

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ БЕЛОРУССКОЙ ССР
МИНСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ
КАФЕДРА ОРКЕСТРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

ОБУЧЕНИЕ ИМПРОВИЗАЦИИ НА БАЯНЕ В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ

Часть II

Методическая разработка
для преподавателей и студентов специальности
"Концертмейстер" и "Преподаватель по классу баяна"

Минск, 1991

Рекомендовано Президиумом Методического совета Минского института культуры (протокол №4 от 29 мая 1991 г.).

Составитель: аспирант кафедры оркестрового дирижирования
Глубоченко Василий Михайлович

СО Д Е Р Ж А Н И Е

2. КОМПОЗИТОРСКИЕ СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ИХ ОСВОЕНИЕ (продолжение)	3
2.2. Выдержанная мелодия.	-
2.3. Гармония.	4
2.4. Ритм.	9
2.5. Метр.	12
2.6. Лад.	15
2.7. Тональность.	16
2.8. Фактура.	21
2.9. Регистр.	28
2.10. Тембр.	30
2.11. Жанр.	31
2.12. Стиль.	33
2.13. Композиционная форма.	34

В данной части работы будет продолжено рассмотрение композиторских средств музыкальной выразительности, а также будут даны некоторые рекомендации по их освоению. Отметим, что от знания специфики и художественных возможностей композиторских средств музыкальной выразительности, от умения в полном объеме и оперативно ими пользоваться, во многом зависит успешность деятельности музыканта-импровизатора.

2. КОМПОЗИТОРСКИЕ СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ИХ ОСВОЕНИЕ (продолжение)

2.2. Выдержанная мелодия.

Сопрано-остинато – способ развития музыкальной мысли, диаметрально противоположный рассмотренным нами в I части работы способам мелодического варьирования. Если тем главным принципом было стремление к обновлению, обогащению мелодической линии, то в сопрано-остинато, а иначе говоря "глинчинских вариациях", мелодия на всем протяжении должна оставаться неизменной. Это требование ставит перед музыкантом множество непростых проблем. Чтобы избежать монотонности и однообразия (а ведь именно к этому располагает выдержанная мелодия), необходимо использовать в процессе варьирования самые различные элементы формообразования, такие как полифонизация (нотные примеры №48 и 49), остинатные обороты и фигурирование в среднем или нижнем голосах, разнообразную гармонизацию темы (нотный пример №19), ритмическую характерность в аккомпанирующих голосах (нотный пример №31) и т.д.

Принцип выдерживания мелодии весьма характерен для произведений, основанных на фольклорном материале. Ведь первоосновой, давшей начало развитию сопрано-остинато, является кулетная народная песня. Однако при сольной импровизации на баяне задача создания полноценного художественного произведения, основанного на принципе сопрано-остинато, представляется весьма

сложной, ввиду ограниченности возможностей развития других голосов. Поэтому чаще принцип выдержанной мелодии распространяется не на всё произведение, а на его часть: как правило, на блок вариаций, расположенных в начале.

Что касается ансамблевой импровизации, то принцип выдержанной мелодии может успешно применяться как в дидактических целях, так и в процессе создания высокохудожественных музыкальных ценностей.

2.3. Гармония.

Являясь важнейшим музыкально-выразительным средством, гармония, тем не менее, в вариационной форме народной музыки чаще остаётся неизменной. Она как бы берёт на себя функцию носителя межвариационной преемственности. К тому же специфика баяна, о его фиксированной гармонии в готовой клавиатуре левой руки, позволяет музыканту без особого труда решать вопросы гармонического обеспечения звучания, тем самым предоставляет ему возможность свободнее и полнее использовать в процессе варьирования другие средства музыкальной выразительности. Однако, сохранение гармонии — не догма. Усложнение музыкального языка в современную эпоху не могло не сказаться на сфере гармонии. Композиторы, в том числе пишущие и для баяна, часто в своих произведениях используют различные диссонансирующие гармонии, политональность, алеаторику, внезапные модуляции, нестандартные разрешения аккордов, альтерацию и т.д. Всем этим арсеналом необходимо владеть музыканту-импровизатору.

Ввиду неисчерпаемости гармонических выразительных возможностей, рассмотрим лишь основные из них. Начнём со способа, в основе которого лежит замена некоторых аккордов другими, принадлежащими к той же гармонической группе. Основной гармонический план при этом выдержан и незначительные гармонические изменения не влияют на узнаваемость тем, однако придают ей определённую свежесть. (Нотный пример №19).



Как видим, тоника (Т) заменена ДТ III, 3-3 II₇, 3-3 и аккордам субдоминантовой группы предшествует разрешающийся в них D₇ или D₉.

К наиболее простым способам гармонического варьирования можно отнести использование различных видов неаккордовых звуков, таких как: проходящий, вспомогательный, предъём, задержанье. Ввиду ограниченности объёма данной работы, продемонстрируем лишь задержанье. (Нотный пример №20).



Неаккордовые звуки возможны в любом из голосов, однако чаще применяются в мелодическом.

Следующий способ обогащения гармонического языка связан с употреблением альтерированных аккордов, что приводит к обострению контрастных тяготений. (Нотный пример №21).

Handwritten musical score for Example 21, consisting of two systems of piano accompaniment. The notation is dense, featuring complex chordal textures with many accidentals and slurs. The tempo is marked as $\text{♩} = 144$. The first system includes a dynamic marking of mf .

Использование септаккордовых и нонаккордовых последовательностей, особенно в широком расположении, мягко и объёмно заполняет звуковое пространство. (Нотный пример №22).

Handwritten musical score for Example 22, consisting of two systems of piano accompaniment. The notation features wide intervals and complex chords, particularly septimic and nonadic structures. The tempo is marked as $\text{♩} = 144$. The first system includes a dynamic marking of f .

