

УДК 792.7

Принцип импровизационности в эстрадно-вокальном исполнительстве

*Глазырина Л.Д. *, Дробышева Т.Н. ***

**Учреждение образования «Барановичский государственный университет», Барановичи*

***Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск*

Статья посвящена проблеме раскрытия принципа импровизационности в эстрадно-вокальном исполнительстве. Цель исследования состоит в определении сущности данного принципа и его использования на основе закона тождества, предполагающего соблюдение одного из главных правил – сохранения содержания и смысла, способствующего успешному решению задач, направленных на овладение принципом импровизационности эстрадными исполнителями на разных сценических площадках с учетом возрастного контингента и обозначенной тематики выступления с применением различных средств исполнительской деятельности: психофизиологических механизмов; имеющегося профессионального и духовного опыта; пространственных ориентиров; условий внешнего воздействия, иногда противоположных личностному настроению и установкам певца, и др.

Авторами рассматривается ряд вопросов, касающихся воспитания и подготовки современных эстрадных певцов в соответствии богатого опыта отечественного вокального исполнительства. Принцип же импровизационности, в основе которого лежат творческое самовыражение, музыкальный и художественный опыт, технические навыки исполнителя, заслуживает более полного и комплексного изучения.

Ключевые слова: импровизация, принципы импровизационности, эстрадно-вокальное исполнительство.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 70–74)

The Principle of Improvisation in Pop Vocal Performance

*Glazyrina L.D. *, Drobysheva T.N. ***

**Education Establishment “Baranovich State University”, Baranovich*

***Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk*

The article addresses the problem of revealing the principle of improvisation in pop vocal performance. The aim of the article is to substantiate the essence of this principle and its use on the basis of the law of identity, i.e. throughout its consideration to adhere to one of the main rules – the preservation of content and meaning, defining the main positions that contribute to the successful solution of problems aimed at mastering the principle of improvisation by pop singers on different stages, taking into account the different age contingent and the designated theme of the performance, as well as using different means in their performance: psychophysiological mechanisms; professional and spiritual experience; space landmarks; conditions of external impact which are sometimes contrary to the personality mood and the singer's ideals etc.

A number of questions concerning education and training of modern pop singers of vocal-song genre are also considered, taking into account the rich experience of domestic vocal performance. While the improvisation principle which is based on creative self-expression, musical and artistic experience, technical skills deserves a more comprehensive and complex study.

Key words: improvisation, principles of improvisation, pop vocal performance.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 70–74)

Адрес для корреспонденции: e-mail: glazyrinaladm@gmail.com – Л.Д. Глазырина

Эстрадно-вокальное искусство в своем жанровом многообразии занимает достаточно значительное пространство в окружающей среде. Жанровый объем эстрадной песни, в том числе и современной, весьма разнообразен, что, на наш взгляд, в настоящее время связано с появлением большого количества эстрадных певцов и певиц, а также с представлениями об облегченном варианте исполнительства данного вида музыкального искусства.

На самом деле это не совсем так. В истории описываемого вида искусства во все времена значимость и популярность эстрадным исполнителям доставались нелегко. Это был весьма трудный вид профессиональной деятельности. Если говорить о личности каждого из них, то можно обнаружить многочисленные факты, говорящие о непростых путях достижения успеха. Даже получившим признание публики нужно было его удерживать, как птицу, и беречь, как подарок судьбы, каждый час и каждый день подтверждая свой успех, и помнить о том, что любовь, страдания, надежды и др., о чем ты пропеваешь и проговариваешь, выражая все это в мимике, жестах, движениях и собственных индивидуальных действиях, могли не только удивлять и завораживать публику, но через свою страсть, свои неповторимые вновь рожденные смыслы текста в мелодии будить в людях (зрителях, слушателях) ответные реакции с последующим для них желанием стать мудрее, а в наш век, наполненный многочисленными событиями, зачастую «будоражающими душу», успокоить, вселять надежду, убеждать в самом главном – в силе человеческого духа, его любви, надежде, вере. Не зря иногда говорят, что публику воспитывает хорошее исполнение песни, в которой певец может проявить свои лучшие профессиональные и человеческие качества. В этом случае принцип импровизационности является одним из важных дополнительных эффектов в выступлениях эстрадного исполнителя на сцене, позволяющих ему удерживать за собой первопричину, подчеркивающую индивидуальность певца и его узнаваемость с первых минут появления на сцене, с каждым разом увеличивая разнообразие в исполнении произведения (песни), не искажая содержания и текст-мелодическую структуру авторов (композитора и поэта), а наоборот обогащая ее в пределах собственных возможностей, соответствующими двигательными движениями и действиями эмоционально-локального характера.

