

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства
Кафедра хорового и вокального искусства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ А.А. Нечай
«30» июня 2021 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ И.М.Громович
«02 июля 2021г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ОСНОВЫ ИМПРОВИЗАЦИИ

для специальности 1 – 18 01 01 Народное творчество
специализации 1 – 18 01 01 -01 01 Хоровая музыка академическая

Составитель:
Н.В. Баранова, старший преподаватель

Рассмотрено и утверждено
На заседании Совета университета 19 апреля 2022 г.
протокол № 10

Составитель:

Баранова Н.В., старший преподаватель кафедры хорового и вокального искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Рецензенты:

Нижникова А.Б., заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент;

Миланич Е.Э., доцент кафедры теории музыки и музыкального образования учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 10 от 30.06.2021г.)

Советом факультета музыкального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 10 от 02.07.2021г.)

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Основы импровизации» представляет собой краткий обзор развития искусства импровизации, начиная с эпохи Средневековья и до наших дней. Материал составлен с учетом программных требований и рассматривает специфику импровизации в различных направлениях музыкального искусства (академическая музыка, фольклор, джаз) и их важнейшие составляющие (средства музыкальной выразительности) такие, как гармония, фактура, метроритмическая организация, динамика, мелодические построения и т.д.

Учебная дисциплина «Основы импровизации» тесно связана с такими учебными дисциплинами, как «Фортепиано», «Постановка голоса» и «Вокальный (камерный) ансамбль», «Хоровая аранжировка». Освоение данной учебной дисциплины способствует приобретению определенной степени свободы музыкального мышления, а также реализации музыкально-творческой инициативы.

Современная образование выдвигает высокие требования к профессиональной подготовке специалистов в области культуры и искусства, которая для студентов музыкальных специализаций помимо высокого уровня общей и музыкальной культуры предполагает свободное владение музыкальным инструментом. В высшей школе сохраняется установка на развитие творческого потенциала у студентов, дальнейшего становления интереса не только к результату, но и к процессу их музыкальной деятельности.

Цель данной учебной дисциплины – дать будущему специалисту хорового и вокального искусства необходимые теоретические и практические знания и умения импровизации и подбора аккомпанемента на фортепиано, выявить творческий потенциал студентов, а также способствовать развитию их общей музыкальной культуры.

В связи с этим выдвигаются следующие **задачи**:

- развитие творческого потенциала студента;
- овладение принципами мелодической и ритмической импровизации;
- приобретение навыков гармонизации мелодии;

В результате освоения учебной дисциплины, студенты должны знать:

- основные компоненты музыкального языка, использовать эти знания в целях грамотного и выразительного прочтения нотного текста;
- способы преобразования мелодии, виды мелодической фигурации;
- типы фактуры, элементы фактурного изложения, фактурное варьирование;
- гармоническую основу импровизации;
- метроритм и метроритмические конструкции в импровизации;
- буквенные обозначения аккордов;

уметь:

- свободно читать с листа;
- осуществлять комплексный исполнительский анализ музыкального произведения по нотному тексту;
- ориентироваться в композиторских стилях, жанрах и формах различных исторических эпох;
- распознавать и анализировать музыкальную форму, а также ее разделы, мелодические структуры (фразы, мотивы), масштабнo-синтаксические структуры на слух или по нотному тексту;
- импровизировать на заданную тему;
- гармонизовать и свободно исполнять мелодию;

владеть:

- техническими приемами игры на инструменте;
- основными методами и приемами построения импровизации в различных стилях, формах, жанрах;
- различными импровизационными формулами;
- методами теоретического анализа музыкальных композиций;
- методами и приемами чтения нот с листа;
- методами и приемами подбора аккомпанемента.

Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студента

Самостоятельная работа студента в рамках учебной дисциплины «Основы импровизации» включает в себя следующие формы:

- изучение теоретических материалов;
- использование видео- и аудиоматериалов;
- подготовка к лекционным и практическим занятиям и зачетам.

Изучение теоретических материалов подразумевает работу студента с различной литературой, касающейся различным импровизационным системам (особенности построения, законы, приемы и методы).

Использование видео- и аудиоматериалов является одной из важных форм самостоятельной работы студента в рамках изучения дисциплины «Основы импровизации», которая заключается в поиске, просмотре, прослушивании и анализе различных форм и методов импровизации. Рекомендуется прослушивать и анализировать музыку различных стилистических направлений, что способствует развитию творческого мышления, приобретению разнообразных звуковых впечатлений.

Подготовка к практическим занятиям и зачетам требует творческого подхода (посредством приобретенных навыков и умений реализовывать

собственную фантазию, создавая целостные по форме и содержанию музыкальные композиции).

Основными средствами диагностики являются: зачет, чтение нот с листа, конкурсы на лучшую импровизацию, конкурсы на лучший подбор аккомпанемента, коллоквиум (проверка знаний музыкальной терминологии), устный опрос (определение жанров и форм музыкальных композиций, знание законов построения импровизаций различных стилей и жанров).

Методы и технологии обучения. В данном курсе используются такие методы обучения, как педагогический показ, иллюстрация музыкальных записей, теоретический анализ музыкального материала.

Большое внимание уделяется самостоятельной работе студентов, в процессе которой закрепляются знания и навыки, полученные на занятиях. Студенты сочиняют импровизации в различных стилях, жанрах и формах, а также приобретают навык подбора аккомпанемента к различным типам мелодических построений.

В соответствии с учебными планами на изучение учебной дисциплины «Основы импровизации» предусмотрено 56 часов, из них 34 часа аудиторные (18 лекций, 6 практических) занятия. Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачет.

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	3
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
2.1. Введение.....	8
2.2. Искусство импровизации в различных эпохах (исторический обзор).....	11
2.3. Виды фактуры.....	18
2.4. Характерные особенности наиболее распространенных танцевальных жанров (полька, вальс, марш, мазурка).....	25
2.5. Способы преобразования мелодии. Виды фигураций.....	31
2.6. Буквенное обозначение аккордов.....	34
2.7. Подбор гармонии к мелодии.....	38
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ (<i>рекомендуемые темы рефератов, практические задания для самостоятельной работы, основная и дополнительная литература</i>)	
3.1. Темы рефератов.....	41
3.2. Практические задания.....	42
3.3. Список основной литературы.....	43
3.4. Список дополнительной литературы.....	44
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ (<i>критерии оценки результатов учебной деятельности студента</i>)	45
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ (<i>учебно-методическая карта учебной дисциплины</i>)	48

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Введение

Импровизация - первичный и самый древний вид творчества. Она присутствует в повседневной жизни человека, искусстве, игровом спорте, политике. Например, в живописи это - наброски, рисунки с натуры, выражающие первичную мысль, первичные впечатления. В актерском мастерстве - сценическая игра, не обусловленная зафиксированным драматическим текстом и не подготовленная на репетиции. В музыкальном и литературном искусствах - сочинение непосредственно в процессе исполнения. Характерным признаком импровизации является совпадение во времени моментов создания и воспроизведения творческого замысла. Это сложно и привлекательно, и потому не случайно во все времена в импровизации видели высшее проявление творческих способностей музыкантов, художников, танцоров, поэтов, актеров, ораторов, спортсменов.

Музыкальная импровизация (итал. *improvisazione*, 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, 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

варьированное сочетание, которые не скованы канонами и обуславливают 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 точной и полной записи, устраняющей 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-воспитательные упражнения для детей Эмиля Жак-Далькроза, Карла 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.

На современном этапе развития музыкального образования совершенно очевидно, что игнорирование обучения импровизации молодых исполнителей практически исключает возможность соприкосновения с музыкальной культурой сегодняшнего дня. Ни блестящее владение инструментом, ни познания в области современной композиции не могут в большинстве своём компенсировать этот пробел, поскольку исполнение современных партитур требует практических навыков их интерпретации.

