

8. Матковська М. В. Підготовка вчителя музики до виконавської діяльності // Педагогічні науки. Збірник наук. праць. — Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2001. — С. 111–117.
9. Ониськів Г. Г. Варіативність як засіб формування стабільності інструментально-виконавських навичок майбутніх учителів музичного мистецтва // Бердянський державний педагогічний університет: Зб. наук. праць (Педагогічні науки). — 2008. — №4.
10. Стельмахук З. М. Інструментальна підготовка як складова формування педагогічної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі кредитно-трансферної системи навчання / З. М. Стельмахук // Матеріали регіонального науково-практичного семінару «Формування професійної культури вчителя в контексті інтеграції України в європейський освітній простір». — Тернопіль, 2007. — С. 75–77.

Надійшла до редколегії 08.10.2013 р.

УДК 78.036.9: 780.614.335

О. Л. БЛІНКОВ, Г. Г. ГАЗДЮК

ЕВОЛЮЦІЯ ДЖАЗОВОГО АКОМПАНЕМЕНТУ НА КОНТРАБАСІ ТА СПЕЦИФІКА ЙОГО ВИКЛАДАННЯ

Розглядаються принципові зміни в техніці гри на контрабасі в контексті стилізованої еволюції джазової музики. Пропонуються основні етапи педагогічної роботи з музичними творами для контрабаса.

Ключові слова: джазова музика, техніка гри на контрабасі, імпровізація.

Рассматриваются принципиальные изменения в технике игры на контрабасе в контексте стилизованной эволюции джазовой музыки. Предлагаются основные этапы педагогической работы с музыкальными произведениями для контрабаса.

Ключевые слова: джазовая музыка, техника игры на контрабасе, импровизация.

The fundamental changes in the technique of playing the double bass in the context of the stylistic evolution of jazz music are considered. The main stages of pedagogical work with pieces of music for double bass are suggested.

Key words: jazz music, a technique of playing the double bass, an improvisation.

У ХХ ст. виник принципово новий, унікальний тип музичного мистецтва, який дістав назву «джазу». Джазова музика настільки поширилася й охопила різноманітні культурні пласти, що набуло актуальності її детальне дослідження. У вітчизняному музикознавстві інтерес до джазу з'явився нещодавно, починаючи із 70-х рр. ХХ ст., але й нині є безліч питань, які потребують ґрунтовного історичного розгляду, а також глибокого теоретичного аналізу. Однією з таких проблем є акомпанемент у джазовій музиці, який пов'язаний із партею контрабаса.

Сучасний вітчизняний історик В. Конен [3] досліджує різноманітні музичні явища ХХ ст. і поділяє їх на три великі групи — фольклор, академічна професійна музика європейської традиції й «третій пласт», який складається із джазу, року та популярної музики. Автор зазначає, що спочатку розвиток джазової музики відбувався автономно від академічної професійної традиції, але джаз зазнав певного впливу академічного мистецтва (саме тому еволюція джазу відбувалася за різними напрямками водночас: ускладнювалася гармонія, накопичувалися фактурні прийоми, виникали нові тембри та склади виконавців, опановувалися нові форми, змінювалася якість імпровізації).

ХХ ст. зумовило зміну музичного мислення й виникнення нових звучань, способів гри як на електронних, так і на традиційних інструментах. До останніх належить контрабас, звукові характеристики якого, оркестрова роль і техніка виконання зазнали значних змін у контексті загальної історичної еволюції джазової музики.

Відомо, що техніка гри на контрабасі в джазовому мистецтві суттєво відрізняється від виконання творів класичної музики. Передусім це стосується способу звукодобування на контрабасі, де головним є прийом *pizzicato*. Також безперечним фактом стає стрімка еволюція виконавської контрабасової техніки, яка інтенсивно розвивалася й водночас модернізувалася паралельно із загальним історичним процесом. У сучасному вітчизняному музикознавстві є велика кількість практичних посібників з техніки гри або навчання окремим прийомам, але немає спеціальних досліджень, присвячених суто функції басової партії й специфіці виконавської техніки. Таким чином, актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю узагальнення музичного матеріалу, присвяченого джазовому виконанню на контрабасі, його осмисленню й систематизації¹.

