсумовуючи вивчену літературу, можна надати такі

поради щодо елементарної вокальної імпровізації на текст на початковому етапі:

- починати імпровізувати, створюючи невеликі мотиви, фрази, речення, періоди;
- продумати початок та кінець;
- слідувати, щоб була одна кульмінація;
- в уяві продумати загальний хід імпровізації;
- створення відповідних засобів музичної виразності;
- музичного тексту (якщо потрібно), поєднання їх, утворення єдності, структурної цілісності.

Для тренування вокальної імпровізації ефективні ряд простих завдань. Ми розглянемо таку проблему у підрозділі 2.2, зокрема у підпунктах «Імпровізація мелодії на поетичний текст» [С. 39-41] та «Імпровізація мелодії на прозовий текст» [С. 47-49]. Наприклад, створення мелодії голосом на нейтральні склади, придумання підголосків та другого голосу, завдання «питання-відповідь», допридумання мелодії та багато інших.

Розглянувши принципи імпровізації мелодії на прозовий та поетичний тексти, можна дійти висновку, що при мелодизації прози варто давати більше свободи мислення та не ставити жорстких обмежень, щоб імпровізатор мав змогу зосередитися на широкому фразуванні, лінійному міркуванні, більш глобальному осягненні тексту. А головні відмінності в імпровізації на прозовий текст заключаються у позбавленні квадратності і повторності; навиках відчувати і розуміти каденції; вміти мислити більш масштабно; не боятися переходити в різні тональності, лади, розміри і використовувати різні ритмічні фігури.

Інший важливий розділ практичного курсу «Імпровізація», набагато більше розглядуваний в літературі, – це акомпанемент. Кожен посібник з навчальної та методичної літератури звертає увагу на цю тему, тому вище було оглянуто багато методів і форм роботи. Щодо запропонованої нами

проблеми – імпровізації акомпанементу в аспекті творчого моделювання, – раніше це питання розроблялося в роботі О.Л. Маклигіна, в якій автор наводить приклади моделей різних жанрів та надає наглядні фактурні варіанти для жанрової імпровізації [69, С. 21–29].

Для вирішення проблеми підбору акомпанементу нами було створено «Словник фактурних формул акомпанементу» та надані наглядні приклади й варіанти роботи з ним, що на практиці значно полегшить вивчення даної теми протягом всіх років навчання. Перевіривши його ефективність у власному педагогічному досвіді з викладання предмету «Імпровізація», ми можемо з упевненістю стверджувати, що словник дійсно сприяє прискореному процесу запам'ятовування фактурних формул та збагачує музичний досвід дітей, оскільки при цьому задіяні усі види пам'яті: образна, словесно-логічна, рухова та емоційна.

Для людини, яка навчається імпровізувати, є дуже важливим отримати вміння правильно підібрати акомпанемент до мелодії. На нашу думку, підбір акомпанементу є одним із основних та водночас складних форм роботи в практичному курсі імпровізації. В роботі були наведені ефективні та різнопланові форми і методи роботи з імпровізації акомпанементу, що надає змоги з різних сторін поглянути на дану проблему.

Диференціюючи критерії імпровізації мелодії та акомпанементу, спираючись на отриманні знання з огляду навчальної та методичної літератури, ми дійшли висновку про те, що для творчого польоту фантазії на уроках з курсу «Імпровізація» для учня треба надати такі умови:

- створити атмосферу невимушеності, свободи мислення;
- не нав'язувати конкретні особисті ідеї (пропонувати, але не заставляти в обов'язковому порядку);
- працювати за методом творчого моделювання на будь-яких щаблях навчання;

- надавати змогу оглядово знайомитися з музичними творами композиторів, що не входять до офіційної програми з музичної літератури;
- збагачувати музичний досвід учнів;
- знаходити та впроваджувати в роботу інноваційні методи і форми з усіх тем курсу, покладаючись на особисті інтереси та риси характеру учня.

Якщо виконавець не дотримується у своїй імпровізації конкретного стилю, все одно на його імпровізацію впливає ряд наступних факторів:

- фактор особистості: індивідуальні особливості імпровізатора, його освіта, виховання, світосприйняття, психофізика, ступінь технічної та музичної підготовленості;
- технічний фактор: можливості голосу або інструменту, на котрому виконується імпровізація,
- ситуативний фактор: акустичні властивості приміщення, настроїв публіки, контингент, а також різні випадковості, що можуть статися під час концерту чи виступу і вплинути на хід імпровізації.

