

А. Н. Веретенников

Исполнительские и фактурно-стилевые особенности фортепианно-джазового аккомпанемента

В данной статье рассмотрены некоторые ключевые моменты исполнения джазового аккомпанемента на фортепиано, а именно общестилевые особенности, гармонические, метроритмические и фактурные элементы. Изучение данного вопроса требует глубокого анализа стилистических задач, технических основ и совершенного владения искусством импровизации в рамках стиливых особенностей традиционной джазовой инструментальной музыки. Путем исследования основных элементов, используемых при исполнении эстрадно-джазового аккомпанемента, таких как фактурно-технический комплекс и художественно-выразительные средства, мы приходим к универсальному решению поставленной художественной задачи и проблематики аккомпанемента в джазовой музыке в целом. Наиболее важным аспектом представляется то, как именно выстроен план аккомпанемента, какими выразительными средствами и техническими элементами оперирует музыкант, в полной мере осознавая это, в итоге мы получаем логически законченный концертный номер с цельностью музыкально-драматургического образа.

Ключевые слова: джаз, аккомпанемент, джазовая гармония, исполнительские приемы, массовая культура, стиль

Alexey N. Veretennikov

Performance and texture-style features of piano-jazz accompaniment

This article describes in detail some of the key features of playing jazz accompaniment on piano. Studying this question requires a deep analysis of stylistic tasks and technical foundations. By studying the key elements used in the performance of pop and jazz accompaniment, we come to a universal solution to the artistic problem and the problems of accompaniment in jazz music in general. An important aspect is how exactly the plan of accompaniment is built, what expressive means the musician operates, fully aware of this, in the end we get a logically complete concert number with the integrity of musical and dramatic image. Aspects of harmonic functionality, textual and stylistic peculiarities and rhythmic-pulsating nuances of jazz accompaniment are considered in detail. Considering the chronology of development of pianistic art, including jazz, we can note the evolutionary development of the accompaniment, its path from simpler to more complex.

Keywords: jazz, accompaniment, jazz harmony, performance technique, popular culture, style

DOI 10.30725/2619-0303-2021-4-13-18

Под термином «джазовый стандарт» принято понимать музыкальные произведения вокальные или инструментальные, которые в свою очередь составляют основу репертуара профессионального джазового музыканта, являющиеся базой для освоения как гармонического, так и импровизационного языков. Источником для джазовой импровизации необязательно должна быть композиция, написанная для конкретного джазового исполнителя. Это вполне могут быть темы из бродвейских мюзиклов, кинофильмов, а также мелодии из академической музыки. Особого внимания требует комплекс вопросов фортепианного аккомпанемента, ставший предметом рассмотрения данной статьи. Что такое «современный джаз», в частности джазовый аккомпане-

мент, и в чем разница трактования одной и той же джазовой мелодии, так называемого «джазового стандарта», на различных континентах в Америке, Европе, Азии? Очевидно, что в общем случае исполнение и эмоциональное восприятие музыки будет ориентировано на народную музыкальную культуру, уходящую в этническую традицию. В отличие от европейской академической музыки, в которой огромнейшую роль играет музыкальная документация (нотный текст, штрихи, обозначение различных нюансов), в современной джазовой музыке на первом месте стоит импровизационность, а зачастую и некая спонтанность, хотя элементы импровизационности можно нередко встретить и в произведениях европейских, русских и американских композиторов со-

временности, определенно не имеющих отношения к джазу как таковому.

Стилистика современного джаза дает уникальную возможность слушателям быть непосредственными свидетелями создания музыкального номера. По мнению музыковеда В. Н. Холоповой, джазовая музыка становится определенной формой общения на музыкальном языке [1, с. 7]. Часто, следуя за реакцией слушателя, то, как зритель в зале реагирует или не реагирует на мельчайшие изменения исполнительского мышления, индикатор поведения, общей эмоциональной наполненности, исполнитель может моментально сменить характер исполнения номера (пьесы), фактуру, ритмические фигуры, прибегать к различным техникам аккомпанемента.

Почему же так важен аккомпанемент в эстрадно-джазовой музыке? Именно аккомпанемент при исполнении джазовых стандартов, наряду с исполнением соло, несет в себе основную смысловую нагрузку и эмоциональную составляющую, потому как основной целью его является быть тем индивидуально-неповторимым компонентом, который впоследствии поможет полностью раскрыть, а зачастую и углубить смысловое и художественное содержание пьесы (мелодии) и музыкального номера в целом.