Відомі зарубіжні історики джазу, наприклад, Дж. Колліер, У. Сарджент [2; 5], вважають еру свінгу класичним етапом у розвитку джазової музики, оскільки в цей час існувала велика кількість джазових оркестрів. Вони дістали назву диксилендів і були дуже популярні в 30-40-ві рр. ХХ ст. У їх складі функцію гармонічної основи традиційно виконували фортепіано, а також банджо; група ударних була скомпонована в стаціонарну барабанну установку, а туба іноді замінювалася контрабасом. Як відомо, криза 1929 р. призвела до розпаду багатьох джазових колективів. Залишилися тільки оркестри, які грали комерційну танцювальну музику. Головна роль у наступному етапі стильового розвитку першої половини 30-х рр. належить білим музикантам. Традиційна для негритянських джазменів музика

¹ Ці питання частково розглянуто в попередній статті автора [1].

була «виправлена», унормована й подана під новою назвою «свінг» (англ. «качання»). Однією з головних форм утілення стилю свінг стає імпровізація соліста на фоні підготовленого й достатньо складного акомпанементу. Цей стиль потребував від музикантів віртуозної техніки, знання гармонії й принципів музичної організації. Він виявився в грі великих оркестрів, які називалися біг-бендами й набули популярності серед широкого загалу в другій половині 30-х рр.

Склад такого оркестру передбачав від 10 до 20 музикантів, серед яких 3-5 грали на трубах, 3-5 — на тромбонах, також обов'язковим елементом була група саксофонів і кларнет, а також ритм-секція, до якої належали фортепіано, гітара, контрабас і ударні інструменти.

Спочатку партії туби й контрабаса не мали суттєвих відмінностей. Загалом у танцювальній музиці і контрабас, і туба грали перший та п'ятий ступені гармонії половинними тривалостями. Одним із найпопулярніших став оркестр Дюка Елінгтона, в складі якого був найкращий контрабасист того часу Джиммі Блентон. Він грав на контрабасі як на духовому інструменті: майстерно поєднував стрімкі пасажі з восьмих, гами — з мелодичною лінією. Звучання його інструмента характеризувалося чистотою інтонування, відчуття ритму було бездоганним, саме Д. Блентон став першим представником із наступного покоління музикантів — боперів.

Стиль бібоп започаткували двоє чорних музикантів із Гарлема: саксофоніст Чарлі Паркер і трубач Діззі Гіллеспі. Як альтернативу традиційному свінгу бопери запропонували слухачеві навмисно ускладнений стиль імпровізації, швидкі темпи, руйнування встановлених раніше функціональних зв'язків музикантів ансамблю. Бібоповий ансамбль зазвичай передбачав ритм-секцію й два-три духові інструменти. Після проведення теми в унісон духовими інструментами звучала послідовна імпровізація учасників ансамблю. У фіналі композиції знову починалося унісонне проведення теми. У процесі імпровізації музиканти активно використовували нові ритмічні рисунки, нехарактерні для свінгу мелодичні звороти, що передбачали збільшені інтервальні стрибки й паузи, ускладнену гармонічну структуру. Фразування в імпровізації кардинальним чином відрізнялося від усталених свінгових норм. Фінал і початок соло не були закінченими з позицій традиційного фразування. У ритм-секції також відбулися суттєві зміни: ритмічну основу в бопі виконували тарілки. Внаслідок цих радикальних змін нова музика втратила танцювальну функцію.

З виникненням стилю бібопу солісти, які традиційно орієнтувалися на фортепіано, стали слухати контрабас. І манера гри на контрабасі поступово змінювалася. З одного боку, контрабасисти почали використовувати стиль гри Д. Блентона й виконувати цілісні

мелодичні лінії замість традиційного акцентування на акордах, з іншого — стали основою ансамблю (до цього головну роль відігравали барабанщики). Контрабасисти почали «підганяти» та «випереджати» сильні долі метра, ніби передбачали удари, виконуючи їх трохи раніше. Складалося враження, що контрабасист постійно прискорює темп, і соліст, який не розумів цієї специфіки, починав збиватися. До виконавського складу бібопових ансамблів стали долучати нетипові для традиційного джазу інструменти: валторну, флейту, англійський рожок, тубу. Кількість музикантів у таких ансамблях зменшилася до 7-9 осіб, а такі комбінації отримали назву «комбо» (від англійської combination — поєднувати). Таким чином, процес віддалення джазу від розважальної музики тривав.

Поступово бібоп розвивався й набував нових якостей. На цій основі виник стиль «фанкі» («гострий, їдкий запах або смак»). Джазові музиканти цього напрямку експериментували з фольклором різних народів, а також зі старовинною або авангардною музикою.