При рассмотрении принципа импровизационности в эстрадно-вокальном исполнительстве необходимо обратиться к понятию «импровизация», которое определяется

в основном как «исполнение художественного произведения ... без подготовки» [1, с. 228]. Приблизительно такую же трактовку содержит Большой российский энциклопедический словарь, где данное понятие представлено как «сочинение стихов, музыки в момент исполнения, неподготовленное заранее» [2].

С.Н. Бирюковым импровизация представлена как вид творчества «первичного и самого древнего, возникшего в те времена, когда главной формой познания человеком мира и самого себя было чувственное восприятие единичных фактов, а соответствующей формой реакции на возникающие в сознании конкретные образы – непосредственный ситуационный отклик» [3].

Авторы Л.Д. Глазырина, Е.С. Полякова в «Музыкально-педагогическом словаре» характеризуют импровизацию как «исторически наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения» [4, с. 83].

В энциклопедическом словаре терминов «Эстетика. Теория литературы» Ю.Б. Борева импровизация интерпретируется как «поэтическое творчество на глазах у зрителей-слушателей, требующее особого дара и особого вдохновения, часто происходит на заданную тему» [5, с. 154].

В «Толковом словаре новейших слов и выражений русского языка» понятие «импровизация» определено как «исполнение музыкального или литературного произведения, сочиненного непосредственно в момент выступления без предварительной подготовки» [6, с. 310].

На основании представлений отдельных понятий можно сделать вывод о том, что импровизация представляет собой особый вид деятельности, которая осуществляется исполнителем без предварительной подготовки.

Так, в статье «Идея импровизации» Е.С. Барбан подчеркивает, что «музыкальная импровизация открывает извечную тайну личности. Одновременно импровизатор реализует в импровизации свои эмоциональные и духовные потенциальные возможности, замыслы и проекты, не реализованные в эмпирической жизни» [7].

Необходимо отметить, что приведенные определения, касающиеся «импровизации», на наш взгляд, в большей степени относятся к исполнителям музыкальных произведений.

В нашем исследовании рассматривается роль импровизации в эстрадно-вокальном исполнительстве, в первую очередь нас интересует принцип импровизационности и его смысловых эффектов у эстрадного певца (певицы). В этом случае импровизация как вид,

явление выступает в более широком формате своего значения и роли.

Далее Е.С. Барбан пишет о том, что «погружение в поток свободной импровизации – это уход от пассивной и внешней определенности своего случайного бытия и переход к свободной внутренней самореализации, к динамической, а не статической форме существования, переход от мнимости к аутентичности. Это уход от характерной не для человека, а для мира вещей пассивности и внешней определенности и выход к сущностной объективности, т.е. учитывающей и несущественные, и личностные проекты самоопределения, которые возможны лишь в виде свободного выбора и свободных проекций. Именно поэтому импровизация нередко “противоречит” видимости, не вяжется с обыденным психологическим обликом певца (певицы), ибо человек есть не только и не столько то, чем он стал, но и то, чем он стремится или способен быть, существуя как открытая возможность» [7, с. 42].

Посему использование принципа импровизационности позволяет эстрадным певцам часто неожиданно для них самих изменять форму и смысл отдельных элементов в исполняемых произведениях. Во время исполнения песенного произведения певцам открываются новые стороны их эстетического и духовного опыта, что дает им впоследствии возможность избавляться от негативной эмоциональной напряженности. Исполнитель приобретает свою собственную индивидуальность и личностную манеру через импровизацию.

