



**Реформы
Нововведения
Опыт**

*Рецензируемое издание ВАК
в области педагогики
и психологии*

Высшее образование сегодня

2018

5



Идеи древних шумеров для XXI века
80



Высокое соприкосновение
41



Высшая школа в эпоху больших вызовов
2



Кто есть кто на мировом рынке образования
64



Что такое кейкис?
73

**БЕЗ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ –
СЕГОДНЯ
НЕ ОБОЙТИСЬ!**
*А Вы подписались
на второе полугодие
2018 года?*

*Е. Н. Борисова, В. А. Гроховский,
Российская академия музыки им. Гнесиных*

Коллективная импровизация как коммуникация (на примере обучения джазовых пианистов в вузе)

Процесс импровизационного музицирования включает четыре составляющие – музыкально-техническую, творческую, коммуникативную и социальную, которые необходимо рассматривать в единстве музыкального, физического, культурного и межличностного контекста.

Джазовая импровизация, будучи «репрезентантом импровизационного мышления, объединяет географически и исторически удаленные традиции и концентрирует в себе широкий комплекс культурологических проблем: культурного взаимодействия Востока и Запада, генетической культурной памяти, сохранения и обогащения традиции. При этом она реализуется в единстве музыкального, речевого и пластического компонентов, то есть не ограничивается рамками звучания» [7].

Джазовая импровизация существует в двух видах: импровизация на заданную тему (вариации) и спонтанная импровизация, возникающая во время исполнения – «разговора». Под последней, вслед за Р.С. Столяром, мы понимаем «спонтанный акт создания музыки, при котором все структурные элементы импровизации являются результатом персонального выбора импровизатора, а конечный облик импровизационной пьесы складывается без предварительной подготовки, в реальном времени» [12]. Спонтанная импровизация всегда индивидуальна: возникает «из ниче-



Российская академия музыки им. Гнесиных

го» и в идеале должна превратиться в структуру, имеющую музыкально-смысловую законченность. В обоих случаях исполнителю необходимо абстрагироваться от реальности, почувствовать состояние соединения с тишиной, реагировать на звуки, которые он берет, просчитывая вперед ходы, как шахматист, заранее выстраивая драматургию музыкального действия, предугадывая звуковую и семантическую палитру.

Импровизация может осуществляться в рамках сольного и коллективного творчества и предполагает художественную коммуникацию в нескольких видах отношений: исполнитель – автор произведения,

исполнитель – аудитория, исполнитель – коллектив (при наличии), исполнитель – художественный процесс. Перекрестное взаимодействие между исполнителями при коллективной форме импровизации может принимать форму как мирного диалога, так и противоборства за контроль над музыкальным пространством. Социальное общение предполагает возможность разногласий, что делает сцену местом рождения то гармоничного содружества, то ревностного соперничества [13].

Музыкальный материал может быть представлен как в характере повествования от третьего лица, так



**ЕЛЕНА
НИКОЛАЕВНА
БОРИСОВА**

кандидат педагогических наук, доцент кафедры языковой коммуникации Российской академии музыки им. Гнесиных. Сфера научных интересов: музыкальное образование, междисциплинарный подход к развитию профессиональной коммуникации, психология общения. Автор 50 опубликованных научных работ



**ВАЛЕРИЙ
АЛЕКСАНДРОВИЧ
ГРОХОВСКИЙ**

декан факультета музыкального искусства эстрады Российской академии музыки им. Гнесиных. Сфера научных интересов: музыкальное образование, теория и практика джазового исполнительства, психология общения

Обсуждаются вопросы, связанные с коммуникативным контекстом коллективных импровизационных практик будущих джазовых пианистов. Анализируются причины, которые ведут к недостаточно успешным импровизациям исполнителей, рассматриваются факторы, необходимые для продуктивной импровизационной деятельности, а также личностные качества, которыми должен обладать импровизатор.

Ключевые слова: джаз, коллективная импровизация, коммуникативные умения, музыкальная речь.