Одним из самых интересных и динамичных способов гармонического обновления, на по праву считается секвенциальное развитие. Суть его состоит в следующем. Как правило, вычлняется наиболее характерный, либо наиболее выразительный мотив (фраза) темы и переисщается вместе с сопровождением в восходящем или нисходящем направлении.

Секвенция бывает диатоническая (развитие в них осуществляется по ступеням определённой тональности) и хроматическая, модулирующая (приводящая к смене тональности и закреплению в ней) и немодулирующая.

Нотный пример №23 - диатоническая секвенция.

Handwritten musical score for Example 23, consisting of two systems of piano accompaniment. The notation shows a diatonic sequence of chords. The tempo is marked as $\text{♩} = 144$.

Нотный пример №24 - хроматическая немодулирующая секвенция.

Handwritten musical score for Example 24, consisting of two systems of piano accompaniment. The notation shows a chromatic non-modulating sequence of chords. The tempo is marked as $\text{♩} = 144$. The first system includes a dynamic marking of p .

Нотный пример №25 - хроматическая модулирующая секвенция.

Handwritten musical score for Example 25. It consists of two systems of staves. The first system has a tempo marking of $\text{♩} = 144$ and a dynamic marking of *p*. The second system has a dynamic marking of *ff*. The music features a chromatic sequence of chords across several measures, with some notes marked with accents.

Использование приёма секвенционного развития может вызвать значительное расширение композиционного построения. Чтобы избежать злоупотреблений, следует помнить, что количество звеньев в секвенции разумно ограничивать тремя-четырьмя.

Широкое применение, особенно в последнее время, получило политональное письмо. (Нотный пример №26).

Handwritten musical score for Example 26. It consists of two systems of staves. The first system has a tempo marking of $\text{♩} = 128$ and a dynamic marking of *mf*. The second system has a dynamic marking of *mf*. The music is characterized by polytonal writing, with multiple tonal centers used simultaneously.

Довольно часто к политональности обращаются как к средству создания гротескных, подчеркнуто импрессионистических образов, сознательно и упорно не желающих "вписываться" в действительность. Анализировать гармонические образования при одновременном функционировании двух и более тональностей нет смысла, так как в результате мы бы получили бесчисленное множество не поддающихся классификации созвучий. Поэтому ограничимся лишь констатацией возможности использования данного способа, дающего оригинальный звуковой результат. Подробнее о политональности будет сказано в разделе "Тональность".

2.4. Ритм.

Важным формообразующим элементом всякого музыкального произведения является ритм. В музыковедении категория "ритм" имеет два толкования:

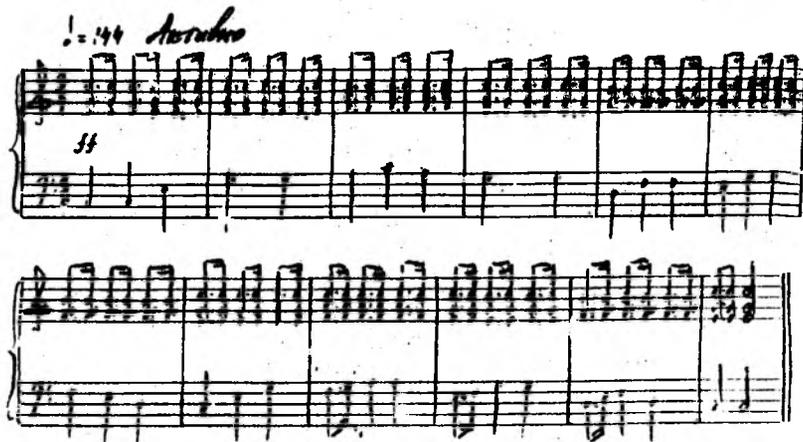
- 1) "широкое" - чередование композиционных построений (периодов, разделов, частей);
 - 2) "узкое" - чередование звуков различных длительностей.
- Говоря о способах мелодического артикулирования темы, рассмотренных нами в части I настоящей работы, мы выделили наиболее характерные разновидности ритмической организации мелодии. Напомним их:

1. разрядка, упрощение ритма за счёт сокращения количества звуков - редукция. (Нотный пример №7);
 2. качественное изменение ритма, не сопровождающееся изменением количества звуков - т.е. пунктарный и синкопированный ритм. (Нотные примеры №2 и 5);
 3. ритмическое насыщение - диминуция, приём "ключевых интонаций". (Нотные примеры №8 и 10);
 4. ритмическое единообразие - репетиция (нотные примеры №3 и 4), фигурирование (нотные примеры №11-16, 18);
 5. ритмически характерное остинато. (Нотный пример №17).
- Теперь остановимся на вопросах использования ритмических особенностей в других голосах.

Посредством применения пунктарного ритма в аккомпанирующих голосах можно передать состояние активности, возбужденности. А в быстром темпе его остинатное использование может

рассматривается как изобразительный приём "скачка". (Нотный пример №27).

♩ = 144 Allegro



Handwritten musical score for example 27. It consists of two systems of piano notation. The first system is marked with a tempo of 144 and the word "Allegro". The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes, creating a "leaping" effect. The second system continues this pattern.

Комплементарный ритм (от французского *complément* - дополнение) может быть применён как в полифоническом изложении (нотный пример №28),

♩ = 144 mp. Caputo



Handwritten musical score for example 28. It consists of two systems of piano notation. The first system is marked with a tempo of 144 and the word "mp. Caputo". The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes, creating a "leaping" effect. The second system continues this pattern.

так и в гомофонно-гармоническом (нотный пример №29).

♩ = 144 subito



Handwritten musical score for example 29. It consists of two systems of piano notation. The first system is marked with a tempo of 144 and the word "subito". The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes, creating a "leaping" effect. The second system continues this pattern.

Ритмически уравновешивая звучание различных составляющих музыкальной фактуры, комплементарный ритм подчёркивает их метрическое единство и взаимозависимость.