Предмети музично-теоретичних дисциплін у вищих та фахових коледжах мають на меті всебічний розвиток музикантів професіоналів, тому в методах і формах викладання бажано використовувати імпровізацію та імпровізаційність. У підрозділі 3.3 «Імпровізація як складова музично-теоретичних дисциплін» ми розглядаємо та пропонуємо форми роботи з імпровізації на уроках сольфеджіо: імпровізація другого голосу та підголосків до диктанту або номеру по сольфеджуванню, допридмання диктанту, хорова імпровізація, сольна з інструментом, створення мелодії зі ступенів ладу, імпровізації на закріпленням пройдених на уроці тем, тощо [С. 73-77]; гармонії: гра на фортепіано гармонічних зворотів, послідовностей, модуляцій з листа та придумування та допридумування з ходу, з пропущеними гармоніями, гра секвенцій з

закріпленням в нових та далеких тональностях, гра акордів та модуляцій на заданий ритм, створення послідовностей у стилі та жанрі, тощо [С. 77-81]. Творчі завдання з поліфонії можуть включати в себе: створення канонів, двоголосся елементарного типу у вигляді підголосків, імпровізацію контрапунктуючого голосу, двоголосних канонів, інтермедій по заданому початку, експозицій та контрекспозицій двоголосної фуґи на задану тему тощо [С. 81-83].

В подальшому розвитку курсу імпровізації ми бачимо багато перспектив, котрі базуються по принципу більшого осучаснення даного предмету. Це і використання нових музичних стилів і новітніх технік і прийомів письма, зокрема ознайомлення з музикою ХХ століття; імпровізація у джазовому та інших сучасних стилях, що сприяє більшій розкнутості, свободі музичної думки та надасть навіть класичним імпровізаціям елементи свіжого погляду. Ми також пропонуємо використовувати сучасні технології, наприклад, використання по можливості електронних музичних інструментів та комп'ютерів. На сьогоднішній день можна підібрати безліч програм та відео з базовими стилізованими і жанровими ритмами, котрі можна використовувати у якості супроводу, моделі власне на уроках та у якості завдань для самостійного домашнього опрацювання.

Ми переконалися у важливості імпровізації у сучасній мистецькій професійній освіті у вигляді самостійного курсу. Імпровізацією можна займатися як і на окремих уроках з курсу імпровізації, а також на уроках з предметів музично-теоретичного циклу.

Правильно організовані заняття з імпровізації зазвичай викликають в учнів стійкий інтерес до навчального процесу, що дозволяє їм більш повно проявити себе в музиці і зрозуміти кінцеву мету свого навчання – набути практичний досвід та навички «омузикалення» оточуючого світу.

Отже, важливість імпровізації у сучасній мистецькій професійній освіті – як складової практичних форм та методів роботи з інших дисциплін,

або у якості самостійного курсу, – не залишає сумнівів. На таких уроках кожен учень може проявляти себе в багатьох гранях: як виконавець, композитор, музикознавець, імпровізатор. Одним словом, студент, який займається імпровізацією, дійсно стає різносторонньо розвиненим музикантом, особистістю, яка створює музику.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абызова Е.Н. Гармония. Москва : Музыка, 2008. 383 с.
2. Александрина Н.Б. Импровизация как метод развития музыкально-творческих способностей учащихся-пианистов детских школ искусств // Вестник Челябинской государственной академии искусств и культуры, 2011. № 4. С.110–112.
3. Александрова Н.Г. Інтонування як типологічний чинник музичної композиції. На матеріалі української камерно-інструментальної творчості : навч.-метод. посіб. для викладачів та студентів вищ. навч. муз. закл. III-IV рівнів акредитації. Одеса : Астропринт, 2015. 168 с.
4. Баренбойм Л. Путь к музицированию : исследование. Издание второе, дополненное. Ленинград : Советский композитор, 1979. 352 с.
5. Баренбойм Л., Перунова Н. Путь к музыке: книжка с нотами для начинающих обучаться игре на фортепиано. Москва : Советский композитор, 1988. 168 с.
6. Батицкий М.Д. Як ти знаєш музику. Музично-дидактичні ігри. Київ : Музична Україна, 1978. 43 с.
7. Безрукова Ж.М. Імпровізація та формування почуття метро ритму на уроках сольфеджіо // Пролісок : педагогічний досвід. СумДПУ ім. А.С.Макаренка. Суми, 2015. С. 9–12.
8. Беліченко Н. Завдання з сольфеджіо та гармонії : Слуховий та гармонічний аналіз. Ладові диктанти. Мелодії для гармонізації. Вправи на фортепіано. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2016. 400 с.
9. Беліченко Н. Силабус навчальної дисципліни «Історія контрапункту». Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2021. 8 с.
10. Беліченко Н. Структурна поетика музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1992. 16 с.