The article discusses communication-related issues of collaborative jazz piano students' improvising. The authors analyze the reasons causing a mediocre improvisation, consider some factors required for productive improvisational activities, as well as characteristics of a good improviser.

Key words: jazz, improvising collaboratively, communication skills, musical speech.

и более персонифицирован – от первого лица.

Коммуникативный контекст джазовой музыки не является четко фиксированным: изменениям подвергаются такие параметры, как количество слушателей, исполнительский состав, пространственно-временные условия музицирования, связывающие исполнителя и слушателя.

На импровизацию влияет ряд факторов: *личностный фактор* (индивидуальные особенности исполнителя, его образование, воспитание, кругозор, степень подготовленности); *технический фактор* (возможности и специфические особенности инструмента, на котором исполняется импровизация); *ситуативный фактор* (акустика площадки, состав и настрой слушателей, а также непредвиденные ситуации); *фактор взаимодействия* в коллективной игре, «являющийся результатом пересечения инициатив, проявляемых каждым участником ансамбля» [12, с. 15].

Исполнителю необходимо развивать в себе способность к быстрой реакции – на то, что уже сыграно и что должно быть сыграно: иногда фактура излагаемого материала

слишком мощная (сродни, к примеру, кирпичу на стеклянном подносе), и ее следует облегчить. А иногда оказывается, что незначительный, казалось бы, тематический материал требует более монументального развития с использованием разнообразных музыкально-выразительных средств. Существует также «интуитивный закон» определения формы: есть темы, которые развивать не нужно (например, о погоде), а есть темы, которые «пускают корни» (о любви) – их можно развивать бесконечно. Для не просто быстрой, но и «правильной» реакции импровизатор должен владеть чувством стиля и искусством перевоплощения (например, четко осознавать, что не следует приходить на „pool party“ во фраке).

Современный джазовый пианист должен за короткий период времени пройти определенную эволюцию (следом за эволюцией музыки) и говорить на современном языке. Но играть только джаз, говоря языком стилевых ограничений, значит «говорить только о погоде». «Зацикленность» исполнителя, заранее подготавливающего интерпретацию, где все проанализировано и технически выверено,

имеет право существовать лишь до определенного момента, но затем он должен осуществить переход на другой качественный уровень – на уровень «живой» интерпретации, где при сохранении основных канонов и стилевых рамок могут происходить динамические и темповые девиации. Импровизатор должен быть всесторонне развит, уметь выражать любые мысли как путем всевозможных музыкально-выразительных средств, приобретенных на основе опыта включенности в эволюционный процесс развития музыки, так и вербально (можно быть очень умным, но если не уметь выражать мысли, об этом никто не узнает).

Для более продуктивного развития джазовым пианистам необходимо играть и классическую музыку. Расширяющийся в результате музыкально-исполнительский и общекультурный кругозор импровизатора приводит к преодолению границ свободы выражения музыкальных мыслей. Не случайно сегодня си-нергетический жанр *world music* (музыка народов мира) объединяет классический балет Стравинского, музыку Шенберга, произведения Шостаковича и многое другое. Но далеко не у всех студентов хватает самодисциплины, чтобы заниматься серьезной классикой, сидя за роялем или посещая концерты. «К сожалению, нередко студенты, играющие джаз, не приучены воспринимать классическую музыку, считают ее устаревшей, называют „замшелой“. А ведь джаз – жанр молодой, в нем, в силу определенной ограниченности по форме и содержанию, не заложено многовековых традиций и стилистического разнообразия, присущих классической музыке, развитие которой шло параллельно с культурным развитием человечества. Классическая музыка для джазового музыканта – это процесс очищения от заштампованности, „замысленности уха“» [2, с. 8]. Джазовым пианистам трудно исполнять классику – джазовая импровизация предполагает мгновенное

реагирование на определенное музыкальное явление, дающее возможность музыканту создавать вариантность дальнейшей трансформации музыкальной идеи, которая не связана никакими рамками развития мелодической линии. «В основном, в отличие от классической музыки, джаз не подразумевает погружение в драму, трагизм, интеллектуальную насыщенность, философское созерцание. Не играющий классическую музыку современный джазовый исполнитель обделен, творчески неполноценен и не способен раскрыть себя до конца» [2, с. 9].

