



ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 781.65:372.878

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.106-115

И.М. РЕВЗИС*г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0001-9238-3659

*inaseado@mail.ru***INESSA M. REVZIS***Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0001-9238-3659

*inaseado@mail.ru***О развитии способностей к импровизации учащихся ДМШ**

Значительная часть педагогических пособий, программ, посвящённых методам обучения импровизации, связана с рассмотрением импровизации в контексте джазовой педагогики либо исполнительского искусства (чаще — фортепиано). Однако более важным представляется развитие импровизационных способностей композитора. Известны трудности создания алгоритма обучения этому виду деятельности, но вполне очевиден ряд условий, связанных, во-первых, с природной склонностью к импровизации, а также наличием композиторских способностей; а во-вторых, с обязательным освоением целого комплекса музыкально-теоретических знаний. При сочетании этих двух факторов можно говорить о высокой степени развития импровизационных способностей.

В статье предлагается точка зрения на организацию процесса обретения навыков импровизации, основу которого составляют шесть основных компонентов, представляющих собой шесть видов импровизации: мелодическая, поэтическая, гармоническая, фактурная, орнаментальная, жанровая. Каждая отдельно представленная тема имеет значение в том числе и для содержания курса «Композиция», раскрывающего основные законы построения произведения, которые, в свою очередь, являются базисными для развития импровизационных способностей. А поскольку импровизация часто становится первым импульсом для

About the Development of Improvisational Skills in the Pupils of Children's Music Schools

A considerable amount of pedagogical manuals and the programs devoted to methods of instruction of improvisation is connected with examining improvisation in the context of jazz pedagogy, or the art of performance (most frequently — piano). However, the development of the composer's improvisational skills is deemed to be more important. The difficulties of creation of the algorithm of instruction of this type of activities, but quite apparent is the set of conditions connected, first of all, with the natural inclination towards improvisation, and also the presence of compositional abilities; second, with the mandatory mastery of an entire complex of music theory knowledge. Upon the combination of these two factors, it becomes possible to speak of a high level of development of improvisational skills.

The article offers the point of view regarding the organization of the process of acquisition of skills of improvisation, the basis of which is comprised by six basic components, presenting six types of improvisation: melodic, poetical, harmonic, textural, ornamental and genre-related. Each separately presented subject is significant, most notably, for the content of the course of "Composition," which reveals the basic laws of construction of a musical composition, which, in their turn, are fundamental for the development of improvisational abilities. And because improvisation frequently becomes the first impulse for creating a musical

создания произведения, которое предполагает своё выражение через спонтанность, то и импровизация, и композиция таким образом существуют в тесной взаимосвязи.

Ключевые слова:

импровизация, способности к импровизации, импровизационность, импровизационно-педагогические упражнения.

composition, which presumes its expression through spontaneity, it follows that both improvisation and composition thereby exist in close mutual connection.

Keywords:

improvisation, abilities of improvisation, improvisational quality, improvisational-pedagogic exercises.

Для цитирования/For citation:

Ревзис И.М. О развитии способностей к импровизации учащихся ДМШ // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 2. С. 106–115. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.106-115.

Одной из важнейших проблем музыкальной педагогики является процесс формирования способностей к импровизации. Она имеет теоретический и методический аспекты. Для рассмотрения каждого из них необходимо сформулировать представления о сущностной характеристике самого понятия «импровизация» и его включении в музыкально-педагогический процесс. В профессиональном словаре музыканта под термином «импровизация» обычно понимают одновременное сочинение и исполнение музыки без предварительной подготовки. Однако существуют самые разные подходы (теоретические и практические) к пониманию феномена импровизации и развитию способностей музыканта-импровизатора [6, с. 79].

**Спонтанность
как основа импровизации**

Из существующих точек зрения наиболее перспективным можно считать подход, связанный с рассмотрением импровизации в её имманентной плоскости. Суть его заключается в утверждении, что спонтанность, незафиксированность, сиюминутность существования образа («здесь» и «сейчас»), постоянная

новизна, импровизационно-вариационный подход к структуре и последующему процессу исполнения — всё это составляет фундамент импровизации.