В ряде научных работ П.Я. Гальперина, Л.Н. Мун, Н.В. Рождественской, Б.М. Рунина и В.Н. Харькина рассмотрены импровизационные способности, которые следует определять как индивидуально-психологические свойства личности, позволяющие человеку без предварительной подготовки во внезапно возникшей задаче увидеть проблему, быстро сориентироваться и осуществить поиск ее решения, применяя оригинальные способы для ее достижения.

В.Н. Харькин отмечает, что «...интуиция является составной частью импровизации, первым ее этапом» и подчеркивает важность интуитивного мышления наряду с логическим на протяжении всех этапов процесса импровизации, представляя структуру процесса импровизации в виде четырех этапов. К первому этапу автор относит «озарение», которое возникает в нестандартной ситуации или на фоне эмоционального подъема. На втором этапе, по мнению В.Н. Харькина, происходит мгновенное осмысление идеи и выбор пути ее реализации. Во время третьего этапа следует публичное воплощение идеи как видимой части импровизации.

Четвертый этап является результатом осуществления интуитивно-логической готовности к дальнейшему процессу деятельности [8].

С данной структурой процесса импровизации, предложенной В.Н. Харькиным, частично можно согласиться, особенно в той части, где он ссылается на важность интуитивного мышления наряду с логическим. Вместе с тем в самих этапах процесса импровизации не просматривается реализация эстрадными исполнителями принципа импровизационности, содержание которого, на наш взгляд, предполагает учет различного возрастного контингента и наличие обозначенной тематики выступления; а также применение различных средств в своей исполнительской деятельности. К данным средствам следует отнести: *психофизиологические; имеющийся профессиональный и жизненный опыт; двигательную активность; пространственные ориентиры; условия внешнего воздействия*, в редких случаях – противоположные личностному строению и установкам певца и др.

Следовательно, использование принципа импровизационности становится необходимой частью решения вокалистом творческих задач на основе указанных средств и тесно связано с пониманием того, каким именно способом можно добиться достижения успеха в исполнительстве.

Психофизиологические средства представлены сенсорными системами: *зрительной*, которая для эстрадного певца имеет весьма важное значение при выходе на сценическую площадку в момент перехода от зрительного ощущения, от обычного освещения к условиям яркой освещенности. Чаще всего у многих певцов переключение играет в решении задач импровизационности огромную роль, помимо изменения светового ощущения к свету значительное влияние оказывают звуковые сигналы, которые могут усиливать торможение других сенсорных систем, влияющих на концентрацию внимания и сосредоточения. К яркости света на сцене следует готовиться заранее, стараясь мысленно определить себе границы светового поля не только на выходе, но и в процессе исполнения. Роль движения глаз для восприятия окружающей действительности любого концертного зала очень важна. Движение глаз, осуществляемое шестью мышцами одновременно, дает мозгу такую зрительную информацию, которая для мгновенного решения импровизационных проявлений также весьма немаловажный фактор. Для внимательного зрителя (слушателя) это проявление при желании можно легко отметить, так как глаза на лице человека являются наиболее информативной областью лица.

Слуховая система для певца несет в мозг акустическую информацию, то есть сигналы, представляющие собой колебание воздуха с разной частотой и силой. Певцы с абсолютным слухом способны узнавать и обозначать любой звук, сопровождающий их пение, и как бы одновременно их содружество очень точно выражает смысл даже не всегда заданной импровизации, на «ходу» родившейся одновременно. Это для зрителя (слушателя), к сожалению, не всегда заметно. Певцу с большим опытом легко ощутить и понять, что он попал в «десятку». Особое внимание певцам следует придавать бинауральному слуху, что способствует определению положения источника звука в пространстве. На наш взгляд, тем, кто пользуется данным принципом, нужно тренировать в себе эту способность на основе оценки удаленности источника звука к изменению его тембра.