Одним з найвидатніших фанкі-музикантів був Чарльз Мінгус — контрабасист, композитор і бенд-лідер. Він звертався до афроамериканської культури, релігії, містицизму. У власних композиціях Ч. Мінгус використовував позамузичні ефекти — хриплі викрики й «гарчання» саксофонів. Саме його музика підготувала виникнення фрі-джазу.

Наступний етап у розвитку контрабасового мистецтва пов'язаний з іменем Рея Брауна. Разом із Чарлі Паркером, Діззі Гіллеспі, Бадом Пауелом та іншими виконавцями він узяв участь у багатьох записах музики раннього бібопу і грав у біг-бенді Д. Гіллеспі (1946-1947 рр.). У 1960 р. Рей Браун створив інструмент, який поєднував елементи віолончелі й контрабаса і став попередником «басу-піколо».

Манера гри Рея Брауна відрізняється виконанням контрабасової лінії чвертями, яку він насичує збивками, що імітують удари по малому барабану, окремі елементи партії звучать у верхньому регістрі на ставку. Подібні запозичили інші басисти — Мілт Хінтон, Пол Чемберс, Персі Хіт, Джордж Мраз, Рон Девіс. Такий акомпанемент змінив ритмічну пульсацію ансамблю на щільнішу та забезпечив надійну підтримку імпровізаційних партій солістів, діставши назву «крокуючий бас».

Ще одним представником стилю бібоп є всесвітньо відомий басист і віолончеліст Рональд Картер, котрого вважають одним із найкращих акомпаніаторів і відомий завдяки численним сольним платівкам, які демонструють його дивовижну техніку. Музикант із неперевершеним відчуттям ритму й мелодії, Картер використовує весь спектр прийомів гри як на контрабасі, так і на віолончелі. Його соло є надто складними, техніка гри — віртуозною й майстерною. Р. Картер відомий

і як віртуоз на басі-піколо — різновиді малого контрабаса, на якому він грав у власному колективі протягом 1972-1980 рр. Під час удосконалення якості звучання контрабаса Рон Картер використав провідні досягнення в галузі виробництва струн: установив на контрабасі нейлонові струни великої ваги, які копіювали жильні струни старовинних віол, завдяки чому звук став співучим, тембр — насиченим. З того часу музикант почав використовувати в басових лініях мелодичні елементи навіть під час гри в низькому регістрі. Особливістю контрабасових партій стало використання декількох нот під загальною лігою без утрати пульсації. Нейлонові струни, завдяки своїй великій вазі й товщині, дозволяли не розривати лігу навіть під час зміни позицій, наближуючи прийом *pizzicato* до звукодобування смичком. Таким чином, виникла унікальна можливість перенесення різноманітної штрихової техніки смичка на галузь *pizzicato*, що суттєво посилювало виразність мелодичної лінії контрабаса. Ця особливість допомагала виконавцеві створювати підголоски в басовому голосі без утрати ритму й функціональної визначеності.

Загалом манера гри Рона Картера стала сполучною ланкою між академічним смичковим виконанням на контрабасі й піцикатним джазовим. Джазова музика набула ознак поліфонічної з незалежним рухом голосів. Широко почав використовуватися органний пункт. У Рона Картера з'явилося безліч послідовників, котрі використовували нові виразні можливості контрабаса, наприклад, Бастер Вільямс. Цей процес зумовив звертання багатьох джазових музикантів до використання гри смичком: Пол Чемберс, Крістіан Макбрайд, Едді Гомес, Стенлі Кларк, Джордж Мраз.

Техніка контрабасової гри вдосконалювалася, змінюючи мистецтво джазової імпровізації. У цьому аспекті показовою є виконавська діяльність таких європейських музикантів, як Мішель Легран, Мішель Петруччані, Джордж Мраз. Серед них гідне місце посідає видатний датський контрабасист Нільс Педерсен, котрий згодом увійшов як басист до ансамблю під керівництвом видатного піаніста-віртуоза Оскара Пітерсона, змінивши на цьому місті Рея Брауна й продовжуючи його традицію контрабасового акомпанементу. Педерсен не копіював манери гри свого попередника, лише використавши його досвід. Він додав багато нового і до манери виконання, і до техніки гри, і до тембру, штрихів, прийомів звукодобування.

