

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Один из самых пластичных импровизаторов-полистилистов, сегодня Роман Столяр — перспективный и вместе с тем довольно непредсказуемый представитель российского нового джаза. Наряду с импровизацией, не меньшее место в его музыке занимает композиция — недаром в свое время он окончил композиторский факультет Новосибирской консерватории. Теперь же сам преподаёт в Новосибирском музыкальном колледже авторский курс «Теоретические основы джазовой импровизации», а также проводит мастер-классы по импровизации и композиции на обширной территории бывшего СССР — от Томска до Кишинёва. Кроме того, весной 2007 года он вёл семинар по коллективной импровизации в Калифорнийском институте искусств. И вот весь свой педагогический опыт Роман Столяр аккумулирует в настоящем издании. Его практический курс для фортепиано «Современная импровизация» выделяется на фоне других выходивших в России пособий по импровизации своей стиливой всеядностью.

За свою относительно недолгую карьеру Роман Столяр успел поиграть со многими музыкантами альтернативного толка — среди них Владимир Чекасин, Анатолий Вапиров, Сьюзен Аллен, Винни Голия. Его эстетика тяготеет к постмодернистской эклектике — не в негативном смысле, а в смысле художественной системы, и, возможно, поэтому он считает своим долгом познакомить учащихся со всеми основными системами организации звука, в том числе, казалось бы, давно сброшенной с парохода современности классико-романтической тональностью. Как справедливо замечает

сам автор, это целый спектр возможностей, которые в атональном окружении звучат неожиданно свежо. Среди других систем и типов мышления — расширенная тональность, пуантилизм, сонористика, алеаторика, минимализм, даже додекафония и сериализм, симметричные лады, музыка барокко, индийская классическая музыка, мугам и, конечно, джаз. Автор настоящего пособия считает, что чем большим количеством стилистических элементов владеет современный импровизатор, тем богаче его палитра и, соответственно, конечный результат. Творческое кредо Романа Столяра звучит так: «Необходимо не просто изучать историю музыки XX века, но быть в курсе последних музыкальных событий и новаций, регулярно прослушивая аудиозаписи и посещая концерты, — поскольку всё, что учащийся (и вообще любой из нас) слышит вокруг, может быть с успехом использовано в импровизации».

Большое внимание уделяется проблемам формообразования в импровизации — от построения простой трёхчастной формы до сонатной; в этом процессе построения задействуется, можно сказать, легендарная асафьевская триада  $i-m-t$  (импульс — движение — завершение). Кроме того, предлагается импровизировать по графическим и текстовым партитурам, что, возможно, сдвинет с мёртвой точки нынешнюю ситуацию в современном исполнительском искусстве, когда академические музыканты порой просто отказываются играть недетерминированные фрагменты партитуры.

Книга Романа Столяра ценна прежде всего своей практической частью: её автор — не теоретик, а прежде всего практик. Некоторые его методики заслуживают отдельного упоминания. Например, принцип ограничения средств начинающего импровизатора: сначала это лишь один звук, затем с привлечением соседних тонов и т. д. Или же ограничение касается

диапазона, или количества пальцев, которыми позволяется играть; определённая заданность может быть и в структуре лада. Думается, подобный подход продуктивен: ограничения всегда стимулировали творчество. В целом же материал книги выстроен по принципу «от простого к сложному»: от отдельных звуков к кластерам, от ладов к полиладам, от тональности к атональности и их совмещению. Все это вполне согласуется с дидактическими задачами издания.

Отдельный раздел посвящён специфическим ресурсам фортепиано — Роман Столяр как пианист знает об этом практически всё. Он использует понятие расширенного фортепиано, где приветствуются неординарные техники игры, задействующие «внутренности» инструмента (струны, колки, раму), или дополнительные звуковые объекты, которые так или иначе меняют его звучание (кейджевское препарированное фортепиано; использование смычка, барабанных палочек, бумаги, картона и т. д.). Еще одну возможность расширения звукового поля рояля Роман Столяр связывает с голосом пианиста: декламация каких-либо текстов, пение, шёпот, шипение, свист — всё это входит в арсенал современного импровизатора.

