

Р. С. СТОЛЯР

ДЖАЗ

Введение в стилистику

Учебное пособие

Издание шестое, стереотипное



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



ЛАНЬ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
МОСКВА •
КРАСНОДАР

- С 81 Столяр Р. С.** Джаз. Введение в стилистику : учебное пособие / Р. С. Столяр. — 6-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 112 с. : ноты. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-7593-3 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1340-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-074-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В книге рассматривается стилевая специфика джазового мэйн-стрима: особенности гармонии, формы, мелодической линии импровизации, ритма, фактуры, а также место джазового мэйнстрима в современном джазе. Материал книги выполняет функцию введения в джазовую специализацию.

Книга адресована, прежде всего, студентам начальных курсов эстрадно-джазовых отделений музыкальных колледжей и вузов, однако может быть полезна и всем, кто изучает джаз самостоятельно.

УДК 78
ББК 85.318я73

- С 81 Stolyar R. S.** Jazz. Introduction to the stylistics : textbook / R. S. Stolyar. — 6th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 112 pages : notes. — Text : direct.

The book reviews the stylistic features of jazz mainstream, its specifics in harmony, form, improvised melodic line, rhythm, texture, as well as the role of the jazz mainstream in the contemporary jazz. In fact, it is an introduction into the jazz style in general.

The textbook is intended mostly for undergraduate students of pop & jazz departments at university and college levels, but it could be of interest to those who study jazz by themselves.

В оформлении книги использованы картины
А. Волюва (volff.gallery.ru)

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021
© Р. С. Столяр, 2021
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021

*Моим учителям —
Игорю Константиновичу Дмитриеву,
Владимиру Владимировичу Соболеву,
Борису Демьяновичу Штербулову —
без которых эта книга никогда бы
не появилась на свет.*

ПРЕДИСЛОВИЕ: ПОЧЕМУ ПОЯВИЛАСЬ ЭТА КНИГА?

Джаз как музыкальное направление существует уже почти сто лет. По историческим меркам этот срок весьма мал; однако джаз развивался настолько интенсивно, что небезосновательным можно считать утверждение о том, что джазовой музыке удалось за всю её историю пройти этапы становления, которые его старший собрат — музыка академическая — прошла за временной промежуток в пять раз больший. Тем не менее, если в академическом музыкознании во многом установилась единая терминологическая база и во многом выработаны общие подходы к анализу её структурных составляющих, то ситуация в джазологии пока не может похвастаться подобной однозначностью. Казалось бы, на сегодняшний день нет недостатка в работах, посвящённых джазовой музыке; однако эти работы посвящены преимущественно истории джаза, в то время как в плане исследований теоретических основ джазовой музыки до сих пор наличествует определённый пробел. Даже на родине джаза, в США, в этом плане преобладают пособия прикладного, практического плана, обычно подробно рассматривающие частные исполнительские аспекты, но вряд ли дающие понятие о структурной составляющей джазовой музыки в целом. На российской джазологической почве ситуация обостряется ещё и тем, что при отсутствии единой терминологической базы авторы русскоязычных пособий часто вводят собственные термины для описания одних и тех же явлений, что порождает путаницу.

Эта ситуация влечёт определённые сложности при обучении джазу. Чтобы свести их к минимуму, очевидно, необходимо учебное пособие, которое выполняло бы ту же роль, что учебники по элементарной теории академической музыки — пособие, от которого можно было бы отталкиваться в дальнейшем как при изучении теоретических дисциплин (в частности, джазовой гармонии), так и в практических занятиях джазовой импровизацией. Данная работа и является попыткой создания такого пособия. Её автор в течение двадцати трёх лет преподавал теоретические дисциплины на эстрадном отделении Новосибирского музыкального колледжа; за этот период, собственно, и подготавливалась почва для создания этой книги, чему в немалой степени способствовала не только преподавательская и исполнительская деятельность, но и общение с коллегами — как российскими, так и зарубежными. Возможно, книгу следовало бы назвать «Элементарная теория джаза», но автор счёл это название слишком претенциозным.