Утверждения же, что искусство импровизации является неким «штучным товаром», что этому искусству невозможно обучить, являются не чем иным, как распространённым (прежде всего в профессиональной среде) заблуждением, вызванным недостатком информации в области обучения импровизации.

Ближе к концу раздела эстетической теории под названием «искусство красоты» (в английском издании), Теодор Адорно также включил краткое рассуждение на эстетическую ценность импровизации. Утверждая, что произведение искусства должно быть построено по принципу «вещь-характер», с помощью которого и должны быть в них духовные перерывы в содержании, Адорно также отмечает, что «вещь-характер» как самостоятельное свойство, пока отсутствует. Можно предположить, что Адорно имел в виду классическую импровизацию, а не джаз, которому он устроил разнос. Он назвал джаз, например, антитезой Бетховена. Так он «отправил» его на продолжительную обработку, по сути, это был традиционный джаз, на который он смотрел через призмы и жаргон подлинности.

По мнению Гленна Гульда, импровизация может быть использована, чтобы получить что-то новое из прошлого материала, который становится устаревшим через свои ограниченные понятия, тональности, формы и

вариации. Хотя понимание Гульдом современной музыки было необычным, тем не менее он явно считал, что музыкальная история — конечное исследование форм и тональных понятий.

2.2. Искусство импровизации в различных эпохах (исторический обзор)

Хотя мелодическая импровизация является важным фактором в европейской музыке с древнейших времен, первая информация о технике импровизации появилась в IX веке в трактатах, в которых содержались инструкции для исполнителей — как добавить новую мелодию на уже существующее церковное пение в стиле органума. На протяжении всего Средневековья и эпохи Возрождения, импровизированный контрапункт под *cantus firmus* (это практиковалось как в церковной музыке, так и в популярной танцевальной музыке), что уже являлось частью музыкального образования, и сейчас это рассматривается как наиболее важный вид ненаписанной музыки эпохи барокко.

Рассматривая импровизацию, как отдельный вид искусства, необходимо отметить, что она возможно не только в музыке, но также и в словесном творчестве, танце, театре. Истоки импровизации в профессиональной художественной практике восходят к ранним стадиям устного творчества. В древности и Средневековье певец-импровизатор соединял в себе поэта и музыканта - создателя и исполнителя (древнегреческие аэды, западноевропейские менестрели). Синкретический тип музыкально-поэтического творчества господствует в фольклоре и традиционных культурах (носители профессиональной устной традиции - казахские и киргизские акыны, армянские и азербайджанские ашуги, украинские кобзари, русские сказители и многие другие). Певцы-импровизаторы использовали богатый запас готовых поэтических формул, комбинируя их в соответствии с требованиями сюжетно-смыслового развития и версификации. Позднее литературная импровизация стала характерным явлением итальянской культуры эпохи Возрождения

(поэтические и риторические импровизации при герцогских дворах); отчасти искусство литературы импровизации сохранялось в Италии и других европейских странах и позднее (итальянский импровизатор, описанный в «Египетских ночах» А. С. Пушкина). В салонной культуре 1-й трети XIX века практиковались импровизации на заданную тему или заданные рифмы (буриме). Выдающимся мастером импровизации был А. Мицкевич.

Импровизация в музыке традиционно противопоставляется заранее сочинённой, законченной, письменно зафиксированной композиции. Между тем композиция как замкнутое в себе музыкальное произведение - относительно позднее явление, сложившееся в результате длительного исторического развития. Первоначально, до появления музыкальной нотации, вся музыка импровизировалась, в значительной мере представляя собой варьированное сочетание канонизированных, передаваемых из поколения в поколение мелодических и ритмических элементов; этим обуславливалась архитектоничность незамкнутость формы. На заре письменной европейской традиции (в раннем Средневековье) запись была приблизительной и неполной (невмы), а кодификация норм композиции, ведущая к замкнутой форме, затрагивала лишь коренные свойства музыки (модальность, церковные лады), оставляя импровизации их конкретное воплощение в напевах. С отделением на рубеже 1 - 2-го тысячелетия нашей эры исполнительства от композиции умение импровизировать оставалось важнейшим требованием; в частности, мелизмы вокальной орнаментики, инструментальные вариации (диминуции, глосы) по-прежнему долгое время не выписывались в нотах, а импровизировались. Элементы импровизации сохранились в исполнительском искусстве и позднее - в эпохи барокко и классицизма.

Возникновение индивидуальных, внутренне законченных, несводимых к жанровым нормам музыкальных произведений потребовало их точной и полной записи, устанавливающей границы исполнительскому произволу.

Параллельно импровизации кристаллизовалось искусство интерпретации. В XVII-XVIII веках импровизация сохранялась в традиции виртуозных сольных каденций инструментальных концертов, в органных фантазиях, хоральных обработках и даже фугах.

После изобретения книгопечатания музыки в начале XVI века, стала существовать более подробная документация импровизационной практики, в виде опубликованных учебников, в основном это было в Италии. В дополнение к импровизации уже существовал контрапункт на *cantus firmus*, поэтому певцы и инструменталисты создавали некие импровизированные мелодии на аккордовые последовательности в виде остинато, придумывали сложные украшения для мелодических линий и изобрели так называемую музыку экспромт, то есть без какой-либо заданной схемы. Клавишные инструменталисты также практиковали экспромт, свободно отходили от форм различных песен. Виды импровизации стали практиковаться в эпоху Возрождения — в основном, либо приукрашивались существующие детали или создания совершенно новые части произведений — это продолжилось в стиле раннего барокко, хотя были внесены некоторые достаточно важные изменения. орнаментация стала более контролироваться композиторами в некоторых случаях, что позволяло выписывать некоторые украшения, и заходить более широко, вводя символы и сокращения для определённых орнаментальных узоров в музыке. Два первых важных источников для вокальных украшений такого рода внесли Реголе Джованни Баттиста Бовичелли в *Passaggi di musica* (1594 г.), также это слышно в предисловии к коллекции Джулио Каччини, *Le nuove musiche* (1601/2 г.).

В XVIII - 1-й половине XIX веков в аристократических салонах и на концертной эстраде импровизации на заданную тему была распространена в качестве специального номера программы у виртуозов. Некоторые музыкальные жанры сохранили названия, указывающие на их генетическую связь с импровизацией (фантазия, прелюдия, экспромт).

В музыкальных книгах XVIII века стало ясно написано, что флейтисты, гобоисты, скрипачи и другие музыканты, играющих на мелодических инструментах, должны были не только украшением раньше сочинять пьесы, но и спонтанно импровизировать на тему прелюдий.

Схемы аккордов во многих барочных прелюдиях, например, можно было играть на клавиатуре и гитаре через педаль тонов или через повторяющиеся басовые ноты. Такие последовательности могли быть использованы во многих других структурах и ситуациях, и тогда они нашли отражение в творчестве Моцарта, но большинство прелюдий начинали играть с высоких частот. И. С. Бах, например, особенно любил звук, производимый доминантой седьмой ступени и, в основном, её - то и играл, то есть использовал подвешенный аккорд, также используя педаль тоники.

Так или иначе, бас Альберти использовался в барочной музыке, и поэтому стало распространенным случаем, что одна рука сопровождала и поддерживала движущиеся линии в верхнем голосе с контрастом с уже имеющимся большим значением, она сама имеет мелодическую форму и в основном размещена согласно гармонии. Эта полярность могла быть обратной — другой полезный метод для импровизации — путём изменения большего значения и обращения внимания на правую руку и воспроизведение линии слева с промежутками или иногда с движущимися линиями в обеих руках. Эта смена ролей между правой и левой руками определила для них другие характеристики. Наконец, в соответствии с этой полярностью, на этот вопрос нашёлся и ответ, который появился в музыке барокко — она имеет теперь вид фуги и канона. Этот метод был любимым в произведениях Скарлатти и Генделя, особенно в начале их произведений, даже когда не было фуги.

