

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ, ИНТУИЦИЯ И НЕОЖИДАННОСТЬ В ПРОЦЕССЕ ИМПРОВИЗАЦИИ ПИАНИСТА

Илёсова Доно

Институт Национального эстрадного искусства имени Батира Закирова,

Аннотация: В статье рассматриваются особенности импровизационного мышления пианиста и анализируется роль музыкальной памяти, накопленного исполнительского опыта, интуиции и способности работать с неожиданностью в процессе непосредственного создания музыкального материала. Обосновывается положение о том, что профессиональная импровизация не возникает из ничего и не является исключительно спонтанной формой музыкальной деятельности. Её основой выступает накопленный музыкальный опыт, включающий мелодические, гармонические, ритмические, фактурные, технические и стилистические модели. Вместе с тем импровизация не сводится к механическому воспроизведению ранее усвоенного материала: музыкальная память обеспечивает исходный материал, который в процессе исполнения преобразуется, комбинируется и включается в новый контекст. Особое внимание уделяется скорости принятия музыкальных решений и роли интуиции как своеобразной сжатой формы профессионального опыта. Рассматривается также проблема ошибки и неожиданности. Показано, что в импровизации непредвиденное музыкальное событие может стать источником дальнейшего развития и художественным ресурсом при условии его органичного включения в общую музыкальную логику. Делается вывод о том, что зрелое импровизационное мышление основывается на взаимодействии музыкальной памяти, слухового контроля, профессиональной интуиции, двигательных навыков и чувства формы.

Ключевые слова: музыкальная импровизация, пианист, музыкальная память, музыкальное мышление, профессиональная интуиция, импровизационное мышление, исполнительский опыт, неожиданность, музыкальная форма.

MUSICAL MEMORY, INTUITION AND UNEXPECTEDNESS IN PIANO IMPROVISATION

Abstract: The article examines the specific features of improvisational thinking in piano performance, focusing on the role of musical memory, accumulated performance experience, intuition, and the ability to deal with unexpected events in the process of spontaneous musical creation. The study argues that professional improvisation does not emerge from nothing and cannot be regarded as an exclusively spontaneous form of musical activity. Its foundation is accumulated musical experience, including melodic, harmonic, rhythmic, textural, technical, and stylistic patterns. At the same time, improvisation cannot be reduced to the mechanical reproduction of previously acquired material. Musical memory provides the initial material, which is transformed, combined,

and placed within a new musical context during performance. Particular attention is paid to the speed of musical decision-making and to intuition as a condensed form of professional experience. The article also addresses the problem of error and unexpectedness in improvisation. It is demonstrated that an unexpected musical event may become a source of further development and an artistic resource when it is organically incorporated into the overall musical logic. The study concludes that mature improvisational thinking is based on the interaction of musical memory, auditory control, professional intuition, motor skills, and a developed sense of musical form.

Keywords: *musical improvisation, piano performance, musical memory, musical thinking, professional intuition, improvisational thinking, performance experience, unexpectedness, musical form.*

Музыкальная импровизация представляет собой одну из наиболее сложных форм исполнительской деятельности, поскольку в ней процессы создания и исполнения музыкального материала происходят непосредственно и практически одновременно.

Исполнитель не располагает полностью завершённым музыкальным текстом, который необходимо воспроизвести, а формирует последовательность звуковых решений непосредственно в процессе исполнения.

Именно поэтому импровизация традиционно связывается с понятиями спонтанности, творческой свободы и непосредственности музыкального высказывания. Однако понимание импровизации исключительно как спонтанного и непредсказуемого процесса приводит к существенному упрощению её природы.

Музыкальная импровизация не возникает из ничего. За непосредственным музыкальным действием стоят годы обучения, исполнительской практики, слушания, анализа и освоения музыкального языка. В результате формируется значительный объём знаний и навыков, которые в момент импровизации функционируют уже не как отдельные теоретические положения, а как практически освоенная система музыкального мышления.

С. А. Гильманов определяет музыкальную импровизацию как особый вид музыкальной деятельности, в котором композиторские и исполнительские действия совмещаются непосредственно в ходе звучания музыки [1, с. 116]. Исследователь подчёркивает также, что способности к импровизации формируются и развиваются непосредственно в импровизационной деятельности и опираются на общие и специальные музыкальные способности [1, с. 116–123].