Книга адресована прежде всего студентам начальных курсов эстрадно-джазовых отделений музыкальных колледжей и вузов, однако может быть полезна и всем, кто изучает джаз самостоятельно, — при условии наличия минимальной теоретической базы в рамках музыкальной школы.

ВВЕДЕНИЕ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ И ЕЁ РАЗНОВИДНОСТИ. ОБЩАЯ СПЕЦИФИКА ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ. ПОНЯТИЯ «ИНВАРИАНТ» И «ВАРИАНТ» ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ДЖАЗОВОЙ СТИЛИСТИКЕ

Музыкальная импровизация и её разновидности.
М Когда мы говорим об импровизации, у нас возникает образ чего-то совершенно неуловимого, спонтанного, не поддающегося никаким правилам. Это бытовое представление об импровизации верно лишь отчасти. Импровизация действительно является спонтанным творческим актом; однако она практически всегда следует абсолютно конкретным законам, обусловленным множеством факторов. К примеру, поэтическая импровизация (см. например, А. С. Пушкин — «Египетские ночи»), рождающаяся спонтанно, всё же следует законам стихосложения, логике построения фраз и предложений, а также передаёт некий смысл, который вкладывает в неё импровизатор. Если же зафиксировать на бумаге симпровизированное стихотворение, то по его тексту можно определить, какой эпохе оно соответствует, в каком размере написано и т. д.

Точно такая же ситуация и с музыкальной импровизацией, являющейся *спонтанным актом творения музыки*, но при этом неизбежно апеллирующей к ряду структурных особенностей, обусловленных рядом факторов. В их числе — **культурно-исторические факторы** (эпоха, в которую живёт и действует импровизатор, и характерный для этой эпохи музыкальный язык), **личностные факторы** (включающие в себя весь персональный опыт

импровизатора, особенности его воспитания, образования, кругозора, а также степень технической подготовленности) и **ситуативные факторы**, касающиеся обстановки, в которой исполняется конкретная импровизация (наличие или отсутствие реакции аудитории, специфические особенности инструмента, на котором исполняется импровизация, и т. п.). Однако необходимо выделить одну важнейшую группу факторов, существенную для дальнейшего рассмотрения предмета нашего обсуждения. Речь идёт о **стилевых факторах**, т. е. особенностях того или иного музыкального стиля, определяющих конечный вид импровизации. Именно по этим особенностям — специфике формообразования, гармонии, мелодии, ритма, инструментария — мы определяем, к какому стилю или направлению в музыке относится та или иная импровизация (и вообще любое музыкальное произведение). Законы стиля предписывают импровизатору, какие структуры использовать в той или иной ситуации, как обращаться с мелодией, гармонией, ритмом. В ряде музыкальных культур, где роль импровизации существенна — например, в индийской раге, азербайджанском мугаме, андалузском фламенко — существуют целые каноны, зафиксированные документально или передаваемые из поколения в поколение устно, подробно описывающие правила того или иного стиля. Изучая эти правила и внедряя их в исполнительскую практику, музыкант совершенствует своё мастерство владения стилем и одновременно поддерживает жизнеспособность этого стиля исполнительской деятельностью. Новаторская же деятельность наиболее талантливых и авторитетных музыкантов — представителей того или иного стиля или направления в музыке — приводит к изменениям регламентирующих факторов стиля, к его эволюции; такого рода новации становятся частью регламентирующего стилового комплекса, когда они признаются большинством музыкантов — представителей данного стиля или направления — и закрепляются в исполнительской практике.

В то же время, очевидно, следование в импровизации конкретному стилю *ограничивает* поле деятельности им-

провизатора; из теоретически бесконечных возможностей спонтанного музыкального творчества ему отводится лишь определённый (часто — очень жёстко определённый) набор средств, которые он вправе использовать. Стилиевые факторы, таким образом, *регламентируют* инициативу импровизатора; и практически любые новации, о которых говорилось выше, как правило, возникают из потребности импровизатора расширить границы инициативного поля. Тем не менее ни одно стилиевое направление импровизационной музыки не предоставляет безграничных возможностей для волеизъявления импровизатора — в противном случае не могло бы существовать и стилиа как такового.