Музыка классицизма стала отходить от стиля барокко в том, что иногда несколько голосов могут двигаться вместе — это касается и аккордов с участием обеих рук в виде кратких фраз, без каких-либо проходящих тонов.

Хотя такие мотивы и были умеренно использованы Моцартом, они были восприняты гораздо более свободно Бетховеном и Шубертом. Такие аккорды также появились в какой-то степени в барочной музыке, в таких произведениях, как 3-я тема движения в Итальянском концерте Баха. Но в то время такие аккорды часто появлялись только в одном ключе одновременно (или в одной руке на клавиатуре) и не образовывали независимые фразы (это нашло свое отражение в более поздней музыке). Адорно отмечает это движение в Итальянском концерте как более гибкую импровизационную форму, в сравнении с Моцартом, предполагающим лишь постепенное уменьшение свободы импровизации задолго до его творческого спада, что стало довольно очевидным.

Вводный жест «тоника, субдоминанта, доминанта, тоника» появлялся, однако, как в форме в стиле барокко, так и продолжал появляться в начале высокого классицизма и в романтических пьесах для фортепиано (и во многих другой музыке). Например, это видно, как в сонате Гайдна 16 № 52, так и в сонате Бетховена опус 78.

Бетховен и Моцарт культивировали маркировку настроения, такого как *con amore*, *appassionato*, *cantabile* и *expressivo*. На самом деле, это было возможно, потому что импровизация — это спонтанное искусство, что это сродни общению в любви.

Бетховен и Моцарт оставили после себя прекрасные примеры того, насколько их импровизации были похожи — во множествах вариаций и сонат, которые они опубликовали, что также было заметно и в выписанных каденциях (это иллюстрируют то, что их импровизации звучали бы как одинаково). В качестве клавишника Моцарт соревновался, по крайней мере, один раз в импровизации с Муцио Клементи. Бетховен победил во множестве сложных импровизационных соревнований над такими соперниками, как Иоганн Непомук Гуммель, Даниил Штейбельт, и Джозеф Воельфль.

В период романтизма экспромт, как вид введения раздробления на куски и связи между частями, продолжали быть особенностью концертирования на фортепиано до начала XX века. Среди тех, кто практиковал такие импровизации, были Ференц Лист, Феликс Мендельсон, Антон Рубинштейн, Игнаций Падеревский, Грейнджер Перси и Пахманн. Импровизация как область музыкального искусства, вероятно, снизилось с ростом записи.

Анализируя ситуацию, сложившуюся в музыке к началу XXI века, нельзя не отметить, что именно те направления, которые в советское время были объявлены идеологически неблагонадёжными, в западном мире существенно эволюционировали и получили институциональное признание. Бурное развитие композиторских техник, таких как додекафония, сериализм, сонористика, алеаторика и др., в послевоенное время приняло такие значительные масштабы, что игнорировать их просто невозможно.

Очевидно, что появление новых элементов музыкального языка предъявляет специфические требования к исполнителям, и в этих условиях ограничиться изучением лишь традиционной исполнительской техники было бы ошибкой. Несмотря на кажущуюся пестроту стилей и направлений, возникших во второй половине XX века, в отношении нотирования музыкального материала наметились две чёткие тенденции. Первая — предельное, а иногда и запредельное усложнение авторского текста, звуковысотной, гармонической и ритмической ткани музыкального произведения; эта черта, в частности, характерна для «тотального» сериализма (Пьер Булез, Луиджи Ноно, Лючано Берно и др.) и движения «новой сложности» Брайана Фернейхоу. При действительно имеющем место радикализме «технического» плана эта тенденция является лишь дальнейшим усилением диктата композиторской воли, а нотный текст, как и прежде, представляет собой детализированную инструкцию, обязательную к исполнению.

Вторая тенденция представляет собой полную противоположность первой, значительно расширяя сферу деятельности исполнителя, делая его в ряде случаев фактическим соавтором музыкального произведения. Речь идёт о партитурах, в которых существенен «случайный» фактор (индетерминизм), а также о текстовых и графических партитурах. Последние часто лишены вербальных инструкций и предоставляют исполнителю полную свободу их интерпретации. По сути, такие тексты («нотными» их можно назвать с большой натяжкой, поскольку в подавляющем большинстве они не содержат традиционной нотной записи) являются стимулом для импровизации, её своеобразным организующим фактором. Инициаторами подобного рода подхода к композиторскому тексту стали в 50-60-е годы такие видные творческие личности, как Джон Кейдж, Мортон Фелдман, Дьёрдь Лигети, Корнелиус Кардью, Маурисио Кагель и многие другие.

Ярчайшей отличительной чертой музыки второй половины XX века стал и бурный рост неакадемических направлений, базирующихся в значительной степени на импровизации, — прежде всего джаза, пик развития которого пришёлся на середину 60-х годов. Благодаря стараниям таких значительных фигур в джазовой музыке, как Джон Колтрейн, Орнетт Коулмен, Сесил Тейлор, Эрик Долфи, Чарли Мингус и др., музыкальный язык джаза претерпел столь серьёзные изменения, что позволяет говорить о его сближении с современной академической музыкой. Наиболее ярко это проявляется в творчестве современных импровизаторов, выходцев из новоджазовой среды, таких как Джон Зорн, Энтони Брэкстон, Петер Брёмман, Фред Фрит, Мате Густафсон, Миша Менгельберг и многих других.

Любопытно, что и новоджазовые музыканты также частенько прибегают к использованию графических и текстовых партитур в качестве своеобразных «дирекционов», на основе которых играют импровизации.

Импровизация — это один из базовых элементов, который отделяет джаз от других видов музыки. Объединяя моменты импровизации, которые происходят в живом исполнении и не понимаются исполнителем, слушателем

и физическим пространством, где и проходит выступление. Даже если импровизация тоже нашла отражение вне джаза, то может быть, что никакая другая музыка не полагается столько на искусство «сочинения в данный момент», требуя, чтобы каждый музыкант поднимется до определённого уровня творчества, что может поставить исполнителя к связям с его сознанием или сознанием слушателей, а также с сознанием даже целых государств. Использование импровизированных джазовых записей в образовательных целях также широко известны. Они предлагают четкое значение в качестве документирования выступлений, несмотря на их предполагаемые ими ограничения. С этими доступность поколений джазовых музыкантов не способны впутать стили и влияния в их исполнении в новых импровизациях. Много различных гамм и ладов можно использовать в импровизации. Они часто не записаны в процесс, но они помогают музыкантам практиковаться в джазе.

2.3. Виды фактуры.

Любая музыкальная мысль абстрактна, до тех пор, пока она каким-либо образом не будет зафиксирована.

Не важно, что для этого используется: нотный лист, рекодер или секвенсор. В любом случае, даже самая простая музыкальная идея не может существовать без фактуры.

Существует пять основных слоев из которых состоит музыка:

- мелодия;
- гармония;
- ритм;
- фактура.

Без фактуры не может существовать не один из них. Может отсутствовать гармония, мелодия, но фактура никогда. По сути, мастерство композитора - это умение выражать свои абстрактные идеи в том виде фактуры, который

наиболее соответствует образу. Все идеи касающиеся гармонии, формы, мелодии и ритма должны быть выражены определенным способом. Также можно сказать, что фактура на 90% определяет стиль музыки.

Музыкальная фактура (лат. *factura* – устройство, строение) – способ изложения, строение музыкальной ткани, музыкальный склад.