Джазовая импровизация – рассказ о чем-либо, реакция на что-либо, а не точное воспроизведение текста. В джазе часто используется цифровая гармония: например, партитура для биг-бенда может быть написана на несколько страниц, а длительность произведения составляет 5–7 минут, так как большие импровизационные соло не выписаны, а предоставлены «на откуп» музыкантам. Нередко у джазового пианиста притупляется ощущение дисциплины исполнения (точное выполнение указаний композитора, написанных в нотах, связанных с динамикой, темпом, нюансами, образами, стилистикой). Кстати, именно поэтому большинству исполнителей классической музыки трудно играть джаз, поскольку у них отсутствует ощущение „swing“ (триольности, непрерывного движения).

Описать процесс импровизации нелегко, поскольку он глубоко индивидуален, противоречив, основан на различном уровне знаний разнообразной музыкальной стилистики, скорости реагирования на моментальные изменения в музыке, владение музыкальными и техническими приемами воспроизведения той или иной музыкальной палитры и многообразия стилей. «Импровизация опирается на весь предыдущий опыт и в то же время опровергает его, провозглашая торжество настоящего момента» [9].

Умение сопоставлять различные ситуации, цитировать похожие яв-



Музыкальная импровизация – диалог двух исполнителей

ления из других эпох, участвовать в их кристаллизации – тот минимум, который необходим, чтобы импровизатор продуктивно развивался в рамках драматургии созданного/преобразованного им произведения. Чувство формы должно быть прочувствовано исполнителем еще задолго до начала извлечения первых звуков. Первые прикосновения к клавиатуре должны либо соответствовать уже задуманной заранее творческой идее, либо мгновенно разрушить данную заготовку и превратить ее в ту конфликтную субстанцию, которая будет преследовать созданное импровизатором произведение на протяжении всего процесса музицирования. Настроение, в котором исполнитель находится в самом начале творческого откровения, будет меняться, энергетика исполнения может нарушать душевное равновесие, но он не должен полностью поддаваться эмоциональному накалу. Даже непредвиденная ситуация, при которой импровизатор может совершить ошибку, способна привести его к новому немедленному разрешению в развитии последующего эпизода. Это возможно при полной концентрации внимания и умении управлять ситуацией.

Рассмотрим более подробно совместную форму музицирования

джазовых музыкантов как наиболее видимую часть системы социо-музыкальной коммуникации. На примере нескольких творческих заданий разберем ряд выступлений, имевших место в этом году в рамках специализированного мероприятия, где студенты могли проявить свои умения импровизатора, – конкурса-шоу музыкальной импровизации «ИмпроКлассик», организованного Российской академией музыки имени Гнесиных. Одним из заданий было рассказать о себе посредством своего музыкального инструмента. Первым выступавшим был органист, игравший «обыденно», можно сказать, примитивно. Его сдержанное повествование происходило на уровне гомофонного стиля и оставалось в ре-миноре без малейшего развития. Было понятно, что он – человек, интересующийся окружающим миром, но не анализирующий его.

По игре следующей исполнительницы-пианистки быстро стало понятно, что она разбирается в музыке. В частности, использует фактуру, присущую романтизму, – с вкраплениями полифонических кусочков. Однако и в этом случае тему развить не удалось: были элементы повторяемости, чувствовалась ограниченность в развитии музыкального языка выразитель-

ными средствами – динамически, темповыми, метрическими, ладотональными и др.

Еще одним заданием было создание музыкального диалога. Музыка должна была возникать без предварительной вербальной договоренности «что и когда играть». Предварительно музыкальным партнерам было сказано, что следует вести себя интеллигентно, дослушивать «говорящего», не перебивая, после чего развивать свою мысль – соглашаясь с услышанным полностью, частично или опровергая его. Органист в диалоге говорил только о себе, не выказывая никакого участия или сопереживания к партнеру по коммуникации, совершенно не реагируя на «новостную ленту» и постоянно противопоставляя всему ре-минор, до конца «беседы» (временами напоминающей жалобы на жизнь) оставался закрытым в себе. Совершенно очевидно, что такой тип совместного музицирования обречен – в силу отсутствия у исполнителя ансамблевого мышления, стремления к коммуникации и сотворчеству. Пианистка вела себя иначе – предлагала различные темы для обсуждения. Тем не менее, в целом, их разговор происходил на уровне декларирования, не было событийности, которая необходима в любом проявлении творчества.

