

Государственное бюджетное профессиональное образовательное
учреждение Краснодарского края
«Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»

"ИМПРОВИЗАЦИЯ АНСАМБЛЕВАЯ. АКАДЕМИЧЕСКИЙ СТИЛЬ"

Методическая разработка

Председатель
цикловой комиссии
"Оркестровые струнные инструменты",
преподаватель высшей
квалификационной категории
Азнаурьян П.П.

**Краснодар
2021**

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ	4
2. ИМПРОВИЗАЦИЯ В ТРИО – ПЕРВООСНОВЫ.....	6
3. ФАКТУРА БАСА И АККОМПАНЕМЕНТА	7
4. ОСОБЕННОСТИ СОЛЬНОГО ГОЛОСА	9
5. ПЕРЕДАЧА ПРИОРИТЕТА СОЛЬНОГО ГОЛОСА, СМЕНА ЛАДА	10
6. СЛОЖНОСТЬ ПАРТИЙ	11
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	12
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	13
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	17

ВВЕДЕНИЕ

Мы часто встречаемся с импровизациями солиста, можно ли попробовать импровизировать небольшой группой инструментов? Эта статья говорит всего лишь о первом шаге к экспериментированию в импровизации небольшой группой. Автор надеется, что данная статья может быть полезна для работы в классах ансамбля в различных учебных заведениях, а также для большого круга музыкантов.

1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ

Музыкальная импровизация (итал. *improvvisazione*, от лат. *improvisus* — неожиданный, внезапный) — исторически наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит непосредственно во время её исполнения. Первоначально импровизация характеризуется канонизированным набором мелодических и ритмических элементов, варьированное сочетание которых не сковано канонами и обуславливает архитектурную незамкнутость формы.

Импровизация господствует в фольклоре, музыке неевропейских культур, она получила широкое распространение также на раннем этапе европейской профессиональной музыки, когда запись была приблизительной и неполной (невмы, крюки), а кодификация норм композиции, ведущая к замкнутой форме, затрагивала лишь коренные свойства музыки (церковные лады), оставляя их конкретное воплощение в напевах отчасти на долю импровизации. Дифференциация системы музыкальных жанров и соответствующих нормативов привела в XI веке к отделению исполнительства от композиции. Однако импровизация сохранилась в виде исполнительского искусства орнаментики, которое подразумевалось при неполной нотной фиксации опуса.

Возникновение индивидуальных, внутренне законченных, несводимых к жанровым нормам музыкальных произведений потребовало их точной и полной записи, устранившей произвол исполнителя. Вместо импровизации появилось искусство интерпретации. В творчестве композитора и интерпретатора импровизация существует в «снятом» виде: на подготовительном этапе формирования музыкальных образов; в нюансах исполнения авторского текста.

В XVII—XVIII вв. исполнительская импровизация сохранилась в традиции виртуозных фантазий, сольных каденций инструментальных концертов, в хоральных обработках (и даже фугах) у органистов. В конце XVIII — 1-й пол. XVIII вв. в аристократических салонах и на концертной эстраде импровизация была распространена в качестве специального номера программы у виртуозов.

В XX веке импровизация возродилась в фольклорном по происхождению искусстве джаза, а также в некоторых прикладных областях музыкальной культуры (музыкальные иллюстрации к «немым» кинофильмам в нач. XX века, музыкально-воспитательных упражнения

для детей Э. Жак-Далькроза, К. Орфа). С 1950-х годов импровизация стала опорным принципом в так называемых открытых формах музыки авангарда и неоавангарда. Некоторые музыкальные жанры сохранили названия, указывающие на их историческую связь с импровизацией (фантазия, прелюдия, импровизация). Современные композиторы продолжают использовать импровизацию в своих сочинениях.

2. ИМПРОВИЗАЦИЯ В ТРИО – ПЕРВООСНОВЫ

В качестве примера рассмотрим импровизацию в трио. Три голоса – идеальный вариант для нашего эксперимента. Мы можем выбрать струнные инструменты, например трио следующего состава: скрипка, альт, виолончель. Или иной вариант – три скрипки или три альты или три виолончели, а также любые возможные комбинации. Конечно, от состава зависит наша музыкальная ткань, ее диапазон и расположение голосов. Мы не отвергаем участие в данном эксперименте и духовиков, возможны разные смешанные составы исполнителей.