В среде музыкантов обычно говорят о плотности и разреженности фактуры — однако это больше относится к области инструментовки в то время, как фактура имеет следующие виды и подвиды:

1. Монодия – одноголосный тип фактуры (григорианский хорал, знаменный распев, народное песенное одноголосие). Монодийной была музыка Древней Греции, Древнего Рима, песни европейских менестрелей — трубадуров, труверов и миннезингеров, древнейшие традиции богослужебного пения в христианской церкви: григорианский хорал, византийские и древнерусские распевы, средневековые паралитургические песни — итальянские лауды, испанские и португальские кантиги, одноголосные кондукты, все региональные формы восточного макамата (азербайджанский мугам, персидский дестгах, арабский макам и т.д.).

Не следует путать монодию с одноголосно изложенной современной мелодией, так как это две абсолютно разные фактуры. Как правило, немонадийные мелодии подразумевают гармонизацию и могут содержать элементы скрытой полифонии. Монодия же появилась задолго до рождения полифонии.

Пример монодии:

Ae - ter - ne ru - rum con - di - tor, no - ctem di - em - que qui re -
-gis, et tem - po - rum das tem - po - ra, ut al - le - ves fa - sti - di - um.

2. Органум

Наиболее ранняя форма многоголосия. С развития органума берет начало полифония. В этом жанре зародились правила голосоведения, ритмического констатирования и много другого.

Типы органума:

- параллельный (главный, заданный голос дублируется в один совершенных консонансов: октаву, квинту, кварту);
- свободный (органый голос по фактурной функции независим от главного, присочиняется к нему гоморитмически, в технике «нота-против-ноты»);
- мелизматический (на один звук главного голоса приходится несколько звуков второго голоса); нижний (по тесситуре) выдерживаемый тон такого органума называется *bordunus* (бурдон);
- метризованный (главный голос, выдержанный большими длительностями, гармонизируется двумя-тремя другими, сочинёнными в технике ритмических модусов).

3. Подголосочность и гетерофония

Изложение характерное для народной музыки. Особый вид многоголосия, при котором кроме основного (ведущего) голоса существует еще один или несколько подчиненных (подголоски).

Подголосочная:

10 Довольно медленно Русская народная песня

1. Ой да, лу-чи-на мо-я, лу-чи-нуш-ка, да
2. Ой да, не яр-ко да-ты го-ришь, го-ришь, да

Хор
что же ты, мо-я лу-
а-ли ты, мо-я лу-
бе.. бе-ре-зо-ва-я, ох,
не.. не вспы-хи-ва-ешь, ох,
-чи-нуш-ка, не яр-ко да ты го-ришь?
-чи-нуш-ка, в пе-чи да ты не бы-ла?

В гетерофонии же вариантный голос равен ведущему.

Пример современной гетерофонии:

169 **Allegro** ♩:192 I симфония, начало II ч.

V-c
C-b.

Здесь нижний голос ритмически отстает от верхнего (за счет выравнивания 16х).

Гетерофонная фактура получила распространение в современной музыке в виде приема для наложения голосов без приурочения их друг другу, что позволяет создавать диссонантное звучание не по принципам гармонии, а по принципам гетерофонии. Для этого подголосок может например при сохранении ритма играть совершенно противоположную мелодию, либо дублировать в септиму и т.д.

4. Полифония — (лат. polyphonia от греч. πολυφωνία — многозвучие) — мелодическое многоголосие, складывающееся из одновременного звучания относительно самостоятельных мелодических линий. Полифоническая фактура сложилась в эпоху средневековья. В полифонии главное значение имеет горизонтальное движение, а не вертикальное, а также индивидуализированность и самостоятельность голосов.

Основные разновидности полифонии:

- 1) имитационная (канон, мотет, инвенция, fuga),
- 2) неимитационная (контрастная);
- 3) подголосочная (в народном многоголосии).

Имитационная полифония. Имитацией называется проведение темы в различных голосах. Может быть точной и неточной (в увеличении,

обращении и т.д.). Высшей формой развития имитационной полифонии является fuga.

Неимитационная (контрастная). Для создания контрастной полифонии используются разные мелодии, не похожие, часто противоположные (пример: Интернационал и Чижик-Пыжик могут быть наложены друг на друга).

Подголосочная полифония — вид многоголосия, свойственный русской, украинской, белорусской народной музыке, а также ориентированным на фольклор произведениям профессионального музыкального искусства. При хоровом исполнении песен в медленном и умеренном движении (лирические протяжные и свадебные, медленные хороводные, казачьи) происходит ответвление от основного напева и образуются самостоятельные варианты мелодии — подголоски (подводка, дишкант, горяк и другие). Признаки подголосочной полифонии: переменное количество голосов (обычно 3, встречается 5 и более), свободные включения и выключения голосов, обилие перекрещиваний, использование имитаций (неточных), унисонные и октавные окончания, одновременное произношение слогов текста.

5. Гомофония или *гомофонно-гармоническая фактура* берет начало в полифонии. Отечественный музыковед Асафьев назвал ее «остывшей лавой готической полифонии». В рамках гомофонии различают аккордовую (протестантский хорал) и гомофонно-гармоническую фактуру, которая состоит из нескольких слоев: мелодия, гармония, бас (например, из мелодии и аккомпанемента).



Одним из способов динамизации, расцветивания гомофонно-гармонической фактуры является *гармоническая фигурация* —

последовательное, а не одновременное изложение звуков аккорда. Разновидностей гармонической фигурации довольно много. Вот некоторые из них:

1) арпеджированное изложение аккордов (И. С. Бах. Прелюдия C-dur, ХТК, том I)



2) вальсообразный аккомпанемент (Ф. Шуберт. Вальс ор.77, №2)



3) альбертиевы басы, названные так в честь итальянского композитора Доменико Альберти (1710-1740), в Сонате C-dur, K.545 В. Моцарта



<https://study-music.ru/facture/>
<https://study-music.ru/facture/>

6. Гомофонно-полифонический склад

Сочетание гомофонно-гармонического склада и полифонии, которая регулируется правилами гармонии. Для гомофонно-полифонического изложения характерна полимелодичность. Это один из самых распространенных типов фактуры в современной музыке, поскольку сочетает в себе несколько основных и позволяет воплощать реализовывать масштабные и сложные идеи.

7. Полифония пластов

Вид многоголосия, в котором контрапунктируют не отдельные голоса, а комплексы фактур (например, один оркестр играет вместе с другим разным материалом). Изначально данный вид фактуры появился в опере, однако позже распространился в инструментальной музыке и перерос в другой тип фактуры

8. Сверхмногоголосие

Полифоническая фактура, включающая в себя больше голосов, чем может охватить наше восприятие, которое пытается отслеживать линию каждого голоса. Количество голосов от 10 до 80. При звучании 20-80 голосов любая полифония утрачивает свою индивидуальность, а звучание превращается в одно большое звуковое пятно.

9. Пуантилизм

Представляет собой фактуру, рассыпанную на звукоточки, как правило, один инструмент играет одну (либо несколько, но не больше мотива) ноту. Характерно отсутствие фигураций, дублировок, фона, декоративных элементов. Часто используются широкие скачки, в вокальной музыке расчленение на слоги.

2.4. Характерные особенности наиболее распространенных танцевальных жанров (полька, вальс, марш, мазурка).

Мазурка (от польск. mazurek) — польский народный танец. Название танца произошло от наименования жителей Мазурии — мазуров, у которых впервые появился этот танец. Музыкальный размер — $3/4$ или $3/8$, темп быстрый. Частые резкие акценты, смещающиеся на вторую, а иногда и на третью долю такта. В XVII веке мазурка вошла в цикл польских крестьянских танцев. В XIX веке получила распространение как бальный танец в странах Европы.

На самом деле за названием «мазурка» скрываются сразу 3 национальных польских танца. Первый из них — мазур. Оберек — разновидность мазура с более прихотливым ритмическим рисунком и характерным акцентом на третьей доле каждого второго такта. Кувяк — лирическая, медленная мазурка, трёхдольность близка к вальсовой; танец-размышление или танец-воспоминание.