- 11.Бондаренко Т.О. У задзеркалі композиторської творчості: спостереження за творчістю студентів виконавців // Часопис НМАУ ім. І.П. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 1. С. 87–99.
- 12.Борисова О.М. Рабочая программа учебной дисциплины «Основы импровизации» (для педагогичної практики студентів музичних коледжів) // Фестиваль педагогических идей «Открытый урок», 2016.
- 13.Борисова О.М. Рабочая программа учебной дисциплины «Основы творческого музицирования» (для педагогичної практики студентів музичних коледжів) // Фестиваль педагогических идей «Открытый урок», 2016.
- 14.Борухзон Л., Волчек Л., Гусейнова Л. Азбука музыкальной фантазии. В шести тетрадах. Тетрадь 2-3. Знакомство с аккордами. Путешествие по необычным ладам : пос. для детей младшего и среднего школьного возраста по развитию творческих навыков. Санкт-Петербург : Композитор, 1996-1997. 72 с.
- 15.Брилін Б.А. Акомпанемент та імпровізація: Тексти лекцій та методичні матеріали з курсу «Акомпанемент та імпровізація» для студентів музично-педагогичних факультетів ВНЗ, університетів культури і мистецтв, а також для вчителів музики ЗОШ. Вінниця, 2006. 82 с.
- 16.Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано : учеб. пособие. Москва : Советский композитор, 1979. 112 с.
- 17.Бугакова Т.Г. (сост.) Соотношения и связи речевой и музыкальной интонаций : метод. пособие. Ростов-на-Дону : Издательство Ростовского областного ИПК и ПРО, 2005. 16 с.
- 18.Булаева О., Геталова О. Учусь импровизировать и сочинять. Творческая тетрадь V. Золотая секвенция. Песня. Модуляция. Буквенное обозначение аккордов. Новые гармонические краски. Санкт-Петербург : Композитор, 2002. 52 с.

- 19.Буркало С.М. Основи акомпанементу : навч-метод. посібник. Мукачево : Мукачівський державний університет, 2016. 53 с.
- 20.Бусслер Л. Учебник музыкальных форм в 30 задачах. Санкт-Петербург : Издательство В. Бесселя, 1883. 214 с.
- 21.Валеева Н.С. Импровизация на уроках сольфеджио : методическая разработка. Иркутск : Иркутский областной музыкальный колледж им. Ф. Шопена, 2018. 17 с.
- 22.Винницкая О.Н. Рабочая общеобразовательная общеразвивающая программа по видам музыкальных искусств «Основы импровизации» 5 класс. Тайшет, 2015. 8 с.
- 23.Воронцова И.В. Вокально-певческая импровизация на уроках сольфеджио // Музыка в заметках. URL : <https://www.musnotes.com/master-classes/Vorontsova/> (дата звернення: 17.09.2021).
- 24.Галкіна Л. Імпровізація як форма музично-творчої діяльності // Шкільний світ. 2014. Вип. 7. С. 4–7.
- 25.Гельфгат Г.Л. Імпровізація на фортепіано: програма і методичні вказівки для дитячих музичних шкіл і шкіл мистецтв. Київ, 1989. 10 с.
- 26.Геталова О. Импровизация. Авторская программа для ДМШ и ДШИ. Санкт-Петербург : Композитор, 2013. 16 с.
- 27.Гильманов С.А. Психологические характеристики способностей к музыкальной импровизации // Вестник Югорского государственного университета. 2016. Вип 1. С. 116–123.
- 28.Гнесин М. Ф. Начальный курс практической композиции : учебник. 3-е изд. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2018. 224 с.
- 29.Година Л.С., Панимаскина О.В. Образовательная программа учебного предмета по выбору «Музицирование» (для 1 і 2 класу) // Электронный журнал Экстернат. РФ, 2013.
- 30.Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. Москва, 1993. 193 с.

31. Грицун Ю. Імпровізація як складова музично-дозвіллевої діяльності студентів у ВНЗ // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка. 2017. Вип. 149. С. 10–12.
32. Громченко В. Імпровізація як художня основа жанру музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва) // Традиції та новації в архітектурно-художній освіті. Харків, 2014. Вип. 2. С. 17–21.
33. Денисюк І. Імпровізація в музичному мистецтві // Шкільний світ. 2016. Вип. 5. С. 1–5.
34. Денисюк І.С. Музична імпровізація : від учителя до учня // Мистецтво та освіта. 2016. Вип. 2. С. 18–21.
35. Дорошенко Т.В., Грицун Ю.М. Методичні рекомендації до практичних занять та самостійної роботи з дисципліни «Акомпанемент та імпровізація» для студентів спеціальності Середня освіта (Музичне мистецтво). Чернігів : НУЧК імені Т.Г. Шевченка, 2018. 44 с.
36. Дьяченко Н., Котляревский И., Полянский Ю. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. Київ : Музична Україна, 1987. 111 с.
37. Дремлюга С.В. Дополнительная предпрофессиональная программа в области музыкального искусства по учебному предмету «Основы композиции (сочинение)» 8(9) - летний срок обучения. Ростов-на-Дону : ДМШ им. М.М. Ипполитов-Иванова, 2014. 26 с.
38. Евдокимова Ю. Учебник полифонии. Вып. 1. Москва : Музыка, 2000. 159 с.
39. Ємельяненко М.Р. Творче моделювання в курсі імпровізації в ДМШ // У діалозі з музикою: Зб. матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції. Ужгород. 31 квітня – 1 травня 2020 р. С. 139-144.