Средством реализации принципа импровизационности выступает *жизненный и профессиональный опыт*, что необходимо рассматривать с позиции использования принципа импровизационности как совокупность полученных умений, навыков, приемов, способствующих творческому поиску, нацеленному на результаты исполнительской деятельности. В общем виде можно сделать вывод о том, что профессиональный и жизненный опыт заключается в совокупности знаний, умений и навыков, определяющих и характеризующих каждую личность исполнителя (исполнительницы) в отдельности. У каждого индивидуальные своеобразная мимика, жестикуляция, паралингвистика (ритмико-интонационные стороны речи (тон, тембр, скорость, высота голоса, интонация)) и др.

Управление движениями и двигательными действиями на сцене для певцов-исполнителей требует особой двигательной активности, которая выражается в сумме движений, соответствующих текстовому содержанию произведения и мелодике, позволяющих выразить весь арсенал смысловой значимости душевного состояния певца (певицы). В настоящее время часто предлагаемые постановочные импровизации для эстрадных исполнителей не передают истинную суть произведения и не находят полноценный отклик у зрителей.

Одной из важных составляющих при обосновании принципа импровизационности является владение знаниями и умениями о *пространственных ориентирах*, заключающихся в способностях певца (певицы) ориентироваться в направлениях пространства, определяя их на основе своего физического состояния и физических возможностей; устанавливать пространственное положение предмета, человека

по отношению к себе (впереди, сзади и т.д.) и друг к другу; актуален выбор двигательных действий с учетом расположения целевой аудитории в зрительном зале и на сцене.

Для реализации принципа импровизационности учитываются *условия внешнего воздействия*. При их учете эстрадным исполнителям необходимо побудить зрителей к готовности воспринимать содержание и смысл исполняемой композиции, а самому выступающему правильно определить «дыхание зала» исходя из собственных первоначальных реакций, построенных на интуитивном уровне. В этом случае певцу (певице) важно учитывать свое психоэмоциональное состояние, которое может передаваться публике и как положительно, так и отрицательно на нее воздействовать; предугадывать и предполагать собственные действия при возникновении нестандартных ситуаций в рамках выступления.

В связи с тем, что формат нашего исследования не позволяет, во-первых, детально описать эти средства реализации принципа импровизационности у эстрадных исполнителей, во-вторых – у каждого певца (певицы) личностные особенности собственного имиджа, стиля, потребуются примеры, которые указывают на эффективную реализацию данного принципа у певцов ушедшей эпохи.

В этом плане можно привести несколько высказываний, которые имеются в книге И. Нестьева «Звезды русской эстрады». О пении Вари Паниной писали, что «она лепит свои песенные образы резкими волевыми штрихами, словно ваятель-монументалист, нигде не допуская дешевой слезливости, sentimentalного жеманства. В то же время есть в ее пении что-то от импровизированного домашнего музицирования: своего рода стихийность, непринужденность, сердечное, доверительное выражение чувств, будто в кругу близких друзей. Аккомпанементы, как правило, крайне скромны: простейшие гитарные переборы, тихие тремоло – без каких-либо виртуозных изощрений. И, несмотря на это, все же невозможно устоять перед обаянием сильной артистической натуры, перед мощью и цельностью исполнительских решений. Смены бурных взлетов и трогательных замираний, внезапных *accelerando* и столь же неожиданных замедлений таят в себе мир необузданных страстей. Резкие угловато-напористые восклицания вдруг сменяются мягкими женственными нотками – то печально усталыми, то мечтательно-нежными. Впечатляет и само звучание голоса – густое, по инструментальному ровное, на широком естественном дыхании» [9, с. 44].

Современники подробно описывали особенности вокальной манеры А.Д. Вальцевой. «Она поет новые романсы, неимоверно затягивая красивые верхи своим звонким голосом, и чисто берет staccato, серебристым ручьем рассыпаясь в хохоте... В открытом грудном звуке, чуточку крикливом, из нутра, с сердцем, как тянет звук наш народ – своеобразная красота. Быть может, образцовая школа пения протестует против этого слишком естественного метода, разбивающего голос, но в нем – красота силы, искренности, задушевности» [9, с. 60].