Рассмотрим еще один пример – совместное музицирование пианиста и кларнетиста (последнему как «одноголоснику» изначально приходится тяжелее, так как в естественном состоянии нет одновременного звучания двух нот). Эта пара сразу стала относиться друг к другу очень бережно. Иногда кларнетист даже вел, мгновенно реагируя на смену настроения, пытался обрести мелодическую самостоятельность (начало, развитие, заключение фразы). Пианист в качестве «повестки дня» выбрал слуховую наработку гармонической сетки, которая, будучи предсказуемой, позволяла обоим исполнителям чувствовать себя в зоне комфорта и уделять больше внимания

ритмическому разнообразию: менять характер импровизации, следовать друг за другом, передавая из рук в руки лидерство. И если бы при их единении и взаимопонимании у них появился совместный интересный тематический материал, то ушла бы расплывчатость формы и повторяемость.

Базируясь на четырех принципах – социальности, спонтанности, креативности и открытости, – импровизация является сутью непрерывного движения социальной жизни. Распределение коммуникативных ролей во время беседы, внезапное решение сменить направление движения на дороге, переговоры во время бизнес-ланча и многие другие ситуации общения импровизационны по своей природе. Это означает, что в деятельности человека всегда присутствует элемент случайности, и в повседневной жизни люди постоянно импровизируют, причем этот процесс по большей части требует принятия сложных, тщательно взвешенных и гибких решений: когда, кому, что говорить. Эти же социально-психологические процессы происходят и в музыкальной импровизации, которая в этом смысле подразумевает не совершенствование музыкальных умений, а умение цитировать фрагменты повседневности [14].

Исполнительская культура импровизатора не существует отдельно от его общей культуры мышления и поведения. Современной социокультурной среде присущ феномен «отчужденной» личности, характерными признаками которой являются агрессия, нетерпимость, искаженная система ценностей, узость общекультурного кругозора, перегруженность лишней информацией, доминирование виртуальной коммуникации, языковой минимализм. Человек воспринимает мир «не целостно, а как чередой почти не связанных между собой частей, фактов, событий» [10]. У многих людей теряется способность к анализу, выстраиванию логических цепочек и целостного

контекста – в силу происходящего упрощения мышления. «Эмоция интереса не приводит к развитию интеллектуальности, навык „мыслить свободно“ становится атавизмом» [3, с. 32]. Все это соответствующим образом сказывается и на исполнительской практике импровизатора: в игре многих музыкантов сегодня легко можно проследить эгоцентризм, желание постоянно единоличного контроля над ситуацией, неумение слушать/нежелание дослушивать до конца партнера, склонность рассматривать его как непримиримого оппонента в рамках исполнительской практики (а нередко и вне ее), агрессивную манеру исполнения, отсутствие музыкально-речевого этикета и пр. Для импровизатора, таким образом, большую важность, чем технические умения, представляет умение слушать и реагировать – почувствовать свою принадлежность как неотъемлемой части к единому целому с другими исполнителями, как в музыканта и как человека [13].

