

Р. С. Столяр

СОВРЕМЕННАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ

ПРАКТИЧЕСКИЙ КУРС
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

ИНТЕРНЕТ МАГАЗИН
www.m-planet.ru

- С 81 Столяр Р. С.** Современная импровизация. Практический курс для фортепиано: учебное пособие / Р. С. Столяр. — 8-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. — 160 с.: ноты. — Текст: непосредственный.
ISBN 978-5-507-48857-5 (Изд-во «Лань»)
ISBN 978-5-4495-2954-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)
ISMN 979-0-66005-127-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В книге освещаются следующие разделы: элементы музыкального языка современной свободной импровизации, тональная и атональная импровизация, использование специфических ресурсов фортепиано в импровизации, построение формы в свободной импровизации. Отдельный раздел посвящен специфическим ресурсам фортепиано. Дается краткий экскурс в историю импровизационной музыки.

Материал книги выстроен по принципу «от простого к сложному»: от отдельных звуков к кластерам, от ладов к полиладам, от тональности к атональности и их совмещению.

Книга будет интересна джазовым исполнителям.

УДК 786
ББК 85.315

- С 81 Stolyar R. S.** Contemporary improvisation. Practical course for piano: textbook / R. S. Stolyar. — 8th edition, ster. — Saint-Petersburg: Lan: THE PLANET OF MUSIC, 2024. — 160 pages: notes. — Text: direct.

The textbook covers the following topics: elements of musical language of contemporary free improvisation, tonal and atonal improvisation, using of specific resources of piano in improvisation, form construction in a free improvisation. A separate topic is devoted to specific resources of piano. There is a brief excursion to history of improvisational music.

The material of the book is built on principle «from simple to complex»: from separate sounds to clusters, from mode to polymode, from tonality to atonality and their combination.

Book will be interested for jazz performers.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2024
© Р. С. Столяр, 2024
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
Введение.....	6

РАЗДЕЛ 1. ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ СВОБОДНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ ... 11

Г л а в а 1. Импровизация и свобода. Степени свободы импровизатора.....	13
Г л а в а 2. Структурные элементы свободной импровизации. Параметрический подход. Оппозиции.....	17
Г л а в а 3. Импровизация на одном звуке	22
Г л а в а 4. Импровизация на одном звуке с привлечением соседних звуков.....	26
Г л а в а 5. Сопоставление звуковысотностей. Два звука в разных регистрах.....	30
Г л а в а 6. Два звука в разных регистрах с привлечением соседних звуков.....	34
Г л а в а 7. Импровизация в заданном ладу. Классификация ладов.....	38
Г л а в а 8. Импровизация в заданном ладу (натуральном или производном) в пределах октавы.....	43
Г л а в а 9. Импровизация в заданном ладу без ограничений диапазона	47
Принцип раги	47
Г л а в а 10. Импровизация в случайном ладу.....	51
Г л а в а 11. Полиладовая импровизация.....	53
Г л а в а 12. Особенности линейной импрови- зации в симметричных ладах	56

Глава 13.	Импровизация с фиксированными интервалами	59
Глава 14.	Некоторые аккорды, используемые в свободной импровизации.....	61
Глава 15.	Кластеры	64
Глава 16.	Импровизация в условиях механических ограничений.....	66

РАЗДЕЛ 2. ИМПРОВИЗАЦИЯ ТОНАЛЬНАЯ И АТОНАЛЬНАЯ..... 67

Глава 17.	Тональность. Отношение к тональности в современной импровизации	69
Глава 18.	Однотональная импровизация	71
Глава 19.	Импровизация в расширенной тональности	74
Глава 20.	Импровизация по заданной гармонической сетке	78
Глава 21.	Импровизация по тональному плану ...	85
Глава 22.	Совмещение тональной и атональной игры.....	89

