

## ЗА ИМПРОВИЗАЦИЯТА В КЛАСИКАТА И ДЖАЗА

**Антони Дончев, докторант към ЮЗУ „Неофит Рилски“**

Музиката оказва огромно влияние и въздействие върху човечеството от древни времена. За това подсказва и етимологията на думата „музика“, която произлиза от гръцки език и означава „изкуство на музите“. Това ни дава основание да свържем музиката с Божественото начало. Всеки един музикант влиза в ролята на творец. За изпълнителя това е времето на интерпретацията, за композитора – периодът на създаването на произведението. Творчеството като концепция е свързано със специфично високо интелектуално проявление, което е различно от общоприетото. В изследването си „*Musical Creativity*“ Ирен Делиеж и Герант Уигинс виждат „творческия капацитет като основно свойство на нормативното човешко познание“ и твърдят, че „творчеството изисква сливане на шест различни, но взаимосвързани ресурса: интелектуални способности, знания, стилове на мислене, личност, мотивация и среда“. Изтъкват се „емоционалните преживявания, на които творецът се подлага, и важноста на личностните черти (независимост, самоувереност, амбиция, неконвенционалност и т.н.)“. (1)

Всичко това е изцяло съотносимо към изкуството на импровизацията, при която се сливат в едно **изпълнение** и **моментна композиция**. Импровизаторът създава, композира ново произведение в момента на интерпретацията.

Думата „**импровизация**“ произлиза от латинското „*improvisus*“ или „непредвидено“, „неочаквано“, тоест нещо, което не е съществувало, нещо, което се създава в процеса на неговото раждане. В музиката това предпоставя изграждане на изцяло нов музикален материал, който често е на базата на предварително композиран такъв, а понякога и без него. Същността на изкуството на музикалната импровизация е на практика композиране на музика „в движение“. „Има експерименти, проведени от Чарлз Лимб, използващи функционален магнитен резонанс, които показват мозъчната активност по време на музикална импровизация. Наблюдава се повишена активност в медиалния префронтален кортекс, който е област, свързана с увеличаване на себеизразяването. Освен това има намалена активност в латералния префронтален кортекс, областта, свързана със самонаблюдението. Смята се, че тази промяна в дейността намалява

задръжките, които обикновено пречат на хората да поемат рискове и да импровизират“. (2)

## **ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕДПОСТАВКИ**

Импровизацията се среща в различни музикални жанрове и епохи, като Барока, Предкласиката, Романтизма, „сериозната“ музика от 20-ти век, както и във фолклорната музика и джаза. Има много писмени документи за периода от 17-ти до 20-ти век, които описват импровизационното майсторство на Фамилията Бах, Георг Фридрих Хендел, Пиетро Антонио Локатели, Антонио Вивалди, Волфганг Амадеус Моцарт, Лудвиг ван Бетховен, Николо Паганини, Ференц Лист, Сигизмунд Талберг, Антон Брукнер, Димитър Ненов, Дмитрий Шостакович, Панчо Владигеров, Джон Кейдж, Джордж Кръмб, Витолд Лютославски, Кшищоф Пендерецки, Васил Казанджиев и други, които често са импровизирали по свои собствени теми, или по теми, зададена от публиката.

По същество вариациите басы остинато, фантазиите, токатите и класическите вариации представляват изписани импровизации. Импровизационното майсторство на композиторите от миналото е било на толкова високо ниво, че според мнозина свидетелства за изпълнителите е било задължително да свирят по ноти. В противен случай се е смятало, че импровизират музиката си, тъй като са неподготвени, като по този начин показват неуважение към публиката си. Свиренето без ноти също така е било по своему рисковано, защото този, който е направил поръчката за определено произведение, би могъл да си спести изплащането на уговорения хонорар в пълния му размер. В своята монография „Йохан Себастиан Бах“, в главата за синовете на великия майстор, Алберт Швайцер описва своеобразните „прегрешения“ на любимия първороден син на Бах - Вилхелм Фридеман. Той често не изпълнявал ангажиментите си като композитор, и вместо написана пиеса, импровизирал пред публиката. Това предизвиквало недоволството на работодателите му. (3)