Мазурке принадлежала огромная роль в процессе утверждения самобытности польской музыкальной культуры. Мазурка в классической музыке более всего связана с именем польского композитора Фредерика Шопена, написавшего около 60 мазурок. Мазурка Шопена всегда камерна, в отличие от его же полонезов — танцев большого масштаба, крупной формы. Композитор использует характерные черты всех видов мазурки, часто сочетая их в одном произведении. Сам Шопен разделял свои мазурки на 3 основных типа: сельские зарисовки-картинки («образки»), городские («блестящие») и лирические мазурки. Всегда характерен острый ритм, акцентировка, пунктирность, прихотливость ритмического рисунка, народные лады (в частности, фригийский и лидийский, а также венгерская гамма и мажоро-минор), субдоминантовая (плагальная) сфера гармонии. Драматургия яркая, конфликтная; в одной мазурке может сочетаться несколько контрастных эпизодов.

Полонёз (польск. polonez, фр. polonaise, от фр. polonais — польский) — торжественный танец-шествие в умеренном темпе, имеющий польское происхождение. Исполнялся, как правило, в начале балов, подчёркивая возвышенный характер праздника. В полонезе танцующие пары двигаются по установленным правилами геометрическим фигурам. Музыкальный размер танца — 3/4.

Возникший в Польше около XV века под названием «ходзоный» (польск. chodzony), сперва полонез был исключительно свадебным танцем.

Затем, несколько видоизменившись, он сделался непременным атрибутом любых народных торжеств. Именно величественный полонез открывал танцы на любом народном празднике.

В России полонез был известен ещё в допетровское время, однако само слово «полонез» в русскоязычной литературе до начала XIX века не встречается. В России этот танец получил имя «польский», под которым и существовал. Отмечается, что русский вариант польского отличался от общеевропейского в плане усиления сдержанности, степенности, которая более соответствовала «длинным в ту пору одеждам русских».

Музыкальная форма полонеза получила широкое распространение. Образцы полонеза встречаются в сюитах и партитах И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, в произведениях В. А. Моцарта, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Шуберта и Леопольда Моцарта; широкое развитие этот музыкальный жанр получил в творчестве Ф. Шопена. Полонезы писали М. К. Огинский (им, в частности, создан один из самых известных полонезов — «Прощание с Родиной»), О. А. Козловский, К. Курпинский, Г. Венявский, З. Носковский, Л. Ружицкий и др. В опере полонез использован М. И. Глинкой («Жизнь за царя»), Н. А. Римским-Корсаковым, П. И. Чайковским («Евгений Онегин»), М. П. Мусоргским («Борис Годунов») и др.

Известны многочисленные торжественные инструментально-хоровые композиции-полонезы. Большое количество полонезов на стихи Г. Р. Державина было написано О. А. Козловским, в том числе знаменитый полонез «Гром победы, раздавайся».

В Польше полонез получил распространение и в духовной музыке. Многие популярные польские колядки, исполняемые в костёлах на Рождество, имеют форму полонеза, например, «В яслях лежит» (польск. «W żłobie leży»), «Ныне в Вифлееме» (польск. «Dzisiaj w Betlejem»), «Рождается Бог» (польск. «Bóg się rodzi»).

Марш (фр. *marche* — буквально «шествие», «движение вперёд», от *marcher* — «идти») — музыкальный жанр; ритмичная музыка, обычно исполняемая на духовых и ударных инструментах. Сложился в связи с необходимостью синхронизации движения большого числа людей: движения войск в строю, церемониальных и праздничных шествий.

Марш является одним из основных прикладных жанров. Судя по сохранившимся изображениям, уже в Древней Греции различные процессии сопровождалась музыкой; под музыку, в маршевом порядке выходил на сцену и уходил с неё хор в древнегреческой трагедии. Марши или их прообразы существовали и в Древнем Риме, по крайней мере, во времена Империи — как музыкальное сопровождение триумфальных шествий и похорон.

В XIV—XV веках в некоторых странах Западной Европы, прежде всего в Швеции и Пруссии, стала обязательной «ходьба в ногу»; соответственно, возникла потребность в музыкальной организации — синхронизации шествия. Маршу как жанру военной музыки предшествовала походная песня, — такие песни в Средние века распевали, в частности, ландскнехты и крестоносцы; и наиболее ранние образцы жанра родились из исполнения походной песни на мелодичном инструменте, обычно флейте, в сопровождении барабана, который и обеспечивал необходимый ритм. На формирование марша оказали влияние и традиционные военные сигналы, и некоторые формы танцевальной музыки, например полонез и интрада, по своему характеру близкие к маршу.

В дальнейшем для исполнения военной маршевой музыки создавались специальные военные инструментальные капеллы, первоначально состоявшие исключительно из духовых инструментов, деревянных и медных, а в конце XVIII века пополненные ударными инструментами. Ранние марши состояли из двух частей по 8—16 тактов, лишь в середине XVIII века, под

влиянием некоторых танцевальных жанров, и в марше утвердилась трёхчастная форма (трио).

Изначально предназначенный для выполнения сугубо прикладных задач, марш очень скоро стал жанром бытовой, концертной и, не в последнюю очередь, сценической музыки — уже в XVII веке часто использовался в опере и балете, прежде всего в сочинениях Ж.-Б. Люлли; марши встречаются в сборниках клавирных пьес Генри Пёрселла и Франсуа Куперена. Со второй половины XVIII века композиторы нередко включали марш в различные произведения инструментальной музыки — в сюиты, а позже в фортепианные сонаты и в симфонии, особенно часто траурные марши (например, в Сонате № 12 Л. ван Бетховена, в Сонате № 2 Ф. Шопена, в Третьей («Героической») симфонии Бетховена). Все разновидности марша можно найти в симфониях Густава Малера: военный — в Шестой симфонии, траурные — во Второй и в Пятой, гротескно-траурный — в Первой.

Марш как музыкальный жанр отличают чёткий ритм и строгая размеренность темпа, чёткость структурного членения. Обычно марш бывает выдержан в размерах 2/4, 4/4 или 6/8; в балете, однако, встречаются и трёхдольные марши. Характерные ритмические рисунки маршей ведут своё происхождение от барабанной дроби и фанфарных сигналов. Ещё Ж. Б. Люлли ввёл в маршевую музыку пунктирные ритмы, заимствованные от интрады и усилившие её активность и динамичность.

Поскольку военный марш призван не только синхронизировать движение, но и поднимать боевой дух войск, для музыки его характерны мужественные и энергичные интонации. Различаются несколько видов военной маршевой музыки. Строевой марш, он же парадный или церемониальный, исполняется в любых случаях торжественного прохождения войск, в том числе на парадах. Колонный марш, разновидность строевого, пишется обычно в размере 6/8; особую чёткость его ритмике

придаёт единая во всех голосах ритмическая фигура. Фанфарный марш, другая разновидность строевого, отличается особенной праздничностью и всегда включает сигнально-фанфарные темы.

Походный, или скорый, марш отличается более быстрым по сравнению со строевым темпом, используется как на строевых прогулках, так и во время праздничных шествий. Существует также встречный, или медленный, марш, который исполняется при встрече командующих, при многих воинских ритуалах, встрече и сопровождении знамени. В военных маршах обычно преобладают мажорные тональности.

Особая разновидность — траурный марш, исполняемый на похоронах и при возложении венков. Траурный марш всегда пишется в медленном темпе, более медленном, чем церемониальный; для него характерны плавные интонации, использование фанфарных мелодических оборотов ограничено. В мажоре может писаться средняя часть, а две крайние, как правило, в миноре.

Вальс (фр. *valse*) - общее название бальных, социальных и народных танцев музыкального размера 3/4, исполняется преимущественно в закрытой позиции. Наиболее распространена фигура в вальсе — полный оборот в два такта с тремя шагами в каждом.