В результате исследований и на основе практической работы с учащимися ДМШ оказалось возможным сформулировать взгляд на феномен импровизации с точки зрения *импровизационно-композиторской концепции*, в которой следует различать *композицию*, *импровизацию* и *импровизационность*. Это означает, что импровизация существует в тесной связи с композиторскими способностями и импровизационный акт невозможен без них, и наоборот. Импровизационность, с одной стороны, является неотъемлемой частью импровизации, а значит, и композиторского процесса, с другой — скрепляющим элементом импровизации, то есть одной из главных основ и процесса, и законченного музыкального произведения.

Импровизация происходит без предварительной подготовки, и основное требование к импровизации — создание нового творческого продукта. Отсюда вытекают критерии качества импровизации: 1) новизна; 2) высокий уровень организации процесса; 3) нестандартность¹. Импровизация опирается на интуицию,

которая является составной частью импровизации. Интуитивное мышление, наряду с логическим, является приоритетным и участвует во всех этапах этого сложного процесса².

Таким образом, фундаментом импровизационного процесса можно вполне обоснованно считать *спонтанность*. К примеру, когда из зала задаётся тема (или несколько тем), импровизатор должен за короткое время (2–3 минуты) исполнить произведение, адекватное образу, который сложился у него при обдумывании будущей пьесы, и в то же время это произведение не должно противоречить предложенному материалу. Сочинить пьесу быстро, за короткий срок можно только спонтанно. Конечно, в процессе исполнения импровизатору приходится варьировать какие-то отдельные компоненты сочинения, иногда даже неожиданно для себя, и тот факт, что при этом он является одновременно и композитором, должен помогать в реализации музыкального замысла. И всё же «...креативное мышление музыканта, занимающегося импровизацией, — это способность предвосхищать и образно предчувствовать без предварительной подготовки импровизируемое музыкальное произведение в момент его исполнения»³.

Склонность к импровизации существует отдельно от композиции, то есть не все учащиеся, которые пишут музыку, способны импровизировать и, с другой стороны, не все исполнители могут импровизировать, поэтому импровизация может выступать как лишь часть исполнительского искусства [2, с. 298].

Но занятия по импровизации необходимо внедрять и в инструментальных классах (в нашем случае — в классе фортепиано), а также в качестве дополнительного навыка в концертмейстерском классе. «Импровизация на современном этапе развития общества — это вхождение в информационный поток и материализация его путем рефлекторных дви-

жений рук и пальцев музыканта-импровизатора» [1, с. 111].

Здесь очевидно, что импровизационные способы исполнения тесно связаны со многими формами творческой работы: умением обработать, переложить исполняемые произведения; транспонированием; подбором по слуху; досочинением части исполняемого произведения (если она отсутствует).

По вопросу обучения импровизации существуют разные взгляды педагогов-практиков на этот процесс. Одни считают, что импровизировать могут практически все, просто каждый это делает в меру своих способностей. Приверженцы другой точки зрения утверждают, что импровизации невозможно научить — всё зависит от природных данных. Третьи, хотя и не столь категоричны, но всё же убеждены: если и можно научить, то только наиболее одарённых. Вероятно, как всегда, истина где-то посередине. Если у учащихся есть желание и способности к импровизации, то их надо развивать.

О формировании способностей к импровизации

Практика показывает, что способности к импровизационно-композиторской деятельности формируются комплексно. Среди них наиболее важными представляются следующие.

1. *Эмоциональная отзывчивость музыканта*, склонности к вербальному (словами) и невербальному (при помощи музыки) высказыванию и оценке услышанных разнохарактерных произведений.

2. *Свободное владение комплексом музыкально-теоретических дисциплин* для создания интересных и ярких импровизаций (знания из области сольфеджио, гармонии, анализа музыкальных произведений, музыкальной литературы, полифонии, инструментовки).

