

ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ РАБОТЫ С ДЖАЗОВЫМИ СТАНДАРТАМИ В ПРОЦЕССЕ ИМПРОВИЗАЦИИ

PRINCIPII ȘI METODE DE LUCRU CU STANDARDELE DE JAZZ ÎN PROCESUL DE IMPROVIZAȚIE

PRINCIPLES AND METHODS OF WORKING WITH JAZZ STANDARDS IN THE PROCESS OF IMPROVISION

ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА¹,

доктор искусствоведения, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

ВЯЧЕСЛАВ ДАШЕВСКИЙ²,

преподаватель,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 78.036.9:781.65

Джазовые стандарты – важная часть репертуара любого джазового исполнителя. В предлагаемой статье рассматриваются основные принципы и подходы к импровизационной обработке джазовых стандартов. Основное внимание уделяется мелодии и гармонии как важнейшим средствам импровизационного варьирования.

Ключевые слова: джаз, джазовый стандарт, импровизация, тема, обработка темы, мелодия, гармония

Standardele de jazz reprezintă o parte importantă a repertoriului oricărui jazzman. În prezentul articol se discută principiile și abordările de bază ale prelucrării improvizatorice a standardelor de jazz. Atenția principală este acordată melodiei și armoniei ca mijloacele cele mai importante de variere improvizatorică.

Cuvinte-cheie: jazz, standard de jazz, improvizație, temă, prelucrarea temei, melodie, armonie

Jazz standards are an important part of the repertoire of any jazzman. This article discusses the basic principles and approaches to improvising processing of jazz standards. The main attention is paid to melody and harmony as the most important means of improvisational variation.

Keywords: jazz, jazz standard, improvisation, theme, theme processing, melody, harmony

Введение

Репертуар джазовых музыкантов, как правило, складывается из двух частей: собственных, оригинальных композиций и джазовых стандартов. Джазовые стандарты или *evergreens* («вечнозеленые» мелодии) – важная часть репертуара джазового исполнителя. Они являются источником вдохновения для джазменов в любой стране мира. В основе джазовых стандартов лежат преимущественно вокальные пьесы: популярные песни, от эстрадных до детских (например, *By, By, Blackbird* Р. Хендерсона и М. Диксона), отдельные номера из мюзиклов (*My Funny Valentine* из мюзикла *Babes in Arms* Р. Роджерса и Л. Харта), оперные арии (*Summertime* из оперы Порги и Бесс Дж. Гершвина). Меньшую часть стандартов составляют инструментальные темы, сочиненные джазовыми музыкантами (на них нередко впоследствии пишутся слова, что расширяет сферу их применения, превращая в материал для вокалистов).

Причина появления и широкого распространения джазовых стандартов кроется в том, что их знание позволяет джазменам общаться между собой в процессе совместного

1 tberezovicova@mail.ru

2 dashinn777@yahoo.com

музицирования. Владение джазовыми стандартами незаменимо в концертной практике и студийной работе, а также в такой специфической форме исполнительства как *jam-session*, где нередко встречаются музыканты, не знакомые друг с другом.

Музыканты должны постоянно расширять свой репертуар, пополняя его новыми стандартами. При общении с известными джазменами всегда поражает знание музыкантами джазовых стандартов и готовность исполнить их в любом составе. Джерри Кокер говорил, обращаясь к молодым исполнителям: «Сколько бы тем вы ни знали, их не может быть слишком много» [1 с. 28].

В настоящее время насчитывается более полутысячи джазовых стандартов, и их количество продолжает постоянно расти. В помощь джазменам издательства выпускают сборники, где джазовый стандарт выглядит как мелодическая линия, снабженная гармонической цифровкой, а также иногда и некоторыми другими атрибутами, необходимыми для их обработки (*Intro*, *Coda* и др.). Одним из известных источников джазовых стандартов является серия в трех выпусках *The New Real Book*, где собраны наиболее востребованные темы, классифицированные по исполнителям и стилям [2]. Разнообразии материала позволяет учесть личные склонности любого исполнителя.

Вслед за выбором джазового стандарта начинается работа над ним, в процессе которой происходит создание своей собственной исполнительской версии. Здесь на переднем плане оказывается умение творчески подойти к материалу и придать ему форму законченной, обладающей качеством индивидуальности композиции. В процессе создания импровизации важнейшая роль принадлежит мелодии и гармонии, которые должны рассматриваться как два неотделимых друг от друга компонента музыкальной ткани.