Под аккомпанементом подразумевается большой комплекс фактурно-технических и художественно-выразительных средств, в который входят четыре основных компонента: гармонические особенности, фактурные и метrorитмические элементы, общая стилевая характеристика, а также способность мгновенно координировать свои действия во время исполнения. Вместе с тем эта организация должна приводить к единству художественного образа, который хотел раскрыть исполнитель, прибегнувший к определенному художественно-исполнительскому решению.

Гармонии в джазовой музыке очень точное определение дал Юрий Чугунов в своей работе «Гармония в джазе». По его мнению, гармония как основа музыкального языка представляет собой систему творческих заимствований европейской гармонической форм и принципов [2, с. 96].

Гармоническая структура аккомпанемента джазового стандарта в ходе музыкально-эволюционного развития, постепенно усложнялась, и пяти-шести-голосные аккорды стали абсолютной нормой при ис-

полнении аккомпанемента даже простейшей джазовой мелодии.

Уникальность джазового аккомпанемента, в частности гармонической его структуры, заключается в том, что несколько различных музыкантов могут исполнить ансамблем какую-то определенную джазовую мелодию практически без подготовки, опираясь исключительно на стилевые элементы гармонических структур с широким использованием методов импровизации.

Опираясь на гармонию джазового стандарта, музыкант может интерпретировать ее согласно стилевым особенностям пьесы, а также учитывать особенности сольной или ансамблевой формы аккомпанемента.

Сложная гармоническая структура аккомпанемента в джазовой музыке, несомненно, является визитной карточкой всего джазового «музыкального пласта». Такие музыканты и композиторы, как Сесил Тэйлор – американский джазовый пианист, основоположник такого течения, как фри-джаз (Free Jazz), и Чарльз Мингус, экспериментировали с различными атональными гармоническими техниками, которые впоследствии нашли широкое применение во фри-джазе. Но, как правило, большинство джазовых композиторов придерживается традиционных, консервативных подходов к стилистике гармонического языка [3, с. 54].

Условно историю современного джазового аккомпанемента на фортепиано, можно начать с конца XIX в. с эпохи «Рэгтайма». Буквально рэгтайм означает «рваное» или «разорванное время». «В музыке это связано с ярким, сразу же хорошо ощутимым на слух использованием синкопированного ритма в мелодической линии, в то время как в сопровождении идет ровное, метрономически точное движение четвертями или восьмыми (от ragged rhythm – рваный ритм)» [4, с. 68].

С точки зрения исполнения технических нюансов, в фактуре рэгтайма было очень много заимствованного от классической фортепианной школы и основ музыкального европейского творчества, но, несомненно, присутствовали и элементы негритянских «рабочих песен», а также можно было уловить нюансы американской музыки менестрелей конца XIX в. Фортепианная фактура рэгтайма культивировала совершенно новые принципы композиции, основанные на жестком, стучащем, перкуссионном звукоизвлечении. Педальная колористика, как и блестящая пассажная техника исполнения

в сравнении с классическим романтическим пианизмом, характерным для импрессионистской пианистической школы, практически отсутствует. Можно сказать, появился совершенно новый фортепианный стиль в музыке, который полностью реализовался в современной джазовой культуре.

Известный музыковед В. Д. Конен высказывает мнение, что «эта музыка моторно-ритмического склада, “квадратная”, и “угловатая”, практически лишенная глубокого эмоционального характера. Музыка, которая словно живет сама по себе» [5, с. 160]. «Важнейшим признаком ритмического строя регтайма была поразительная точность акцентов, вызывающая ассоциации с механическим движением. Столь же характерен общий облик танцевальности, выраженный в мотивно-ритмической повторности в манер *regretum mobile*. Темп при этом оставался, однако, сдержанным. „Не слишком быстро“, „В темпе медленного марша“» [5, с. 161].

При исполнении данной фактуры в правой руке, как правило, используется довольно синкопированная мелодическая линия, при сдержанном, метрически-ровном сопровождении в левой руке. Несмотря на то, что регтайм появился в Америке, его общие мелодические и гармонические основы все-таки можно отнести, по большей части к музыке европейского происхождения. Все еще чувствуется сильное влияние канонов классической гармонии. Обычно это была простая гармоническая основа с акцентами на главные ладовые функции и отклонения в родственные тональности. Известный американский музыковед Джеймс Линкольн Колиер в своей работе «Становление джаза» пишет о том, что исполнители регтаймов, в частности Скотт Джоплин, были хорошо знакомы с творчеством Фридерика Шопена и Роберта Шумана, и неслучайно их фигурации в партии правой руки происходят от танцевальных форм, родившихся столетия назад: «Партия правой руки у Джоплина тяготеет ближе к фугам Баха, чем к музыке джазовых гитаристов с просторов Техаса» [6, с. 131].