РАЗДЕЛ 3. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СПЕЦИФИЧЕСКИХ РЕСУРСОВ ФОРТЕПИАНО В ИМПРОВИЗАЦИИ..... 93

Глава 23.	Понятие о расширенном фортепиано ...	95
Глава 24.	Игра на струнах.....	96
Глава 25.	Приготовленное (препарированное) фортепиано	100
Глава 26.	Фортепиано как ударный инструмент.....	102
Глава 27.	Комбинированная техника.....	103
Глава 28.	Использование посторонних предметов в импровизации на фортепиано	106
Глава 29.	Пианист и его голос.....	107

РАЗДЕЛ 4. ПОСТРОЕНИЕ ФОРМЫ В СВОБОДНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ	109
Глава 30. Проблема формообразования в импровизации	111
Глава 31. Общие принципы построения музыкальной формы. Триада $i - m - t$ и её составляющие	113
Глава 32. Трёхчастная форма в импровизации	118
Глава 33. Импровизация в некоторых классических формах	120
Глава 34. Параметрический подход к построению музыкальной формы в импровизации	125
Глава 35. Импровизация по графическим и текстовым партитурам	129
Упражнение на построение параметрической импровизации со случайными параметрами	136
Заключение. Рекомендации начинающим импровизаторам	138
ДОПОЛНЕНИЯ	141
Импровизации в некоторых композиторских техниках	142
Алеаторика	142
Пуантилизм	142
Сонористика	143
Минимализм	143
Додекафония и сериализм	144
Краткий экскурс в историю импровизационной музыки	146

Раздел 1

ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ СВОБОДНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Глава 1

ИМПРОВИЗАЦИЯ И СВОБОДА. СТЕПЕНИ СВОБОДЫ ИМПРОВИЗАТОРА

Прежде всего, необходимо чётко понимать, что подразумевает термин «свободная импровизация». В мировой истории музыки подавляющее большинство культур так или иначе соприкасаются с импровизацией. Наиболее сложные импровизационные системы — индийская рага, азербайджанский мугам, фламенко и т. п. — сложились именно в традиционных обществах. Однако все существующие импровизационные системы предполагают ряд правил и канонов, ограничивающих инициативу импровизатора. В традиционных культурах эти ограничения подкреплены сакральным назначением музыки; в то же время в наши дни существуют импровизационные системы, которые не прибегают к сакральности вовсе — как, к примеру, джаз, который также является довольно сложной системой импровизирования. В любом случае, влияние стилевых факторов оказывает двойное действие. С одной стороны, ограничения такого рода позволяют музыканту чётко придерживаться того или иного стиля, что обеспечивает ему благополучное существование в соответствующей среде. С другой стороны, сознательное пренебрежение этими правилами, попытка проявить личностную инициативу вопреки их предписаниям часто приводит к «выпадению из стиля», и такие вольности не сразу расцениваются окружающими

как прогрессивная новизна. В то же время благодаря подобным действиям эволюционировали все стилевые системы (безусловно, если они не связаны с сакральной традицией, которая строго сохраняет музыкальную культуру чуть ли не в изначальном виде без существенных изменений). Бесконечному разнообразию композиторских техник, наблюдающемуся в наше время, мы обязаны именно существенно-му повышению ценности личностной инициативы, превалирующей над традициями. Вслед за правом композитора проявлять собственную индивидуальность вне каких-либо границ на такое право стали претендовать и исполнители. Предельным случаем реализации исполнительской свободы и следует считать то, что мы называем свободной импровизацией. Под этим термином мы будем понимать 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. По словам британского гитариста Дерек Бейли, у свободной импровизации «нет никакого стилистического или идиоматического обязательства. У неё нет никакого предписанного идиоматического звучания. Особенности свободно импровизированной музыки установлены исключительно музыкальными представлениями личности или личностей, играющих её». (Derek Bailey. *Improvisation, Its Nature and Practice in Music*)