Впервые вальс стал популярен в Вене в 80-х годах XVIII века, в последующие годы, распространившись во многие страны. Вальс, особенно с закрытыми позициями, стал образцом для создания многих других бальных танцев. Позже были созданы многие разновидности вальса.

Своим рождением вальс обязан многим танцам разных народов Европы. Корни его находятся в популярном для своего времени танце «матеник» и его разновидности «фуриантэ», исполняемых на праздниках в

чешской деревне, во французском танце «вольт» («лавольта») и, наконец, в австрийском «лендлере», самом близком к вальсу из его предшественников.

Есть мнение, что предшественником вальса является французский средневековый танец вальс. Начинаясь он чем-то вроде польки, но через несколько тактов кавалер должен был приподнять свою даму, продолжая крутить её. Вальс танцевали при французском дворе, пока Людовик XIII не наложил запрет на него.

Родиной Вальса по праву считают Германию в XVII веке. Но он стал популярен в XVIII веке в Вене, Австрии.

В XIX и начале XX веков существовало несколько различных форм вальса, включая некоторые с размером 2/4, 6/8 и 5/4.

Вальс — одно из искусств выразительных движений в ритме 3/4. Разновидности вальса:

- быстрые формы вальса называют Венский вальс;
- вальс международного стандарта — танцуется только в закрытых позициях;
- можно танцевать и в открытых позициях, так танцевали в Италии в конце XVIII века.

2.5. Способы преобразования мелодии. Виды мелодической фигурации.

Способы преобразования полифонической мелодии были найдены в средневековых формах на *cantus firmus*, в которых мелодия повторялась многократно в варьированном виде. Произведение, таким образом, представало как своего рода рассуждение по поводу заданного напева. Способы преобразования полифонической мелодии – по сути вариационные приёмы, так как тема по мере развертывания произведения несколько раз проводится целиком, но в изменённом, преобразованном виде.

Обращение или инверсия – воспроизведение мелодии с изменением направления её интервалов. Обращение – простой, но действенный способ обновления, так как получается фактически новая, хотя и родственная благодаря сохранению ритма, мелодия. Обращение осуществляется относительно оси – это как бы зеркало, расположенное параллельно нотному ряду. В свободном стиле осью является III ступень мажора и минора. В строгом стиле осью была ступень, которая делила тритон пополам. В музыке XX века роль оси могут выполнять сразу несколько звуков.

Ракоход - воспроизведение мелодии от конца к началу. Мелодия, прочитанная наоборот, воспринимается как новая. Поэтому ракоход в свободном стиле встречается реже.

Увеличение – воспроизведение мелодии длительностями в n -число раз большими. Голос, в котором проводится мелодия в увеличении, как бы отделяется от других голосов, становится более весомым и значимым. Увеличение может быть полуторным, двукратным, трёхкратным.

Уменьшение - воспроизведение мелодии длительностями в n -число раз меньшими. Уменьшение хорошо оттеняет голос, движущийся более крупными звуками.

Одним из методов обработки музыкального материала, благодаря которому в произведении активизируется музыкальное развитие, являются *фигурации*.

Различают три основных вида фигураций:

- *мелодические фигурации* в одноголосных и полифонических построениях музыкального произведения предполагают вариантное преобразование мелодической линии посредством опевания основных звуков. В гомофонном складе этот вид фигураций проявляется в активизации

голосов. В этом случае фигурационные звуки определяются по их отношению к основному и именуется проходящими, вспомогательными, задержаниями, предъёмами, камбиатами.

- *гармонические фигурации* - это последовательное перемещение по звукам, входящим в состав аккордов (очень часто используются и звуки, прилегающие к аккордовым).

- *ритмические фигурации* представляют собой ритмическую формулу, повторяющую звук или группу звуков и радикально не изменяющую музыкальную логику данного построения. Эти виды фигураций в музыкальной практике часто объединяются, образуя смешанные виды фигураций, например, ритмогармонические, мелодико-гармонические и т.д.

Фигурации издавна применялись в музыкальной практике. На древнейших стадиях развития музыкального искусства использовались различные виды фигураций - от фигурирования примитивных ритмических схем и простейших опеваний ладовых устоев до сложных фигурационных построений - распевов.

В Средневековье фигурации применялись в григорианском хорале (юбилеях) и в произведениях трубадуров, труверов и миннезингеров.

Мастера полифонии использовали элементы фигураций (задержания, предъёмы и камбиаты), а также развёрнутые фигурационные построения в разработочных частях полифонических форм (например, в разработках и интермедиях фуг).

Широко применялась она в жанрах прелюдии, чаконны, фантазии, сарабанды. Образцы техники фигураций содержатся в византийской церковной музыке и в русских хоровых произведениях 15-18 вв. В эпоху генерал-баса они получили большое распространение в практике органной и

клавирных импровизаций, хотя теоретики генерал-баса в своих трактатах уделяли вопросам фигураций мало внимания и рекомендовали применять их в одном из голосов лишь тогда, когда в другом мелодическое движение останавливается.

В творчестве французских клавесинистов и английских вёрджинелистов фигурации стали одним из главных способов развития музыкального материала в инструментальных формах, где зачастую представляли собой расширение мелизматических групп.

В эпоху классицизма они систематически использовались и в инструментальных произведениях (особенно в вариациях - как важнейший способ орнаментального варьирования), и в вокальных (в оперных ариях и ансамблях) как в светской музыке, так и в церковной (в отд. частях месс, в России - в культовых произв. Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского и др.).

В творчестве композиторов-романтиков в связи с эволюцией ладового мышления фигурации часто насыщались хроматикой.

В музыкальном искусстве 20 в. фигурации применяются в различных формах, зависящих от индивидуального стиля композитора, от конкретных художественных задач.

2.6. Буквенное обозначение аккордов

Буквенно-цифровое обозначение аккорда — метод упрощённой записи аккордов в музыкальном аккомпанементе, широко применяющийся в популярной музыке и джазе. В соответствии с системой буквенно-цифровых обозначений аккорды обозначаются латинскими буквами, цифрами, математическими знаками и прочими символами. Иногда вместо знаков «плюс» и «минус» используются знаки альтерации: диез и бемоль.

В музыкальных произведениях могут встречаться одинаково звучащие аккорды с различными буквенно-цифровыми обозначениями. Помимо этого, обозначение не показывает, как звуки аккорда располагаются относительно друг друга и какие звуки аккорда необходимо удвоить. Таким образом, эти обозначения поясняют движение гармонии.

Обозначение аккорда состоит из нескольких частей: указывающей на тонику аккорда *латинской буквы*, определяющей лад аккорда *приставки*, а также *цифр* и *других символов*, указывающих на интервальное строение аккорда. Помимо этого, существует несколько альтернативных обозначений, заменяющих или дополняющих основные.

Аккорды обозначаются большими латинскими буквами в соответствии с основным тоном. Маленькие буквы, применяемые для обозначения тональностей, как правило, не используются для аккордов.

до ре ми фа соль ля си

c d e f g a h

до ре ми фа соль ля си

диезы cis dis eis fis gis ais his

бемоли ces des es fes ges as b

В некоторых странах (в том числе в США, Канаде и Ирландии) латинская буква **B** обозначает ноту «си» (на полутон ниже чем «до»), в то время как нота на тон ниже «до» обозначается **B b**. В других странах (Россия, Германия, Польша и пр.) ноты на полтона и тон ниже «до» обозначаются как **H** и **B** соответственно.

Минорные аккорды содержат приставку *m* после основного тона. Для мажорных аккордов приставка не указывается. Например, *Am* - ля-минор, *C* - до-мажор.

Рядом с латинским обозначением тоники и лада аккорда в цифровой форме указывается наибольший из интервалов в составе аккорда. Септаккорд обозначается цифрой «семь», нонаккорд — цифрой «девять» и так далее. Для трезвучий цифра «пять» обычно опускается. Например, *Am*⁷ - малый минорный септаккорд от ля, *C*⁷ - малый мажорный септаккорд от до.