Изложение темы

Существует широкий спектр подходов к изложению темы – от строгого следования авторскому варианту до внесения в него кардинальных мелодических, гармонических, ритмических, фактурных изменений. Порой, оригинальная тема стандарта используется лишь как отправная точка для собственной версии, в таких случаях степень изменения может быть весьма значительной, вплоть до использования лишь отдельных узнаваемых деталей (аккордов, мелизмов), воспроизведения стиля или общей эмоциональной атмосферы (как это происходит в исполнении Ч. Кория джазового стандарта *Someday My Prince Will Come* в его альбоме *Acoustic Band*, 1989).

Характерной чертой отношения великих джазменов к стандартам можно считать достижение оригинальности конечного продукта. Эта особенность ясно выявляется при анализе трактовки одной и той же темы разными музыкантами, композиции которых могут кардинально отличаться друг от друга по стилю, тональности, темпу и даже форме. Так, например, известная тема Телониуса Монка *Round About Midnight*, вдохновляющая самых разных исполнителей, в каждой интерпретации звучит по-другому, порой существенно отличаясь по характеру от оригинала. Для сравнения, можно предложить сольный вариант исполнения этой темы самим Т. Монком (например, в записи 1969 г.), Чиком Кориа (в концерте *Solo Piano*, 1983) и Китом Джарретом (*The 100th Performance In Japan*, 1987). Наиболее приближенным к оригиналу вариантом является тема в версии К. Джаррета, который проводит мелодию фактически без изменения, лишь «обволакивая» ее кружевными пассажами и поддерживая изысканными аккордами. Т. Монк излагает тему с многочисленными звуковысотными, ритмическими и гармоническими отклонениями, делая порой мелодию двухголосной за счет добавления «лишних» нот в более высоком регистре. Свободнее всего обращается с темой Ч. Кория, в исполнении которого мелодия оригинала едва прослушивается за многочисленными виртуозными пассажами, трелями, аккордовыми и басовыми вставками.

Нередко в среде солистов практикуется такой подход к изложению темы, при котором она импровизируется по ходу выступления, и варианты ее мелодической линии меняются

от исполнения к исполнению. В качестве образца можно привести исполнение одного и того же джазового стандарта *My Funny Valentine* трубачом Майлсом Девисом в двух его альбомах: *Cookin' with The Miles Davis Quintet* (1956) и *My Funny Valentine* (1964).

Широкие возможности для поиска индивидуального звучания стандарта открывает собственная гармонизация джазовой темы. В этих целях могут быть использованы самые разные аккорды: терцовые и квартовые, малозвучные и многозвучные, вплоть до кластера. Накопленный в течение десятилетий аккордовый арсенал позволяет музыканту получать самые разнообразные краски для реализации своих художественных идей. Этот процесс напрямую связан с уровнем владения инструментом, но помимо исполнительской техники необходимым условием являются знание гармонии и навыки ее изложения. Пользуясь разнообразными аккордовыми средствами, исполнители на гармонических инструментах (пианисты, гитаристы), могут достичь большой свободы самовыражения.

Значительную свободу при изложении темы предоставляет исполнителям ее ритмическая структура. По мнению Д. Лифшица, именно ритмическая организация составляет специфику процесса импровизации в джазе: «Изменение параметров звучания (гармонии, мелодического контура, тембра, громкости) само по себе не вызывает эффекта джазовости, но даже неджазовая мелодия звучит по-джазовому импровизационно, будучи сыгранной по законам джазового ритма» [3 с. 12]. Приступая к работе над темой, музыкант сразу должен представить себе ее примерное ритмическое оформление, которое находится в прямой связи со стилем будущей композиции. С точки зрения ритма, джазовые стили можно разделить на две большие группы: те, где присутствует свинг, и те, которые его не содержат (джаз-рок, фьюжн, латино). Выбор ритмической структуры темы, определяющей стиль композиции в целом, – одна из важных задач в работе над джазовым стандартом.