40. Жак-Далькроз Э. Ритм. Москва : Классика-XXI, 2002. 248 с.
41. Жалдак М.П., Портова Л.В., Проваторова В.О. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музична грамота та практичне музикування» елементарного підрівня початкової мистецької освіти. Київ, 2019. 65 с.
42. Живулина Е.В. Взаимоотношения музыки и прозаического текста в вокальном цикле К. Дебюсси «Лирические прозы» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2011. №130. С. 219–223.
43. Жукова Т.В. Творческое развитие музыканта. URL : http://musicteachers.at.ua/publ/tvorcheskoe_razvitie_muzykanta/2-1-0-258 (дата звернення: 17.11.2018).
44. Журавицький В.М., Короп С.П., Нестерова Н.М., Острова С.В. Програми з предмета «Композиторська творчість» для ПСМНЗ. Сімферополь : Палітра, 2003. 46 с.
45. Загвязинский В.И. Теория обучения: Современная интерпретация: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. Москва : Академия, 2004. 192 с.
46. Золкін С.А. Музична імпровізація як основа навчання студента-музиканта // Молодий вчений. 2017. №11. С. 571–574.
47. Зроть М.Р. К проблеме импровизации мелодии на прозаический текст // Музична наука на початку третього тисячоліття. 2019, № 7. URL : http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stud_7/fa499e080e063ad415bd027eeac82a3d.pdf (дата звернення: 17.09.2019).
48. Зроть М.Р. Акомпанемент в курсі імпровізації в ДМШ в аспекті творчого моделювання // Молодий вчений. 2019. №7. С. 90–94.
49. Исенко А.И. Музыкальное моделирование как новый метод фортепианного обучения : автореф. дисс. ... канд. педагогических наук. Москва : 1995. 24 с.

- 50.Калугина М., Халабузарь П. Воспитание творческих навыков на уроках сольфеджио: метод. пос. для ДМШ. Переиздание. Москва : Советский композитор, 1989. 121 с.
- 51.Каюмова А.А. Образовательная программа «Основы импровизации». Москва, 2012. 14 с.
- 52.Кваша С.І. Розвиток поліфонічного слуху в курсі сучасного сольфеджіо. Харків, 2019. 95 с.
- 53.Келдыш Ю.В. Речитатив // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Москва : Советская энциклопедия, Москва, 1976. Т. 4, С. 605–609.
- 54.Козырев Ю., Серапионянц Н. Сборник упражнений по начальному сольфеджио для импровизатора. Москва : Московский колледж импровизационной музыки, 1987. 138 с.
- 55.Корчинский Е. К вопросу о теории канонической имитации. Ленинград, 1960. 26 с.
- 56.Красикова Н.Б. Стихоподобная и прозоподобная организация музыкальной речи : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург : 2018. 23 с.
- 57.Красикова Н.Б. Стихоподобная и прозоподобная организация музыкальной речи : Дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н.А. Римского-Корсакова, 2018. 220 с.
- 58.Лагутин А. Основы педагогики музыкальной школы : учеб. пос. для учащихся музыкальных училищ. Москва : Музыка, 1985. 143 с.
- 59.Ланіна Т.О. Робоча програма «Вокальна імпровізація» для студентів. Київ : КУ імені Бориса Грінченко, 2014. 15 с.
- 60.Ланцюженко З.Д. Перші кроки школяра у світ музики. 2 клас : навч.-метод. посібник. Тернопіль : Підручники і посібники, 2010. 160 с.