*Ирина Северина*

## ВВЕДЕНИЕ

Импровизация — предмет, который в системе российского музыкального образования ещё не занял должного места; более того, в программе большей части высших и средних специальных учебных заведений, где учат музыкальному исполнительству, предмет «импровизация» в принципе отсутствует. Объясняется это, вероятно, тем обстоятельством, что учебные программы в сфере музыкального образования, из года в год в основном повторяющие себя, основываются на взгляде на музыкальную культуру, который сформировался ещё в 30–50-е годы прошлого века. Нелишне напомнить, что это время характеризовалось существенным идеологическим давлением, оказываемым на все аспекты деятельности населения Советского Союза, — и музыка, естественно, не представляла исключения. В силу этого обстоятельства тенденции развития музыкальной культуры, явственно прослеживающиеся на Западе, почти не коснулись советской музыки. Радикальные же течения в западной музыке советскими идеологами от образования воспринимались не иначе как «буржуазные» и «чуждые советской культуре».

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, инте-

гральный 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 Берио 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 Брёцман, Фред Фрит, Матс Густафсон, Миша Менгельберг и многих других. Любопытно, что и новоджазовые музыканты также частенько прибегают к использованию графических и текстовых партитур в качестве своеобразных «дирекционных», на основе которых играют импровизации.

Исходя из вышеизложенного, совершенно очевидно, что игнорирование обучения импровизации молодых исполнителей практически исключает возможность их 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 и — что существенно — практически полным отсутствием методик такого обучения в нашей стране. Движение же преподавания музыкальной импровизации за рубежом, напротив, в последние 15–20 лет стремительно набирает обороты; множится число образовательных программ и учебных пособий, посвящённых импровизации, что в условиях официальной поддержки этого искусства неудивительно. Достаточно привести в пример решение двух крупнейших американских организаций, объединяющих преподавателей музыки, — Национальной ассоциации музыкальных учебных заведений (NASM) и Национальной конференции музыкальных педагогов (MENC) — об обязательном преподавании импровизации на всех этапах обучения музыке.

В настоящем курсе, нацеленном на студентов фортепианных отделений высших и средних специальных музыкальных учебных заведений, предпринята попытка построения системы обучения современной импровизации. Подход к обучению выбран предельно структурным. Обучение начинается с простейших моделей, изучается специфика их взаимодействия друг с другом, особенности реализации их выразительных составляющих. После того как освоены элементы музыкального языка современной импровизации, учащийся приступает к их комбинированию по внешним предписаниям. Таким предписанием может служить

как один из инвариантов построения формы, заимствованный из академической музыки (трёхчастная форма, вариации, рондо), так и текстовая или графическая инструкция. В качестве важнейшего формообразующего фактора на протяжении всего курса выступает правило ограничения инициативы импровизатора — имеется в виду, что учащемуся предписывается, какие параметры задействовать в ходе его импровизации, а какие строго ограничивать в употреблении. Чёткое следование таким предписаниям на каждом этапе обучения позволяет дисциплинировать игру, экономить выразительные средства и, в конечном итоге, выстраивать сбалансированную по форме импровизационную пьесу.

В завершение вступительной статьи хотелось бы обратить особое внимание на роль теоретических специальных дисциплин в формировании навыков импровизатора. Понимание структурных особенностей современной академической музыки, её связи с западноевропейской музыкальной традицией, проникновение в суть специфических композиторских техник, в закономерности формообразования — всё это обеспечивается глубокими знаниями в области теории музыки. Кроме того, занятия импровизацией вне вхождения в звуковую среду современной музыки — и компонированной, и импровизационной — вряд ли можно считать продуктивными. Именно поэтому необходимо не просто уделять особое внимание изучению истории музыки XX века, но быть в курсе последних музыкальных событий и новаций, регулярно прослушивая аудиозаписи и посещая концерты — поскольку всё, что учащийся (и вообще любой из нас) слышит вокруг, может быть с успехом использовано в импровизации.



# Раздел 1

## **ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ СВОБОДНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ**



## Глава 1

# ИМПРОВИЗАЦИЯ И СВОБОДА. СТЕПЕНИ СВОБОДЫ ИМПРОВИЗАТОРА

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

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

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

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

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

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

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

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

## Глава 2

# СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СВОБОДНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ. ПАРАМЕТРИЧЕСКИЙ ПОДХОД. ОППОЗИЦИИ

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

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

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

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

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

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



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)