

## ТЕХНИКИ В ФОРТЕПИАННОМ ДЖАЗЕ НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ

Лубяная Е.В.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия (344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23), e-mail: [mselen@mail.ru](mailto:mselen@mail.ru)

В статье освещаются некоторые характерные техники импровизации и композиции фортепианного джазового творчества современности. Описаны наиболее популярные и широко используемые сегодня специфические средства и приемы. Автор изучает пути эволюции фортепиано в джазе, вопросы сохранения и развития традиций предшественников. Исследуются проблемы индивидуализации творчества музыкантов – внедрение в джаз принципов академической, народной, популярной музыки; оригинальная компиляция элементов и моделей; авторские трактовки известных композиций. Автор обозревает поиски нового звукового облика фортепиано – стремление джазовых пианистов к использованию электронных клавишных инструментов, внедрение альтернативных способов звукоизвлечения на фортепиано. В заключение автор отмечает появление новых тенденций и направлений, проникающих в джазовую сферу и формирующих процессы взаимодействия и развития жанров мировой музыкальной культуры XXI века.

Ключевые слова: техники фортепианного джаза, джазовые пианисты, гармония, ритм, фактура.

## ARTOF PIANO JAZZ AT THE TURN OF THE CENTURY XX-XXI

Lubyanaya E.V.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Rostov-on-Don, Russian Federation (344002, Rostov-on-Don, prospect Budennovsky, 23) e-mail: [mselen@mail.ru](mailto:mselen@mail.ru)

The article highlights some of the characteristic art of piano improvisation and composition jazz creativity modernity. Describes the most popular and widely used today specific tools and techniques. The author studies the path of evolution in jazz piano, conservation and development of traditions of its predecessors. The problems of creativity customize a musician - the introduction of the principles of academic jazz, folk and popular music, the original compilation of the elements and models; copyrights interpretation of known compositions. The author overlooks search of new piano sound image - jazz pianists desire to use electric keyboards, the introduction of alternative methods of sound of the piano. In conclusion, the author notes the emergence of new trends and directions, penetrating into the jazz sphere and forming processes of interaction and the development of world music genres of the XXI century.

Keywords: art of piano jazz, jazz pianists, harmony, rhythm, texture.

Джазовое фортепианное искусство осуществляется сегодня в двух сферах: в традиционном участии пианистов в различных ансамблях и в форме сольных концертов, записях сольных альбомов. Ориентация на сольное творчество развивается очень активно, становясь специфической приметой современного джазового пианиста. Не случайно именно в концертной деятельности пианистов современного поколения молодежи стираются грани между академической и джазовой музыкой. И это происходит не просто в форме презентации транскрипций классического репертуара (что очень распространено), а в изменении самого облика виртуозного джазового музыканта. Это совершенно закономерно, так как процесс кристаллизации джазового искусства как высокопрофессиональной формы музицирования естественно и окончательно завершился еще во второй половине прошлого столетия. Прикладные функции джазовой музыки частично сохраняются сегодня в клубной среде, но концертная сцена, фестивали, конкурсы – всё это среда демонстрации высокого профессионального мастерства

джазового пианиста. Именно здесь он стремится к максимальному проявлению индивидуальности, к поискам нового в разных сферах: в приемах импровизации на джазовые стандарты, в собственной оригинальной композиции, в поисках звукового облика фортепиано, включая электронные версии инструмента.

Главный вектор современного джаза – смеси, соединения различных музыкально-языковых пластов (классики, фольклора, популярной музыки), и творческие поиски пианистов в джазе рождают огромное количество разных, самобытных явлений и целых направлений. Естественно, что в этом многообразии встает проблема описания языка, эволюции техники (как и образов, жанров, стилевых моделей); причем важным вопросом науки становится оценка специфики, оригинальности, неповторимости артиста – не просто импровизатора, но зачастую фактически композитора. «Джаз часто описывают как чрезвычайно индивидуалистическую форму искусства. Вы можете легко определить игру джазового музыканта, т.к. импровизация каждого джазмена звучит, как его собственная музыка», – говорит физиолог Ч. Дж. Лимб [7]. Творчество современных музыкантов джаза лежит на грани композиции и импровизации, компиляции известных элементов со спонтанным рождением новых.