Синкопированный ритм используется, как правило, для передачи взволнованного состояния, придаёт остроту и угловатость музыкальному образу. (Нотный пример №30).

♩ = 124 mf non Caputo



Handwritten musical score for example 30. It consists of two systems of piano notation. The first system is marked with a tempo of 124 and the word "mf non Caputo". The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes, creating a "leaping" effect. The second system continues this pattern.

При одновременном проведении двух или более линий, в основании которых лежат различные элементы музыкальной фактуры с характерной ритмической организацией, можно говорить о наличии полиритмии. (Нотный пример №31).



Рассмотрев наиболее общие приёмы варьирования темы посредством изменения ритма, перейдём к анализу и определению возможной сферы применения выразительных возможностей ещё одного горизонтально организующего музыкальное произведение средства — метра.

2.5. Метр.

Метр — ритмичное чередование сильных и слабых долей, средство организации музыкального ритма, его упорядочивания. Принято различать два основных вида метра: двухдольный и трёхдольный. Все остальные являются производными от них.

При работе с народно-песенной темой метр, как правило, меняется не часто. Поэтому применением этого весьма радикального средства музыкальной выразительности не следует злоупотреблять.

В основе метрического варьирования могут лежать следующие принципы:

1) Изменение метра. Распространяется на всю фактуру. Часто

сопровождается сменой размера. (Нотный пример №32).



Подобные способы варьирования обычно приводят к смене жанра, а, следовательно, влекут за собой изменение комплекса музыкально-выразительных средств, о которых будет сказано в разделе "Жанр".

2) Смещение метра. Обычно происходит в одном из голосов, или в партии какой-либо из рук. В результате смещения метра в одних голосах и его сохранения в других, образуется определённый музыкально-временной момент, который позволяет говорить о некоем "искривлении" гармонической вертикали, о запаздывании или опережении в проведении одной линии относительно другой. Данный приём может рассматриваться как искусственной средство для достижения акустического эффекта реверберации. (Нотный пример №33).

♩ = 72 *Беларуская*

3) Одновременное сочетание нескольких построений, имеющих различную метрическую организацию, а иначе – полиметрия.. (Нотный пример №34).

♩ = 120 *5* *5*

Этот приём музыкального развития весьма характерен для романтического направления, так как обладает значительным потенциалом выразительности в области проявления чувств (от интимно-личных откровений до бурных страстей).

2.6. Лад.

Категория "лад" характеризует систему достаточно устойчивых, исторически сложившихся звуковсотных отношений. Если говорить о народном творчестве, то главное место в ладовой системе белорусской, русской и некоторых других национальных музыкальных культур занимает натуральный мажор и натуральный минор. Реже встречаются: гармонический минор, дорийский, фригийский, миксолидийский и некоторые другие лады. Поэтому мы ограничимся определением художественных возможностей, содержащихся в сопоставлении мажора и минора.

В минорном произведении включение мажорных вариаций возможно как в середине между минорами (их функция будет заключаться во внедрении в образную сферу активного, решительного начала), так и в конце произведения. Значительная мажорная вариация – символ преодоления, достижения цели, утверждение торжества оптимистической идеи.

Использование одной или нескольких минорных вариаций в середине мажорного произведения как бы открывает другую, ранее не видимую сторону художественно-эмоциональной действительности. Свойственная минору мягкость, "холодность" весьма пригодна для выражения лирических настроений. (Нотный пример №35).

♩ = 104 *Натаска*

Смена лада, как правило, происходит на отике построений. Соотношение тональностей при этом обычно не выходит за рамки либо одноименных, либо параллельных, хотя возможны более отдаленные варианты.

Ладовый контраст — сильнейшее художественное средство. Ему обычно сопутствует изменение штриха, динамики, иногда темпа и других средств музыкальной выразительности.

2.7. Тональность.

В процессе варьирования смена тональности, так же как и смена лада, не является обязательным условием создания художественного произведения. И если в начальный период, — период формирования и становления баянно-гармошечной народно-исполнительской традиции, — она менялась очень редко, то в настоящее время, характеризующееся значительным усложнением музыкального языка, смена тональности стала привычным явлением.

Переход из одной тональности в другую называется модуляцией. О ладовой модуляции, т.е. о переходе в другую тональность посредством смены лада, мы уже говорили в предыдущем разделе. Здесь же остановимся на тональной модуляции, в основе которой лежит смещение тонального центра.

Модуляция возможна в любую тональность. Однако в народной музыке чаще используются следующие переходы:

- 1) модуляция в тональности первой степени родства;
- 2) модуляция в тональность, отстоящую на пол-тона вверх от исходной;
- 3) переход в тональности, находящиеся в полуратоновом соотношении.

Остановимся подробнее на каждом.

Модуляция в тональности первой степени родства, равно как и в тональности трёх последующих степеней, предусматривает наличие общего и модулирующего аккордов. Мы не останавливаемся на механизме перехода, так как он подробно изложен в учебниках "Гармонии". Напомним лишь тональности, образующие группу родства первой степени.

Для мажора это: параллельная тональность, тональность доминанты и субдоминанты, а также их параллельные, тональность минорной субдоминанты. Например, для До мажора: a. d. E. e. d. . В нотном примере №36 проиллюстрирована модуляция из До мажора в fa мажор.

$\text{I} = 111$
C

Для минора группа тональностей, образующих первую степень родства, определяется по тому же принципу, что и для мажора, только вместо тональности минорной субдоминанты сюда включается тональность мажорной доминанты. Например, для ля минора: B. a. d. G. e. B. . Нотный пример №37 — модуляция из a в e .

$\text{I} = 111$
a

В примерах №36, 37 пунктирными линиями обозначены: отклонение в общий аккорд, сам общий аккорд и модулирующий аккорд.

