

национальному танцевальному искусству растет. Свидетелями этого являются любители современного искусства.

#### Литература:

1. Айтқалиева Қ. Балетмейстер Дәурен Әбіровтің шығармашылық мұрасы. Өнертану ғылымдарының кандидаты ғылыми дәрежесін алу үшін жазылған диссертация. 17.00.01 /М. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты. – Алматы: 2007. -188 б.

2. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. - Алматы: Жазушы, 1975. - 400б.

3. Қазақ өнері /Энциклопедия/ Алматы: Қазақстан даму институты, 2002.- 800б.

4. Кремешевская Г. /Составитель/. Музыка и хореография современного балета. Выпуск 2.- Ленинград: Музыка, 1977. – 239 с.

5. Луцкая Е. Жизнь в танце. - Москва: Искусство, 1968.-79 с.

1. 6. Молдахметова А.Б. Режиссёрская интерпретация казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана конца XX-начала XXI века. дисс. на соис. академ. степени доктора PhD. - Алматы: КазНАИ им. Т.Жургенова, 2020 – 151 с.

2. 7. С. Сейфуллин. Разлучённые лебеди. – Интернет – ресурс: <http://seifullin.ru/poemy/razlutchennyelebedi.html>7.

8. Сарынова Л. Балетное искусство Казахстана.-Алма-Ата: Наука, 1976.-176с.

### СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДУЭТНОГО ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАНО И КОНТРАБАСА В ДЖАЗОВОМ МЕЙНСТРИМЕ

*Степанова Светлана Витальевна*

*магистрант*

*Российский государственный университет*

*им. А.Н. Косыгина институт*

*«Академия имени Маймонида»*

*Степанов Евгений Алексеевич*

*Доцент*

*Российский государственный университет*

*им. А.Н. Косыгина институт*

*«Академия имени Маймонида»*

### STYLE FEATURES OF DUET PERFORMANCE OF PIANO AND DOUBLE BASS IN JAZZ MAINSTREAM

*Stepanova Svetlana*

*Students a master's degree*

*Russian State University named after A.N. Kosygin*

*(Technology. Design. Art) institute*

*“Academy named after Maimonides”*

*Stepanov Evgenii*

*assistant professor*

*Russian State University named after A.N. Kosygin*

*(Technology. Design. Art) institute*

*“Academy named after Maimonides”*

#### АННОТАЦИЯ

Исследуемое ниже позволяет сделать вывод об особенностях исполнительской техники в фортепианно-контрабасовом дуэте, проанализировать структуру и формообразование музыкальных произведений.

#### ABSTRACT

The investigated below allows us to draw a conclusion about the peculiarities of the performing technique in the piano-double bass duet, to analyze the structure and form of musical pieces.

**Ключевые слова:** фортепиано, контрабас, дуэт, джаз, мейнстрим

**Keywords:** piano, contrabass, duet, jazz, mainstream

Жанр дуэта в джазе никогда не являлся исходным, корневым для этой музыки. Фактически он явил собой продолжение экспериментов в ритм-секции и продолжил обретение самостоятельного джазового языка в малых составах. Основные задачи, которые ставит перед собой дуэт в таком составе — это, во-первых, высочайший уровень индивидуального мастерства каждого из

исполнителей, а во-вторых, максимальная скорость реакции на малейшие изменения ритмической организации партнёра по дуэту. Так или иначе, перед дуэтом остаётся необходимость компенсировать перед слушателем отсутствие привычных в звучании солистов и отсутствие барабанов, вместе с тем позволяя создавать более подвижные в общем движении ритмические

конструкции, меняя их по желанию от квадрата к квадрату.

Дуэт фортепиано и контрабаса, в силу тесситурных возможностей, пожалуй, ближе всех малых ансамблей может выразить контрапункт в джазе. Фактически мы имеем дело с параллельным солированием характерным для маршевых оркестров периода зарождения джаза. Одно из самых характерных и оригинальных находок для дуэта фортепиано и контрабаса – это специфическое ритмическое движение. Практически в любом из таких дуэтов мы видим явное распределение ритмических ролей между обоими участниками. В качестве примера мы можем обратиться к творческому дуэту Эдди Гомеса и Марка Крамера. [1, с.11] Если один из партнеров играет *on beat*, то другой фактически вынужден исполнять *off beat*, создавая тем самым удобные ритмические качели которые соединяют дуэт в едином сбалансированном движении. Вместе с тем участники дуэта могут себе позволить отклонения от метрономного ритма игру более свободную в чём-то иногда даже родственную академической агогике. Тем самым классический *swing* в движение ансамбля остаётся основным движением, но далеко не единственным выразительным приёмом. Также классический аккомпанемент *walking bass* не становится единственным способом исполнения аккомпанирующей линии для контрабаса.

В аранжировке партии фортепиано исполнитель, как правило, сталкивается с задачей крайне аккуратного использования функционала левой руки. Связано это с определяющей ролью динамического развития всего произведения именно в аранжировке партии левой руки часто мы встречаем начала соло фортепиано только в правой руке. Это обусловлено тем, что исполнителем необходимо соблюдать динамику развития фактуры, и присутствие игры в левой руке является принципиальным фактором этого процесса в связи с этим, в первом квадрате соло, а иногда и в нескольких начальных квадратах пианисты играют только правую руку. Такое звучание в дуэте можно себе позволить, так как в отсутствие ударной установки Контрабасовый аккомпанемент даёт достаточное гармоническое ощущение для слушателей. Фактически с точки зрения ритма и ритмической организации дуэт фортепиано и контрабаса является промежуточным звеном между ритмически свободным исполнением пианиста в режиме сольный игры и предельно аккуратной ритмической организации пианиста в классическом квартете или квинтете.