Теоретическое освещение, изучение вопросов, касающихся средств техник джазового фортепианного искусства, нашло отражение в ряде научных исследований конца XX-начала XXI века. В работах зарубежных авторов М. Херциг [9] и Г. Солис [10] затронуты вопросы индивидуального стиля и проблемы интерпретации творчества Ч. Кория и Т. Монка. Отечественные исследователи А. Галицкий [1], О. Коваленко [4], Б. Гнилов [2], Ю. Кинус [3] и Ф. Шак [8] в своих работах также затрагивают проблемы индивидуального стиля, выделяют закономерности фортепианных джазовых пьес, рассматривают элементы музыкального языка фортепианного джазового искусства, обозревают джазовое исполнительство в историческом контексте. Техники современного джаза рассматриваются в учебных пособиях, опубликованных специалистами ведущих джазовых учебных заведений мира, и адресованы практическим музыкантам. Однако изучение приёмов современного фортепианного джаза остаётся актуальной проблемой современной науки.

Пути развития джазового фортепианного творчества сегодня нельзя назвать революционными как, например, во времена бибоба. Многие элементы из достижений предшественников сохраняются исполнителями, демонстрируя подвижные, пластичные принципы сочетания техник, приемов, известных клише. Оригинальная компиляция – соединения ранее несоединимого – претендует на право называться новаторством в фортепианном джазовом творчестве. Такая характерная направленность проявляется как в интерпретации стандартов джаза, так и в авторских композициях пианистов. Собственные сочинения присутствуют в активе большинства музыкантов, порой даже в преобладающем большинстве над трактовка-

ми стандартов. Стойкое стремление к индивидуальности, наряду с использованием традиционных принципов, движет процесс эволюции джазового фортепиано.

Из сохраняемых традиционных элементов стоит отметить, в первую очередь, ритмические формулы многих жанрово-стилистических разновидностей джаза, актуальных сегодня – блюз, свинг, босса-нова, баллада. Популярны сегодня и хорошо известные стили – джаз-рок, фьюжн, постбоп, лаунж, латино, их различные смеси и взаимопроникновения. Стили в рамках дуольной пульсации (латино, фанк, джаз-рок) располагают к огромному количеству экспериментов с метром, но особенности триольного стиля «свинг» в современном джазе в экспериментальном плане не имеют границ. Эти особенности не перестают обсуждаться исследователями. Сам термин, кроме темповых («medium», «fast»), имеет несколько описывающих прилагательных – «light», «bounce», а его определение по-разному звучит у многих теоретиков джаза. О. Королев пишет о свинге, как о чувственной манере, дает психологическую характеристику музыканта в момент игры: «Создается психоэнергетическое, импульсивное состояние у исполнителя — устремление движения вперед (эффект ускорения темпа, но этого не происходит)» [5]. Г. Левин пытается вычислить свинг с помощью точных наук, объясняет местонахождение каждой длительности внутри долей. Выражая графически доли метра, он утверждает: «сильная доля исполняется...с небольшим опережением, а...слабая... – с оттяжкой или с неким опозданием». В итоге своего исследования он дает собственное определение феномену свинга, также основанное на психоэмоциональном восприятии: «Ощущение свинга – это переживание периодического следования одного за другим двух математически и физически неравных промежутков времени, воспринимаемых эмоционально и физически как равных» [6]. Интересен факт применения термина «свинг» одновременно к стилю музыки 1930-х годов XX века и к жанровой модели триольной природы, в большинстве случаев не имеющей с упомянутым выше стилем прошлого века ничего общего, кроме метрической системы. Сегодня в свинговой пульсации могут исполняться весьма сложные по форме композиции на основе новаторской гармонии и атональных импровизаций.

Исследуя черты фортепианного исполнительства в джазе XXI века, необходимо выявить фиксированные в нотной записи стандарты условности. Это одnogолосная мелодическая линия темы и гармоническая схема, выраженная с помощью буквенного обозначения аккордов. Указан также стиль, в котором создан стандарт, но любой из стандартов может быть трактован музыкантами в любом стиле без ограничений. В записи стандартов темповые обозначения присутствуют не всегда; каждый стиль имеет определенный темповый диапазон, и зачастую темп подразумевается под стилистическим термином (например, термин «medium swing» подразумевает исполнение композиции в темпе 120 ударов в минуту). Возможна

фиксация некоторых формообразующих элементов: вступлений, заключений, тугги и др. Остальные аспекты – аранжировка темы, варьирование ее гармонической схемы, фактурные решения, размеры разделов, драматургия импровизации, сохранение или изменение смыслового значения композиции – зависят от индивидуальных качеств пианиста.