Приемы варьирования темы

Выстраивание композиции на основе джазового стандарта, как правило, представляет собой процесс варьирования на заданную тему: за ее изложением следует ряд квадратных-хорусов, в рамках которых тема определенным образом видоизменяется. Поскольку джазовая композиция на базе стандарта построена, по терминологии академической теории музыки, в форме темы с вариациями, то одной из важнейших проблем, с которой сталкивается музыкант, является сочетание в композиции изменяемого и неизменного.

Мелодия оказывается наиболее изменяемой стороной музыкального целого. В процессе варьирования мелодии исполнитель имеет возможность использовать богатый арсенал приемов, которые основаны на общих принципах варьирования мелодии, нашедших специфическое применение в джазе. В методической литературе выделяются следующие группы наиболее важных средств обработки мелодии:

- лады;
- аккордовые звуки (в том числе, арпеджио);
- неаккордовые звуки (проходящие и вспомогательные; диатонические и хроматические);
- ритмические построения (синкопы, свинговые фигуры, триоли и другие особые виды ритмического деления);
- фактура изложения в случае гармонического инструмента (моноподическая, аккордовая, полифоническая, смешанная).

В построении мелодии широко применяются так называемые паттерны – устойчивые мелодические обороты-шаблоны, которые могут повторяться с возможными видоизменениями (метрическим смещением, переакцентировкой, секвенцированием и др.). Остинатный повтор паттернов (так называемый *stomping*) используется для создания динамических кульминаций в джазовых композициях. «Паттерны, – пишет М. Тибериан, – представляют собой неотъемлемую часть импровизационного словаря, приобретая таким образом четко определенную роль в музыкальной речи, их присутствие может быть легко выявлено любым подготовленным музыкантом» [4 с. 88]. Владение паттернами существенно помогает исполнителю в ра-

боте над мелодией стандарта, поэтому их выучивание составляет одну из составляющих обучения импровизации.

Способы джазового мелодического варьирования подробно описаны в различных методических пособиях, здесь акцентируем лишь несколько аспектов.

Во-первых, применение указанных приемов обусловлено стилевыми особенностями композиции, поэтому исполнитель должен вначале определиться с тем, в каком стилевом ключе (свинг, би-боп, джаз-рок и т. д.) будет осуществляться его творческий проект, чтобы отобрать соответствующие способы мелодического варьирования.

Во-вторых, следует иметь в виду два основных принципа мелодического варьирования. Один используется для косметического «раскрашивания» мелодии темы, при сохранении в неприкосновенности ее основных контурных точек. Такой способ сродни классическим орнаментальным вариациям и более всего характерен для традиционного джаза – в качестве примера можно привести стиль Бена Уэбстера. Другой связан с более существенными изменениями, вплоть до построения новой мелодии на базе константной гармонической схемы – подобный подход свойственен современным стилям, начиная с бибопа, и в этом смысле ярким примером являются импровизации Джона Колтрейна.

Анализ импровизаций великих джазовых музыкантов дает возможность составить представление о самых разных подходах к импровизационной обработке мелодий джазовых стандартов. К примеру, главной особенностью творчества пианиста Билла Эванса называют стремление к рациональному построению мелодии. «Он не просто ведет мелодию, как Паркер или Пауэлл, расцветивая ее неожиданными поворотами и мелизмами, – пишет Дж. Л. Коллиер, – но пытается органично связать друг с другом отдельные фрагменты. В целом, его мелодическая линия состоит из коротких – в один-два такта – фраз, которые он стремится соединить в единое целое» [5 с. 185-186]. Сам Билл Эванс говорил: «Чтобы научиться обрабатывать мелодию, постигнуть науку ее сложения — если только это можно назвать наукой, — музыканту необходимо иметь несколько жизней» [цит. по: 5 с. 186]. Это высказывание верно, но его максимализм не должен отпугивать начинающего джазмена, который может достичь определенного уровня в искусстве импровизации, последовательно совершенствуя собственное мастерство.

Гармония относится к числу относительно константных сторон джазового стандарта. Гармоническая основа темы зачастую остается неизменной на протяжении всей композиции, хотя и она может стать полем для поисков и экспериментов, для проявления интеллектуальных возможностей и профессиональных знаний исполнителя. Прежде всего, речь идет о приемах регармонизации темы, которые, не нарушая ее основы, образуют «обогащенную гармоническую сетку» (по терминологии И. Бриля [6 с. 16]).