3. *Музыкальная память*. Достаточное развитие этого качества у учащихся свя-

зано со способностью с одного-двух раз запомнить какую-либо попевку или мелодию; возможно, часть пьесы или даже всю композицию.

4. *Музыкальный слух.* Слух импровизатора опирается на разные его виды (мелодический, гармонический, внутренний). На практике постоянно востребована возможность быстрого определения разновременных звуков, окраски трезвучий (мажор, минор).

5. *Музыкально-ритмические способности.* Характерны две формы их использования в обучении импровизации: а) повторение заданного педагогом ритмического рисунка; б) способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать музыкальную выразительность ритма, точно воспроизводить последний в жестах и движении. В этом виде очень могут помочь сценические этюды, пантомима, использование элементов методики Э. Жак-Далькроза.

6. *Подбор по слуху.* Начинать подбор следует с простых мелодий (лучше вокальных или распевного характера) и затем усложнять их по мере овладения этим навыком.

7. *Умение транспонировать разные мелодии.* Очень важно развитие этого навыка, поскольку он связан не только с непосредственным созданием импровизации, но и со способностью к свободному овладению инструментом (фортепиано).

8. *Изучение произведений классического репертуара* с целью глубокого понимания их построения учащимися разного возраста.

9. *Обязательный частый концертный опыт.*

Основные принципы обучения импровизации

Главные принципы обучения состоят в движении от простого к сложному и непрерывности в занятиях импровизацией. Форма уроков должна быть индивидуальной, групповые занятия целесо-

образно проводить не чаще, чем один раз в месяц. Занятия должны проводиться с периодичностью раз или два раза в неделю, чтобы учащийся не только на уроке, но и дома мог самостоятельно тренироваться. Концертные выступления должны присутствовать в учебном плане постоянно.

Весь музыкальный материал, который создаётся музыкантом в процессе импровизации, нужно разделить условно на две категории:

1) импровизация, создаваемая непосредственно в момент перед исполнением;

2) импровизация с опорой на «шаблонные» элементы. Это различные заготовки, которые импровизатор берёт из своей практики и употребляет спонтанно в контексте более крупных эпизодов, попутно их осмысливая.

По вопросу о том, с какого рода музыки начинать заниматься развитием способностей к импровизации (как и композиции), у педагогов-практиков существуют две точки зрения. Согласно первой, начинать лучше с *программной* музыки, так как произведения, имеющие точные названия, даже иногда с подробностями, могут помочь учащемуся понять замысел композитора. Вторая точка зрения представляет противоположную позицию: начинать заниматься нужно с музыки *непрограммной*. Например, такие названия, как соната, прелюдия, песня без слов и т. п. несут только обобщённое представление о музыке. В таких случаях учащийся сам должен почувствовать настроение, наделять музыку каким-то содержанием. Иначе говоря, сформировать собственный художественный образ.

В этом вопросе можно предложить придерживаться смешанной точки зрения, выдвигая на первый план *непрограммный* принцип развития импровизационных способностей, поскольку развитие импровизационного навыка состоит именно в *эмоциональной отзывчивости импровизатора*. Эта способность может



разносторонне развиваться только в условиях отсутствия программы, поскольку любая программа (название) произведения или отдельных его частей относит нас, прежде всего, к пониманию музыки конкретного композитора, то есть к индивидуальности музыкального образа. Важность такого подхода состоит в том, чтобы развить у учащихся собственное понимание музыки через эмоциональное восприятие, развитие фантазии.