Сольное и ансамблевое творчество пианистов может содержать сходный набор техник, приемов и клише, но игра соло предполагает максимально яркую демонстрацию виртуозности. Это зависит от функциональных задач пианиста в формате сольного выступления – музыканта не касается аккомпанирующая функция, и на протяжении всего выступления он создает форму, импровизацию, выстраивает их драматургическое развитие самостоятельно. Неслучайно стремление музыкантов к сольным концертам и альбомам, выделение сольного творчества в отдельное явление джазовой сцены. Для каждого из них такая форма реализации таланта – определенный показатель зрелости. Музыканты непрерывно развивают технику игры на рояле, доходя до немислимых высот. К. Дрю – младший сольно исполняет свинговую балладу Д. Элингтона «Sophisticated lady» одной левой рукой виртуозно и выразительно (2008). Он успевает совместить мелодический и гармонический планы, причем гармония выражена у него в виде арпеджированных и гаммообразных виртуозных пассажей.

Богатая палитра джазовых пианистов ХХI века объединена важными качествами – практически все представители современного фортепианного джаза обладают безупречной техникой владения инструментом и виртуозностью, ритмической координацией, развитым чувством формы. Такой высокий уровень владения инструментом открывает новые возможности для музыкантов.

Современная джазовая сцена требует от пианиста чувства ритма высочайшего уровня, мало ориентироваться в разных видах пульсации. В связи с усложнением ритмической сферы исполнения необходимо ежесекундно осознавать соотношения исполняемых длительностей с общим метром. Популярны сегодня приемы соотношения метра; чаще всего они встречаются в пропорции 1:1.5 и наоборот. Основой для таких смен метра могут быть повторяющиеся фигуры, как в композиции в стиле «латино» Г. Рубалькабы (1963) «Son XXI» (2013). Этот принцип основан на концепции полиметрии, берущей свое начало из африканской народной музыкальной традиции времен зарождения джаза. В свинговой композиции «Giant Steps» из альбома отечественного пианиста Я. Окуня «New York Encounter» (2011) метр сопоставляется несколько раз. Кроме элементов ритма, поддающихся описанию и членению, существуют нефиксируемые особенности исполнительства, особенно у афроамериканских музыкантов. Например, отставание от бита на доли секунды, придающее определенный шарм и неповторимость их творчеству.

Еще одно воплощение полиметрии – ритмические прогрессии. Под этим термином имеются ввиду несколько раз повторяющиеся ритмические секвенции внутри метра, использующие неквадратно сгруппированные относительно этого метра длительности. Можно трактовать их как соотношение метра в рамках общего неизменного следования долей. Прогрессия такого вида звучит в версии свингового стандарта Т. Монка «Straightnochaser» К. Дрю - младшего (2011). Такие прогрессии часто используются пианистами в разделах собственной импровизации и в партии аккомпанемента на фоне импровизации остальных участников группы. Они чаще звучат в кульминационных разделах формы, как вершина ритмического взаимодействия музыкантов внутри ансамбля.

Идеи полиритмии проявляются и в переакцентуации фраз из восьмых нот неквадратным способом, как в трактовке баллады Б. Эванса «Veryearly» двумя известными пианистами Х. Уехарой и Ч. Кория из альбома «Duet» (2008). За счет возникающей группировки нот неквадратность накладывается на основной квадратный ритм. Часто ритмическая прогрессия накладывается на мелодические звенья секвенции, как в авторской свинговой композиции П. Бетса «ForSimon» (2012).

В рамках жанрово-стилистических разновидностей фортепианного джаза общей по-прежнему является интонационная система, существующая в двух основных видах метра – дуольного и триольного. Она относится к мелодическим линиям в одноголосном виде, гармонизованным или оформленным фактурно. По ее законам акцентируются начало и конец фраз, их верхние звуки, начало каждого звена в секвенциях, выделяются разного рода синкопы. Выразительность и выпуклость мелодики, существующей по этим законам, позволяет сделать узнаваемыми вышеназванные жанрово-стилистические модели джаза.

Несмотря на стремление музыкантов к оригинальным трактовкам, огромное количество джазовых стандартов все же исполняется с сохранением авторского гармонического плана. Сегодня создается множество композиций на основе кварто-квинтовой последовательности аккордов – одного из основных гармонических принципов джазовой практики середины XX века. Этот принцип окончательно утвердился в фортепианном джазе с возникновением бибоба. Актуальные в бибобе последовательности, получившие название «rhythm-changes» (дословно – «смена аккордов в ритме») стали основой для последующих экспериментов. Описанный прием стал основой темы в модифицированной блюзовой композиции «Choux A La Creme» из сольного альбома «Placetobe» (2009) Х. Уехары.