Богатые исполнительные традиции Н.В. Плевицкой были продолжены лучшими эстрадными певицами советской эпохи. Так, например, у одних выступали на первый план мягкая женственность, сердечный лиризм (Ольга Ковалева, Людмила Зыкина), у других – безудержная удаль, лихость, волевой напор (Лидия Русланова). Более внимательное изучение традиций Н.В. Плевицкой принесло бы пользу многим исполнителям вокально-эстрадной песни и в наши дни.

Однако в настоящее время до сих пор, на наш взгляд, никому еще не удалось найти алгоритм, который бы позволил рассмотреть в широком аспекте данную проблему, определяющую конкретные позиции эстрадного певца в индивидуальном выражении собственных словесных смыслов на основе не только мелодии, но и своего восприятия окружающей действительности (зритель, события общественной жизни, личное настроение). Как видим, мир эстрадного певца, если касаться реализации принципа импровизационности, делится на несколько ветвей, каждая из которых появляется в силу постоянного движения смыслов в сочетании с мелодией, порождая новые локальные миры, заставляя эстрадного певца быть открытым зрителю, способствуя повышенной экспрессии исполнения, содействуя установлению интерактивных контактов с аудиторией, вовлекая их в деятельность аплодисментами, пропеванием отдельных строк и куплетов песен и выражением своих двигательных действий.

Это свидетельствует о важности использования принципа импровизационности в процессе подготовки будущих эстрадных исполнителей.

Заключение. В последнее время в области музыкально-вокального исполнительства редко обсуждаются проблемы, связанные с принципом импровизационности. Это вызвано тем, что на сцене певческое пространство у певца или певицы заполнено не только музыкальным сопровождением его

исполнения, но и различными средствами из других видов искусств (хореография, театр, пантомима, визуальный ряд и др.), созданными режиссерскими установками, что не позволяет в полном объеме певцу выразить себя и свои личные возможности. Все это говорит о том, что с развитием технологических средств певцу надо адаптироваться к новым условиям, что особенно важно, на наш взгляд, для эффективного использования принципа импровизационности и понимания того, что импровизация не является для личности певца (певицы) чем-то стихийным, а в ее основе лежит широкий пласт профессиональных способностей, комплекс соответствующих знаний, умений и навыков, экспериментально накопленных в творчестве великих эстрадных исполнителей прошлого и настоящего, а также полученных в ходе приобретенного концертного опыта.

При анализе и обобщении молодыми эстрадными исполнителями импровизационного опыта, сложившегося в музыкальной практике, особое место следует отводить изучению российской и белорусской национальных исполнительских школ и эстрадных направлений.

При использовании принципа импровизационности вокалист в любой момент исполнения может отметить автоматизированные и порой неосознаваемые механизмы своего музыкального мышления и выразить их в определенных формах в соответствии с текстовым изложением, учитывая переплетения различных объектов, которые присутствуют рядом с ним на сценической площадке из различных сфер искусства, и устанавливая взаимосвязи к созданию комфортного отношения для достижения успешного результата.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ожегов, С.И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – С. 228.
2. Большой российский энциклопедический словарь. – М.: Большая рос. энцикл., 2007. – 1887 с.
3. Бирюков, С.Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бирюков Сергей Николаевич. – М., 1980. – 192 л.
4. Глазырина, Л.Д. Музыкально-педагогический словарь / Л.Д. Глазырина, Е.С. Полякова. – Минск: Беларуская навука, 2017. – 363 с.
5. Боров, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Боров. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 575 с.
6. Толковый словарь новейших слов и выражений русского языка. – М.: ООО «Дом славянской книги», 2012. – 960 с.
7. Барбан, Е.С. Идея импровизации / Е.С. Барбан // Родник. – 1990. – № 12. – С. 41–49.
8. Харькин, В.Н. Импровизация... Импровизация? Импровизация! / В. Н. Харькин. – М.: Магистр, 1997. – 286 с.
9. Нестьев, И. Звезды русской эстрады / И. Нестьев. – М.: Советский композитор, 1970. – 175 с.

Поступила в редакцию 12.12.2024