В современной свободной импровизации исполнители, как правило, стремятся избегать явных внешних влияний, освободиться от стилевых ограничений. Однако даже в этом случае нельзя сказать, что импровизация свободна от каких-либо

ограничений вообще. Даже если импровизатор не придерживается в своей игре какого-либо определённого стиля, на его импровизацию влияет ряд следующих факторов:

- личностный фактор: индивидуальные особенности личности импровизатора, его образование, воспитание, кругозор, психофизика, степень технической подготовленности;
- технический фактор: возможности инструмента, на котором исполняется импровизация, обусловленные его конструктивными особенностями, а также специфические особенности данного экземпляра;
- ситуативный (случайный) фактор: акустические свойства помещения, в котором исполняется импровизация, состав и настрой публики, а также различного рода случайности, которые вполне могут произойти во время концерта и повлиять на ход импровизации;
- фактор взаимодействия, проявляющийся в коллективной игре и являющийся результатом пересечения инициатив, проявляемых каждым участником импровизационного ансамбля.

Воздействие всех вышеперечисленных факторов и определяет в конечном счете облик импровизационной пьесы.

Наконец, справедливости ради необходимо отметить, что хотя свободная импровизация и творится спонтанно, подготовка исполнителя к ней в любом случае имеет место. Состоит она, безусловно, не в заучивании текста или выстраивании последовательности действий для каждой конкретной импровизации, но в постоянном пополнении арсенала приёмов, используемых в импровизации вообще; часто для того,

чтобы расширить спектр собственных возможностей, импровизаторы заимствуют модели из самых различных музыкальных стилей и направлений, переплавляя их затем по собственному разумению. Чем шире ряд моделей, используемых в импровизации, тем больше у исполнителя шансов построить интересную, яркую импровизационную пьесу.

Глава 2

СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СВОБОДНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ. ПАРАМЕТРИЧЕСКИЙ ПОДХОД. ОППОЗИЦИИ

В импровизационных техниках, имеющих принадлежность к тому или иному стилю, стилевые факторы определяют всю музыкальную ткань импровизации — начиная от мельчайших структурных единиц (попевок, интонаций) и заканчивая формой всего импровизационного произведения. В свободной импровизации, где влияние стилового фактора отсутствует или ограничено, все эти составляющие спонтанно генерируются импровизатором. Более того — приступая к импровизированию, исполнитель часто выстраивает импровизацию сообразно законам построения музыкального материала, присущим той культуре, которая была им воспринята. Процесс этот часто бессознателен — мало кто из импровизаторов жёстко контролирует, какую последовательность каких элементов он будет исполнять в тот или иной момент. Однако, спонтанно производя на свет импровизационную пьесу, импровизатор реализует в ней те принципы развития музыкальной ткани, которые впитаны им в процессе становления как личности и как музыканта.

Реализуются эти принципы, как уже указывалось, интуитивно; более подробно о них будет говориться в главе, посвящённой формообразованию в свободной импровизации (см. раздел 4). В настоящей же

главе важно указать на то обстоятельство, что практически вся мировая музыка строится на эффекте напряжения — расслабления. Эта пара противоположностей и составляет зерно процессуальности музыкальной формы, о которой написано бессчётное количество работ в отечественном и зарубежном музыкознании.

Эффект напряжения — расслабления реализуется посредством соотнесения друг с другом элементов музыкальной ткани по степени меньшего или большего контраста между ними. Чем большее количество примерно однородных элементов соседствуют друг с другом на том или ином отрезке музыкального произведения, тем менее конфликтным по сути воспринимается этот отрезок. Напротив, чем разительнее контраст между элементами в пределах отрезка музыкального произведения, тем более напряжённо, конфликтно он воспринимается.