Действенным средством придания процессу развития нового динамического импульса, устремлённости, является модуляция в тональность, отстоящую на пол-тона вверх от исходной. Рекомендуем осуществлять данную модуляцию посредством аккорда $\text{D}\text{D}\text{VII}\text{b}_7$ в исходной тональности. В новой тональности он будет являться D_7 . (Нотный пример №38 – модуляция из До мажора в Ре мажор).



В данном случае этот аккорд является бифункциональным, т.е. выполняет функции общего и модулирующего аккордов.

Переход в тональности, находящиеся в полутонатонном соотношении, как правило, осуществляется посредством сопоставления приёма, при котором смена тональности происходит без участия модулирующего аккорда, на стыке двух музыкальных построений. Этот приём очень удобен для балетистов, так как переход не сопровождается сменой позиции исполнителя, а задача может быть решена путём механического переноса исполнительского аппарата на кнопку вверх или вниз (имеется в виду партия правой руки).

В иллюстрации примера в данном случае нет необходимости. Простота технической реализации сопоставления и получаемый звуковой результат обеспечивают данному приёму жизнеспособность. Однако простота овладения техникой исполнения сама по себе не является ключом к решению художественных задач и смена тональности при сопоставлении в исполнении мастера непременно повлечёт за собой изменение многих формообразующих компонентов.

Наряду с использованием общих и модулирующих аккордов, а также приёма сопоставления, переход из одной тональности в другую может быть осуществлён благодаря применению модулирующих секвенций и одноголосных модулирующих связей. Причём эти способы перехода пригодны при взаимодействии тональностей, находящихся в любой степени родства по отношению одна к другой.

Переход в новую тональность посредством модулирующей секвенции является одним из сложнейших для технической реализации. Однако освоение этого приёма даёт возможность модулировать в любую тональность, обеспечивая при этом постепенность, плавность перехода, преемственность интонационных оборотов.

Связь модулирующей секвенции обычно состоит из неустойчивой гармонии (I, D, DD), переходящей в устойчивую (T). Интервал, определяющий перемещение секвенционного звена, зависит от соотношения исходной и новой тональностей и может быть самым различным, – как постоянным, так и переменным. Нотный пример №25 является иллюстрацией перемещения секвенционного звена на постоянный интервал (в данном случае это целый тон).

Функцией перехода из одной тональности в другую может быть и сама модулирующая одноголосная связка, как правило, основанная на виртуозных пассажах. Она либо подразумевает наличие определённого гармонического плана (нотный пример №39).



либо решается чисто технологически, т.е. путём вычленения и позиционного развития удобноположимого на инструменте мелодического оборота (нотный пример №40).

№40 C

и т.д.

Данный пример удобен тем, что все задачи, связанные с переходом в другую тональность, решаются в одном голосе. И это обстоятельство отнюдь не умаляет его художественных достоинств.

Заключая разговор о модуляции отметим, что её использование в процессе варьирования неизмеримо обогащает возможности тематического развития.

Говоря о тональности, мы не можем ограничиться рассмотрением способов перехода из одной тональности в другую; необходимо несколько слов сказать и об одновременном сочетании нескольких тональностей — политональности. (Частично о ней уже упоминалось в разделе "Гармония").

Чаще всего в народной музыке политональность используется при создании сатирического, гротескного образа. (Нотный пример №26). Однако сфера её художественно-выразительных возможностей значительно шире. Она может рассматриваться как средство для передачи ярчайших экспрессивных переживаний, для отображения пространственных представлений (эффект стереофонии), как часто колористический приём. Благоприятное поле для политональности расположено в сфере конфликтных ситуаций. Продолжи-

тельно не разрешаемые гармонические остроты очень ярко могут выразить внутреннюю несовместимость противоборствующих сторон.

В заключение данного раздела — несколько слов об относительно новых видах техники музыкального письма, приведших к более свободному толкованию тональности. Стремление к поиску новых форм выражения музыкальной мысли привело к пересмотру многих норм и правил, к открытию ранее не ведомых возможностей различных музыкальных средств. Так, широкое распространение получили расширенно-тональная и модальная техники, которые предполагают определённую связь с тональными центрами; а также атональность, серийность, сериальность, — полностью порывающие с тональностью. В настоящей работе не предусмотрено рассмотрение специфики выше названных видов музыкального письма, так как многие из них вообще неприменимы при работе с народно-песенной темой. Однако музыкант-импровизатор должен иметь о них ясное представление.

2.8. Фактура.

Принято различать три способа музыкального изложения, а иначе три типа фактуры:

- 1) гомофонно-гармоническая,
- 2) аккордовая,
- 3) полифоническая.

Гомофонно-гармоническая фактура предусматривает наличие солирующего голоса и аккомпанемента. О солирующем голосе (чаще им является мелодия) мы уже говорили в разделе "Мелодия". Теперь мы рассмотрим некоторые особенности использования выразительных возможностей аккомпанирующих голосов в процессе варьирования.

Наиболее простыми и самыми распространёнными типом изложения аккомпанемента является чередование баса и аккорда (аккордов). Об этом свидетельствуют нотные примеры №1 — №8 и другие.

В аккомпанирующих голосах могут быть использованы раз-

личные виды лигатур: мелодическая (нотный пример №41 - мелодическая фигурация в басу),

Handwritten musical score for Example 41. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 144$ and the instruction *legato*. The bass line features several slurs over eighth notes, with the instruction *mf* and *non legato* written below. The second system continues the melodic figure in the bass.

ритмическая (нотный пример №42),

Handwritten musical score for Example 42. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 132$ and the instruction *non legato*. The bass line features rhythmic slurs over eighth notes. The second system continues the rhythmic pattern.

гармоническая (нотный пример №43),

Handwritten musical score for Example 43. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 144$ and the instruction *legato*. The bass line features harmonic slurs over eighth notes. The second system continues the harmonic pattern.