Современные зарубежные исследования также позволяют рассматривать импровизацию как сложный когнитивный процесс. Д. Прессинг связывает её с функционированием определённых когнитивных механизмов и отношений между уже имеющимися музыкальными представлениями и возникающим в реальном времени звуковым материалом [2].

А. Л. Берковиц рассматривает способность к импровизации как высокий уровень владения музыкальным языком, при котором музыкант способен спонтанно создавать стилистически соответствующий материал непосредственно в процессе исполнения [3].

Таким образом, проблема импровизации требует рассмотрения не только с позиции исполнительской техники, но и с точки зрения памяти, мышления, слухового восприятия, интуиции и механизмов принятия решений.

1. Музыкальная память как основа импровизационного мышления

Формирование профессионального музыкального мышления невозможно без накопления значительного объёма музыкального опыта.

Пианист в процессе обучения и исполнительской деятельности знакомится с многочисленными музыкальными произведениями, стилями, жанрами, гармоническими структурами, ритмическими моделями и фактурными приёмами.

Всё это постепенно закрепляется в памяти и становится частью индивидуального музыкального опыта.

В процессе импровизации пианист может обращаться к знакомым мелодическим оборотам, гармоническим последовательностям, ритмическим формулам, фактурным моделям, техническим движениям и стилистическим интонациям.

Однако эти элементы не обязательно воспроизводятся в первоначальном виде. Они могут подвергаться разнообразным преобразованиям в зависимости от конкретной музыкальной ситуации. Например, знакомый мелодический оборот может быть ритмически изменён, перенесён в другой регистр, транспонирован, сокращён или расширен.

Он может приобрести совершенно иной характер благодаря изменению гармонического сопровождения. Одна и та же интонационная формула в мажорном и минорном контексте способна создавать различные эмоциональные и образные значения.

Следовательно, музыкальная память в импровизации выполняет не только функцию хранения и воспроизведения информации. Она является активным механизмом, обеспечивающим возможность преобразования и комбинирования накопленного материала. Данный процесс можно условно представить следующим образом:

музыкальная память → актуализация материала → преобразование → выбор → новый музыкальный результат. При этом новый музыкальный результат становится исходной точкой для следующего решения.

Поэтому импровизация представляет собой непрерывную цепь взаимосвязанных действий, в которой каждый новый элемент одновременно является результатом предыдущего выбора и условием последующего.

Подобное понимание согласуется с когнитивным подходом к импровизации. В исследованиях Д. Прессинга подчёркивается значение уже существующих

представлений и моделей, которые импровизатор использует в качестве основы для формирования новых музыкальных действий [2].

А. Берковиц также связывает способность к импровизации с глубоким освоением музыкального языка и механизмами обучения и памяти [3].

Таким образом, чем шире и разнообразнее музыкальный опыт пианиста, тем больше потенциальных элементов может быть привлечено в процессе импровизации. Однако сам по себе большой объём памяти ещё не гарантирует высокого уровня импровизационного мастерства. Необходима способность быстро преобразовывать и организовывать имеющийся материал. Одним из ключевых признаков зрелого импровизационного мышления является способность свободно обращаться с накопленным музыкальным материалом. Механическое воспроизведение готовых формул ограничивает творческий потенциал импровизации. Если исполнитель использует одни и те же мелодические и гармонические последовательности без изменения их функции и контекста, импровизация постепенно превращается в набор устойчивых шаблонов. Гильманов обращает внимание на необходимость перехода от простого следования накопленным штампам к более сложной организации музыкальной фразы и общей логики импровизационного развития [1, с. 121–122]. Следовательно, профессиональная импровизация предполагает не отказ от знакомого материала, а изменение характера его использования. Важным механизмом такого преобразования выступает вариативность. Музыкальная формула может сохранять свою интонационную основу, но изменяться по ритму, регистру, динамике, фактуре или гармоническому окружению. Благодаря этому один элемент способен породить несколько различных вариантов музыкального развития.

Особенно важную роль играет способность слышать не только сам музыкальный элемент, но и его потенциальные возможности. Профессиональный пианист воспринимает мелодическую или гармоническую формулу не как завершённый объект, а как материал, допускающий дальнейшее развитие.

Такой подход позволяет говорить о своеобразной «открытости» музыкальной памяти. В импровизации память не замыкает исполнителя в прошлом опыте, а, напротив, предоставляет ему пространство возможных будущих решений.