Нільс Педерсен одним із перших почав виконувати партії на контрабасі з досконалою технічною віртуозністю. Контрабасист використав поширену в Європі аплікатуру лівої руки австрійського контрабасиста Краузе, на основі якої створив власну манеру гри на контрабасі, поєднуючи віртуозні ритмічні збивки і трипальцеву гру правою рукою. Найхарактерніше манера гри Педерсена виявляється

в його високотехнічних віртуозних соло, де він жодним чином не поступається таким інструментам, як гітара, саксофон і фортепіано. При цьому, граючи на тонких металевих струнах, Нільс Педерсен «атакує» практично кожну ноту, що робить його соло пульсуючим і надзвичайно ритмічним. Саме цю ритмічність Педерсен застосовує в партії акомпанементу. Якщо основним досягненням Рона Картера була яскрава мелодичність басової лінії без втрати пульсації, то Нільс Педерсен зміг зробити мелодичні вставки в лінію акомпанементу дуже ритмічними, зберігши мелодичну зв'язність. «Атакуючи» кожну ноту в збивках, він ніби доповнює партію басу партією ударних, знаходячи для цього найвиразніший прийом — гру на напівпритиснутих струнах. Таке звучання подібне до тембрів малого барабана, альтового і тенорового томів. Постійне використання збивок нот, зіграних на напівпритиснутій струні, потребувало подальшого розвитку техніки правої руки і, таким чином, зумовило використання в збивках третього пальця. Значного поширення набули флажолети як колористичні складові басової лінії.

Таким чином, постійний пошук видатними музикантами нових форм джазової гри зумовлює виникнення мелодико-гармонічних рішень, тембральних відтінків та інших новацій в акомпанементі, аналіз яких уможливорює не тільки визначити найзагальніші закономірності, а й передбачити тенденції принципово нового виконання, прогнозувати майбутнє джазової музики. Вивчення практичних методів у галузі контрабасового акомпанементу дозволить як музикантам-початківцям, так і спеціалістам по-новому розглянути власну виконавську діяльність, допоможе у вирішенні творчих завдань і розвитку художньо важливих елементів акомпанементу.

Контрабас у джазовій музиці, як і бас-гітара, є сучасним інструментом, який за останні десятиліття активно використовується не тільки на концертній естраді, але й у навчальному процесі. Його роль у складі ансамблю чи оркестру доволі різноманітна: контрабас є провідним інструментом у ритм-секції, веде власну мелодичну лінію у функції баса, але останнім часом трактується як соло-інструмент. У зв'язку із цією специфікою постає необхідність оновлення можливостей цього інструмента: 1) розширення діапазону (збільшення кількості струн до п'яти); 2) використання нових прийомів звукобудування, зокрема й акордової техніки. Таким чином, репертуар сучасного контрабасиста значно розширюється, його діапазон охоплює твори академічної (від старовинних зразків до сучасних творів), а також джазової та естрадної музики різних стилів. Отже, головне завдання викладача — виховати студента універсальної спеціалізації, тому важливого значення набуває специфіка роботи викладача із джазовим репертуаром.

Проблеми, які постають перед викладачем, можна поєднати у дві групи: суто технічні і художньо-змістовні, що стосуються виконання твору. До технічних питань належать: якість звучання; продумана аплікатура, яка не перешкоджає ритмічній організації під час гри та фразуванню; позиційна техніка лівої руки; вібрато пальців; чистота інтонування. Вирішення цих питань є початковим етапом роботи над твором¹, де для вдосконалення ефективності доцільно проаналізувати твір на основі знань теоретичних дисциплін.

Під час вибору викладачем репертуару слід ґрунтуватися не тільки на технічних складностях твору і можливості їх опанування студентом. Джазові композиції потрібно диференціювати на три групи за такими ознаками: функціональне значення басової партії, структурна складність, стильова належність.

На першому етапі навчання бажано використовувати твори з типовим джазовим акомпанементом у різних стилях. Наприклад, типові для свінгу і мейнстріму тріольні та пунктирні ритмічні рисунки, які поступово ускладнюються синкопами, використанням широких стрибків, переходами від низького до високого регістру тощо. Також можна поєднувати суто акомпануючі елементи із сольними, в яких ритм є вільнішим, мелодія насичується альтераціями, що надає можливості опанувати особливості джазової імпровізації. Ознакою будь-якого джазового твору є природне поєднання різних за функціями епізодів, де основою стають акомпанемент і соло. Отже, на початковому етапі роботи з таким твором слід розрізняти епізоди за їх функціональним значенням і відпрацьовувати кожний з них окремо. Наприкінці всі епізоди поєднуються і формується загальна драматургія твору.