В процессе регармонизации темы можно идти, прежде всего, по линии усложнения базовой аккордики: этому способствуют как альтерация аккордов, так и их усложнение за счет надстроек в виде нон, ундецим, терцдецим. Еще одним способом регармонизации является дополнение базовой гармонии за счет введения новых – вспомогательных и проходящих – аккордов. Помимо этого, на звучание аккордов влияет их расположение, которое позволяет добиваться оригинального звучания даже при использовании достаточно традиционных вариантов гармонизации.

Распространенным средством гармонического развития является так называемый «метод гармонических замен»: использование вместо отдельных базовых аккордов иных, изначально не предусмотренных автором. Выбор созвучия для замены основывается на наличии общих тонов в базовом и заменяющем его аккордах. Наиболее широко употребляемой в исполнительской практике является тритоновая замена, когда аккорд (чаще всего доминантовой группы) заменяется на другой, находящийся на расстоянии тритона от него. Существуют и другие виды замены, выбор которых во многом продиктован художественным замыслом и вкусом музыканта. В частности, своим умением находить интересные гармонические замены славил-

ся Билл Эванс (примеры тому можно найти в исследовании Дж. Рейли о гармонии Б. Эванса [7], где анализируются, в частности, образцы гармонизации пианистом некоторых джазовых стандартов).

Показательно и то, как поступал с гармонией пианист Арт Тейтум. По свидетельству Дж. Коллиера, «...Тейтуму нравилось подменять стандартные аккорды, к которым привыкли исполнители на духовых инструментах, аккордами новыми, непривычными <...>. В целом, Тейтум не просто импровизировал на определенной гармонической основе, как это было принято в джазовой практике. Он перекраивал всю гармоническую структуру мелодии. Способность Тейтума обрамлять мелодию последовательностями нестандартных аккордов без искажения мелодической линии изумляла его коллег» [5 с. 178].

Все вышеперечисленные способы регармонизации – альтерация аккордов, их усложнение добавочными тонами, различные расположения, включение новых аккордов, аккордовые замены – позволяют освежить изначальную гармоническую основу новыми нюансами. Порой, в качестве неожиданной детали, в ход идет даже кратковременное изменение тональности стандарта – в частности, говоря об искусстве Билла Эванса, Дж. Коллиер пишет: «Ему особенно нравится несколько раз повторять фигуру чуть выше или ниже основной тональности» [5 с. 185-186].

Заключение

1. Обработка стандарта представляет собой его адаптацию с учетом конкретных нужд, эстетических представлений и исполнительских возможностей музыкантов.

2. Работа над джазовым стандартом требует профессионального подхода и базовых знаний в области теории музыки, композиции, инструментоведения и аранжировки, и чем прочнее и обширнее будут эти знания, тем качественнее будет конечный продукт.

3. Наиболее важную роль в процессе обработки стандарта играют мелодия и гармония, хотя исполнителю, ставящему перед собой задачу создания оригинальной композиции на основе джазового стандарта, приходится решать также вопросы, связанные с формой, ритмом, тембром, фактурой изложения и др.

4. Все упомянутые выше способы работы над джазовыми стандартами можно свободно, в любой пропорции комбинировать для достижения необходимого результата. Этот процесс схож с поиском художником своей палитры, и критерий в каждом конкретном случае один: создание на основе джазового стандарта оригинальной композиции, обладающей качеством художественной ценности.

Библиографические ссылки

1. COKER, J. *How To Practice Jazz*. Series: Jamey Aebersold Jazz-Play Along. New Albany, 2010.
2. *The New Real Book*. Vol. 1, 2, 3. Petaluma: Sher Music Co., 1988, 1991, 1995.
3. ЛИВШИЦ, Д. *Феномен импровизации в джазе*. Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003.
4. TIBERIAN, M. *Tehnica improvizatiei*. Vol. 2. București: Tracus Arte, 2010.
5. КОЛЛИЕР, Дж.Л. *Становление джаза*. Москва: Радуга, 1984.
6. БРИЛЬ, И. *Практический курс джазовой импровизации для фортепиано*: учеб. пособие. Ред. Ю. Холопова. Москва: Советский композитор, 1985.
7. REILLY, J. *The Harmony of Bill Evans*. Brooklyn: Unichrom LTD, 1992.