61. Лахмостова Л.В. Некоторые аспекты обучения импровизации и сочинению в ДМШ и ДШИ. МБОУ Медвежье-Озерская детская школа искусств, 2012. 42 с.
62. Лачко Т.Ю. Гармонія. Робоча програма навчальної дисципліни спеціальності 025 Музичне мистецтво. Хмельницький : Хмельницький фаховий музичний коледж імені В.І. ЗАРЕМБИ, 2021. 28 с.
63. Литинский Г. Задачи по полифонии. Исполнение на фортепиано. Часть первая. Москва : Музыка, 1965. 128 с.
64. Литинский Г. Задачи по полифонии. Часть третья. Москва : Музыка, 1967. 121 с.
65. Майденберг-Тодорова К. Импровизация как средство интерпретации алеаторно-сонористической композиции // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2014. С. 366-376.
66. Майденберг-Тодорова К. Комунікативні властивості імпровізації у сучасній музиці // National Academy of Managerial Staff of culture and Arts Herald. 2017. №1. С. 122-127.
67. Мазель Л.А. О мелодии. Москва : Музгиз, 1952. 300 с.
68. Маклыгин А.Л. Импровизируем на фортепиано 1. Элементарная гармония : учеб. пос. для музыкальной школы. Москва : Престо, 1997. 33 с.
69. Маклыгин А.Л. Импровизируем на фортепиано 2. Фактурные рисунки : учеб. пос. для музыкальной школы. Москва : Престо, 1999. 32 с.
70. Маклыгина Л. Где живет музыка? Тетр. 1: 12 уроков импровизации на фортепиано : метод. пос. для преподавателей ДМШ. Казань, 2005. 40 с.

- 71.Маклыгина Л. Где живет музыка? Тетр. 2: 12 уроков импровизации на фортепиано : метод. пос. для преподавателей ДМШ. Казань, 2008. 44 с.
- 72.Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва : Музыка, 1991. 88 с.
- 73.Мальцев С., Розанов И. Учить искусству импровизации // Советская музыка. 1973 г. Вип. 10. С. 62–64.
- 74.Маркова Е.Н. Интонационность музыкального искусства. Научное обоснование и проблемы педагогики. Київ : Музична Україна, 1990. 180 с.
- 75.Мун Л. Импровизация в истории искусств и в учебном процессе // Музыкальная академия. Москва, 2008. Вип. 1. С. 99-106.
- 76.Мустафина А.С. Композиция. Программа для детских музыкальных школ и музыкальных отделений детских школ искусств. Сургут, 2014. 27 с.
- 77.Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования). Київ : Музична Україна, 1979. 269 с.
- 78.Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
- 79.Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
- 80.Найдёнова Е. Моделирование и схематизация как эффективный метод обучения на уроках музыкально-теоретических дисциплин в училище // Звуки надежды. URL : http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/stati/publicistika/modelirovanie_i_skhematizacija_kak_ehffektivnyj_metod_obuchenija_na_urokakh_muzykalno_teoreticheskikh_disciplin_v_uchilishhe_ekaterina_najdjonova/23-1-0-249 (дата звернення 20.03. 2019).
- 81.Овсянкина Г.П. Музыкальная психология. Санкт-Петербург : Союз художников, 2007. 240 с.

- 82.Осипова В.Д. Полифония : учебное пособие: в 2 ч. – Ч. 1. Полифонические приёмы. Омск : Изд-во ОмГУ, 2006. 134 с.
- 83.Очеретовська Н.Л. Поліфонія. Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. 164 с.
- 84.Очеретовская Н.Л. Содержание и форма в музыке. Ленинград : Музыка, 1985. 112 с.
- 85.Пістунова Т.В. Музична імпровізації як складова системи підготовки музикантів-інструменталістів у ВНЗ // Молодий вчений. 2017. №7. С. 87–90.
- 86.Плотникова Э.В. Авторская дополнительная образовательная программа по композиции // Социальная сеть работников образования nsportal.ru. 2013. 14 с.
- 87.Подвала В. Давайте сочинять музыку 1-2 классы: упражнения по развитию творческих навыков для учащихся детских музыкальных школ, музыкальных студий и школ искусств. Київ : Музична Україна, 1988. 64 с.
- 88.Подвала В. Давайте сочинять музыку 3-4 классы: упражнения по развитию творческих навыков для учащихся детских музыкальных школ, музыкальных студий и школ искусств. Київ : Музична Україна, 1989. 127 с.
- 89.Полтавцева Г.Б. Типология музыкальной речи // Зб. Наукових праць. Вип. 15. Київ : Науковий світ, 2002. С. 44–55.
- 90.Пономарева Е.В. Импровизация как необходимая составляющая музицирования (на примере дисциплины «Дополнительный инструмент (синтезатор)») // Вестник ТГПИ. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/improvizatsiya-kak-neobhodimaya-sostavlyayuschaya-muzitsirovaniya-na-primere-distsipliny-dopolnitelnyy-instrument-sintezator/viewer> (дата звернення: 22.04.2021).