Далее я приведу пример импровизации в струнном трио, в нашем составе 3 скрипки.

Самое важное перед началом самой игры – договориться о самой музыке, ее основных особенностях - стиля, ритма, темпа и тональности. Итак, в качестве основы всей музыкальной ткани мы определяем вариации на *Basso ostinato*. Постоянная, не меняющаяся гармоническая последовательность и ее строгое соблюдение.

Выбираем простейшую тональность для скрипок – соль мажор. В размере 4/4 мы определимся об основных гармонических функциях, которые совершенно не должны меняться. Это будет тоника на первые 2 доли такта, субдоминанта на третью долю и доминанта на четвертую. Круг замыкается в начале второго такта и начинается снова. В трио скрипок мы договариваемся, что 3-я скрипка исполнит простейший бас, 2-я – аккомпанемент, а 1-я будет именно импровизировать внутри данной структуры.

Наша гармония следующая:

(приложение 2.1)

3. ФАКТУРА БАСА И АККОМПАНеМЕНТА

Разберемся с распределением фактуры, сначала с басом. Лучше всего, если скрипач, играющий бас будет в нашем случае использовать самый нижний регистр.

Его партия выглядит так: (приложение 3.1)

Это и есть самая главная основа всей нашей музыки, *Basso ostinato*.

Разберемся с фактурой второй скрипки. Мы можем использовать шестнадцатые длительности, у нас есть протяжный бас, половинки и четверти, а более мелкие длительности смогут оживить всю фактуру.

Попробуем следующую фигурацию: (приложение 3.2)

Шестнадцатые могут быть исполнены в начале пиццикато, затем смычком, по желанию. Наша музыка может начаться и вовсе только с одного баса, и вторая скрипка может вступить гораздо позже, после того, как бас пройдет несколько кругов.

Я обращаю внимание на то, что есть важный момент, который желателен для исполнения второго голоса — нельзя нарушать элементарные правила гармонии и расположения голосов и не приводить к перекрещиванию, например: (приложение 3.3)

Конечно, для исполнителей весьма важно знать и понимать подобные моменты, в противном случае нарушение этих правил гармонии приведет к нежелательному расположению голосов и плохому звучанию фактуры. Однако, это может быть очевидно для очень опытных и разбирающихся в гармонии музыкантов, и для начала некоторые моменты можно не рассматривать, как серьезное нарушение. Более того - можно вспомнить о голосоведении в полифонических сольных произведениях разных композиторов, от И.С. Баха до М. Регера, для скрипки соло, и мы увидим, что композитору невозможно абсолютно правильно в определенной фактуре и при ограниченных возможностях

диапазона выполнить голосоведение «согласно закону». А тем более, здесь, при наших экспериментах в ансамблевой импровизации.

4. ОСОБЕННОСТИ СОЛЬНОГО ГОЛОСА

Теперь мы подошли к главному голосу, к нашему солисту, первому скрипачу.

Музыка наших вариаций может начинаться спокойно, и в мелодии для начала возможны просто длинные ноты. Рассмотрим тот случай, когда любая нота, даже не входящая в аккорд может быть полезной и в качестве проходящей и в качестве ноты самой гармонии.

Я приведу несколько примеров. Итак, начнем с соль – нота входит и в первый и во второй аккорд, но если остается на четвертую долю, то рассматривается, как задержание терции доминанты (фа диеза):

(Приложение 4.1)

Другой вариант. Замечу, что в этом случае нота си на 3 долю является септимой септаккорда 4 ступени.

(Приложение 4.2)

Другой пример. Закончился период мелодии, состоящий из протяжных нот, и верхняя нота солиста переходит в шестнадцатые:

(Приложение 4.3)

Пример начала:

(Приложение 4.3)

Как ритмический вариант, в партии второго голоса в начале могут использоваться и восьмые, а приведенный вариант с шестнадцатыми – чуть позже.

5. ПЕРЕДАЧА ПРИОРИТЕТА СОЛЬНОГО ГОЛОСА, СМЕНА ЛАДА.