Для каждого случая спонтанного творчества необходим толчок, повод, настроение, то есть определённая модель. Она может быть музыкальной и внемузыкальной. В качестве музыкальной модели возможно использование мелодической темы, гармонической последовательности, ритмической фигуры. В качестве внемузыкального стимула можно использовать любое произведение литературы, живописи, отдельный образ, настроение и т. д. Важно, чтобы эти образы были близки и понятны учащимся. В разном возрасте происходит репрезентация образов, и их воплощение зависит от степени музыкально-теоретической подготовки, а также от свободы владения инструментом (фортепиано). Например, импровизация на темы из любимых сказок («Золушка», «Щелкунчик», «Снежная королева») или пьеса, изображающая какую-либо чрезвычайную ситуацию, разнообразные картины природы, которые можно разделить на два вида: 1) непосредственное исполнение (отклик) на присутствующую картину; 2) абстрактное представление картины. Смысл такого задания состоит в том, чтобы заставить работать фантазию учащегося, предложить ему самому стать и режиссёром, и актёром своей импровизации.

О формах развития способностей к импровизации

Форм развития способностей к импровизации много. Ниже представлены шесть наиболее важных, которые явля-

ются основой не только импровизационного, но и композиторского творчества.

1. *Мелодическая импровизация.* Рассмотрение этой темы должно присутствовать с самого начала музыкально-педагогического процесса, поскольку мелодия является базовым компонентом музыкального произведения, и импровизировать, как и сочинять музыку, учащиеся начинают именно с мелодии. Мелодия — художественно осмысленное, последовательное сочетание музыкальных звуков, воплощающее главные черты музыкального образа. Она является основным средством музыкальной выразительности. «Мелодия, — говорил Рахманинов, — это... главная основа музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни своё гармоническое оформление» [4, с. 118]. Мелодия, благодаря её близости к интонациям человеческой речи, является основным средством передачи мыслей и чувств, поэтому независимо от возраста и подготовки ученика особое внимание уделяется работе над мелодией.

Заниматься импровизацией лучше начинать с вокальной мелодии: она возникает в сознании автора под впечатлением литературного текста, в непрерывной связи с ним. Текст «диктует» композитору характер и настроение будущего произведения; интонационную, ритмическую сторону мелодии, форму произведения. В практической работе можно использовать обширный вокально-хоровой репертуар.

2. *Поэтическая импровизация.* Этот вид тесно связан с предыдущим — с развитием мелодического мышления. Как правило, учащиеся, независимо от своего возраста, любят импровизировать вокальные произведения (песни, романсы). Здесь возможны два типа импровизации: 1) вокальная импровизация на предложенный поэтический текст; 2) инструментальная импровизация как сопровождение поэтического произведения.

Обычно ученик выбирает текст, близкий его эмоциональному восприятию. Это могут быть лирические стихи А. Пушкина, А. Фета, Н. Рубцова и других поэтов. Важно на начальном этапе выбирать стихотворения классического размера, а уже потом — любых других. Для определения размера стихотворения необходимо разделить его на слоги и обозначить среди них ударные и безударные. После этого даётся задание подписать ноту чётко под каждым слогом, без указания размера мелодии и уточнения ритмического рисунка. Затем предлагается сочинить без подготовки простую мелодию; тональность можно выбрать любую (но начинать лучше всё же с тональностей без ключевых знаков: до мажор или ля минор).

Следующий шаг связан с определением метра мелодии. Для этого надо отсчитать доли такта на «раз-два». Первая доля называется сильной, так как на неё падает ударение. Если песня звучит в размере $\frac{2}{4}$ или $\frac{4}{4}$, она включает две (четыре) доли, сильную и слабую (каждая равна четверти). В итоге нужно правильно расставить тактовые черты и продумать ритм каждого такта. Ритмических вариаций может быть много.

3. *Гармоническая импровизация.* Этот вид импровизации, наряду с мелодической, предполагает свободное владение важнейшими грамматическими структурами текста: *интервалами* и *аккордами*. Для начала нужно дать необходимую теоретическую информацию об интервалах: рассказать о видах интервалов, их обращениях; научить находить их на инструменте. Построение интервалов и их воплощение в звучащем материале происходит сначала медленно, потом всё более быстро. Можно построить целиком пьесу только из одних интервалов. Следующий этап — изучение аккордов и их функций.