Тук трябва да се отбележи и връзката на импровизацията с появата на каденците в соловите концерти. В тях изпълнителят е показвал не само виртуозното си майсторство, но и инвенцията да импровизира по темите от съответната част на концерта. За баща на каденцата в соловия концерт се счита италианският бароков майстор Пиетро Антонио Локатели /1695-1764/. Той пише

музика, близка до стилистиката на Арканджело Корели, която наподобява и тази на връстника му Джузепе Тартини. Тя е относително строга и донякъде „аскетична“. Вероятно това е причината, поради която Локатели вмъква във всяка част на концертите си откъси с виртуозно-импровизационен характер, които нарича „капричии“, демонстрирайки по този начин техническото си майсторство пред публиката. В тези „капричии“ Локатели смело експериментира с технически похвати, които по-късно вдъхновяват и подхранват с идеи изкуството на Николо Паганини. С своите нововъведения Локатели създава традицията на така наречената „каденца“ в инструменталния концерт, в която през 19-ти век изпълнителите импровизират върху тематичния материал, малко преди края на съответната част на творбата. Така с неговите експериментални виртуозни концерти Локатели става родоначалник на модерния цигулков концерт през 18-ти век. Любопитното е, че след като вмъква своите изписани „капричии“ в творбите си, които нямат никаква тематична връзка със съответната част, малко преди края на творбата италианският майстор отново оставя място за каденца, в която вече съответният изпълнител трябва сам да импровизира, при това без да е упоменато дали импровизацията е по тематичен материал от частта на произведението, или по спонтанно измислени собствени модели.

Впоследствие много композитори се отказват от импровизацията и започват да изписват лично каденците си. Вероятната причина за това е неудовлетвореността им от липсата на импровизационен талант при някои от изпълнителите. Други изпълнители с по-скромни възможности са имали изисквания към композиторите да изписват каденците. Едни от първите известни композитори, които поставят началото на изписаната каденца в някои от клавирните си концерти са Волфганг Амадеус Моцарт и Лудвиг ван Бетховен. Самият Бетховен, а по-късно и големите майстори на романтизма като Роберт Шуман, Феликс Менделсон-Бартолди, Йоханес Брамс, Пьотр Илич Чайковски възлагат написването на соловите каденци на доказали се майстори – изпълнители, в случай на не добро владение на определен инструмент. В някои случаи тези доверени изпълнители правят и редакция на произведенията на авторите. Тази практика продължава и до днес. Емблематични примери за това са великолепните каденци на Давид Ойстрах към цигулковите концерти на Арам Хачатурян и Дмитрий Шостакович.

В „Мемоарите“ си Хектор Берлиоз описва една вечер у графиня Мари д' Агу, където Ференц Лист освен че импровизирал, си позволил да изпълни „Лунната соната“ на Бетховен, като прибавял монументален бас в тремоли и други клавирни „своеволия“. (4) По много свидетелства на приятели на Дмитрий Шостакович, преразказани от големия руски виолист Юрий Башмет, композиторът често е импровизирал по време на приятелски събирания, или е поздравявал празнуващи с импровизирани романси. (5) Има документиран от Башмет случай, в който Шостакович „написал“ миниатюра за виола и пиано на салфетка от ресторант, като си е чертаел петолинията. В своите мемоари „Разкази за преживяното“ (6), големият наш композитор Лазар Николов споделя интересни факти за прочутата „Токата за пиано“ на неговия учител проф. Димитър Ненов. Той свидетелства, че тя е изпълнявана пред публика години наред без да бъде записана, като при всяко изпълнение Ненов прибавял нови елементи. Може да се предположи, че бомбардировките в София, които прекъсват концертния живот в столицата, освобождават време на Димитър Ненов да запише шедевъра си, който дълги години преди това свири на концерти. В противен случай днес вероятно нямаше дори да подозираме, че съществува такава прекрасна и ефектна клавирна пиеса.