91. Потапов Д.А. Развитие креативности личности ребенка в процессе обучения сочинению музыки : автореф. дисс. ... канд. педагогических наук. Москва, 2008, 26 с.
92. Праут Э. Прикладные формы. Продолжение «Музыкальной формы» (пер. Ю.М. Славинского). Москва : издатель Л. Юргенсон, Коммиссионер Придворной Певческой Капеллы, 1937. 292 с.
93. Різник О.О., Бедна Ю.О. Робоча програма «Акомпанемент та імпровізація». Київ : Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2019. URL : <https://fm.npu.edu.ua/navchalni-prohramy/kafedra-teorii-ta-istorii-muzyky/rp-akompanement-ta-improvizatsiia> (дата звернення: 29.09.2021).
94. Рудик М.М. Силабус навчальної дисципліни «Інструментальне виконання, імпровізація, акомпанемент». Івано-Франківськ : 2019. 12 с.
95. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька. Тернопіль : Богдан, 2005. 358 с.
96. Савина Л.И. Импровизация как способ оптимизации учебного процесса. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/42060031.pdf> (дата звернення: 22.03.2019).
97. Савиных Н.В. Рабочая программа «Предмет по выбору» Импровизация и сочинение. Красная Поляна : Краснополянская ДШИ, 2006. 10 с.
98. Семенова Д.В. Дополнительные предпрофессиональные общеобразовательные программы в области музыкального искусства «Основы импровизации». Заинск : Заинская ДМШ. 2014. 30 с.
99. Сердюков А.А. Традиции импровизации в современной академической музыкальной культуре : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону : 2017. 34 с.
100. Сердюков А.А. Традиции импровизации в современной академической музыкальной культуре : Дисс. ... канд.

- искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Ростов-на-Дону, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2017. 184 с.
101. Серебряный М. Сольфеджио на ритмоинтонационной основе современной эстрадной музыки. Київ : Музична Україна, 1987. 127 с.
102. Сиротина Т. Подбираем аккомпанемент. Выпуск 1. 1-4 классы детских музыкальных школ : учеб. пособие. Москва : Музыка, 2010. 80 с.
103. Скребкова–Филатова М.С. Фактура в музыке : Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
104. Скрипник А.В. Импровизация и алеаторика (опыт сравнительной характеристики) // Музичне мистецтво. Донецьк - Львів, 2012. Вип. 12. С. 126–136.
105. Скрипниченко Н.В. Импровизационность как фактор композиционного мышления (на примерах клавирных произведений барокко) : Дисс. ...канд. искусствovedения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Магнитогорск, Магнитогорская государственная консерватория, 1999. 351 с.
106. Способин И. Элементарная теория музыки. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. 204 с.
107. Стахевич Г.О. Робоча програма навчальної дисципліни «Основи імпровізації». Суми : Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка, 2020. 9 с.
108. Стельмашук С.І. У світі звуків і слова. Львів : Видавництво Тараса Сороки, 2009. 319 с.
109. Столяр Р.С. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Планета музыки, Лань, 2010. 160 с.

110. Теличко В.Ф. Силабус навчальної дисципліни «Музична імпровізація». Мукачево : Мукачівський державний університет, 2019. 8 с.
111. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Ленинград : Издательство академии педагогических наук РСФСР, 1947. 334 с.
112. Трубнікова Л.М. Український пісенний фольклор та композиторська творчість. Харків : Основа, 2003. 86 с.
113. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Мелодическая фигурация (книга 1). Москва : Музыка, 1976. 165 с.
114. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Мелодическая фигурация (книга 2). Москва : Музыка, 1977. 383 с.
115. Фалько М.І., Завгородня О.А. Науково-теоретичні основи методу моделювання // Мистецькі пошуки. СумДПУ імені А.С.Макаренка. Суми, 2015. Вип. 5. С. 131–135.
116. Федорович Е.Н., Тихонова Е.В. Основы музыкальной психологии : учеб. пособие. 2-ое издание. Москва : Директ-медиа, 2014. 279 с.
117. Хилько Н.П. Импровизация на уроках сольфеджио // Музыкальный журнал Европейского Севера, 2021. Вип. № 1 (25). С. 80-100.
118. Холопов Ю. Н. К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения о русской музыке. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Москва, 1993. Вип. 4. С. 40–51.
119. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Исследование. Москва : Музыка, 1977. 288 с.
120. Холопова В. Фактура : Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.

121. Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції). Навчально-методичний посібник. Одеса : Друк, 2008, 118 с.
122. Цепколенко К.С. Робоча програма кредитного модуля «Композиція та імпровізація». Одеса : ОНМА імені А.В. Нежданової, 2019. 15 с.
123. Цицалюк Г.Н. Поліфонія в прикладах. Київ : Музична Україна, 1989. 175 с.
124. Цыганков В.Н. Основы импровизации : учебно-методическое пособие. Сыктывкар : ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми», 2018. 25 с.
125. Чеботаренко О.В. Програма навчальної дисципліни «Акомпанемент та імпровізація». Кривий Ріг: Криворізький державний педагогічний університет, 2018. 10 с.
126. Чеботаренко О.В. Силабус навчальної дисципліни «Акомпанемент та імпровізація». Кривий Ріг : Криворізький державний педагогічний університет, 2018. 3 с.
127. Чепеленко В.В. Основы мистецтва імпровізації: програма курсу. Харків : ХДАК, 2003. 9 с.
128. Чумак Т.Г. Метод музыкального моделирования в преподавании музыкально-теоретических дисциплин (на материале курса гармонии в музыкально-педагогическом училище/колледже) : автореф. дисс. ... канд. педагогических наук. Москва : 2008. 24 с.
129. Шайхутдинова Д. Основы импровизации и подбор аккомпанемента : практ. пос. для учащихся ДМШ. Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. 53 с.
130. Шапошникова Ю.В., Тихонова О.В., Полех И.В. О форме модуляционной импровизации на уроках гармонии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 5. С.207–212.

131. Шатковский Г. Сочинение и импровизация мелодий. Москва : РМКПУЗИиК, 1989. 88 с.
132. Шеломов В. Импровизация на уроках сольфеджио. Ленинград : Музыка, 1977. 96 с.
133. Штофф В.А. Введение в методологию научного познания : учеб. пособие. Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1972. 191 с.
134. Ямпольский И. Импровизация // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Москва : Советская энциклопедия, Москва, 1976. Т. 4, С. 508–510.

ДОДАТОК 1

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Додаток 1.1

За на-шим бу-дин-ком є сад. За ним рос-туть яб-лу-ні, гру-ші, виш-ні і
сли-ви. Є ку-щі ма-ли-ни. А на гряд-ках рос-те по-лу-ни-ця.

Додаток 1.2

За на-шим бу-дин-ком є сад. За ним рос-туть яб-лу-ні, гру-ші,
виш-ні і сли-ви, є ку-щі ма-ли-ни, а на гряд-ках рос-те по-лу-ни-ця.

Додаток 1.3

Кві-ти... Як їх ба-га то на мо-їй зем-лі! Во-ни скрізь: і біля о-хай-них о-
сель, і на ни-вах, і на бі-лих руш-ни-ках. Ме-ні на-віть зда-є-
ться, що сло-ва "квіт-ка" і "У-кра-ї-на" - це си-но-ні-ми, бо та-
ко-ї кві-ту-чо-ї зем-лі, ма-буть, не-ма ні-де.

Додаток 1.4

Кві-ти... Як їх ба - га-то на мо - їй зем - лі! Во ни скрізь: і
бі-ля о-хай-них о-сель, і на ни-вах, і на бі-лих руш-ни-ках.
Ме-ні на віть зда - є-ться, що сло-ва "квіт-ка і "Ук-ра-ї-на" це си-но - ні-ми,
бо та-ко-ї кві-ту-чо-ї зем-лі, ма-буть, не ма ні - де.

Додаток 1.5

Додаток 1.6

Додаток 1.7

Кві-ти... Як їх ба - га-то на мо - їй зем - лі! Во ни скрізь: і
бі-ля о-хай-них о-сель, і на ни-вах, і на бі-лих руш-ни-ках.
Ме-ні на віть зда - є-ться, що сло ва "квіт-ка і "Ук-ра-ї-на" це си но-ні-ми,
бо та-ко - ї кві-ту-чо-ї зем-лі, ма-буть, не-ма ні - де.

Додаток 1.8

Спокойно Жамал Казахская народная

Додаток 1.9



Додаток 1.10



Додаток 1.11

A. *mf*

B. *mp* C. *p*

D. *fff* E.

F. *f*

G. *mp*

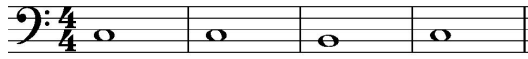
Додаток 1.12

ДОДАТОК 2

СЛОВНИК ФАКТУРНИХ ФОРМУЛ АКОМПАНеМЕНТУ

I. Унісон.

II. Окремими нотами:



а)



б)

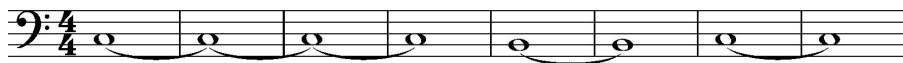


в)

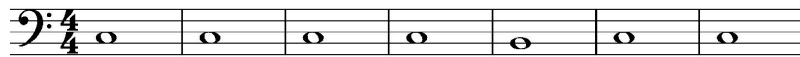


г)

III. Органний пункт:



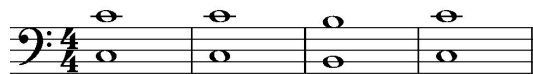
а)



б)

IV. Інтервальне дублювання голосів:

1. Октавна втора:



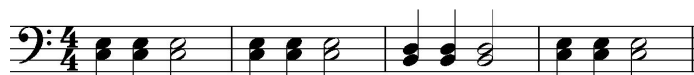
а)

2. Бурдонна квінта:



а)

3. Терцієва втора:



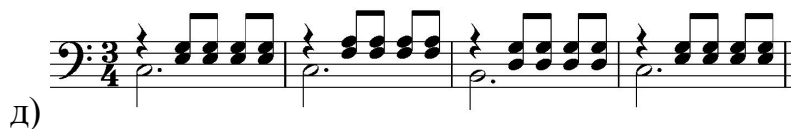
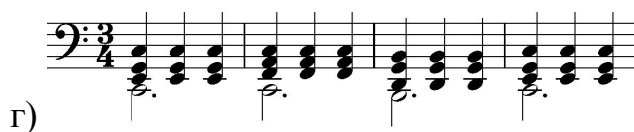
а)



2. Бас – акорд (в повній фактурі):



3. Бас – два акорди (і більше):



VIII. Гармонічна фігурація:

1. Арпеджіо:





2. Арпеджію (в розгорнутому вигляді):





3. Альбертієві басы:

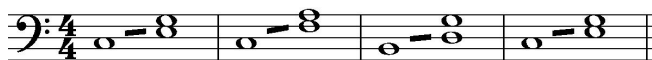




4. Ломане арпеджіо:



ІХ. Тремоло (інтервалів, акордів):



X. Пуантилістична:



XI. Гамоподібна:

1. Діатонічна гама (висхідний і низхідний рух):



2. Хроматична:



XII. Жанрові:

1. Вальс:

а) 

б) 

в) 

г) 

д) 

е) 

е) 

ж) 

з) 

и) 

и) 

и) 

к) 



2. Полька:



3. Мазурка:



4. Колискова:



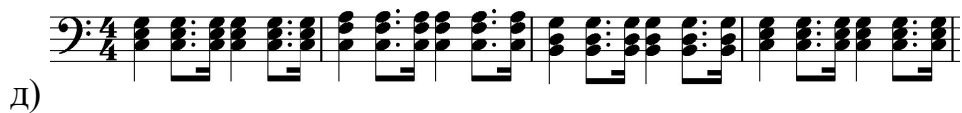


д) арпеджіо в будь-якому вигляді (див. VII, 1,2);

е) ломане арпеджіо (див. VII, 4);

є) альбертієві баси (див. VII, 3).

5. Марш:



є) акордова ритмізація в будь-якому вигляді (див. VI);

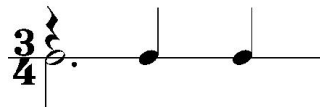
ж) бас – акорд у будь-якому вигляді (див. VII).

Ритмічні особливості жанрів

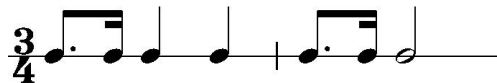
1. Болеро: $\frac{3}{4}$; темп помірний. Виконується під акомпанемент гітари і барабанів, при цьому доповнюють ритмічний малюнок грою на кастаньетах.



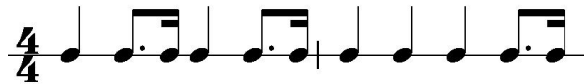
2. Вальс: $\frac{3}{4}, \frac{3}{8}$; плавний танок у швидкому або помірному темпі.



3. Мазурка: $\frac{3}{4}$; стрімкий, жвавий танок з підскоком на першій долі у помірному темпі.



4. Марш: $\frac{4}{4}$; темп помірний, в енергійному чіткому ритмі.



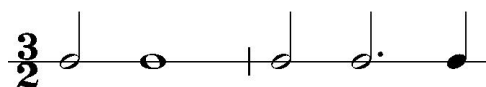
5. Полонез: $\frac{3}{4}$; святковий, величний, гордовитий танець-хода у розміреному темпі.



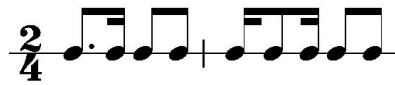
6. Полька: $\frac{2}{4}$; швидкий, веселий парний танок. Пружний ритм з чіткими акцентами на кожній долі.



7. Сарабанда $\frac{3}{2}, \frac{3}{4}$; повільний величний танець-хода скорботно-піднесеного характеру. Типовою є синкопа в середині такту.



8. Танго: 2_4 ; повільний парний танок з кроками, пристрасного та енергійного характеру. Має гострий та чіткий ритм.



9. Тарантела: 6_8 ; стрімкий танок.



10. Фокстрот: 4_4 . Складний парний танок з рухами, що нагадують переكاتи морської хвилі. Темп різний – від швидкого до повільного, ритм гострий і маршеподібний, з акцентами.