Любую импровизацию, имеющую отношение к какому-либо стилю или направлению в музыке, мы будем называть **регламентированной импровизацией**. Альтернативой регламентированной импровизации служит получившая сравнительно недавно (с 60-х годов XX века) распространение **свободная импровизация**, исполняя которую, импровизатор не связывает себя рамками определённого стилиа или стремится сознательно от них избавиться.

Общая специфика джазовой импровизации. Большинство существующей в мире импровизационной музыки представляет собой именно *регламентированную* импровизацию. В традиционных культурах (например, индийской, арабской, корейской) стилиевая регламентация обусловлена историческими, эстетическими и религиозными особенностями данной культуры и складывалась в течение длительного времени. Внутри каждой культуры можно также выделить различные исполнительские стили, связанные с определёнными историческими этапами её развития, а также с региональными особенностями (например, в индийской музыке — южноиндийская и североиндийская ветви). Практически та же ситуация наблюдалась и в истории **джаза** — музыкального направления, родившегося в результате синтеза западноевропейской и африканской культур на американском континенте, за почти что столетнюю свою историю породившего множество разнообразных стилиевых течений внутри него — от диксиленда и «большого свинга» до би-бопа и кула. Тем

не менее все эти стилевые течения обладают конкретными структурными особенностями, характерными для джаза в целом. Основными из них являются:

- септаккордовая гармония, в основе которой лежат пять основных видов септаккордов, образующих характерные гармонические обороты и построенные на них секвенции;
- формообразовательный инвариант «тема — импровизация — тема», где импровизация представляет собой мелодические вариации на гармоническую основу темы; в свою очередь, структура темы сводится к ограниченному числу формообразовательных вариантов;
- мелодическая линия в импровизации строится на основе отобранного спектра ладов, основным из которых является блюзовый лад — уникальное ладовое образование, совмещающее в себе свойства мажора, минора и хроматики;
- сложная система акцентов и ритмических моделей, образующая уникальное явление свинга;
- преобладание трёхслойной фактуры, состоящей из басовой линии, гармонического заполнения и мелодической импровизационной линии, где каждый из компонентов подчиняется строгим правилам;
- характерный инструментарий с закреплёнными за конкретными инструментами гармонической, мелодической и ритмической функциями и разделением функций солиста и ритм-группы.

Понятия «инвариант» и «вариант» применительно к джазовой стилистике. Мы перечислили регламентирующие факторы джаза уже во вступительном разделе с той целью, чтобы показать, насколько комплексным явлением в музыке является предмет рассмотрения данной работы. Следует подчеркнуть, что перечисленные факторы в полном объёме характерны лишь для той составляющей джазовой музыки, которую в российской литературе часто называют **мэйнстримом** (от английского *main stream* — основное течение). Однако, по мнению автора, в настоящее время применение этого термина по отношению

к описанной выше музыке довольно спорно — ибо в наши дни «основным руслом», подлинным мейнстримом джазовой сцены являются именно разнообразные микстовые и пограничные течения, которые задействуют, наряду с вышеперечисленными стилевыми особенностями, структуры, заимствованные из иных музыкальных стилей и направлений (об этом подробнее см. в заключительной главе этой книги). Так, джаз-рок существенно отличается от «мейнстрима» прежде всего в плане инструментария (бас-гитара вместо контрабаса, синтезаторы вместо акустического фортепиано) и ритма (квартольная пульсация вместо триольной); фри-джаз отказывается от регулярного ритма и следования гармонической структуре темы в импровизации и т. п.