През 20-ти век в Европа и САЩ се появява техниката на алеаториката в „сериозната“ музика. Тя се доближава до известна степен до същността на джаза, тъй като композиторите фиксират известни параметри за импровизация по определени модели. Това би могло да се приеме като своеобразна форма на застраховка от своеволия или безсилие на изпълнителите, които поради липса на творческа фантазия са в състояние да провалят композиционните им идеи при публично представяне. В края на 20-ти век тази техника постепенно изчезва като фундамент за изграждане на композиция най-вече по правни, а така също и по организационно-технически причини. Някои от изпълнителите започват да оспорват авторските права на композиторите, а оркестрантите в големите симфонични оркестри често недоволстват затова, че вместо да свирят, им се налага да слушат пространни лекции и напътствия от страна на композиторите и диригентите. Видни представители на композитори, боравещи с техниката на алеаториката са Кшищоф Пендерецки, Карл Хайнц Щокхаузен, Витолд Лютославски, Джон Кейдж, в творчеството на които се открояват две основни

тенденции. Едната е техническата, а другата засяга естетиката, както и самата музикална система.

- Първата тенденция е еволюцията на алеаторната техника, чието развитие достига до така наречените „музикални графики“ на Джон Кейдж, Кжищоф Пендерецки и техните последователи. Тук работата на „класическия“ изпълнител е релевантна на тази на джазовия музикант. Като беше отбелязано по-горе, възниква логичния въпрос кой е авторът на композицията? Дали е този, който е „нарисувал“ графиката, в която понякога няма нито една нота, а само:
- траекторията на формалното изграждане;
- фиксиране на кулминациите;
- напластяванията във фактурата, темброво и динамично „оголените“ места, в които са обозначени със секунди времевите параметри на импровизациите.

Със сигурност „художникът“ на такъв музикален текст би трябвало да счита изпълнителите на произведението като съавтори наравно със себе си.

- Втората тенденция е естетическа и засяга въпроса за традициите на европейската музикална култура, оказала влияние и на музикалната култура в Северна и Южна Америка. Като пример може да се посочи музиката на Джон Кейдж, автор на музикални графики, които и днес изглеждат необичайно. Неговите композиции често са определяни като най-малкото странни. Причината за появата на импровизацията в творчество на Кейдж е увлечението му по дзен будизма и източно азиатските музикални практики. За разлика от Западно европейските традиции, в азиатското изкуство почти липсва рационален елемент. В резултат на това всяко изкуство се приема по-скоро като спонтанен акт, който изисква моментно и върховно съсредоточаване, след което настъпва изливането на творческата енергия. Изкуството на джаз импровизацията се основава на същите принципи, което обосновава аналогията между тях. (Изключение, разбира се, прави архитектурата,

която се подчинява на природни закони и зависи от специфични технически параметри.)

В България алеаторната техника се забелязва осезаемо в творчеството на Константин Илиев, Иван Спасов, Васил Казанджиев, Йордан Дафов и други.

