

СЛУШАНИЕ, ТРАНСКРИБИРОВАНИЕ И АНАЛИЗ ДЖАЗОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ИМПРОВИЗАЦИИ

AUDIEREA, TRANSCRIEREA ȘI ANALIZA COMPOZIȚIILOR DE JAZZ
ÎN PROCESUL DE FORMARE A DEPRINDERILOR DE IMPROVIZAȚIE

LISTENING, TRANSCRIBING AND ANALYSING JAZZ COMPOSITIONS
IN THE PROCESS OF FORMING IMPROVISATION SKILLS

VEACESLAV DAȘEVSCHE¹,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 78.036.9:781.65

Самостоятельная работа музыканта над огромным творческим наследием в области джазовой музыки, наследием отражение в аудио и видеозаписи, составляет важную составляющую сложного процесса обучения джазовой импровизации. В данной статье рассматриваются некоторые аспекты формирования навыков импровизации, связанные с изучением записей джазовых композиций в исполнении выдающихся мастеров.

Ключевые слова: анализ, аудио- и видеозапись, джаз, импровизация, слушание, транскрибирование

Activitatea de sine stătătoare a muzicianului asupra unei imense moșteniri în domeniul muzicii jazz, reflectată în înregistrări audio și video, este o componentă importantă a procesului complex de predare a improvizării jazz. În acest articol se scot în evidență unele aspecte de formare a deprinderilor de improvizare legate de studiul compozиiilor jazz înregistrate de către maeștri remarcabili.

Cuvinte-cheie: analiză, ascultare, jazz, improvizare, înregistrare audio și video, transcriere

The independent work of the musician on a huge creative heritage in the field of jazz music, reflected in audio and video recordings, is an important component of the complex process of teaching jazz improvisation. This article discusses some aspects of the formation of improvisation skills associated with the study of records of jazz compositions performed by outstanding masters.

Keywords: analysis, listening, jazz, improvisation, audio and video recording, transcribing

¹ dashinn777@yahoo.com

Введение

При обучении джазовой импровизации значительную роль играет опора на слух. «Для джаза как бесписьменной музыки, – пишет румынский композитор, исполнитель и педагог Мариус Попп, – постоянное воспитание музыкально-мелодического слуха имеет огромное значение, оно не заканчивается вместе с обучением и продолжается затем по собственной инициативе, иногда всю жизнь. Для будущего джазмена воспитание слуха означает не только специальные упражнения и диктанты на школьных занятиях, но и постоянные и непрерывные индивидуальные усилия „after hours“ (после уроков), направленные на слуховое освоение любимых тем и соло, записанных на дисках» [1 с. 10]. Умение слушать, транскрибировать и анализировать музыкальный материал с тем, чтобы использовать его в исполнительской деятельности, необходимо каждому джазовому музыканту, который заинтересован в развитии собственного профессионального мастерства.

Слушание музыки

Слушание музыки является одним из основополагающих методов обучения, обеспечивающим накопление слухового опыта. Слушая игру выдающихся исполнителей, музыкант впитывает многочисленные тонкости музыкального языка, связанные с ритмом, штрихами, построением фраз и др. В этом смысле, уместно сравнение с изучением иностранного языка, когда помимо работы с учебником для учащегося важна возможность постоянно слышать язык и иметь возможность общаться с его носителями.

На необходимость регулярного прослушивания джазового наследия, знакомства с выдающимися записями лучших исполнителей указывают все музыканты, имеющие отношение к джазу. В частности, знаменитый джазовый исполнитель и педагог Дж. Аберсольд считает, что не менее пятидесяти процентов времени, отведенного для занятий, должно быть отдано изучению записей выдающихся джазменов. «Необходимо вслушиваться, вслушиваться и еще раз вслушиваться в музыку, будь то джаз или импровизация, – пишет он. – Научиться многому можно не только из записей, но и из концертных выступлений. Начните с прослушивания того, что было записано в течение прошедших 85 лет. Вы будете поражены!» [2 с. 2].