Музыкальная память поэтому должна рассматриваться в тесной связи с воображением и слуховым прогнозированием. Музыкант не только вспоминает ранее усвоенный материал, но и предполагает, каким образом этот материал может продолжиться в конкретной ситуации.

Специфика импровизации особенно отчётливо проявляется в скорости принятия решений. Исполнитель находится в непрерывном временном потоке.

Музыка уже звучит, а следующий музыкальный момент должен быть сформирован практически одновременно с текущим.

Пианист не может сознательно перебрать все возможные варианты продолжения музыкальной фразы и только после этого выбрать один из них. Такая стратегия противоречила бы самой природе музыкального времени. Поэтому профессиональная импровизация предполагает чрезвычайно высокую скорость выбора.

Музыкант одновременно слышит уже прозвучавший материал, воспринимает текущий звуковой момент, прогнозирует возможное продолжение и реализует выбранный вариант посредством двигательного действия. В этом процессе важное значение приобретает автоматизация отдельных исполнительских операций.

Технические движения, характерные фактурные модели и некоторые гармонические последовательности могут быть настолько хорошо освоены, что не требуют полного сознательного контроля каждой детали. Это освобождает интеллектуальные ресурсы для решения более общих художественных задач. Профессиональная автоматизация, однако, не должна пониматься как механичность.

Напротив, именно высокая степень технической освоенности позволяет исполнителю быть более свободным в творческом отношении. Чем меньше внимания требуется для контроля элементарных движений, тем больше возможностей остаётся для формирования музыкального замысла. В этом отношении импровизационная деятельность тесно связана с проблемой профессионального мастерства.

Техническое совершенство становится не самоцелью, а условием свободы музыкального мышления. Высокая скорость музыкального выбора обуславливает особую роль интуиции. Пианист нередко принимает решение практически мгновенно, не формулируя для себя словесно, почему именно этот вариант кажется ему наиболее естественным. Интуиция в данном случае не означает случайность или отказ от профессионального знания. Напротив, она является результатом длительного накопления и практического освоения музыкального опыта.

Тысячи часов исполнения, слушания и анализа создают у музыканта систему устойчивых слуховых ожиданий. Исполнитель начинает чувствовать характер движения музыкальной фразы, направление гармонии, возможную точку кульминации и степень стилистической уместности определённого оборота. А. Берковиц показывает, что импровизация требует такого уровня освоения музыкального языка, при котором музыкант способен создавать стилистически соответствующий материал непосредственно в момент исполнения [3].

Это означает, что музыкальные знания должны функционировать не только на уровне декларативного знания правил, но и как практически действующая система. Поэтому интуитивное решение можно рассматривать как своеобразную сжатую форму профессионального опыта.

То, что начинающий музыкант должен осознанно анализировать и контролировать, опытный исполнитель способен воспринимать целостно и реализовывать практически мгновенно.

Интуиция, таким образом, формируется не вместо профессионального знания, а благодаря ему. Она представляет собой результат длительного взаимодействия слуха, памяти, двигательных навыков, эмоционального опыта и аналитической деятельности.

В этом заключается важное педагогическое значение проблемы импровизации. Развитие импровизационной способности невозможно свести к обучению набору готовых формул. Необходимо формировать у учащегося способность слышать отношения между музыкальными элементами, прогнозировать возможное развитие и самостоятельно преобразовывать освоенный материал. Особого внимания заслуживает проблема ошибки.

В исполнении произведения с фиксированным авторским текстом ошибочный звук обычно воспринимается как нарушение заданной структуры. Исполнитель стремится воспроизвести произведение максимально точно, поэтому любое существенное отклонение от нотного текста может рассматриваться как исполнительская ошибка. В импровизации ситуация принципиально иная.

Здесь окончательный музыкальный текст формируется непосредственно в процессе исполнения. Поэтому неожиданный звук или гармоническое сочетание не всегда следует немедленно исправлять. Напротив, непредвиденное событие может стать источником нового развития.

Предположим, пианист в процессе импровизации неожиданно вводит звук, который первоначально не соответствовал предполагаемой гармонии. Возможны как минимум два варианта дальнейшего поведения.

Исполнитель может попытаться немедленно «исправить» ситуацию и вернуться к первоначальному направлению. Но он может также сохранить возникший звук, изменить гармонический контекст и сделать его основой новой музыкальной идеи.