Еще одной формой исполнения джаза является сугубо фортепианная его стиливая разновидность – «Страйд-пиано» или «Гарлемский шаг». Одним из первых пианистов, которые практиковали прием страйда, был Джеймс П. Джонсон. По его мнению, то, что играли музыканты того времени, не было регтаймом в нынешнем смысле. «Они ис-

полняли популярные песни с сильно подчеркнутым ритмом и синкопированным импровизированным аккомпанементом» [6, с. 158]. В отличие от регтайма, в аккомпанементе страйд-пиано значительно усложнилась партия левой руки. Хотя, как и в регтайме, на первую и третью доли исполнялась басовая функция, на вторую и четвертую – аккорд, трактовка исполнения в обеих руках значительно усложнилась и стала более «джазовой». Впервые в музыкальном лексиконе появился термин «блуждающий бас», когда левая рука поступенно скользит по клавиатуре, соединяя основные гармонические функции.

С точки зрения гармонической составляющей, фактура страйд-пиано также стала более сложной. Правая рука при этом исполняла аккорды либо ритмично повторяющиеся фигуры-паттерны, состоявшие из отдельных мелодических фигураций или цепочки аккордов. Так же часто используются характерные для фортепианного стиля исполнения различные украшения: трели, морденты и т. д. Впервые появились нюансы и выразительные средства, присущие современной джазовой гармонии, а именно, параллельные интервалы, блок-аккорды и всевозможные альтерации и регармонизации. Что касается метроритмических особенностей, то, несомненно, фактура страйд-пиано является более насыщенной, чем фактура регтайма. Несмотря на то, что в левой руке ровное четвертное движение, с редкими акцентами-синкопами на четвертую шестнадцатую, как правило во второй или четвертой долях, в правой руке исполняется варьируемый двух тактовый либо четырех тактовый аккордово-ритмический паттерн. Для имитации блюзовых тонов (нот) прибегали к приему соскальзывания пальца с черной клавиши на соседнюю белую. Это является одним из распространенных пианистических приемов, которые используют современные джазовые пианисты.

Исполнительская особенность аккомпанеента в этой фортепианной фактуре требовала от исполнителя определенной сноровки и нескольких видов координации, а именно: двигательной, слуховой и метроритмической, дабы сохранить множество отдельных элементов музыкальной фактуры, организуя их в единое направление развития музыкальной ткани.

До середины XX в. большая часть всей джазовой музыки, с точки зрения гармо-

нической структуры, была относительно традиционной. Практически в любой исполняемой мелодии можно было легко определить принадлежность к мажорному или минорному ладу. В свою очередь, сложные аккорды, с добавлением определенных ступеней, как правило 9, 11, 13, строившиеся от тоники по терциям, составляют основу эстрадно-джазового гармонического плана.

Во второй половине XX в. в гармонии происходит глобальная трансформация. Такие музыканты, как Майлз Дэвис, Билл Эванс, Джордж Рассел, повсеместно начали использовать ладовую концепцию при гармонизации мелодии. Благодаря сложным квартовым и секундовым аккордам, гармонический план стал носить модальный характер. Новые аккордово-гармонические структуры нашли широчайшее применение в музыке Тэда Джонса, Херби Хенкока. По мере снижения надобности в точном тональном соответствии, некоторые джазовые музыкальные композиции отходили от привычной функциональной гармонии, приобретая все более хроматический политональный характер.

В связи с большой популяризацией различных стилей джаза и ассимиляцией «белыми» музыкантами негритянской музыки, наряду со сложной, политональной импровизационностью, возрастает и роль гармонической и метроритмической составляющих в музыкальной ткани. Гармоническая вертикаль становится еще более насыщенной, благодаря множеству альтераций и «замен», когда родственный ожидаемому аккорд расположен на терцию либо на тритон выше или ниже его [2, с. 38]. Это требует и изменения и в исполнении фортепианного аккомпанемента. По большей мере это касается таких элементов, как гармония, мелодика и фразировка. В джазовом искусстве появляются новые музыкальные явления, такие как «свинг» (swing), «грав» (groove) и «время» (time), которые неразрывно связаны с развитием абсолютно новой пианистической техники. Постоянные отклонения ритмической пульсации (отставая или забегая вперед) от сильных (опорных) долей или постоянного точного ритмического шага, дают то чувство раскачки, благодаря которому «свинг» (раскачивание) и получил свое название.