По аналогии с интервалами требуется дать необходимый минимум общетеоретических знаний в области учения

об аккорде. Первое знакомство с аккордами должно быть простым, доступным и увлекательным. Лучше начать с колористической его стороны — с изучения понятий консонанса и диссонанса. Для практической работы достаточно минимума сведений о том, что консонанс и диссонанс — противоположные по смыслу понятия в теории музыки. Консонансы: унисон, большие и малые терции; кварта; квинта; малые и большие сексты и октава. На их основе образуются трезвучия — мажорные и минорные с обращениями. Диссонанс: малые и большие секунды, малые и большие септимы, тритоны, все уменьшённые и увеличенные интервалы и аккорды и их обращения. Следующая ступень знакомства с аккордами — септаккорды и их обращения.

Перечисленные структуры призваны не только познакомить учащихся с принципами построения гармоний, они важны для применения этих аккордов в импровизации, умения быстро находить их на инструменте.

Начинать знакомство с аккордами следует не только с основных функций — Т, S, D и их обращений, но и с максимально полным кругом аккордики. Виды грамматических структур необходимо не только изучать визуально — во время игры самого импровизатора, но и определять на слух интервальные и аккордовые цепочки. В дальнейшем этот круг изучаемых гармонических функций можно расширить, включив в ознакомление с общими принципами гармонических конструкций XX века, поскольку учащиеся часто любят искать на рояле разнообразные аккорды, причём не только терцовой структуры, но и любых других видов: кластеры (иногда их ещё называют секундовыми гроздьями), кварто-квинтовые «пустые» аккорды и другие. Цель таких занятий, с одной стороны, — сохранять принцип от простого к сложному, но с другой стороны, давать наряду с обязательными теоретическими знаниями максимальную

свободу в применении разных аккордов и их сочетаний. Важным компонентом таких занятий является обязательный гармонический анализ произведений разных композиторов.

4. *Фактурная импровизация (импровизационность)*. Один из важных компонентов развития способностей к импровизации — овладение *фактурой*. По мнению Ю.Н. Тюлина, фактура относится к внутренней содержательной стороне произведения: «Фактура всегда является важным компонентом художественного содержания произведения как средство воплощения музыкального образа» [5, с. 6]. В узком смысле слова фактура — конкретное оформление музыкального изложения. Выбор фактуры зависит не только от содержания и жанра, но и от технических возможностей инструментов или певческих голосов.

Рассмотрим некоторые виды фактуры в их применении к творческим заданиям по импровизации.

Органый пункт — выдерживаемый в басу звук, на фоне которого свободно движутся другие голоса. Начинать следует с простых примеров. В левой руке органый пункт может быть представлен в виде одного звука или квинты (возможен другой интервал или трезвучие), который может повторяться с разным ритмическим рисунком в избранном размере. Одновременно в правой руке на фоне органного пункта исполняется импровизация как построение из трезвучий, спускающихся от верхнего регистра к нижнему и обратно. Это упражнение выполняется со сменой тональностей (до мажор или ля минор).

Аккордовая регистровка. Например, двумя руками в нижнем регистре берётся тонический аккорд и переносится в верхние регистры. Можно взять трезвучия от каждой ступени по очереди вверх (I, II, III) или вниз (I, VII, VI). Остановки на аккордах должны быть с глубокой опорой. После освоения трезвучий необходимо переходить к знакомству с другими

гармоническими функциями. Аккорды могут быть разными, как и тональности, поэтому можно использовать любые сочетания. Основным фактором должно быть разнообразие.

С самого начала возникает необходимость воспитывать в импровизаторе свободу в использовании разных функций, даже если на начальном этапе он не знаком со всеми аккордами в теоретическом плане. Важно учиться пользоваться всей богатой палитрой инструмента (фортепиано), и в дальнейшем это очень быстро продвинет ребёнка в овладении знаниями по теории музыки. Те же пожелания относятся и к знакомству с тональностями.

Также на этом этапе нужно начинать проводить ознакомительные уроки по анализу классических произведений с тем, чтобы на их примере учащиеся начинали сознательно овладевать законами построения композиции.