а также смешанная, основанная на сочетании различных фактурных приёмов.

Перейдем к рассмотрению наиболее характерных приёмов, связанных со спецификой проведения баса. Широкое применение получил приём "*basso ostinato*". (Нотный пример №44).

Handwritten musical score for Example 44. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 132$ and the instruction *mf non legato*. The bass line features a repeating rhythmic pattern characteristic of *basso ostinato*. The second system continues the pattern.

Его художественно-выразительный диапазон достаточно широк: это и внутренняя напряжённость, и упорство, нежелание подчиниться требованию других голосов. Интонационно-ритмический рисунок, положенный в основу "basso ostinato" может содержать тематические интонации, или, напротив, строиться на контрастном материале.

Следующий приём, весьма специфичный для басового голоса, — органичный пункт. Использование продолжительно выдерживаемого, или неизменно повторяющегося звука, т.е. органичного пункта, может быть связано с необходимостью нагнетания звучания в предкульминационный период, он также может выполнять функцию цементирующей основы в заключительных построениях, обобщая предыдущее развитие. Чаще органичным пунктом служит I или V ступень лада. Следует заметить, что выдержанный бас и органичный пункт с одинаковым успехом можно применять как в гомофонно-гармонической, так и в полифонической фактуре. (Нотный пример №45 — иллюстрация органичного пункта).

♩ = 60
f non legato

Аккордовая фактура может быть выгачена:

1) через единую ритмическую организацию мелодии и аккомпанирующих голосов (нотный пример №46);

♩ = 144

2) через использование более или менее продолжительных педалей в аккомпанементе (нотный пример №47).

♩ = 54

Применение приёмов полифонического развития весьма желательно при работе с народно-песенной темой. Ведь многоголосие

свойственно белорусским, русским, украинским и другим народным песням.

Определим основные возможные способы полифонического развития народной темы:

1) подголосочная полифония (нотный пример №48).

Handwritten musical score for example 48. It consists of two staves. The top staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 144$ and the word "Песня". The bottom staff is marked with dynamics *p* and *legato*. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting line in the lower voice, illustrating under-song polyphony.

Она обычно используется в начальных вариациях произведения;

2) контрапункт (нотный пример №49).

Handwritten musical score for example 49. It consists of two staves. The top staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 144$ and the word "Песня". The bottom staff is marked with dynamics *mp*. The music features two independent melodic lines in different voices, illustrating contrapuntal development.

Введение голоса, обладающего относительной интонационно-ритмической самостоятельностью, придаёт развитию новый импульс;

3) имитация - последовательное повторение в одном, либо в нескольких голосах одной и той же мелодии. Имитируется лишь та часть темы, которая была дана в одnogолосном изложении (т. е. до вступления второго голоса). Дальнейшее развитие голосов происходит относительно свободно. (Нотный пример №50).

Handwritten musical score for example 50. It consists of two staves. The top staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 144$ and the word "Песня". The bottom staff is marked with dynamics *p* and *legato*. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting line in the lower voice, illustrating imitative development.

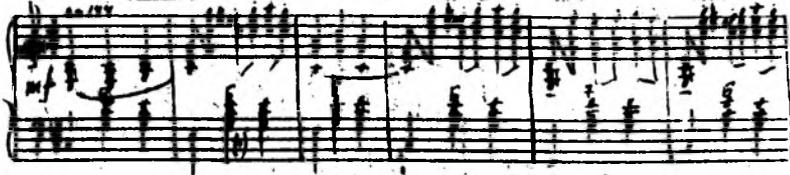
4) канон - более сложная форма имитации, с полным сохранением не только мелодии на всём её протяжении, но и противосложения к ней. Использование канона в сольной импровизации возможно не каждому, так как требует от музыканта наличия достаточно развитых способностей и трезвости. Поэтому ограничимся лишь упоминанием о нём. А желающих совершенствовать своё полифоническое мастерство отсылаем к учебнику "Полифония", где более подробно и основательно изложены рассмотренные нами, а также не вошедшие в данную работу приёмы полифонического развития.

При работе с народно-песенной темой вовсе не обязательно останавливать свой выбор на том или ином типе фактуры. Даже в одном произведении возможно использование гомофонно-гармонической, аккордовой, полифонической и смешанной фактуры пооче-

2.9. Регистр.

Суть регистрового варьирования заключается в резкой, или постепенной смене тесситуры различных построений, начиная от мотива и заканчивая отдельными вариациями, или группой вариаций. Нотные примеры №51 и 52 являются иллюстрацией регистрового варьирования в пределах одной вариации.

(Нотный пример №51).



(Нотный пример №52).



Условно принято различать высокий, средний и низкий регистры. Говоря о выразительных возможностях каждого, можно попытаться, опять-таки условно, обозначить наиболее характерные образные представления, которые могут возникнуть в результате их использования.

Так, высокий регистр во взаимодействии с другими средствами музыкальной выразительности может быть пригоден для передачи таинственности, беззащитности, блеска, лёгкости, изысканности, изысканности, резкости, капризности и т.д.

Средний регистр чаще используется для повествования, для выражения различных лирических переживаний. С его помощью можно передать состояние поэтичности, нежности, энергичности, радости, торжественности и т.д.

Звучение в низком регистре может ассоциироваться с чем-то грузным, неповоротливым, тяжёлым, бесчувственным, вялым. Оно может служить и для выражения глубокой скорби, философских размышлений и т.д.

Таковы краткие характеристики трёх условно выделенных регистров, художественно-выразительный диапазон которых значительно шире и разнообразнее обозначенного. Более того, при различных сочетаниях с иными выразительными средствами могут быть достигнуты прямо противоположные эффекты.