Мажорные аккорды без дополнительных обозначений строятся на тонике миксолидийского лада или доминанте натурального мажора, например: *C*¹³ — до—ми—соль—си-бемоль—ре—фа—ля.

Если в состав аккорда входят альтерированные звуки, обозначение аккорда содержит цифру, соответствующую интервалу между этим звуком и тоникой, которой предшествует минус или «плюс». Минус означает, что соответствующий звук должен быть понижен на полутон, а плюс обозначает аналогичное повышение звука. Минус или плюс могут быть заменены соответственно бемодем (или внешне схожей латинской буквой *b*) или диезом (или внешне схожим октоторпом).

В состав аккорда могут входить дополнительные звуки. При этом обозначение аккорда содержит интервальный номер добавленного звука, которому предшествует косая черта. Для трезвучий вместо косой черты используется обозначение *add*. Например, *Am-5*, *Am b5* - уменьшенный

аккорд от ля; *Am9/6* - минорный нонаккорд от ля с добавлением VI ступени;
Cadd9 - мажорный аккорд от до с добавлением IX ступени.

Если после косой черты указана не цифра, а латинская буква, данный аккорд берётся не с тонической басовой нотой, а с басовой нотой, указанной после черты.

Существует несколько дополнительных сокращений, применяющихся для обозначения аккордов:

- *aug* (от англ. *augmented*) — увеличенное трезвучие
- *sus2* (от англ. *suspended*) — аккорд с пониженным до секунды терцовым тоном
- *sus4* (от англ. *suspended*) — аккорд с повышенным до кварты терцовым тоном
- *maj* (от англ. *major*), ⁴ — большой мажорный септаккорд
- *dim* (от англ. *diminished*), ^o — уменьшенное трезвучие
- *m^o* — полууменьшенный септаккорд



C		Трезвучие до мажор	
Cm		Трезвучие до минор	
Cdim		Уменьшенное трезвучие от до	
Caug или C+		Увеличенное трезвучие от до	
Csus или Csus4		Трезвучие до мажор с задержанием	
C6		До мажор с секстой	
Cm6		До минор с секстой	

- C⁵⁺ — означает увеличенное трезвучие от звука до;
 Cm⁵⁻ — уменьшенное трезвучие;
 C₆ — мажорное трезвучие с секстой;
 Cm₆ — минорное трезвучие с секстой;
 C₇₊, C_{7maj} — большой мажорный септаккорд;
 C₇ — доминантсептаккорд (малый мажорный септаккорд);
 C₇⁵⁺ — доминантсептаккорд с повышенной квинтой;
 C₇⁵⁻ — доминантсептаккорд с пониженной квинтой;
 Cm₇₊ — большой минорный септаккорд;
 Cm₇ — малый минорный септаккорд;
 C₇₊⁵⁺ — увеличенный септаккорд;
 Cm₇⁵⁻ — полууменьшенный септаккорд
 (малый вводный септаккорд);
 C_{dim} — уменьшенный септаккорд
 (уменьшенный вводный септаккорд);
 C₉ — большой нонаккорд;
 C₉₋ — малый нонаккорд.

2.7. Подбор гармонии к мелодии

Для того, чтобы гармонизовать мелодическую линию необходимо опираться на музыкально-теоретические знания в области гармонии. И так:

1. Мелодия состоит из ступеней лада (I,II,III...VII), звучащих в любой последовательности (в отличие от «гаммы»). В этом вся прелесть и неисчислимое многообразие мелодий!

2. Аккорды тоже состоят из ступеней лада (из трёх, четырёх, пяти), но звучат ступени одновременно, и аккорды обычно имеют терцовую структуру, т.е. через одну ступень (I-III-V, II-IV-VI, IVVI-I, V-VII-II-IV и т.д.)

3. Для успешной гармонизации мелодии необходимо найти тот аккорд, который будет хорошо звучать с конкретным звуком.

4. Но при этом не стоит утяжелять мелодию, подставляя под каждый звук аккорд (за исключением построения хорального произведения, при котором мелодические звуки станут частью аккордов).

Правила гармонизации мелодии:

1. Разделить мелодическое построение на отдельные мотивы.

2. Найти по звукам мотива подходящий для них аккорд.

3. Определить аккордовые, проходящие и вспомогательные (находятся между повторением аккордовых звуков) звуки в мотиве.

4. Проходящие и вспомогательные звуки не требуют изменения аккорда.

5. Не использовать внутри одного такта больше 2-х аккордов. В размере 2/4 – вообще часто звучит один аккорд на два такта. В размере 3/4 – как и в 2/4 – лучше обойтись одним аккордом, или на 3-ю долю взять второй (это будет зависеть от мелодического мотива). А если мелодия явно вальсовая, то обычно один аккорд держится два такта. В размере 4/4 – может быть и три аккорда: обычно на первые две доли – один аккорд, а на 3-ю - другой, и на 4-ю – ещё один. Необходимо учитывать, что количество аккордов зависит и от

темпа мелодии. Чем подвижнее мелодия, тем реже надо менять аккорды в сопровождении.

6. Если мелодия дана в медленном темпе, то можно гармонизовать вспомогательные звуки. Для этого существует «типовой» гармонический оборот со специальным аккордом для верхнего вспомогательного звука: квартсекстаккордом, например, T-S64-T или D-T64-D. Вспомогательный аккорд может быть построен на любом трезвучии. Есть и более сложные варианты гармонизации вспомогательного мотива: вместо S64 используется П2 (секундаккорд), но этот аккорд строится только на первой ступени лада (т.е. на Тонике). Значит, его использование ограничено. А вот поставить на нижний хроматический вспомогательный звук аккорд, уменьшенный по звучанию – можно практически всегда.

7. Используются «задержанные» звуки (или задержания). Так звучат окончания баховских произведений: в последнем тоническом аккорде терцовый тон дается с опозданием, так как задерживается звук предыдущей доминанты, а точнее, септима D7. Иногда ожидаемый терцовый тон тоники опеваётся. Если это заключительная каденция, то можно сыграть задержание к Т после D или, реже S, а если половинная - то задержание к терции D.

8. Одним из типичных мелодических оборотов является поступенное движение от тоники вниз в натуральном миноре (так называемый фригийский оборот). Он гармонизуется следующими аккордами: t-III-s-D или t-t7-s-D.

9. Необходимо обращать внимание на отклонения в другие тональности и соблюдать правила модуляции.

10. Правильно выбрать тип фактуры в соответствии с характером мелодического построения.

Основные принципы соединения аккордов в гармонизации мелодии:

1. Самый главный принцип: если при соединении двух соседних аккордов между ними есть общий (повторяющийся) звук, то его следует оставлять на месте в том же голосе. Называется такой вид соединения «гармоническим».
2. Если между аккордами нет общих звуков, то звуки второго аккорда лучше вести вниз на ближайший звук второго аккорда. Особенно это важно при соединении S и D. Такой вид соединения называется «мелодическим».
3. Басовый голос не надо слишком приближать к остальным голосам аккорда. Бас не должен превращаться в тенор. У него есть своя функция – обогащать верхние звуки своими призвуками-обертонами.
4. Желательно, чтобы бас и звуки мелодии не двигались в одном направлении, особенно к сильной доле такта, если при этом образуется интервал квинта (октава).

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Темы рефератов (к разделу 2.2. по выбору):

«Импровизация в древности и Средневековье»;

«Импровизация в эпоху Возрождения»;

«Импровизация в эпоху классицизма»;

«Импровизационные системы в эпоху романтизма»;

«Импровизационные системы и новые техники музыкальной композиции XX века»;

«Джазовая импровизация».