Упражнение «Арфа». Оно основано на фактуре *арпеджио* и представляет собой перенос из одной руки в другую поочередно арпеджированных аккордов (от верхнего регистра к нижнему и наоборот). В предложенном упражнении нужно применять разнообразные аккорды.

Упражнение «Дождик» (стаккато). Это упражнение связано с передачей из одной руки в другую по одному, затем по два, по три и т. д. звука: сначала только по белым клавишам, потом по чёрным, а затем в смешанном виде. Это упражнение сначала надо делать медленно, потом быстро в разных регистрах. Оно также развивает пианистическую технику.

5. *Орнаментальная импровизация*. Этот вид работы с фактурой относится к импровизационности. Всевозможные трели, форшлаги, морденты (перечёркнутые и неперечёркнутые), тремоло, глиссандо как способы импровизационности очень хорошо, например, подходят к сказочным темам и образам и должны присутствовать как сопутствующий компонент во всех других способах импровизации.

6. *Жанровая импровизация.* Задача этого вида импровизации состоит в ознакомлении с понятием музыкального жанра и его общими признаками. Под жанрами музыки обычно имеют в виду разные типы или виды музыкальных произведений. Музыкальные жанры сложились в ходе развития музыкального искусства. Каждому из них присущи свои особенности. Они связаны с назначением произведений, с условиями исполнения, составом исполнителей.

Начинать знакомство следует с трёх известных жанров: *песня, танец, марш.*

Песенный жанр тесно связан с мелодической и поэтической импровизацией, поскольку обе они изучают принципы развития вокальной музыки. Для освоения этого вида импровизации очень важно, чтобы учащиеся узнали о разных типах мелодий; понимали, что собой представляет мелодический рисунок и по каким законам он развивается; умели различить обычный вокальный жанр и песню без слов. Несмотря на схожие черты, их реализация происходит по-разному: в вокальной музыке обязательным условием являются слова, и они же диктуют и образ, и метроритм произведения. В случае же, когда текст отсутствует, мелодия представляет собой инструментальный вариант, развивающийся, однако, по законам песенного жанра: мелодия в соединении со словами как с сопровождением, так и без (*a capella*), в разных темпах, динамике, метроритме.

Танец — один из самых разнообразных жанров в музыкальном творчестве, который может представлять собой самостоятельное произведение, а может и являться частью более крупной формы. Поскольку танец выражает чувства, мысли человека через движения-пластику, то здесь необходимо прежде всего познакомить учащихся с видами танца, характеризующимися разнообразными ритмическими рисунками (вальсы, полонезы, мазурки, польки и т. д.).

Развитие ритмических способностей — основной принцип «танцевальной» импровизации. И одним из методов такого развития может стать музыкально-ритмическая система Э. Жак-Дакльроза [3, с. 51].

Танцевальную импровизацию необходимо развивать и с музыкальным сопровождением, и без него. Такая форма работы разовьёт, по аналогии с внутренним слухом, внутренний ритм. Внутренний ритм в сочетании с внутренним слухом позволит смоделировать и сценическую импровизацию как с музыкальным сопровождением, так и без музыки. Такую импровизацию хорошо проводить с группой учащихся.

Марш тесно соприкасается с основным параметром танца — метроритмической основой, и все перечисленные характеристики танца и упражнения вполне могут (с некоторыми изменениями) подойти для ознакомления с маршем.

Таким образом, жанровая импровизация через описанные упражнения может быть также связана с импровизационностью, поскольку в самом понятии «жанр» присутствует очень важная дефиниция — указание на типы, виды музыки, которые, в свою очередь, хорошо коррелируются с типами и видами импровизационности.

Вместо заключения

Указанные выше формы развития способностей к импровизации дают возможность обрести в условиях занятий с учащимися ДМШ некоторые компетенции, которые ставят конечной целью обретение специфических навыков: овладения эмоциональным потенциалом, связанным с развитием общих творческих способностей; умения быстро, без предварительной подготовки, сочинять произведения вербального и невербального характера. Развитие навыков импровизации помогает в процессе работы над сочинением; импровизация может стать и непосредственным источником для будущего сочинения.