Важным параметром социомузыкальной коммуникации в рамках импровизации, влияющим на результат контакта музыкантов друг с другом и со зрителем, становится умение *свободно и интеллигентно* выражать свои музыкальные мысли. Данное умение исполнитель реализует через музыкальную речь – посредством осуществления речевых действий в условиях решения коммуникативных задач. Оно представляет собой процесс, сходный с механизмом реализации человеческой речи на уровне таких разделов лингвистики, как лексика и фразеология, словообразование, морфология, синтаксис, пунктуация, стилистика и культура речи. Коммуникативный синтаксис «лежит в глубине музыкальной формы; закономерности, открываемые на этом уровне, в принципе сходны с теми, которые лежат в основе ораторской речи» [8, с. 115]. Как и в системе человеческой речи, в музыкальной важными являются форма (монолог, полилог), темп, интони-

рование и др. «Как и в человеческой, так и в музыкальной речи общение становится понятным благодаря коммуникативным приемам. Они придают общие черты, одинаково присущие речи и музыке. К их числу принадлежат направленная интонация (мелодическая линия), пауза, замедление и ускорение, повторы, прием „ложного хода“, инверсии, оттягивания и др. Игре умело пользующихся ими исполнителей свойственна артикуляционная вынятность, ясность замысла, точное донесение смысла произведения» [5, с. 28].

В коммуникативной цепочке «композитор – исполнитель – слушатель» импровизатор, с одной стороны, является соавтором композитора (или композитором), с другой – собеседником публики, что требует от него развития ценностного диалогического мышления, готовности к коммуникации, к постоянному расширению кругозора; требует таких качеств, как рефлексия, способность ориентироваться в контексте, воображение, интуиция, интерпретация, сопричастность, а также наличия чувства меры. «Одним из оригинальных приемов при психофизическом погружении импровизатора в воссоздаваемый им звуковой образ является умение как бы видеть самого себя со стороны, извне. Такое видение себя с позиций стороннего наблюдателя помогает более взвешенно и адекватно судить о своем исполнении, правильно оценивать все достоинства и недостатки, не впадать в излишние динамические и эмоциональные крайности... достичь большей уравновешенности и динамической гибкости, а также элегантности движений и их точности» [11].

Импровизатор «обладает невероятным объемом власти: над звуковым временем-пространством, над самой ситуацией исполнения перед публикой... Импровизатор при этом не пытается продать вам себя как продукт (виртуозность, высокая культура, сумрачный романтический гений, интеллект), не надевает античную драматическую

маску, силясь изобразить ваши же эмоции. Слушатель, как и импровизатор, становится свидетелем развертывания звукового пространства как объективной реальности. Это еще и особый вид спонтанно складывающейся коллективности, в которой индивидуальность максимально раскрывается, обнаруживает себя через другую индивидуальность» [6].

Хорошая импровизация требует активной подготовки и обширных знаний, в результате чего формируется деятельность, в которой используется определенный набор умений. Они должны интернализироваться, т.е. стать неотъемлемыми качествами личности импровизатора. Это означает готовность справляться с неожиданными ситуациями и рассматривать ошибки как повод для решения новых творческих задач, разрывая тем самым привычную модель мышления и поведения. В качестве примера для сравнения приведем выступление с речью. Самыми лучшими часто бывают те выступления, которые выглядят спонтанно, хотя на самом деле их заранее планируют и тщательно продумывают [14].

Модель коммуникативного общения, нацеленного на тесное взаимодействие, включает в себя сфокусированность – компонент, являющийся основой для истинного сотворчества музыкантов [15]. Сотворчество исполнителей опирается на фактологический, аксиологический и лингвистический элементы (обсуждение социокультурного портрета своей и изучаемой страны, проблем поликультурного мира, в частности, музыкального искусства), позволяющие включить чужую культуру в реальный жизненный процесс. [1]. Сотворчество импровизаторов означает развитие «готовности учитывать культурные, социальные, этнические и конфессиональные интересы разных людей в условиях мультикультурного мира; способность принимать ценности иных культур, преодолевать культурные стереотипы; уме-

ние работать с иноязычной аудиторией, в международных командах; умение осуществлять информационную хронотопическую связь («время – пространство») между различными культурными группами; транслировать идеи, знания, опыт в межкультурном пространстве» [4, с. 17].