Живое общение между музыкантами крайне важно, рассмотрим вариант обмена партиями между собой. Исполнителю 3 голоса уже немного надоело играть свою фактуру, и хочется поиграть соло. Да и импровизатор, первая скрипка может захотеть отдохнуть, исполняя другую фактуру. При предварительной договоренности, музыканты могут выработать систему жестов и поведения на сцене, которые подскажут о желании отдать свою партию, поменяться с другим исполнителем. Таким образом, исполнитель 3-го голоса может просто подойти о время исполнения к 1-му скрипачу и дать знак взглядом, попросить поделиться своей партией. Солист передает первенство другому, завершив фразу, доиграв и высказав свою мысль до логического завершения. В зависимости от музыки новая мысль нового солиста может внести иной ритм и фактуру, какой еще не было сыграно ранее. И, так, например, и 1-й и 3-й скрипач меняются партиями.

Интересен иной момент – минорная середина. Здесь также можно договориться. В том случае, если партия солиста остановилась в конце фразы не на терции (нота си), а на квинте (ре) или на тонике (соль), второй скрипач может внезапно добавить в свою фактуру си бемоль, что моментально меняет всю музыку далее. Это совершенно не отражается на басовой партии, так как мы в миноре используем те же ноты – соль, до, ре. Во второй партии в субдоминантовом трезвучии на 3-ю долю может быть и ми бекар и ми бемоль. Об этом можно и не договариваться заранее, но первый скрипач-солист должен быть предельно внимателен к подобным изменениям, и не внести дисгармонию между своей партией и партией второго голоса.

Может иметь место и возврат к мажору, это также остается под контролем 2-го скрипача.

6. СЛОЖНОСТЬ ПАРТИЙ

Рассмотрев степень сложности партий, мы, конечно, видим, что партия баса-остинато самая простая. Но можно вспомнить и партию баса в сочинениях великих мастеров прошлого, например аналогичная остинатная партия баса в Каноне Пахельбеля, хотя и содержит всего восемь нот, является важнейшим ритмическим и ансамблевым фундаментом всего произведения, и тут необходима крайняя мобилизация внимания исполнителя-ансамблиста. Бас также может быть приукрашен пунктирным ходом, по усмотрению исполнителя. Но уходить от основных нот крайне не рекомендуется.

Партия второй скрипки весьма активна. Выработав ритмическую формулу, на основе ломаных трезвучий, и обыграв ее довольно много раз, скрипач имеет возможность вносить некоторые изменения в свою фактуру. Использование разных фигураций приветствуется, но это должно быть выполнено крайне аккуратно, так как может перекрыть в своей активности партию солиста. Однако если у солиста в определенном периоде оказались преимущественно протяжные ноты и они не всегда несут выразительную мысль, то активизация среднего голоса, техника диминуирования (уменьшения длительностей) весьма полезна.

Конечно, партия солиста весьма важна, и тут вопрос и личной фантазии и слухового и исполнительского опыта крайне важен. Импровизация в академическом стиле может быть и несложна для тех, кто осознанно слушает, играет и изучает подобные произведения, потрясающие образцы композиторов эпохи барокко, например Перселла, Бибера, Пахельбеля, Генделя, Вивальди, Баха и многих других.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

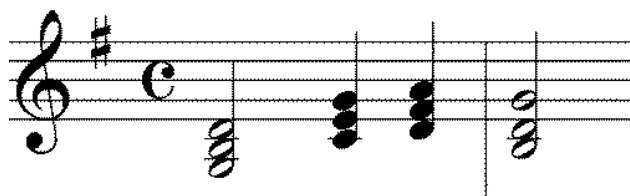
Еще раз хочу отметить, что подобные эксперименты могут быть адресованы для разных составов, а музыкальный материал подобран по желанию и возможностям. Простая формула «Тоника – Субдоминанта – Доминанта» может быть изменена и усложнена.

Во все времена многие композиторы доверяли импровизаторам и импровизировали сами. Это не могло не наложить отпечаток на облик их музыки. Часто подход исполнителя «играть строго по нотам» разрушает свободную структуру музыки, и то, что в ней изначально заложено композитором.