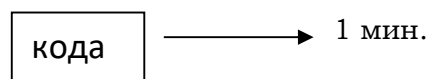
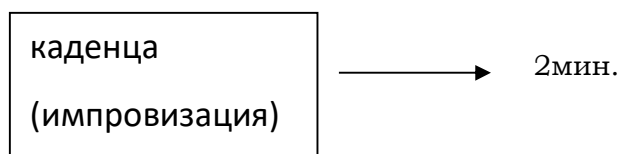
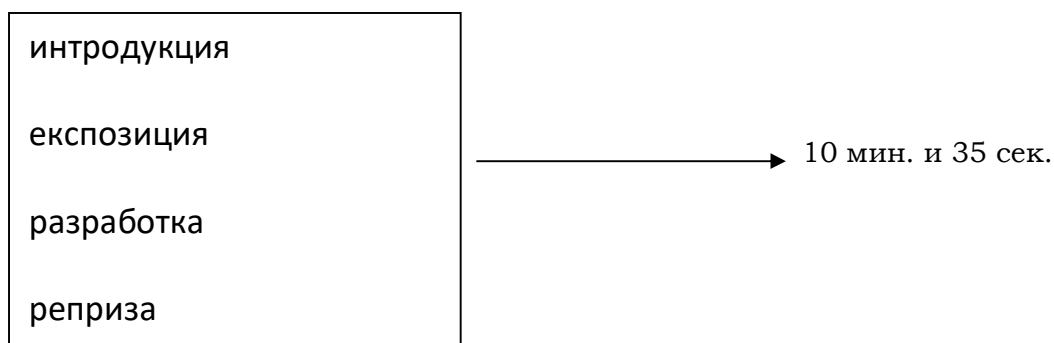
Импровизацията е широко използвана в алеаториката, както и в източно-азиатската музика. Те се доближават до съвременния джаз в няколко основни аспекта от изключителна важност. При тях интуицията, спонтанността, както и възможността за организация на процесите по време на изграждане на композицията и музикалния материал, са от ключово значение.

### **ИМПРОВИЗАЦИЯТА В ДЖАЗА**

Определянето на една импровизация като джазова се съдържа в отличителните за този стил мелодични, хармонични и метро-ритмични характеристики. Независимо от сходствата между импровизацията в класическата музика и импровизацията в джаза, съществуват съществени разлики, които ги отличават. Като основна разлика може да се посочи значението на импровизацията, нейната роля и място в изграждането на цялостната структура. При класическата музика, като правило импровизацията е инцидентно проявление, което не оказва съществено влияние върху формата на произведението. В джазовата музика импровизацията е **формообразуващ елемент**. Тази фундаментална разлика се открива ясно при времевата съпоставка на записите на първа част на 20-ия концерт за пиано на В. А. Моцарт (7) с джаз стандарта, композиран от Виктор Йънг „*Stella by Starlight*” (8), в интерпретацията на триото на пианиста Кийт Джарет. (Както е известно, Моцарт често е импровизирал каденците по време на концерт, затова в този случай я приемаме като импровизация):

***В. А. Моцарт, концерт за пиано No 20 в ре минор, K466, 1-ва част, Allegro:***

Общо времетраене: 13мин. и 35сек.

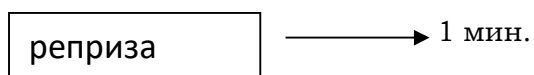
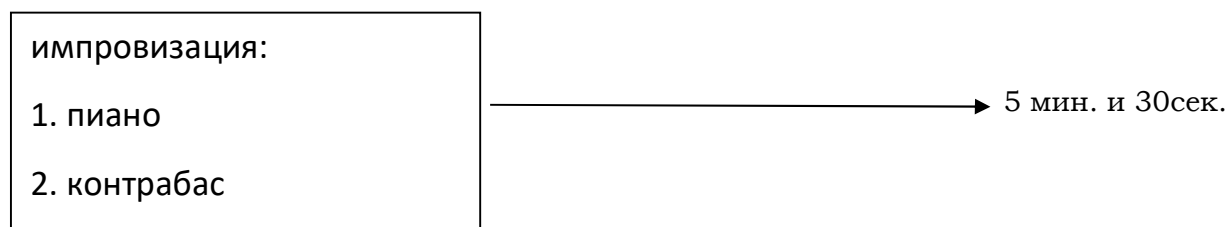
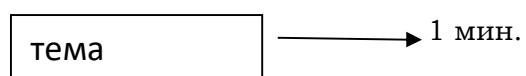
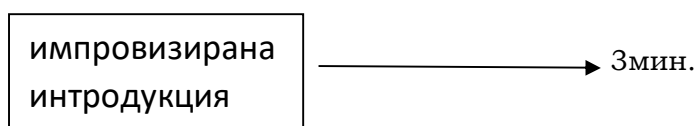


Композирана част – 11 мин. и 35 сек.

Каденца (импровизация) – 2 мин.