Регистровое варьирование на многотембровом баяне может осуществляться как за счёт перемещения исполнительского аппарата вверх-вниз по клавиатуре, так и посредством кнопок-переключателей (которые тоже называются регистрами). Именно благодаря наличию транспонирующих регистров, баянист имеет возможность "перейти" из одного регистра в другой с помощью переключателя. Так нотный пример №51 на многотембровом баяне, имеющем регистры на верхней части корпуса, может быть исполнен в следующей редакции. (Нотный пример №53).



Как видим, исчезли скачки в партии правой руки, а основная техническая трудность сместилась в область переключения регистров.

2.10. Тембр.

Тембр является важной качественной характеристикой звучания, позволяет более точно выразить то или иное настроение, придать ему специфический колорит. Осуществлять тембровое варьирование можно лишь на много-тембровом инструменте.

Мы не будем подробно останавливаться на особенностях каждого регистра, его художественных возможностях, так как само название регистра подскажет музыканту его предполагаемую сферу функционирования.

¹ Рассмотрение вопроса о тембровой неоднородности регистров (низкого, среднего и высокого) в данной работе не предусмотрено.

Четырёхголосный баян располагает пятнадцатью регистрами. Четыре из них являются основными: "фагот", "кларнет", "концертно", "пикколо". Остальные регистры являются составными, т.е. представляют собой различные комбинации основных. Все регистры, в состав которых входит "фагот", являются транспонирующими: "фагот", "фагот с кларнетом", "фагот с концертно", "баян с фаготом", "орган", "орган с кларнетом", "орган с концертно", "тutti". Все они транспонируют на октаву вниз. Следующую группу составляют нетранспонирующие регистры: "гобой", "баян", "челеста", "кларнет", "концертно", "баян с пикколо". И, наконец, регистром, транспонирующим на октаву вверх, является "пикколо".

В дидактических целях можно порекомендовать к использованию метод тембрового варьирования, главным условием которого является переключение регистра на стыке построений. Все средства музыкальной выразительности в данном случае должны "играть" на регистр, должны соответствовать избранному тембру.

Каждый музыкант должен усвоить, что переключение регистра — не просто механический акт, оно должно быть продиктовано художественной необходимостью. Умалить его роль в процессе варьирования было бы неправомерным. Ведь достаточно вспомнить, что тембр вместе с длительностью, громкостью и высотой составляет "физическую" основу музыки, характеризует каждый музыкальный звук. Определение необходимых регистров в процессе импровизации, т.е. её тембровое решение, не может быть подогнано под какую-либо схему. Многое будет зависеть от особенностей темы, динамики её развития, стиля и жанра импровизации. Проиллюстрировать всё это в данной работе не представляется возможным, ибо потребовалось бы в качестве иллюстраций предлагать не отдельные вариации, а несколько непохожих друг на друга законченных произведений.

2.11. Жанр.

Жанровое варьирование, т.е. видоизменение темы в соответствии с исторически сложившимся типом какого-либо жанра, для грамотного музыканта не представляет особых технических труд-

ностей. Ему не составит труда песенную тему "трансформировать" в марш, или танец, конечно же посредством использования соответствующего комплекса орадов музыкально-выразительности. При смене жанра, как правило, меняется метроритм, темп, фактура, а также штрих, артикуляция, динамика и т.д. Попробуем нану тему представить звучащей в жанре марша. (Нотный пример №54).



Жанровая вариация - весьма радикальная и ответственная мера обновления. Прежде чем прибегнуть к ней, необходимо убедиться в наличии художественной предпосылки, насколько органичным и обоснованным окажется её включение в контекст произведения. Конечно же применение жанровой вариации в процессе импровизации предполагает предварительное изучение музыкантом "специфик" избранного жанра, его характерных особенностей.

Заключим этот раздел примерным перечнем жанров, которые могут быть положены в основу жанровой вариации народно-песенной темы: марш (воинский, траурный, торжественный, комический), танец (вальс, полька, танго, мазурка, полонез), серенада, баркарола, размышление, ария, романс, ноктюрн, элегия, поэма, прелюдия, речитатив, чаконе, пассакалия, бийина, гимн, баллада, этюд, токката, скерцо, импреска, экспромт, каприччио, интермеццо и т.д.

2.12. Стиль.

Процесс освоения различных стилей музыкантом-импровизатором весьма сложен, но необходим. Сложен потому, что стиль, как характерная манера, свойственная отдельному музыканту (группе, классу, эпохе), может быть обнаружен не иначе как через системное музыкально-выразительных средств, а точнее, через использование специфических свойств каждого элемента, участвующего в решении единой художественной задачи.

В данной работе не предусмотрен анализ различных музыкальных стилей. Но каждый должен понимать, что только их изучение и освоение может стать основой, важной предпосылкой формирования собственного звукового миропонимания, становления собственного стиля.

Стилизация, т.е. преднамеренное обращение к известным, или просто уже некогда имевшим место музыкальным стилям, помимо того, что может и должно применяться в учебных целях, обладает огромным художественным потенциалом. Часто к стилизации прибегают как к средству для воплощения связи различных времён, для обогащения современного языка, для подкрепления собственных идей мыслями мастеров прошлого.

При работе с народно-песенной темой следует весьма осторожно пользоваться стилизацией. Прежде чем приступить к варьированию темы в каком-либо стиле, необходимо как можно полнее изучить его особенности, определить, будут ли они способствовать реализации тех или иных замыслов. И, конечно же, применительно к фольклорной теме не всякий стиль будет уместен.

Очевидно, что освоение различных музыкальных стилей связано с углубленным изучением музыкальной культуры, с умением в процессе анализа определять, посредством взаимодействия какой группы средств музыкальной выразительности был достигнут художественный результат.

Бвиду того, что процесс освоения различных музыкальных стилей чрезвычайно сложен, на наш взгляд, заниматься стилизацией можно только с успевающими студентами.