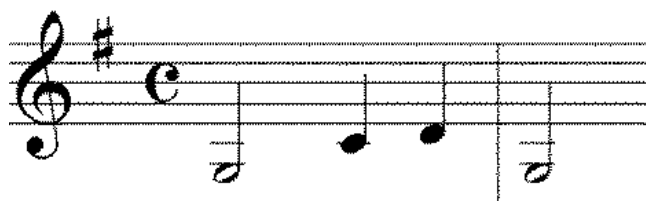
Автор надеется, что данные рекомендации и примеры помогут исполнителям, педагогам и студентам задуматься о многих аспектах расшифровки и исполнения разных произведений. И не важно, какого рода музыка исполняется – старинная сюита в опере Перселла, скрипичная соната Вивальди, вариации Бетховена для клавира и виолончели, часть из симфонии Гайдна или же джазовые вариации на популярную тему.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 2.1



Приложение 3.1



Приложение 3.2

Violin 1

Violin 2

Violin 3

A three-staff musical score for Violin 1, Violin 2, and Violin 3. The key signature is D major (one sharp) and the time signature is common time (C). Violin 1 has a whole rest on the first beat. Violin 2 has a whole rest on the first beat, followed by a half note G3, a half note A3, a half note B3, and a half note A3. Violin 3 has a whole rest on the first beat, followed by a half note G3, a half note A3, a half note B3, and a half note A3. The staves are grouped by a brace on the left.

Приложение 3.3

Violin 2 and Violin 3 musical score. The key signature is one sharp (F#). Violin 2 plays a continuous eighth-note pattern: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Violin 3 plays a slower, more melodic line: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. Both staves end with a double bar line.

Приложение 4.1

Violin 1, Violin 2, and Violin 3 musical score. The key signature is one sharp (F#). Violin 1 plays a melodic line: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Violin 2 plays a continuous eighth-note pattern: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Violin 3 plays a slower, more melodic line: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. All three staves end with a double bar line.

Приложение 4.2

Violin 1, Violin 2, and Violin 3 musical score. The key signature is one sharp (F#). Violin 1 plays a melodic line: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Violin 2 plays a continuous eighth-note pattern: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Violin 3 plays a slower, more melodic line: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. All three staves end with a double bar line.

Приложение 4.3

Violin 1

Violin 2

Violin 3

The image shows a musical score for three violins. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Violin 1 starts with a half note G4, followed by a slur over a series of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Violin 2 starts with a half note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Violin 3 starts with a half note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.

Приложение 4.4

The image displays three systems of musical notation for three violins, labeled Violin 1, Violin 2, and Violin 3. Each system consists of three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).
The first system shows Violin 1 with whole rests, Violin 2 with a continuous eighth-note pattern starting in the second measure, and Violin 3 with a steady quarter-note bass line.
The second system, starting at measure 5, shows Violin 1 with a melodic line, Violin 2 continuing its eighth-note pattern, and Violin 3 with its quarter-note bass line.
The third system, starting at measure 8, shows Violin 1 with a more complex melodic line featuring sixteenth-note runs, Violin 2 continuing its eighth-note pattern, and Violin 3 with its quarter-note bass line.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974
2. Борухзон Л.Н. Музыкальная импровизация. Путь к творчеству. М., 1975
3. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978
4. Давидян Р. Квартетное искусство. М., 1984
5. Зыбцев А. Из опыта работы педагога класса камерного ансамбля // Камерный ансамбль. // К. Аджемов. М., 1979
6. Исаева Е. Жанровая природа камерного ансамбля и «режиссерский» метод в ансамблевой педагогике. М., 1992
7. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. М., 1979
8. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. М., 2004
9. Кучакевич К.В. Формирование музыканта в классе камерного ансамбля // М., 2002
10. Лукьянова Е.П. «Методика преподавания камерного ансамбля». Екатеринбург, 2006
11. Методические записки по вопросам муз. образования. Вып. 3. М., 1991
12. Раабен Л.Н. Вопросы квартетного искусства. М., 1960
13. Сапонов М.А. Искусство импровизации. М., 1982
14. Старчеус М.С. Слух музыканта. М., 2003
15. Стоковский Л. Музыка для всех нас. Советский композитор. М., 1963
16. Яворский Б.Л. Строение музыкальной речи. Ч. I-III. М., 1908