Під час вивчення композиції також важливим є питання роботи над формою. Більша частина тем у джазових творах має блюзову структуру (12-тактовий період) або пісенну форму з двох (AA1, AB) чи із чотирьох епізодів (AABA, AABC, ABCD). Основний принцип джазової музики базується на проведенні теми з подальшою імпровізацією, яка за розмірами має бути ідентичною темі (т. зв. квадрат, або хорус). Таким чином, у процесі вивчення джазового твору необхідно використовувати теоретичні знання в галузі музичної форми і гармонії.

Знання джазової гармонії є необхідною умовою для навчання гри на контрабасі. Викладач повинен сконцентрувати увагу студента на різних варіантах роботи із джазовим акомпанементом або імпровізацією на основі гармонічної (чи ладової) структури в контексті певного

¹ Ці питання на базі академічного виконавства детально розглядає Р. М. Азархін [5, с. 262-323].

виконавського стилю. Існують декілька способів побудови акомпанементу на основі гармонічної послідовності, одним з яких є гра акордових звуків гармонії з використанням «надбудов». Наприклад, на основі тризвука можуть виникати септакорди, нонакорди, ундецимакорди тощо. Додаткові тони можуть бути як натуральними, так і альтерованими (підвищеними або зниженими). Іншим способом гармонічного рішення може бути поєднання акордових звуків гармонії з неакордовими (прохідними, допоміжними, замінними). Рух мелодії акомпанементу може бути як гамоподібним, так і у вигляді арпеджіо (прямого або зламаного), хоча найчастіше всі типи руху поєднуються. Також широко використовуються в джазовому акомпанементі тритонові заміни, які передбачають заміщення будь-якого акорду на інший на відстані тритону. За допомогою цього способу гармонічне рішення стає складнішим, виходить за межі натурального ладу, додає дисонантності і напруженого звучання.

Важливим аспектом роботи над джазовим твором стає продуманість ритмічного рисунка під час імпровізації. Серед елементів джазу ритм є найголовнішим компонентом. Відчуття джазу досягається за допомогою свінгу, ритмічної імпульсивності, зростанню ладогармонічного напруження під час виконання імпровізації. Ритмічне свінгування може відтворюватися декількома способами: за допомогою тріолей восьмих, унаслідок зміщення акценту із сильної долі на слабку, різноманітними синкопованими рисунками, методом протиріччя акцентування в імпровізації соліста з акцентами ритм-секції.

Важливу роль в імпровізації виконує й мелодія. Її рисунок може відтворюватися за допомогою багатьох прийомів розвитку, найпростішим серед яких є секвенція, що може бути діатонічною й хроматичною. Також в імпровізаційній мелодії можна використати різноманітні пасажі — гамоподібні, арпеджіо тощо. Їх рух поєднує мелодичну основу теми з її варіаціями (мелодичними, ритмічними, гармонічними). Основний принцип імпровізації — це збагачення й різноманіття варіантів початкової теми-основи.

Головною метою роботи із джазовими творами є набути вміння створювати й записувати мотиви або фрази, які можуть стати основою для імпровізації в партіях як соло, так і акомпанементу. Під час роботи з творами різних стильових напрямів у студента формується відчуття й музичне мислення в певному стилі, тому й імпровізації також набуватимуть відповідного стильового «забарвлення». Вирішення технічних питань у синтезі з теоретичними є основою для подальшої роботи над утіленням художнього змісту.

Сучасне мистецтво гри на контрабасі продовжує активно розвиватися. Виконавці знаходять нові виразні прийоми гри, способи звукобудування, тому перспективою подальшого розкриття проблеми

в цьому напрямі можуть бути аналіз техніки слепу, вирішення питань чистого звучання різних за тембрами інструментів, ансамблевої взаємодії всіх музикантів.

Список літератури

1. Блінков О. Л. Особливості роботи над джазовими творами у класі бас-гітари / О. Л. Блінков // 3 музично-педагогічного досвіду: Збірник статей. Вип. 1. — Х. : «Видавництво САГА», 2008. — С. 115–123.
2. Коллиер Дж. Л. Становление джаза / Дж. Л. Коллиер. — М. : Радуга, 1984. — 390 с.
3. Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры музыки XX века / В. Конен. — М. : Музыка, 1994. — 160 с.
4. Контрабас. История и методика: учеб. пособие / под ред. Б. В. Доброхотова. — М. : Музыка, 1974. — 335 с.
5. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент. — М. : Музыка, 1987. — 296 с.