2.13. Композиционная форма.

Прежде чем приступить к рассмотрению вопросов, связанных с закономерностями создания формы целого (в данном случае с особенностями вариационной формы), кратко определим диапазон возможных изменений различных устойчивых конструктивных построений, от мотива до периода.

Мотивное варьирование осуществляется в рамках, обусловленных наличием четырёх основных разновидностей мотивных форм:

- 1) ямба, состоящий из слабого и сильного времени;
- 2) хорей, состоящий из сильного и слабого времени;
- 3) амфибрахий, состоящий из слабого, сильного и ещё одного слабого времени;
- 4) равносильный мотив, состоящий из одного звука.

Переход одной формы мотива в другую в процессе варьирования не только возможен, но и весьма желателен. Он способствует более полному развитию наименьшей интонационно-ритмической ячейки.

А теперь проиллюстрируем на конкретном примере, как "наша" тема, основанная на хорейской форме мотива (нотный пример №1), преобразуется за счёт изменения этой формы. (Нотный пример №55).

Нотный пример №55 основан на взаимодействии двух мотивных форм: ямба и амфибрахия, обозначенных соответственно буквами а и в. Ямб и амфибрахий не являются мотивами-антагонистами и поэтому их чередование в одной вариации весьма рельефно дополняет друг друга.

Взаимодействие неполного мотива и ямба с хореем можно наблюдать в нотном примере №7.

Очень важным и интересным представляется вопрос о способах развития мотива. Этот вопрос чрезвычайно ёмкий и должен быть рассмотрен в отдельной работе. Здесь же выделим два основных направления в развитии мотива. Одно из них основано на принципе тождества. (Нотный пример №56).

Тождество может быть достигнуто не только через вычленение или сохранение интонационных и ритмических оборотов, но и за счёт их обращения, увеличения.

Другое направление в развитии мотива основано на принципе контраста. Оно характеризуется изменением мелодических интонаций, метра, лада, формы, регистра и т.д. (Нотный пример №57).

Фраза, также как и мотив, считается элементарной формообразующей единицей. Она, как правило, состоит из нескольких мо-

тивов. Продолжительность фразы может изменяться как за счёт увеличения (уменьшения) количества мотивов (нотный пример №58),



так и за счёт изложения мотивов в увеличении (уменьшении). (Нотный пример №59).



В обоих нотных примерах (№58 и 59) продолжительность фразы вместо двух тактов (как это было в теме) составила четыре. Однако достигнуто это совершенно различными средствами.

Предложение, которое чаще состоит из нескольких фраз, и период, состоящий из нескольких предложений, — есть формы, посредством которых можно более или менее полно выразить законченную мысль, или определённое эмоциональное состояние.

В процессе варьирования как предложение, так и период могут претерпевать значительные изменения. Их расширение возможно за счёт использования секвенционного развития темы, повторения какого-либо мотива или фразы (чаще в заключительных каденциях) и т.д. В нотном примере №25 расширение периода произошло за счёт применения секвенционного развития, а также за счёт повторения заключительной фразы, проведение которой в октаву придаёт построению тональную устойчивость и смысловую завершенность.

Сокращения (сжатия) в периоде и предложении встречаются гораздо реже. Обычно их применение связано с желанием ускорить процесс формообразования, преодолеть "квадратность", инерционность, которые порой являются сдерживающим фактором. (Нотный пример №60).



Таким образом, период не всегда есть построение из восьми или шестнадцати тактов. Его размеры могут колебаться в ту или иную сторону, в зависимости от художественных задач.

Теперь остановимся на специфике использования в вариационной форме различных подсобных построений, таких как: вступление, связка, каденция, кода, — так как их роль в создании полноценного художественного произведения может быть достаточно велика.

Вступление, также как и другие подсобные построения, является важным, но не обязательным разделом музыкального произведения. Основная функция вступления — подготовка тем. Постому чаще оно основывается либо на интонациях темы, либо на особенностях аккомпанемента, либо на характерных гармонических оборотах. (Нотный пример №61).



Однако оно может быть и самостоятельным, может даже контрастировать теме. В данном случае функция вступления заключается в создании особой звуковой среды, обладающей эмоциональной характеристикой. Такое вступление - предвестник будущих событий, оно преопределяет драматургию тематического развития. (Нотный пример №62).

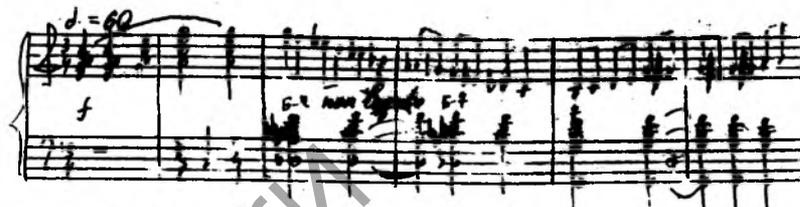


Господствующими во вступлении суровые, мрачные настроения (даже в том случае, если тема - бодрая, жизнеутверждающая), непременно явятся предпосылкой зарождения у слушателя ожидания сложных преобразовательных процессов.

Техника реализации следующего типа вступлений наиболее проста. Он сводится к тому, чтобы гармонически, используя в основном главные трезвучия тональности, подготовить вступление темы. Мелодический голос представляет выразительную фигуративную линию. (Нотный пример №63).



В заключение отметим, что вступление может быть простым, т.е. основываться на одном характерном элементе (нотные примеры №61 - 63), и сложным, основываться на нескольких различных формообразующих элементах. (Нотный пример №64).



Связка - музыкальное построение, служащее переходом от одной вариации к другой. (Нотный пример №65).



Строится связка либо на материале предыдущей, либо последующей вариаций, реже имеет самостоятельную интонационно-ритмическую основу. Продолжительность связки может быть самой различной - от одного мотива до нескольких предложений или даже периодов. (Нотный пример №66 - связка в форме периода).