Следует уделить внимание тому, как правильно слушать, на что обращать свое внимание в процессе слушания. Прежде всего, надо уяснить разницу между активным и пассивным слушанием. Пассивное слушание позволяет во время звучания музыки заниматься чем-то другим – в этом случае музыка является фоном, почти не анализируется сознанием и редко остается в памяти. Активное же слушание подразумевает полное погружение в музыку, которое, как правило, требует предварительной подготовки и сопровождается определенной аналитической работой.

Цель активного слушания можно определить как проникновение в суть музыки, которое принесет музыканту, как эстетическое наслаждение, так и практическую пользу. В процессе прослушивания воспитывается вкус, расширяется кругозор, закладываются в память образцы звучания музыки, которые впоследствии можно использовать в собственном творчестве. Не следует опасаться того, что глубокое погружение в творческую лабораторию конкретного джазмена может привести к копированию. Со временем, схожесть растворится в собственной индивидуальности и, чем эта индивидуальность ярче, тем быстрее это произойдет.

Транскрибирование музыкального материала

Практически, все джазовые исполнители и педагоги отмечают важность транскрибирования как одного из наиболее действенных способов овладения тонкостями джазового ремесла и, в частности, импровизации. «Транскрипции – утверждает теоретик джаза М. Левайн, – это то, что составляет суть обучения каждого великого джазового музыканта. Учитесь делать их мастерски с самых первых дней» [3].

Транскрибирование, или на музыкальном сленге «снятие», представляет собой такой процесс работы над музыкальным материалом, когда музыкант вслушивается в аудио- или видеозапись, пытаясь запомнить или записать материал, чтобы затем повторить его на своем инструменте. Транскрибирование может быть устным и письменным. Устное транскрибирование встречается чаще, хотя для обучения импровизации эти два способа одинаково полезны. Иногда, устное

транскрибирование является единственным способом овладения искусством импровизации – например, когда музыканты не владеют нотной грамотой (Уэс Монтгомери) или лишены зрения (Маркус Робертс, Ленни Тристано) и вынуждены полагаться на свой слух и интуицию.

Многие знатоки джаза считают, что игра на слух является лучшим способом овладения тонкостями джазовой артикуляции и свинга. Видный исполнитель и педагог Дэвид Либман говорит по этому поводу: «я сторонник абсолютно точного копирования импровизации» [4 с. 179] – с его точки зрения, это единственный способ научиться джазовой манере игры. При этом, копирование оригинального материала должно быть настолько точным, чтобы, повторяя его, невозможно было отличить свою игру от оригинала. На необходимости достижения единого звучания с аудиозаписью настаивает и выдающийся саксофонист и педагог Джерри Кокер: «попытайтесь настолько смешаться с солистом, чтобы вы звучали как один инструмент» [5 с. 28].

В настоящее время существует огромное количество профессионально выполненных транскрипций для разных инструментов. Тем не менее, на вопрос, надо ли заниматься транскрибированием самому, если эта работа уже кем-то сделана, ответ может быть только утвердительным. Пробуя себя в этом виде деятельности, музыкант развивает свои способности, активизируя слух, ритмическое чувство, память. Кроме того, он не просто пишет «музыкальный диктант», а следует за самим процессом музицирования, который проходит через его сознание в замедленном темпе, откладываясь в виде свернутого образа композиции, отдельных мелодико-ритмических сегментов, гармонических и фактурных оборотов и т.д. Все это формирует палитру приемов, которые впоследствии могут пригодиться при создании собственных импровизаций.

Наличие абсолютного слуха для «снятия» мелодии не является обязательным, для этого достаточно владеть обычным музыкальным слухом. На помощь могут прийти и ряд компьютерных программ, специализирующихся на этом процессе, в частности, такая программа, как *Transcriber* позволяет решать многие вопросы удобно и оперативно.