Более современной и усложненной формой страйд-пиано становится, «буги-вуги» – более новое течение джаза, нашедшее преломление уже не только в фортепианно-

исполнительской культуре, но и в оркестровых стилях современного джаза.

Фактура этого стиля строится, как правило, на двенадцати тактовом мажорном блюзовом музыкальном периоде (квадрате) в умеренном или быстром темпе. Партитя левой руки исполняется довольно отрывисто и отчетливо. Восьмые с точкой и шестнадцатые длительности исполняются пунктирно, в пропорции 3:1, что более пунктирно и свойственно классической европейской музыкальной традиции, в отличие от «джазовой», «свинговой», где пропорция была 3:2 (триольная пульсация). Впоследствии такая ритмическая пульсация (3:1) будет носить название «шафл» и найдет широкое применение в джаз-роковой музыке. Левая рука пианиста словно имитирует игру ансамблевой ритм-секции: контрабаса и ударной установки, отмечая и акцентируя вторые и четвертые доли в такте. При этом правая рука исполняет несложные ритмические фигуры-паттерны, используя твердую перкуSSIONНУЮ атаку. Можно сделать вывод, что фактура буги-вуги – это значительно видоизмененная страйд-фактура, основанная на блюзовых традициях.

Пианисты более поздней джазовой школы – школы свинга несколько отошли от европейской манеры исполнения, отдавая предпочтение музыкальным элементам африканского происхождения, делая акцент на метроритмику, время, пульсацию, характерную импровизационность, но с появлением «би-бопа», с его пристрастием к хроматизмам и пренебрежением к гранд-биту (остинатному ритмическому движению в левой руке) джазовые пианисты вновь стали приближаться к европейской манере игры. Вот что пишет Ю. Панасье про би-боп: «После 1940 года некоторые негритянские джазовые музыканты – Диззи Гиллеспи, Чарли Паркер, Телониус Монк и ряд других – ввели в свою игру гармонические и мелодические элементы, заимствованные из классической и современной европейской музыки. Увлечшись виртуозностью и гармонической сложностью, они принесли свинг, качество звучания и выразительность исполнения в жертву экстраджазовым поискам. Так появилась манера «би-боп» [7, с. 66].

Другой тенденцией в истории фортепианного джазового аккомпанемента становится отход от традиционного пианизма, минимизации фактуры, упрощение технических элементов, а порой и вообще

намеренный отказ от исполнения на фортепиано двумя руками. Тем самым появляется возможность максимально раскрыться солисту, освободив партию аккомпанемента от виртуозности, возведя эмоциональную сторону музыкального номера в исключительный приоритет. Фактура аккомпанемента при этом служит лишь дополнительным музыкальным элементом, подчеркивающим ритмическую структуру и стилевую особенность исполняемого джазового стандарта. Характерная манера такого аккомпанемента была присуща американскому пианисту и композитору XX в. **Билу Эвансу**. Эванс развил фортепианную традицию от би-бопа и стал известен своим лирическим, гармонично продвинутым и звучным фортепианным стилем, явно вдохновленным классическими композиторами импрессионизма и романтизма, такими как Клод Дебюсси, Морис Равель и Игорь Стравинский. Продолжая исполнительскую концепцию джазового пианиста Бада Пауэла, Эванс в период своего творческого расцвета часто отказывался от исполнения в аккомпанементе традиционных септаккордов, где использовали 1-3-5-7 и иногда 9 ступеней при одновременном воспроизведении аккорда. Его новаторством стал так называемый «прием голосового сопровождения» (shell voicing), где вместо сложных альтерированных аккордов исполнялись 1-7, 1-3, 7-3 ступени гармонической функции. Еще одним нововведением были цепочки длинных аккордовых последовательностей, которые он исполнял исключительно одной рукой, высвобождая больше музыкального пространства для солиста или другого инструмента, добиваясь максимальной прозрачности и простоты аккомпанемента. Важнейшим фактором он считал качество звука, его тембровую окраску.

Таким образом, ознакомившись со стилистическими, гармоническими, метроритмическими особенностями современного джазового аккомпанемента, можно утверждать, что в истории эстрадно-джазового пианизма прослеживаются две основные тенденции.