Таким образом, наши исследования показывают, что успешное совместное музицирование предполагает у исполнителей:

- 1) умение быть ведущим и ведомым;
- 2) умение завязать диалог, по своему развивать мысль, придавать ей характер событийности, делать предметом обсуждения и давать возможность партнеру отреагировать на нее;
- 3) умение слышать и развивать идеи партнера, умение параллельно следовать идеям партнера, дополняя ее;
- 4) умение дать партнеру возможность высказываться;
- 5) умение дать партнеру пространство, а не заключать его в рамки;
- 6) стремление к совершенству владения инструментом, разносторонность музыкального мышления, разнообразность развития мыслей, постоянное пополнение музыкально-словарного и словарного запаса. В импровизации должна быть некая поэзия, песня без слов, рифма во фразе. В творческом диалоге мало быть лишь посредственно излагающим;
- 7) умение анализировать контекст. Общее музыкальное событие случается только тогда, когда партнерами учитываются определенные гетерогенные контексты (музыкальный, физический, культурный и межличностный). Так, произведение не должно исполняться слишком тихо – иначе зрители уснут, или быстро – зрители устанут. Музыкальная колористика не должна ограничиваться лишь контрастными сочетаниями, а энергия музыкальной ткани должна быть не «постоянным током», а «переменным». На переин-

тонирование и перефразирование может влиять национальный стиль мышления исполнителя, а также степень его образованности; на манеру его сценического общения – характер личности, знание допустимых норм и правил поведения, его физическое состояние и др.;

8) готовность развивать чувство сопричастности и сонастроенности, позволяющее гибко реагировать на партнеров по импровизации и на форму общения с ними.

Импровизация в руках ищущего музыканта должна быть не только тактическим приемом выражения