Более корректной альтернативой термину «мейнстрим» автору видится англоязычный термин *straight ahead jazz* (дословно — «прямолинейный джаз»), повсеместно используемый в среде американских джазовых музыкантов, но до сих пор не прижившийся на российской почве — вероятно, в силу некоторой косноязычности звучания его дословного перевода на русский язык. К слову, зарубежное музыкознание зачастую оперирует терминами, не имеющими аналогов в русскоязычной литературе, но точнее соответствующими природе описываемого ими явления; это утверждение в полной мере относится к термину *straight ahead jazz*. То же самое можно сказать и об англоязычном термине **common practice period** (в переводе «период общей практики»), применяемом по отношению к западно-европейской академической музыке XVII–XIX вв. — той, что в русскоязычном обиходе мы нередко (и некорректно) называем «классической музыкой». Некорректность применения термина «классическая музыка» или «классика» по отношению к музыке периода общей практики заключается в том, что, как известно, классический период в истории академической музыки длился существенно меньшее время — от Гайдна до Бетховена. Тем не менее и для музыки классического периода, и для сменившего его периода романтизма, и для предшествовавшей ему эпохи барокко характерны общие черты — прежде всего господство

тонально-гармонической системы, устанавливающей функциональные отношения, суть которых сводится к формуле TSDT (тоника — субдоминанта — доминанта — тоника). Кроме того, характерными чертами музыки этого периода являются господство гомофонно-гармонической фактуры, ритмическая регулярность, а также специфический инструментарий. Сравнивая академическую музыку периода общей практики с академической музыкой, созданной в период примерно с 20-х годов XX в. (с момента появления додекафонии) и по сегодняшний день, можно чётко увидеть, что, несмотря на существенные отличия, современная музыка наследует определённые особенности музыки *common practice period* — что, собственно, и позволяет причислять её к музыке академической. Важно понимать, что музыка периода общей практики является для всей академической музыки *инвариантом* — образцом, на основе которого (отталкиваясь от него или сознательно пренебрегая им) создаются многочисленные *варианты*, причисляемые к современной академической музыке.

Подобно термину *common practice period*, описывающему образцовый для академической музыки исторический период, термин *straight-ahead jazz* описывает исторический период, являющийся образцовым для музыки джазовой. Принято считать, что этот период начинается примерно с середины 20-х годов и заканчивается в конце 50-х или в самом начале 60-х годов XX века. Практически все значительные имена, сыгравшие существенную роль в становлении джаза — Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Майлз Дэйвис, Джон Колтрейн — так или иначе, связаны с этим периодом. Подобно периоду общей практики в академической музыке «прямолинейный джаз» не является строго однородным; набор характерных для него черт обладает определённой спецификой в зависимости от того, о каком стиле *внутри* этого периода идёт речь: так, музыка периода «большого свинга» отличается от би-бопа, а би-боп — от кула, но объединяет эти внешне непохожие джазовые стили именно совокупность инвариантных черт, описанных выше.

Джазовые же *варианты*, появившиеся по прошествии периода «прямолинейного» джаза — джаз-рок, фьюжн, фри-джаз, этно-джаз и т. п. — наследуют регламентирующие факторы джазового инварианта лишь частично, в чём-то с ними расходясь, иногда — существенно. Эти варианты стили могут быть достаточно эффективно описаны через сравнение их особенностей с регламентирующими факторами инварианта. Ещё раз подчеркнём, что совокупность этих вариантов, составляющих, собственно, настоящее джазовой музыки, и следует считать подлинным мейнстримом, т. е. основным джазовым руслом наших дней; инварианту же отводится роль фундамента всего музыкального направления, необходимой школы, на основе которой вырастают неповторимые, окрашенные индивидуальностью творческие продукты, дополняющие пёструю картину современного джаза.

В дальнейшем, употребляя слово «джаз» в этой работе, мы будем иметь в виду именно джазовый инвариант. Впрочем, автор допускает, что многие читатели будут по-прежнему использовать по отношению к джазовому инварианту привычный термин «мейнстрим», но в конце концов не столь важен сам термин, сколько то явление, которое этот термин обозначает. Специфика же стилевых вариантов джаза будет описана в заключительной главе.