Импровизация приносит большую пользу в развитии пианизма. Изучая многообразие фактур, преодолевая широкое клавиатурное пространство, уча-

щийся приобретает большую внутреннюю и внешнюю свободу, перестаёт бояться публики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см.: Мун Л.Н. Импровизация как вид творческой деятельности в теории и практике музыкального образования. Дис. ... канд. пед. наук. М., 2001. С. 61.

² «Вклад» интуиции в развитие импровизационных способностей рассматривается и в работе В.Н. Харькина

«Педагогическая импровизация: теория и методика», М.: NV Магистр, 1992, с. 15.

³ Также этот вопрос исследован в кандидатской диссертации О.И. Беспалова «Развитие музыкально-импровизационных способностей подростков в условиях дополнительного образования» (Тверь, 2011, с. 23).

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрина Н.Б. Импровизация как метод развития музыкально-творческих способностей учащихся-пианистов детских школ искусств // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. Челябинск: Челябинский государственный институт культуры. 2011. № 4. С. 110–112.

2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты — XXI век, 2004. 496 с.

3. Козодаев П.И. Методика развития импровизационных способностей студентов театральных специализаций в условиях сценического этюда // Психолого-педагогический журнал «Гаудеамус». 2017. Т. 16. № 1. С. 50–56. DOI: 10.20310/1810-231X-2017-16-1-50-56.

4. Рахманинов С.В. Молодые годы. Письма. Воспоминания / под ред. В. Богданова-Березовского. М.: Музгиз, 1949. 188 с.

5. Тюлин Ю.Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М.: Музыка, 1977. 380 с.

6. Blake D. Space is the Place: Composition In New York City's Improvised Music Scene // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3. С. 77–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.077-083.

Об авторе:

Ревзис Инесса Марковна (г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0001-9238-3659, inaseado@mail.ru

REFERENCES

1. Aleksandrina N.B. Improvizatsiya kak metod razvitiya muzykal'no-tvorcheskikh sposobnostey uchashchikhsya-pianistov detskikh shkol iskusstv [Improvisation as a Method of Developing Musical and Creative Abilities of Pupils-Pianists of Children's Art Schools]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Institute of Culture. 2011. No. 4, pp. 110–112.

2. Kirnarskaya D.K. *Psikhologiya spetsial'nykh sposobnostey. Muzykal'nye sposobnosti* [Psychology of Special Abilities. Musical Ability]. Moscow: Talanty — XXI vek, 2004. 496 p.

3. Kozodaev P.I. *Metodika razvitiya improvizatsionnykh sposobnostey studentov teatral'nykh spetsializatsiy v usloviyakh stsenicheskogo etyuda* [Methods of development of improvisational



abilities of students of theatrical specializations in terms of stage etude]. *Psychological and pedagogical journal "Gaudeamus"*. 2017. T. 16. No. 1, pp. 50–56.

DOI: 10.20310/1810-231X-2017-16-1-50-56.

4. Rakhmaninov S.V. *Molodye gody. Pis'ma. Vospominaniya* [Rachmaninoff S.V. Youth. Letters Memories]. Ed. V. Bogdanov-Berezovsky. Moscow: Muzgiz, 1949. 188 p.

5. Tyulin Yu.N. *Uchenie o muzykal'noy fakture i melodicheskoy figuratsii* [The Doctrine of Musical Texture and Melodic Figuration]. Moscow: Muzyka, 1977. 380 p.

6. Blake D. Space is the Place: Composition In New York City's Improvised Music Scene. *Problemy muzykal'noj nauki/Music scholarship*. 2017. No. 3, pp. 77–83.

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.077-083.

About the author:

Inessa M. Revzis, (Moscow, Russia),

ORCID: 0000-0001-9238-3659, inaseado@mail.ru