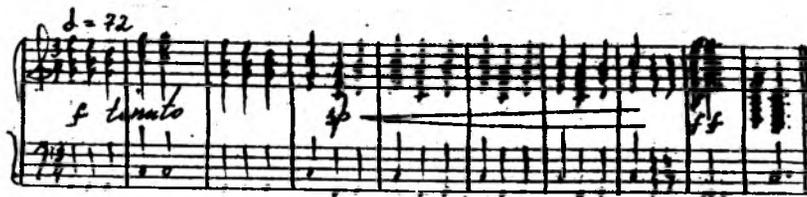
Обращаясь к использованию связок в процессе создания произведения необходимо знать, что это не просто утилитарное построение, обеспечивающее необходимый уровень преемственности между двумя вариациями, что в связке могут решаться важные художественные задачи.

Каденция – построение, состоящее, в основном, из виртуозных пассажей. Располагает возможностью выхода за рамки относительно устойчивой метрической организации данного произведения и наибольшей свободой в области темпа. Исторически каденция имеет импровизационную природу. До XIX века музыканты-исполнители получали полную свободу в каденциях для демонстрации своих виртуозных возможностей. Одним из важных критериев определения художественной ценности каденции в импровизации является умение музыканта на основе тематического материала разыгрывать виртуозные пассажи, при этом не забывая о соблюдении принципов единства и разнообразия.

Каденция чаще помещается в начале произведения (во вступлении, или первом проведении темы), либо в заключительной его части. В одном произведении может быть несколько каденций. Иллюстрируемая в нотном примере №67 каденция может рассматриваться как продолжение нотного примера №63, являясь частью вступительного раздела. (Нотный пример №67).



Кода – заключительный раздел произведения. Размеры коды, в зависимости от возложенных на неё функций, могут колебаться от нескольких тактов до построений значительного масштаба. Так, небольшая кода обычно используется для закрепления определённого настроения. В её основании лежит характерная тематическая интонация. (Нотный пример №68).



Более продолжительная кода уместна при подведении итога всего музыкального развития и, соответственно, может быть основана как на интонациях темы, так и на другом материале, получившем определённое развитие в процессе варьирования. (Нотный пример №69).



Перейдём к рассмотрению вопросов, связанных с построением формы целого. Ведь ряд искусно созданных вариаций ещё не есть художественное произведение. Произведение будет жизнеспособно только в том случае, если его идея, выраженная через необходимое количество художественных средств, проявляется в цельном, завершенном виде. Поэтому одна из самых сложных задач импровизатора - выстроить композиционную форму произведения, т.е. определить необходимое количество вариаций, подсобных построений, а также характер их взаимодействия.

Для создания художественного произведения, как правило, достаточно проведения не менее трёх вариаций. Порядок их следования может быть самым различным. Чаще произведение начинается с одnogолосного (или с простым сопровождением) изложения темы, либо вступления. Первые две-три вариации не контрастируют

от темы, плавное развитие которой происходит за счёт усложнения фактуры и постепенного ритмического насыщения.

Однако возможны и другие, самые различные способы варьирования темы. Каждому музыканту в процессе анализа произведения, а также в процессе собственного творческого поиска, необходимо освоить их как можно больше, - это позволит свободно применять их, чередуя и всякий раз несколько видоизменяя в зависимости от художественных задач.

Быстрейшая композиционная форма сочинения необходимо знать, что исторически сложившийся тип формы вариаций основан на двух взаимодополняющих принципах: контраста и тождества. Следовательно, всякая вариация в той или иной степени либо контрастна предыдущей и последующей вариациям, либо сходна с ними.

В основе контрастности может лежать смена темпа, тональности, мелодической основы, гармонического плана, метра, - т.е. элементов, составляющих так называемый общекрепящий комплекс.

Сходство вариаций достигается благодаря сохранению предметности вышеупомянутых музыкальных средств. Причём оно возможно не только между соседними вариациями, но и между вариациями, находящимися на определённом расстоянии друг от друга, образуя подобие арки.

Завершенность произведения можно ярдать, используя следующие средства: обращение к первоначальному изложению темы, проведение темы в увеличении, смена лада в последней вариации (минор на мажор) и т.д.

Очевидно, что совершенствование техники построения различных композиционных схем является значительным подспорьем в развитии художественного мышления музыканта, открывает перед ним простор для реализации творческих замыслов. Однако, форма - не самоцель. И лишь тот музыкант может достигнуть в своей деятельности высоких результатов, кто способен видеть в ней важное средство музыкально-выразительности и осознавать её в неразрывном единстве с содержанием. "Форма - процесс, форма - организация содержания, а не беззвучная схема". /Б.В. Асафьев/.

х х х х

На этом мы заканчиваем рассмотрение композиторских средств музыкальной выразительности, освоение которых является важнейшим условием подготовки квалифицированных музыкантов-импровизаторов. Изложение материала в весьма сжатой форме, конечно же, не исчерпывает возможностей композиторских средств музыкальной выразительности и оставляет место в процессе учебной деятельности для самостоятельного творческого поиска.

В третьей, заключительной части данной работы будут рассмотрены исполнительские средства музыкальной выразительности.

ОБУЧЕНИЕ ИМПРОВИЗАЦИИ НА БАЯНЕ В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ

часть II

Методическая разработка
для преподавателей и студентов специализации
"Концертмейстер" и "Преподаватель по классу баяна"

Составитель: Глубоченко В.М.

Пош. к печ. 7.06.91. Формат 60x84 1/16. Бумага писчая. Усл. печ.
л. 2,49. Уч. изд. л. 2,29. Заказ 250. Тираж 150 экз. Бесплатно.

Ротапринт Минского института культуры. Минск, Рабкоровская, 17.