своей творческой индивидуальности, но и стратегическим способом взаимодействия с окружающим миром, общение с которым помогает ему активно расширять обмен культурными формами, выходить за рамки устоявшихся представлений и мыслить многомерно.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бакланов К.В., Борисова Е.Н.* Роль профессионально направленного иноязычного обучения будущего музыканта-педагога // Среднее профессиональное образование. 2012. № 11. С. 38–39.
2. *Борисова Е.Н.* Валерий Гроховский пианист, педагог и... рентгенолог // Джаз.Ру. 2015. № 6. С. 8–9.
3. *Борисова Е.Н., Мишина О.Е.* Культурно-просветительский проект как форма коммуникативной деятельности студента в вузе в условиях изменяющейся социокультурной среды // Проблемы современного педагогического образования. 2017. № 56-6. С. 31–41.
4. *Борисова Е.Н.* Модель формирования иноязычной коммуникативной компетенции будущих педагогов-музыкантов // Педагогическое образование и наука. 2011. № 9. С. 16–19.
5. *Бошук Г.А.* Музыкальная речь как неотъемлемая составляющая коммуникативной компетентности студента-музыканта // Культурная жизнь Юга России. 2009. № 2 (31). С. 26–29.
6. *Бурьгин Д.* Музыка действия: обзор 4 релизов Mikroton Recordings. URL: <https://syg.ma/@burygin/muzyka-dieistviia-obzor-4-rielizov-mikroton-recordings>.
7. *Лившиц Д.Р.* Феномен импровизации в джазе: дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003 // Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/fenomen-improvizatsii-v-dzhaze>
8. *Медушевский В.В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976.
9. *Новикова Е.Б.* Импровизация: сущность и философско-антропологические смыслы: автореф. дис. ... филос. наук. Омск, 2012. URL: <http://cheloveknauka.com/improvizatsiya-suschnost-i-filosofsko-antropologicheskie-smysly#ixzz5BMB03GF1>
10. *Семеновских Т.В.* Клиповое мышление – феномен современности // Оптимальные коммуникации. 2017. Вып. 55. Ч. 6. С. 31–41. URL: <http://jarki.ru/wpress/2013/02/18/3208/>.
11. *Серегин Ю.Д.* Импровизация как взаимодействие исполнителя и слушателя // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2016. Т. 21. Вып. 1 (153). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/improvizatsiya-kak-vzaimodeystvie-ispolnitelya-i-slushatelya>
12. *Столяр Р.С.* Современная импровизация. Практический курс для фортепиано: учеб. пособие. 3-е изд., стер. СПб.: Планета музыки; Лань, 2017.
13. *Cobussen M.* Improvisation: Between the Musical and the Social. Dutch Journal of Music Theory, volume 13, № 1, 2008. P. 48–55. URL: upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/.../2008_1_7.pdf.
14. *Hargreaves D.J., MacDonald A.R.* Designing Improvisation: Intercultural Collaboration and Musical Imagination. The 5th Intercultural Arts Education Conference: Design Learning, Procedia – Social and Behavioral Sciences, № 45, 2012, 14–20.
15. *Seddon F.A.* Modes of communication during jazz improvisation, 22 (1), 2005, 47–61. URL: <http://dx.doi.org/10.1017/S0265051704005984>.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Baklanov K.V., Borisova E.N.* Rol' professional'no napravlennogo inoyazychnogo obucheniya budushchego muzykanta-pedagoga // Srednee professional'noe obrazovanie. 2012. № 11. S. 38–39.
2. *Borisova E.N.* Valerij Grohovskij pianist, pedagog i... rentgenolog // Dzhaz.Ru. 2015. № 6. S. 8–9.
3. *Borisova E.N., Mishina O.E.* Kul'turno-prosvetitel'skij proekt kak forma kommunikativnoj deyatel'nosti studenta v vuze v usloviyah izmenyayushchejsya sociokul'turnoj sredy // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. 2017. № 56-6. S. 31–41.
4. *Borisova E.N.* Model' formirovaniya inoyazychnoj kommunikativnoj kompetencii budushchih pedagogov-muzykantov // Pedagogicheskoe obrazovanie i nauka. 2011. № 9. S. 16–19.
5. *Boshuk G.A.* Muzykal'naya rech' kak neot'emlemaya sostavlyayushchaya kommunikativnoj kompetentnosti studenta-muzykanta // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2009. № 2 (31). С. 26–29.
6. *Burygin D.* Muzyka dejstviya: obzor 4 relizov Mikroton Recordings. URL: <https://syg.ma/@burygin/muzyka-dieistviia-obzor-4-rielizov-mikroton-recordings>.
7. *Livshic D.R.* Fenomen improvizatsii v dzhaze: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod, 2003.
8. *Medushevskij V.V.* O zakonomernostyah i sredstvakh hudozhestvennogo vozdejstviya muzyki. M.: Muzyka, 1976.
9. *Novikova E.B.* Improvizatsiya: sushchnost' i filosofsko-antropologicheskie smysly: avtoref. dis. ... filoz. nauk. Omsk, 2012. URL: <http://cheloveknauka.com/improvizatsiya-suschnost-i-filosofsko-antropologicheskie-smysly#ixzz5BMB03GF1>
10. *Semenovskih T.V.* Klipovoe myshlenie – fenomen sovremennosti // Optimal'nye kommunikacii. 2017. Vyp. 55. CH. 6. S. 31–41. URL: <http://jarki.ru/wpress/2013/02/18/3208/>.
11. *Seregin Yu.D.* Improvizatsiya kak vzaimodeystvie ispolnitelya i slushatelya // Vestnik Tambovskogo universiteta. Ser.: Gumanitarnye nauki. 2016. T. 21. Vyp. 1 (153). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/improvizatsiya-kak-vzaimodeystvie-ispolnitelya-i-slushatelya>
12. *Stolyar R.S.* Sovremennaya improvizatsiya. Prakticheskij kurs dlya fortepiano: ucheb. posobie. 3-e izd., ster. SPb.: Planeta muzyki; Lan', 2017.
13. *Sobussen M.* Improvisation: Between the Musical and the Social. Dutch Journal of Music Theory, volume 13, № 1, 2008. P. 48–55. URL: upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/.../2008_1_7.pdf.
14. *Hargreaves D.J., MacDonald A.R.* Designing Improvisation: Intercultural Collaboration and Musical Imagination. The 5th Intercultural Arts Education Conference: Design Learning, Procedia – Social and Behavioral Sciences, № 45, 2012, 14–20.
15. *Seddon F.A.* Modes of communication during jazz improvisation, 22 (1), 2005, 47–61. URL: <http://dx.doi.org/10.1017/S0265051704005984>.