Второй вариант требует значительно более развитого импровизационного мышления, поскольку исполнитель должен не только заметить неожиданность, но и быстро определить её потенциальные художественные возможности. В этом заключается принципиальное отличие импровизатора от исполнителя, ориентированного исключительно на точное воспроизведение текста.

Импровизатор должен обладать способностью не только избегать нежелательных результатов, но и осваивать возникающую непредсказуемость. С этой точки зрения ошибка может перестать быть ошибкой в функциональном смысле. Если случайный элемент получает продолжение, развитие, повторение или преобразование, он становится частью новой музыкальной структуры.

Способность использовать неожиданность тесно связана с проблемой музыкальной целостности.

Возникает вопрос: каким образом можно сохранить ощущение завершённости и логичности музыкального высказывания, если его отдельные элементы возникают непредсказуемо? Ответ заключается в способности устанавливать связи между последовательно возникающими музыкальными событиями.

Неожиданный мелодический оборот может стать основой для последующего мотивационного развития. Ритмическое отклонение может приобрести самостоятельное значение и сформировать новую ритмическую модель.

Необычный гармонический переход может подготовить последующее разрешение и тем самым ретроспективно получить функциональное оправдание. Иными словами, музыкальная логика может формироваться не только заранее, но и непосредственно в процессе исполнения.

В работе Гильманова подчёркивается, что на более высоких уровнях развития импровизационного мышления происходит переход от использования отдельных формул к построению общей логики импровизации и далее к формированию художественного образа [1, с. 121–122]. Это положение имеет принципиальное значение для понимания природы неожиданности.

Если импровизатор способен организовать возникший материал в соответствии с общим художественным направлением, отдельное отклонение не разрушает целостность произведения.

Напротив, оно может стать фактором выразительности. Следовательно, музыкальная целостность импровизации не равна предсказуемости. Целостное музыкальное высказывание может включать неожиданные элементы, если между ними устанавливаются достаточно сильные интонационные, ритмические, гармонические или образные связи.

Рассмотренные аспекты позволяют определить импровизацию как особую форму взаимодействия прошлого музыкального опыта и настоящего творческого действия. С одной стороны, импровизатор постоянно опирается на накопленный материал.

Без знания музыкального языка, жанровых моделей, гармонических структур, ритмических закономерностей и исполнительских приёмов свободная импровизация была бы практически невозможна. С другой стороны, простое воспроизведение накопленного материала ещё не является полноценной импровизацией.

Творческий характер деятельности проявляется в способности преобразовывать этот материал и создавать новые связи между уже известными элементами. Таким образом, между памятью и творчеством не существует противопоставления.

Музыкальная память является одним из главных условий творческой свободы. Чем богаче музыкальный опыт пианиста, тем больше потенциальных решений доступно ему в процессе исполнения. Однако решающим становится не количество усвоенных формул, а способность свободно обращаться с ними.

В этом отношении можно выделить несколько взаимосвязанных уровней профессионального импровизационного мышления. На первом уровне исполнитель преимущественно воспроизводит знакомые модели. На следующем уровне он начинает варьировать отдельные элементы.

Далее возникает способность связывать различные музыкальные элементы в единую структуру. На более высоком уровне импровизатор способен создавать целостный художественный образ, в котором отдельные мелодические, гармонические и ритмические решения подчинены общему замыслу.

Подобная динамика согласуется с выводами Гильманова о развитии импровизационных способностей от использования накопленных моторно-исполнительских и мелодико-ритмических формул к построению общей логики импровизации и формированию художественного образа [1, с. 121–123].

Следовательно, развитие импровизационного мастерства представляет собой не простое увеличение объёма музыкальной памяти, а качественное изменение способов её использования.

Рассмотрение механизмов импровизации имеет непосредственное значение для музыкальной педагогики. В традиционном обучении пианиста значительное место занимает воспроизведение нотного текста, совершенствование техники и интерпретация авторского произведения. Эти компоненты сохраняют фундаментальное значение, однако развитие импровизационного мышления позволяет расширить профессиональные возможности исполнителя.

Импровизация способствует развитию слухового прогнозирования, гармонического мышления, ритмической гибкости, чувства формы и способности быстро реагировать на изменения музыкальной ситуации. Особенно важно постепенно формировать у учащегося положительное отношение к эксперименту.