Приступая к транскрибированию, надо четко понимать, с какой целью делается эта работа и на что надо обратить внимание. Иногда, есть необходимость записать все соло целиком, в других случаях достаточно расшифровки отдельных фраз, оборотов или мотивов (*licks*). Подобные элементы перенимаются при транскрибировании в первую очередь, так как они являются самым запоминающимся материалом. По ним часто можно определить, кто играет на записи в данный момент – так, например, игру Телониуса Монка можно узнать по специфическим угловатым фразам с обилием диссонансов, частым использованием целотонной гаммы и др.

Запись гармонических функций (так называемой «цифровки») можно производить, опираясь на гармонические аккордовые связи. Ускорить работу помогут теоретические знания и опыт в данной области. Правда, если «снятие» относительно простой, предсказуемой гармонии обычно не требует особых усилий, то при расшифровке сложных аккордов желательно наличие абсолютного или очень развитого гармонического слуха. На расшифровку гармонии влияют и особенности фактуры, степень ее плотности или разреженности, а также предназначность для конкретного инструмента или состава (фортепиано, гитары, vibraphona, ансамбля, оркестра).

В процессе транскрибирования перед музыкантом стоит задача скопировать не только ноты, но и артикуляционные приемы, без которых музыка утратит свои стилевые черты, делающие ее джазовой.

Если существует печатная версия транскрибированной импровизации, она может быть использована для проверки правильности самостоятельно выполненной работы, для уточнения фрагментов текста, которые сложнее поддаются расшифровке. Но целиком полагаться на опубликованный материал не стоит: точность передачи информации зависит от многих факторов, в том числе и от слуховых способностей того, кто ее транскрибировал.

Записав на бумаге необходимый звуковой материал, музыкант должен определить для себя, что с ним нужно делать дальше. Наличие нотного текста – это только начало серьезной работы для закрепления тех знаний и навыков, которые впоследствии музыкант будет использовать в своем творчестве.

Анализ джазовых импровизаций

Один из важнейших аспектов освоения джазовой импровизации, тесно связанный с накоплением слухового опыта, – когнитивный, базирующийся на анализе композиций. Анализ джазовых композиций незаменим при поиске ответа на вопрос о том, как строится импровизация. По мнению выдающегося джазового саксофониста и бэнд-лидера Алексея Козлова, «человек, решивший посвятить себя импровизации, должен обладать аналитическим умом для того, чтобы не просто копировать чужие фразы, а понять закон, вывести формулы, по которым они строятся. И тогда уже подставлять в них свои ноты. А потом уже и пойти дальше – попытаться придумывать свои законы, свои формулы» [6].

Для анализа можно использовать как аудиозаписи (слуховой анализ), так и нотный материал: это могут быть собственные транскрипции, опубликованные импровизации выдающихся мастеров джаза или композиторские работы отдельных джазовых музыкантов – таких, как Билл Эванс, Дейв Брубек, Кит Джарретт и другие.

Для того, чтобы логическое познание было целенаправленным, следует определить те аспекты, которые должны войти в поле зрения. Их можно объединить в блоки. Первый, информационный, блок может содержать сведения о жизни и творчестве музыканта, о тех стилях, в которых он себя проявляет, о партнерах по ансамблю, о конкретном альбоме (времени и месте записи, периоде творчества, к которому он относится, стилистике и художественной ценности вошедших в него композиций) и т.д.

Например, рассматривая сольный альбом Херби Хэнкока *The Piano* и знакомясь с биографией музыканта, мы узнаем, что его творческая индивидуальность сложилась под воздействием таких джазменов, как Оскар Питерсон, Билл Эванс, Майлз Дэвис. Работая над альбомами М. Дэвиса, Х. Хэнкок участвовал в рождении нового стиля, получившего название «фьюжн» (*fusion*). Его также называют одним из первых «архитекторов» стиля «пост-бивоп» (*post-bebop*). Альбом *The Piano*, записанный Херби Хэнкоком в 1979 году в Японии, является единственным сольным альбомом пианиста. Данный факт является прекрасным поводом для определения индивидуальной творческой манеры Хэнкока, свободной от влияния партнеров по ансамблевой игре.