Наряду с использованием описанного традиционного гармонического принципа сегодня активно существует и другой, рожденный во второй половине XX века. Он основывается на отрицании кварто-квинтовой концепции и использует секундовые, терцовые, тритоновые функциональные связи аккордов. Мастером таких соотношений можно считать Х. Хэнкока.

Именно его творчество провозгласило новый подход к гармонии в фортепианном джазе. Одно из новаторств Хэнкока, прочно вошедшее в фортепианную ткань джазовой культуры, – использование полигармонии в мелодической линии. Оно выражается в использовании надстроек к основным звукам аккорда, образующих отдельное созвучие. Верхняя структура может излагаться в мелодической линии горизонтально, как в поп-композиции «Don't stop the music» (Эриксен, Хермансен, Дабни, Джексон), исполненной в джазовом варианте британским поп-певцом Дж.Каллумом (2009).

В фортепианном джазе современности также сохраняется расположение нот в аккордах. Активно используются аккорды терцовой и нетерцовой структуры. Если первый тип строения аккордов звучит в композициях традиционных стилей, то второй озвучивает наиболее новаторские замыслы музыкантов. Сегодня все чаще в игре пианистов можно услышать аккорды-краски, не поддающиеся стандартной классификации в плане соотношения звуков (кластеры, многомерные созвучия). Особенно показательны в этом плане творчество Дж. Террасона.

Органный пункт сегодня довольно часто употребляется в игре пианистов в разных вариантах. Самый распространенный пример его использования относится к аккорду доминанты – его звучание подготавливают аккорды, создающие эффект задержания. Один из вариантов применения органного пункта на основе тоники можно услышать в теме авторской композиции стиля «фьюжн» «Oldcastle, by the river, in the middle of the forest» Х. Уехары из альбома «Spiral» (2005).

Один из основных способов развития музыкального материала в джазе – секвенции. В рамках секвенционного принципа могут транслироваться звенья из разного количества звуков, диатонические или хроматические, квадратные или неквадратные по отношению к основному метру, транспонирующие, в симметричных или несимметричных пропорциях. Принцип секвенцирования дает огромное количество вариантов в этой области. Часто секвенцируются фактурные обороты, как в балладе Р. Гарланда «The nearness of you», исполненной Б. Гочиашвили (2013), или в авторской композиции стиля «фьюжн» М. Озоне «Dance on the beach» (2006).

Очень популярно в фортепианном джазе использование риффов. Они служат фундаментом, формообразующей основой, объединяющим компонентом для музыкантов в ансамбле. Как правило, в игре пианистов риффы располагаются в партии правой руки. На основе многократного повторения риффа и установления устойчивого ритма в правой экспонируется тематический материал, как в видеозаписи Г. Рубалькабы (1994). Он играет стандарт М. Дэвиса «Donna Lee», основывая импровизированное вступление на риффе в партии левой

руки. Роль риффов выполняют в игре пианистов и разного рода повторяющиеся фигурации, как в джазовой интерпретации прелюдии ми-минор Шопена П.Бетса(2011).

Следуя главному вектору своего развития, фактура фортепианного джаза расширяет набор формул, рисунков, приемов, подпитываясь элементами классики, фольклора разных стран и популярной музыки. Джазовый язык адаптирует множество приемов техник из области академической музыки. Взаимодействие этих элементов с джазовыми, как в случае с народными вливаниями, в основном происходит на основе формы и гармонии джаза. Фактурные решения здесь могут основываться на академических принципах. Э. Джангиров в своем сольном альбоме «ThreeStories»(2009) представляет интерпретации стандартов и авторские композиции с использованием фактурных рисунков из арсенала романтических виртуозных миниатюр. Это особенно ощущается в версии баллады С. Кана, А. Стодаля и П.Вестона «IShouldCare», в интерпретации стандарта бобопа М. Дэвиса «DonnaLee» в авторской «Impromptu». Игра Джангирова отличается украшениями нот – форшлагами, мордентами. Солидная академическая подготовка дает музыканту возможность оригинального преломления в игре академических принципов и определяет его стилевые предпочтения в области взаимодействия джаза и классики. Такая закономерность сегодня активно проявляется в джазовом фортепианном творчестве.