Первая заключается в том, что пианистическая джазовая школа, в частности фортепианный аккомпанемент, в большей степени направлен к европейской пианистической манере исполнения, тяготеющей к объемному звучанию, максимальной уплотненностью аккомпанементом музыкальной ткани. Другими словами, пиани-

сты, аккомпанирующие джазовую мелодию, будь то фактура с элементами рэгтайма, баллады или страйд-пиано, конечно, особое внимание уделяли метроритмическим и пульсационным характеристикам исполнения, в то же время столь же искусно работали и со сложной джазовой гармонией, и техничными мелодическими фигурациями (импровизационными фразами), которые в свою очередь пришли не из негритянского музыкального фольклора и эстетики блюза, а из европейской пианистической школы конца XIX в.

Вторая же тенденция, наоборот, тяготеет к простоте и прозрачности фортепианного аккомпанемента, минималистичности в фактуре и метро-ритме.

В данной статье рассмотрены лишь некоторые особенности исполнения фортепианного аккомпанемента джазового стандарта, и многие вопросы требуют более детального изучения, а именно: принципов практического применения систематизированных базовых закономерностей гармонической и ритмической структур в джазовой музыке, а также формообразующих и стилевых элементов традиционной джазовой культуры. В целом же основополагающей задачей в исполнении аккомпанемента джазового стандарта заключается подчеркнуть как эмоциональную структуру музыкального номера в целом, так и творческую мысль солиста-импровизатора посредством гармонических, фактурных, ритмических и стилевых элементов.

Таким образом, какими бы средствами музыкальной выразительности, техническими нюансами и гармоническими оборотами ни пользовался исполнитель, будь то элемент страйд-пиано, с постоянно пульсирующим движением, изложение фактуры би-бопа, со сложными альтерированными аккордами, или же, наоборот, использование минималистического аккомпанемента, в процессе работы над музыкальным номером в целом, необходимо раскрыть и представить слушателю наиболее сильные стороны музыканта-исполнителя, которые формируются в процессе работы над метро-ритмическими элементами, фактурой, гармоническими особенностями, а также общей эмоциональной составляющей.

Поскольку данная проблема на сегодняшний день является весьма актуальной для профессиональных музыкантов, работающих преимущественно с традиционной джазовой музыкой, более подробное изучение джазо-

А. Н. Веретенников

вого стандарта как устоявшейся музыкальной формы, анализ гармонических и ритмических особенностей, а также владение мастерством импровизации в большей степени поможет решить вопрос, как именно исполнять аккомпанемент в джазовой музыке, какие гармонические, ритмические и фактурные решения необходимы для законченности «сценического номера».

Список литературы

1. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань: Планета музыки, 2014. 320 с.
2. Чугунов Ю. Гармония в джазе. Изд. 3-е. М.: Совет. композитор, 1988. 96 с.
3. Пис Т. Джазовая композиция: теория и практика / пер. К. Боенко. Бостон (Массачусетс), 2003. 199 с.
4. Овчинников Е. История джаза: учебник: в 2 вып. М.: Музыка, 1994. Вып. 1. 240 с.
5. Конен В. Д. Рождение джаза. Изд. 2-е. М.: Совет. композитор, 1990. 130 с.

6. Коллиер Дж. Становление джаза: популяр. ист. очерк. М.: Радуга, 1984. 389, [1] с.

7. Панасье Ю. История подлинного джаза. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 128 с.

References

1. Kholopova V. N. Music as a kind of art. SPb.: Lan': Planet of Music, 2014. 320 (in Russ.).
2. Chugunov Yu. Harmony in jazz. Ed. 3rd. M.: Sovet. kompozitor, 1988. 96 (in Russ.).
3. Pease T.; Boenko K. (transl.). Jazz composition: theory and practice. Boston (Massachusetts), 2003. 199 (in Russ.).
4. Ovchinnikov E. History of jazz: textbook: in 2 iss. M.: Music, 1994. 1, 240 (in Russ.).
5. Konen V. D. The birth of jazz. 2nd ed. M.: Sovet. kompozitor, 1990. 130 (in Russ.).
6. Collier J. The formation of jazz: popular history sketch. M.: Raduga, 1984. 389, [1] (in Russ.).
7. Panasier Yu. History of genuine jazz. 2nd ed. L.: Music, 1979. 128 (in Russ.).