Анализируя альбомы Майлза Дэвиса, следует принять во внимание, что одни из них записаны в студии, другие же представляют собой записи живых, реальных выступлений, строясь по принципу попурри и полностью отличаясь от студийных альбомов (для того, чтобы почувствовать разницу, достаточно сравнить между собой альбом *My Funny Valentine*, как пример записи «живого» выступления, и альбом *E.S.P.*, как студийную работу). Реальные исполнительские обстоятельства, в которых записывался альбом, также влияют на его качество.

Анализируя альбомы какого-то исполнителя или группы, целесообразно обратить внимание на то, как они построены: определить количество и время звучания композиций, стилистику и характер пьес, принцип их расположения и др. Цель подобного анализа – получить как можно полную картину об альбоме и его драматургии.

Следующий блок вопросов связан с анализом отдельных композиций. Здесь могут быть рассмотрены такие специфические аспекты, как форма и характер темы, особенности ее гармонизации, использование ладов, структура фраз и отдельных мелодико-гармонических сегментов, построение мелодической линии, соотношение мелодии и гармонии, фактура, исполнительские средства (звукозвучание, фразировка, штрихи, педализация и др.), приемы варьирования (ритмические, гармонические и другие особенности квадратов импровизаций), взаимодействие солиста с ритм-секцией и т. д.

Анализ нот, аудиоматериалов и особенно видеозаписей может принести хороший результат тогда, когда у музыканта возникают конкретные «технологические» вопросы. Например, пианиста интересует вопрос исполнения на рояле «блуждающего» баса (*walking bass*). В этом случае, необходимую информацию, помимо изучения теоретических источников, даст внимательный анализ контрабасовых партий, а адаптация полученных сведений к роялю приведет к отработке необходимых навыков. Знакомство же с записями Ленни Тристано покажет, как это делается на

практике пианистом, по праву считающимся лучшим в исполнении «блуждающего» баса. Анализ исполнения можно сравнить с лучом света, направляющим сознание, слух и исполнительскую фантазию на то, что поможет найти нужный технологический прием.

Изучая принципы построения джазовой импровизации, целесообразно практиковать сравнение между собой импровизаций разных исполнителей на одну и ту же тему. Это позволяет охарактеризовать как общие черты, так и различия в подходах к обработке темы, что, в свою очередь, дает основания для формулировки специфических черт музыкального мышления и исполнительской манеры музыкантов.

Можно обратить внимание на разницу в исполнении музыкантами джазовых стандартов – и их собственных, оригинальных пьес. Так, альбом Херби Хэнкока *The Piano* содержит как джазовые стандарты (*My Funny Valentine, One Green Dolphin Street, Some Day My Prince Will Come*), так и оригинальные авторские композиции (*Harvest Time, Sonrisa, Manhattan Island, Blue Otani*) – следовательно, есть возможность сделать выводы не только о трактовке музыкантами известных тем, но и об особенностях его собственного композиторского мышления.

Анализируя звучащий материал и проникая в его технологическую суть, нельзя забывать и о другой стороне слушания музыки – получении эстетического наслаждения. Наряду с грамотным анализом, помогающим понять, «как это сделано», можно просто познавать хорошую музыку, развивая и улучшая себя как музыканта и личность. В этом случае, у любого исполнителя всегда под рукой должны быть любимые записи, которые и служат источником эстетического удовольствия. Обращаясь к музыкантам, Дэвид Либман однажды задал вопрос: «каким бы был ваш выбор, если бы вы были вынуждены выбрать только десять из ваших самых любимых записей?» [4 с. 189]. Об этом полезно задуматься любому музыканту, интересующемуся джазом.