**Виктор Ъънг, „Stella by Starlight“:**

Общо времетраене: 11 мин. и 15 сек.



импровизирана  
кода

→ 45 сек.

Композирана част (тема и реприза) – 2 мин.

Импровизирана част (импровизирана интродукция, 2 импровизации) – 9 мин. и 15сек.

В сравнението ясно личи преимуществото на композираната част пред импровизацията в класическата музика, и обратно – приоритетът на импровизацията в джаза. Разбира се, тази графика следва да се приема като обобщение, и с известна условност, тъй като от една страна в класическата музика времетраенето зависи от конкретната интерпретация, а от друга страна, в джаза, от дължината на импровизацията и броя на солистите. Всичко това показва нейното значение в изграждането на цялостната форма на произведението, както и ролята на солиста-импровизатор, който трябва да намери необходимото равновесие в творческия процес.

Важна отличителна характеристика, дължаща се на импровизацията в джазовата музика, е фактическата поява на ново произведение при всяко изпълнение. Обикновено то се базира на предварително композиран материал под формата на песен, или инструментална пиеса, най-често в рамките на 12, 16, 24, или 32 такта. Това е така наречената **тема**. Темата предоставя основните музикални елементи, които служат като база за целенасочено разработване и създаване на нов музикален материал. Взаимовръзката и взаимодействието между тематичната мелодична линия, хармонична прогресия и метро-ритмични особености са от ключово значение за изграждането на импровизацията. (9)

В своята книга „**A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody**” Дейвид Либман изследва импровизацията и нейната връзка с равновесието между три аспекта: (10)

**„разум – интелект – глава – мисъл – идеи**

**тяло – техника – ръка – умение – средства**



### **душа – изразяване – сърце – чувство – емоции“**

Той посочва няколко основни стъпки за овладяването на импровизацията:

**„интелектуално разбиране → организирано практикуване → интегриране в техниката → емоционално оформяне на идеята → предаване на идеята“**

Като обобщение на това могат се структурират 3 основни, неразривно свързани етапа:

1. запознаване и анализ на музикалния материал;



2. намиране и усъвършенстване на изразни средства,



3. интерпретация.

Изкуството на импровизацията, като музика на момента, предава автентичното преживяване на изпълнителя. Тя е най-истинска и въздействаща, когато отхвърля проверени, „дезинфекцирани“ шаблони. За това, разбира се, освен задължителното майсторско владение на инструмента и натрупания културен „багаж“, е необходима и изключителна смелост, необходима за преодоляване на съмненията и прекриване на прага на неизвестното. И това е основното, което отличава истинския творец от интерпретатора, който експлоатира готови модели и клишета.

### **Бележки**

(1) Deliege Irene, Wiggins Geraint - „Musical Creativity – Multidisciplinary Research in Theory and Practice“, Psychology Press, East Sussex 2006, стр. 135

(2) Пак там

(3) Швайцер, Алберт, Й.С. Бах, издателство „Музика“, София 1981г. стр. 648

(4) Берлиоз, Хектор, „Мемоари“ изд. „Музика“, София, 1979 г. стр. 56

(5) Дочева, Екатерина, Личен блог <https://decrescendo.net/>

(6) Николов, Лазар, Разкази за преживяното, Автобиографични бележки и размисли, Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, София 2022, редактор Юлиан Куюмджиев, стр. 316

(7) <https://www.youtube.com/watch?v=UGldgW6mDnY>

(8) <https://www.youtube.com/watch?v=x5jNEqGQebA>

(9) В някои случаи, например при стила **фрий джаз**, импровизацията се създава дори без подготвен тематичен материал, съвсем спонтанно. В тези случаи отговорността на импровизатора е още по-голяма, тъй като той трябва да съумее да предаде музикалните си идеи без подкрепата на предварително организирана структура. В този смисъл може да се приеме, че изкуството на импровизацията е висша форма на музициране.

(10) Liebman, David, „A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody“, Alfred Music 2015, стр. 7