Компоненты народной музыки проникают в джазовую ткань и преобразуются пианистами. Они европеизируются, накладываются на гармоническую и ритмическую концепции джаза, трансформируются в конструкции академической традиции. Даже такие специфические народные техники, как азербайджанские мугамы (у А. Мустафа-Заде) и индийский коннакол (у В. Айера), существуют в рамках традиционных джазовых форм и особенностей. Среди народных влияний главное место в эволюции джазового фортепианного творчества занимает латиноамериканский компонент. Его фортепианная традиция ориентирована в целом на крупную технику - октавные изложения, аккордовые последовательности и репетиции. Примеры таких аккордовых репетиций широко представлены в игре М.Каило, например в его авторской композиции «Onfire»(1989). Здесь же можно услышать еще один актуальный и сложный фактурный прием – унисон в изложении обеих рук. Такой фактурный рисунок не типичен для игры левой рукой, которой свойственно аккордовое сопровождение. Для овладения искусством спонтанной импровизации в унисон двумя руками необходимо мастерство достаточно высокого уровня. Став популярным в конце XX века, этот прием прочно внедрился в фортепианную фактуру и звучит сегодня в композициях разных стилей и жанров.

Синтетические опыты джаза и популярной музыки широко представлены применением электронных клавишных инструментов. Пианисты легко оставляют рояль ради разного

рода синтезаторов. Это происходит, несмотря на существенную разницу в прикосновении, звукоизвлечении, звуковой отдаче электроинструментов, но оправдывается звуковым богатством тембров синтезаторов. Они, в свою очередь, делятся на электронные и аналоговые (электромеханические) – и между ними также есть вышеупомянутые качественные различия. Особая мода сегодня существует на обладающие оригинальным тембром аналоговые инструменты Fender Rhodes (Rhodes Piano), популяризированные пианистами джаза еще в середине XX века. Для музыкантов вместе с особенностями исполнения важен звуковой облик их творчества, что является прочной основой для множества экспериментов.

Популярны сегодня альтернативные виды звукоизвлечения на рояле – перкуссивный способ игры, pizzicato на струнах, применение медиаторов. Они получили широкое распространение еще во второй половине XX века и требовали от пианистов высоко уровня ритмической подготовки и координации. Сегодня активно используют эту технику Дж. Террассон, Дж. Каллум и многие другие. Один из ярких примеров фортепианной джазовой практики – композиция R&B-певицы Рианны «We found love» в интерпретации Р. Сироты (2012). Он накладывает несколько мелодических уровней друг на друга, имитирует звучание инструментария популярной музыки.

Представив достаточно бегло обзор современных тенденций в фортепианном джазе, стоит отметить – фортепианное джазовое творчество XXI века продолжает развиваться, адаптировать новые техники и приемы, достойно сохраняя традиции предшественников. Характерно, что процессами эволюции фортепиано в джазе управляют эксперименты пианистов по взаимодействию джаза с академической, народной и популярной музыкой. Подробное рассмотрение техник и приемов может вывести на более доказательные характеристики индивидуальности джазовых пианистов и их вклада в развитие фортепианного джаза. В данном исследовании были поставлены общие вопросы и рассмотрены общие тенденции.

### Список литературы

1. Галицкий А. Музыкальный язык джазового творчества Дэйва Брубeka : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - СПб., 1999.
2. Гнилов Б. Джазовый пианизм и фортепианное искусство / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. - М., 2003.
3. Кинус Ю. Из истории джазового исполнительства. - Ростов н/Д: Феникс, 2009.
4. Коваленко О. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке: дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1997.



5. Королев О. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия. - М. : Музыка, 2002.
6. Левин Г. Свинг (некоторые аспекты теории)[Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/147/jl.htm>.
7. Лимб Ч. Мозг «под джазом»[Электронный ресурс]. - Режим доступа: [www.zvukowatt.ru/2011-06-24-10-58-09/1975--1-r](http://www.zvukowatt.ru/2011-06-24-10-58-09/1975--1-r).
8. Шак Ф. Феномен джаза. - Научное издание. – Краснодар : КГУКИ, 2009.
9. Herzig M. An Analysis of Chick Corea's Jazz Piano Style. -IAJE Research Proceedings, 1999.
10. Solis G. Monk's Music: Thelonious Monk and Jazz History in the Making. - University of California Press, Berkeley, LA, London, 2007.

**Рецензенты:**

Тараева Г.Р., доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой инновационной(экспериментальной) педагогики Ростовской государственной консерватории им. Рахманинова, г.Ростов-на-Дону.

Крылова А.В., доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории им. Рахманинова, г.Ростов-на-Дону.