Практическое освоение материала

Завершающий этап работы с прослушанным, транскрибированным, проанализированным материалом – его применение в собственной практической деятельности. На этой стадии происходит соединение слуховых ощущений, аналитических представлений и работы исполнительского аппарата. В ходе упражнений музыкант постепенно вживается в «снятый» музыкальный текст, делает его своим, что впоследствии непременно скажется в процессе построения собственных импровизаций.

Описанный выше процесс работы над конкретной импровизацией (слушание, транскрибирование, анализ, освоение на инструменте) может занять в два или три раза больше времени, чем традиционное выучивание произведения по нотам. Тем не менее, для тех, кого интересует качество и настоящий результат, такой подход будет единственным правильным способом постичь тайны джазового ремесла. Конечный результат – это дальнейшее обогащение и развитие «словарного» джазового запаса, расширение круга исполнительских приемов, выработка навыков игры и, в конечном итоге, улучшение качества импровизации.

По окончании работы над произведением музыкант должен сделать для себя вывод, что она дала ему для развития собственных импровизационных возможностей, какие знания и приемы игры он приобрел, слушая, транскрибируя, анализируя, разучивая конкретную композицию. Если у него есть ответы на эти вопросы, можно считать, что работа с материалом действительно была полезна.

Заключение

Подводя итоги сказанного выше, подчеркнем следующее.

1. В процессе овладения искусством джазовой импровизации большую роль играет самостоятельная работа музыканта, в которой выделяются такие виды деятельности, как слушание, транскрибирование и анализ джазовых композиций.

2. Слушание музыки в джазе важно, пожалуй, как ни в одной другой области музыкального искусства. Несмотря на большое количество печатных изданий, охватывающих практически любой аспект джазовой игры, записи джазовой музыки, и особенно «живых» выступлений, являются непревзойденным источником информации для любого музыканта, изучающего искусство джазовой импровизации.

2. Наличие опубликованных нот, в которых зафиксированы импровизации мастеров джаза, не исключает необходимость для каждого музыканта самому заниматься расшифровкой звукозаписей, постигая на практике технологию и художественный смысл лучших джазовых творений.

3. Аналитическое постижение особенностей джазовых композиций позволяет проникнуть в творческую лабораторию великих мастеров, осознать законы, по которым строится импровизация – начиная с отдельных сторон музыкального языка и заканчивая построением композиции в целом.

4. Слушание, транскрибирование и анализ импровизаций принесет пользу лишь в том случае, если конечной целью этих видов работы станет освоение музыкального материала на инструменте, применение полученных навыков на практике.

5. Слушание, транскрибирование, анализ и индивидуальная работа со «снятым» материалом способствуют развитию слуха, технических и художественных способностей, воспитанию вкуса и расширению кругозора – тому, без чего немыслима творческая деятельность джазового музыканта.

Библиографические ссылки

1. POPP, M. *Armonia aplicativă în improvizația de jazz, pop & rock*. București: Nemira, 1998.
2. AEBERSOLD, J. *Jazzaids Handbook*. USA, New Albany, Ind. (1211 Aebersold Drive): J. Aebersold, 1982. ASIN: B00072VEN8.
3. ЛЕВАЙН, М. *Теория джаза*. Москва-Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. 568 с. ISBN 978-5-4344-0202-6.
4. LIEBMAN, D. *Self Portrait of a Jazz Artist: Musical thoughts and realities*. Rottenburg: Advance Music, 1988.
5. COKER, J. *How to Practice Jazz*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1990.
6. КОЗЛОВ, А. *Некоторые соображения относительно искусства импровизации*. [online]. [accesat 24.02.2020]. Disponibil: http://www.guitarplayer.ru/old/school/maloletov/art_of_improvisation.html.