Возможность создания такого рода контрастов кроется в природе мельчайшей составляющей музыкальной ткани — звуке. Единичный звук обладает набором характеристик (параметров), значения которых определяют характер его звучания. Звук может быть громким или тихим, долгим или коротким, он может звучать с разной тембровой окраской, может обладать различной высотой тона или представлять собой шум и т. д. О схожести или различии между двумя звуками мы судим именно по значениям параметров, присущих им; в том случае, если какие-либо параметры двух звуков кардинально противоположны друг другу, правомерно говорить о контрасте и даже конфликтности, создаваемой этой парой.

Перечислим здесь основные параметры, которыми обладает единичный звук. Каждый параметр будет

представлен парой его крайних значений; эту пару в дальнейшем мы будем называть оппозицией.

Громкость: *тихий* — *громкий*
Звуковысотность: *низкий* — *высокий*
Длительность: *короткий* — *долгий*
Атака: *мягкая* — *резкая*
И т. п.

Подобно тому как единичный звук обладает набором параметров, определяющих его сущность, аналогичным набором параметров обладает любая структурная единица, составляющая музыкальное произведение. Крайние значения этих параметров также образуют оппозиционную пару. Приведём примеры некоторых из них:

Интервал: *узкий* — *широкий*
Аккорд: *консонансный* — *диссонансный*
Вертикаль: *одноголосие* — *многоголосие*
Темп: *медленный* — *быстрый*
Фактура: *разреженная* — *плотная*
Ритм: *регулярный* — *произвольный*
И т. п.

Чем сложнее структурная единица, тем большим набором параметров она обладает, тем больше возможностей для развития и разрешения конфликта она в себе несёт. Оппозиции различного рода позволяют строить конфликтную драматургию на любом из структурных уровней; в сущности, любое музыкальное произведение представляет собой набор оппозиционирующих друг другу элементов.

В освоении различного рода оппозиций, использования их потенциала для построения полноценной импровизационной пьесы и состоит по существу процесс обучения импровизации. Осваивая ту или иную

модель или структуру, выявляя возможности её развития, трансформируя её, выбирая для этого операции с теми или иными параметрами, ей присущими, исполнитель-импровизатор расширяет свой «словарный запас», что позволяет ему выстраивать разнообразные, контрастные друг по отношению к другу импровизации.

Достижение контраста между импровизационными пьесами — задача, заслуживающая отдельного рассмотрения. В ситуации концерта исполнителю необходимо не просто спонтанно генерировать импровизационную ткань, но строить концертную программу так, чтобы она активно воспринималась аудиторией. Если же исполнитель в первой же импровизационной пьесе «выплеснет» на слушателя все наработанные им приёмы, дальнейшее восприятие концерта будет весьма затруднено, да и у самого исполнителя не останется в арсенале резерва для его продолжения. В этой связи возникает задача экономии средств импровизации. Умение экономить средства является столь же необходимым импровизатору, сколь и свободное владение инструментом. Отбирая те или иные модели и принципы их развития для каждой импровизации, не допуская пестроты в пределах одной пьесы, импровизатор достигает разнообразия в построении своей концертной программы. Таким образом, в каждой конкретной импровизации исполнитель сознательно ограничивает собственную инициативу. Это ограничение сродни воздействию стилевых факторов в стиливой импровизации; однако в нашем случае оно имеет внутреннюю природу, в то время как стиль ограничивает инициативу импровизатора извне. Наличие свободы действий, таким образом, порождает ответственность: там, где стиль регламентирует действия импровизатора, ему нет необходимости делать

столь серьёзный выбор, поскольку набор моделей и способ их компоновки уже задан стилем; в свободной импровизации всё это лежит исключительно на плечах самого импровизатора.

Правила ограничения инициативы мы будем придерживаться на протяжении всего курса обучения импровизации. Перед учащимся ставятся те или иные условия, в которых он строит свою импровизацию; эти условия касаются отбора параметров, используемых в ней. Чтобы изучить на практике потенциальные возможности того или иного параметра, мы будем первоначально строить учебные упражнения на основе использования минимального количества параметров и оппозиций.