Если любая ошибка воспринимается исключительно как отрицательный результат, ученик начинает избегать самостоятельных решений. В результате формируется зависимость от заранее заданного текста и снижается готовность к творческому риску. Напротив, включение импровизационных заданий позволяет воспринимать ошибку как потенциальный материал для дальнейшего развития. Учащийся может сознательно сохранять неожиданный звук, повторять его, изменять гармонию или строить на его основе новую фразу. Подобный подход способствует развитию самостоятельности и гибкости музыкального мышления.

Для пианиста особенно продуктивны задания, предполагающие вариативное преобразование одного и того же материала. Одна мелодическая фраза может исполняться с различным ритмом, в разных регистрах и фактурных условиях.

Одна гармоническая последовательность может становиться основой для нескольких контрастных вариантов.

Таким образом, обучение импровизации может быть связано не столько с заучиванием большого количества готовых моделей, сколько с развитием способности преобразовывать уже освоенный материал.

Заключение

Импровизация пианиста представляет собой сложный вид музыкальной деятельности, в котором взаимодействуют память, мышление, слух, двигательные навыки, эмоциональный опыт и интуитивный выбор. Её непосредственный характер не означает отсутствия предварительной подготовки. Напротив, возможность свободного импровизационного действия определяется богатством накопленного музыкального опыта. Музыкальная память предоставляет исполнителю материал, однако импровизация начинается там, где этот материал подвергается преобразованию. Мелодические обороты, гармонические последовательности, ритмические модели, фактурные приёмы и стилистические элементы могут комбинироваться и переосмысливаться в соответствии с текущей музыкальной ситуацией. Высокая скорость импровизационного процесса делает невозможным полный сознательный расчёт каждого последующего действия.

Поэтому особое значение приобретает профессиональная интуиция, которая может рассматриваться как сжатая форма накопленного опыта. Она позволяет исполнителю практически мгновенно оценивать возможные направления развития и выбирать наиболее убедительное.

Особенно важной характеристикой зрелого импровизационного мышления является способность работать с неожиданностью. В отличие от исполнения фиксированного музыкального текста, импровизация допускает возможность превращения случайного события в новый музыкальный материал. Ошибка может быть сохранена, переосмыслена и включена в дальнейшее развитие. При этом художественная целостность импровизации определяется не отсутствием отклонений, а способностью исполнителя устанавливать связи между возникающими элементами.

Неожиданность становится художественно значимой тогда, когда она включается в общий процесс музыкального развития. Таким образом, импровизация может быть представлена как динамическое взаимодействие музыкальной памяти, преобразования, выбора и нового результата. Её профессиональный уровень определяется не только количеством накопленных знаний и навыков, но и способностью свободно использовать их в условиях реального времени.

Для пианиста импровизация становится важным средством развития самостоятельности, слухового прогнозирования, гармонического мышления, чувства формы и творческой инициативы.

Именно поэтому развитие импровизационного мышления должно рассматриваться как существенная составляющая современного профессионального музыкального образования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гильманов С. А. Психологические характеристики способностей к музыкальной импровизации // Вестник Югорского государственного университета. 2016. Т. 12, № 1 (40). С. 116–123. DOI: 10.17816/byusu2016121116-123.
2. Pressing J. Cognitive Processes in Improvisation // Cognitive Processes in the Perception of Art / ed. W. R. Crozier, A. J. Chapman. Amsterdam : North-Holland, 1984. Vol. 19. P. 345–363. DOI: 10.1016/S0166-4115(08)62358-4.
3. Berkowitz A. L. The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment. New York : Oxford University Press, 2010. 205 p. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199590957.001.0001.
4. Pressing J. Improvisation: Methods and Models // Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition / ed. J. A. Sloboda. Oxford : Clarendon Press, 1988. P. 129–178.
5. Sloboda J. A. The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music. Oxford : Clarendon Press, 1985. 291 p.
6. Lehmann A. C., Sloboda J. A., Woody R. H. Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills. New York : Oxford University Press, 2007. 268 p.
7. Савшинский С. И. Пианист и его работа. М. : Классика-XXI, 2002. 244 с.
8. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : учебное пособие. СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2008. 368 с.
9. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М. : Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
10. Киященко Н. И., Тарасова К. В., Цыпин Г. М. и др. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика : учебное пособие / под ред. Г. М. Цыпина. М. : Академия, 2003. 368 с.
11. Sudnow D. Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1978. 149 p.
12. Nettle B. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach // The Musical Quarterly. 1974. Vol. 60, No. 1. P. 1–19.