3.2. Практические задания для самостоятельной работы и творческого показа:

К разделу 2.3.:

- владеть различными видами фактуры;
- сочинить и играть примеры:
 - монодии,
 - органума (различные типы),
 - гетерофонии,
 - разные виды полифонии,
 - гомофонии.

К разделу 2.4.:

Подготовить импровизацию в 3-х частной репризной форме (16+16+16) в ладах народной музыки в следующих жанрах: полька, марш, вальс, полонез (по выбору).

К разделу 2.5.:

Владеть различными видами фигураций. Сочинить и играть их.

К разделу 2.6.:

Играть аккорды по буквенному обозначению. Аккомпанировать с листа мелодии с буквенным обозначением аккордов.

К разделу 2.7.:

С листа гармонизовать различные одноголосные мелодии.

К разделу 2.8.:

Творческий показ свободных импровизаций в различных стилях и жанрах, аккомпанемент с листа, при котором используются знания, умения и навыки, приобретенные в процессе изучения данной дисциплины.

3.3. Список основной литературы

1. *Терацуйан, А. М.* Джазовая импровизация. Курс для начинающих [Электронный ресурс]: учеб.пособие / А. М. Терацуйан. — 5-е, стер. — СПб.: Планета музыки, 2020. — 56 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/134047>
2. *Федин, С. Н.* Основы импровизации [Электронный ресурс]: учебно-методическое пособие / С. Н. Федин. — Кемерово :КемГИК, 2017. — 213 с. — ISBN 978-5-8154-0377-2. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/99291>
3. *Харсенюк, О. Н.* Импровизация [Электронный ресурс]: учебное пособие / О. Н. Харсенюк ; составитель О. Н. Харсенюк. — Кемерово :КемГИК, 2018. — 56 с. — ISBN 978-5-8154-0459-5. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/121900>
4. *Цюй, В.* Фортепианное искусство в Китае: от истоков до современности [Электронный ресурс]: учебно-методические пособия / В. Цюй. — Нижний Новгород : ННГК им. М.И. Глинки, 2021. — 64 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/225488>

3.4. Список дополнительной литературы

1. *Бриль, И. М.* Практический курс джазовой импровизации для фортепиано [Электронный ресурс]: учеб. пособие / И. М. Бриль. — 5-е изд., испр. и доп. — СПб.: Планета музыки, 2019. — 212 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/119199>. — Дата доступа: 26.02.2020.
2. *Гладышева, О.О.* Теория и методика обучения композиции и импровизации: учеб.пособие по предметам "Теория и методика музыкального воспитания", "Гармония", "Сольфеджио", "Полифония", "Основной музыкальный инструмент", спецкурсу "Композиция и импровизация" / О.О. Гладышева. — М.: Спутник+, 2010. — 180 с.

3.Глухов, Л.В. Основы импровизации: практ. курс / Л.В. Глухов. – Пермь: ПГПУ, 2002. – 70 с.

4.Каганович, Г.П. Музыкальная импровизация и воспитание творческой личности/ Г. П. Каганович. – Минск: Бел.ин-т проблем культуры, 1997. – 116с.

5.Кинус, Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе / Ю.Г. Кинус. – Ростов н/Д: Феникс, 2008. – 189 с.

6.Столяр, Р. С. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Р. С. Столяр. — 5-е изд., стер. — СПб.: Планета музыки, 2019. — 160 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/113984>. – Дата доступа: 26.02.2020.

7.Терацуян, А. М. Джазовая импровизация. Курс для начинающих [Электронный ресурс]: учеб. пособие / А. М. Терацуян. — 5-е, стер. — СПб.: Планета музыки, 2020. — 56 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/134047>. – Дата доступа: 26.02.2020

8.Шенберг, А. Основы музыкальной композиции / А. Шенберг; пер., коммент., вступ. ст. Е.Доленко. – М.: МГК, 2000. – 231 с.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

(Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов)

Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

10 баллов:

- безупречное музыкально-техническое исполнение импровизационной композиции;
- яркое и убедительное создание эмоционально-художественного образа произведения;
- высокий технический уровень воплощения исполнительского замысла;
- четкость и ясное построение музыкальной формы в сочетании с законченной отделкой деталей исполнения;
- стилистически выдержаны музыкальные жанры;
- тонкое музыкальное и артистическое исполнение;
- высокий уровень сложности импровизационных формул в исполняемой композиции;
- наличие сценической выдержки.

9 баллов:

- хорошее исполнение импровизации;
- достаточно убедительное раскрытие художественного образа создаваемого произведения;
- хороший уровень пианистической техники;
- законченная отделка деталей исполнения;
- стилистически верное оформление импровизационной композиции;
- выстроенность музыкальной формы импровизации;
- высокий уровень сложности используемых импровизационных формул в исполняемой композиции;
- наличие сценической выдержки.

8 баллов:

- хорошее исполнение нотного текста с незначительными погрешностями;
- образно-эмоциональное исполнение;

- незначительные технические погрешности, связанные с эстрадным волнением;
- незначительные отклонения от стилистических и жанровых особенностей импровизационной композиции;
- наличие незначительных недочетов, имеющих частный характер по отношению к построению целостной художественной формы;
- высокий уровень сложности используемых импровизационных формул в создаваемой композиции;
- наличие сценической выдержки.

7 баллов:

- достаточно уверенное исполнение импровизации;
- технически несвободное исполнение;
- незаконченная отделка деталей;
- достаточно неплохое стилистическое и жанровое осмысление музыкальной композиции;
- средний уровень сложности используемых импровизационных формул в исполняемой композиции;
- отсутствие сценической выдержки.

6 баллов:

- текстовые и звуковые погрешности;
- технические погрешности, связанные с несовершенством пианистического аппарата;
- импровизация малоинициативная;
- стилистические и жанровые погрешности;
- средний уровень сложности используемых импровизационных формул в исполняемой композиции;
- незаконченная отделка деталей;
- отсутствие сценической выдержки.

5 баллов:

- значительные ошибки в исполнении импровизации;

- импровизация технически несвободна, малоосмысленна;
- плохо прослеживается законченность формы импровизации;
- импровизация лишена музыкально-художественного смысла;
- низкий уровень сложности используемых импровизационных формул.

4 балла:

- импровизация лишена музыкально-художественного смысла;
- отсутствует четкая форма музыкальной композиции;
- отсутствие понимания форм и методов построения импровизации;
- низкий уровень сложности используемых импровизационных формул.

3 балла:

- отсутствие понимания форм и методов построения импровизации;
- техническая несостоятельность;
- отсутствие понимания построения музыкальной формы в импровизации;
- отсутствие понимания особенностей различных стилей и жанров музыки;
- низкий уровень сложности используемых импровизационных формул.

2 балла:

- отсутствие понимания построения импровизации;
- отсутствие практических и теоретических знаний о различных импровизационных формулах;

1 балл:

Выставляется студенту, отказавшемуся от исполнения импровизации или не явившемуся на экзаменацию.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ:

Дневная форма получения образования

Темы	Количество аудиторных занятий		КСР	Форма контроля знаний
	лекционные	Практические		
<i>Введение</i>	2			
Тема 1. <i>Искусство импровизации в различных эпохах (исторический обзор)</i>	4	2		Реферат
Тема 2. <i>Виды фактуры</i>	2	2		
Тема 3. <i>Характерные особенности наиболее распространенных танцевальных жанров (полька, вальс, марш, мазурка)</i>	2	2	2	Творческий показ
Тема 4. <i>Способы преобразования мелодии. Виды мелодической фигурации</i>	2	2		Творческий показ
Тема 5. <i>Буквенное обозначение аккордов</i>	2	2	2	
Тема 6. <i>Подбор гармонии к мелодии</i>	2	2	2	Творческий показ
Тема 7. <i>Творческие формы работы</i>				Зачёт
Итого...	16	12	6	