Еще одной характерной особенностью такого жанра является непростая задача постоянного удержания интереса слушателей. Слишком велика становится вероятность наскучить слушателям однообразным звучанием, это налагает на исполнителей большую аранжировочную ответственность, заставляющую часто менять фактуру, тщательнее продумывать общее динамическое движение, заставляет оперировать

большим динамическим диапазоном своих инструментов. Для исполнителя на контрабасе очень важно на несколько гипертрофированно донести организацию акцентов как в линии шагающего баса, так и фразировки соло в классическом би-бопе или свинге. Всё это входит в большую задачу компенсации отсутствия барабанов в аранжировке. поэтому в аккомпанирующих линиях у контрабасистов мы очень часто находим приемы которые затем будут с успехом применяться в музыке фанк и fusion. Более того один и тот же тип аккомпанемента далеко не всегда длится более 2-3 квадратов соло фортепиано. Это связано как уже выше было сказано с необходимостью менять фактуру, менять типы взаимодействия музыкантов для дополнительного динамического развития произведения.

Игра дуэтом также обязывает каждого из музыкантов пересмотреть свой подход к собственному соло. Дуэт накладывает ощутимые ограничения в гармоническом развитии сольного мышления, некоторые ограничения в употреблении надстроек, модальных конструкций. Помимо авангардного джаза, в основном дуэт фортепиано – контрабас лучше всего звучит и чаще всего исполняется в жанре *swing-be-bop*, *bossa*, *jazz-waltz*. Причиной этому служит все та же задача выполнять функции и соло, и аккомпанемента и поддержание ритмической пульсации каждому из музыкантов одновременно. В качестве изобразительного приёма часто применяют и соло без аккомпанемента партнёра. Это позволяет создать нижнюю точку динамического диапазона ансамбля, с которой удобно начинать новое динамическое и смысловое крещендо помогая развитию импровизационной мысли. Применение такого приема мы почти никогда не встречаем в самом начале пьесы.

Перед исполнителями в большинстве случаев стоит основная задача максимально понятно, просто и гармонически ясно изложить тему. Добиться, чтобы слушатели максимально точно запомнили её звучание, чтобы в процессе исполнение соло создавался эффект звучащей темы, а соответственно соло воспринималось всего лишь как вариация или контрапункт, что, в свою очередь, требует от исполнителя строгой работы с опеваниями, опорными нотами, альтерация, заменами и т.д. Традиционные «turnaround'ы» обыгрываются, как правило, достаточно стандартно и академично, динамика в основном достигается высокой скоростью пассажей и выделением плавающего акцента максимально сильно, учитывая динамику инструмента. *Harlem Stride*, *boogie woogie* и их разновидности тоже характерные приемы в арсенале пианиста в дуэте. Они служат прекрасным подспорьем для создания так называемой ложной кульминации, позволяя после квадрата исполненного таким способом соло заново начинать динамическое развитие, не теряя внимания публики.

В принципе основная стратегия при аранжировке джазового дуэта – создание постоянно ощущения концентрации внимания слушателя. В этом процессе можно выделить три основных направления:

1. создание потоков движения как правило в свинговых восьмых. И контрабасист, и пианист стараются как можно раньше в развитии соло прийти к непрерывному движению восьмыми долями, удерживая его без пауз как можно дольше, иногда в течение квадрата или нескольких квадратов. Таким образом преследуется сразу две цели: создаётся ощущение "нерва", ощущение напряженности становится одной из точек кульминации соло, другая- непрерывное движение в свинге создаёт ощущение дополнительного аккомпанемента.

2. смена фактуры аккомпанемента. В случае с контрабасом это традиционный перенос линии в верхние позиции, игра по тональным центрам, умеренное применение органного пункта, чередование сольных фрагментов с аккомпанементом, наращивание количества голосов в аккомпанементе, создание полифонического эффекта штриховым путем и т.д. В случае с фортепиано – в первую очередь это ритмическая и гармоническая насыщенность аккомпанемента, выстраивающаяся от квадрата к квадрату, работа педалью, наращивание объёма звучания. Но при этом в джазовом дуэте мы редко услышим разнообразие именно динамического диапазона фортепиано, это обусловлено задачей создания постоянного эффекта присутствия, постоянной необходимостью поддерживать ритмическую и гармоническую активность, а эффект пианиссимо чаще всего создаёт ощущение некоторой неопределённости, за исключением варианта синхронного исполнения с контрабасистом.

3. смена ритмической организации. У пианиста огромный запас вариантов именно в этом случае. В первую очередь, как один из приемов кульминационного типа, применяется игра соло блок-аккордами с соответствующей фразировкой, что практически всегда создаёт имитацию звучания биг-бэнда, слышимость духовых "пачек" в оркестровом хорусе. Как один из приемов *diminuendo* часто используется переход в "дубль назад", который позволяет создать ощущение "воздуха" в соло, позволяет надстроить дополнительные полиритмические конструкции без потери основной пульсации. Нередко такой прием используется и как финальная часть соло пианиста перед соло контрабаса. Отдельно нельзя не упомянуть уже упоминавшиеся *Stride*, *boogie* и т.п., они почти всегда часть сольного выступления большинства пианистов. В дуэте у них такая же функция, контрабас прекращает играть в такие моменты. Эффект, который получается при этом создаёт у слушателя ощущение паузы в большом ансамбле, в силу "выключености" контрабаса одновременно с началом игры *Stride*'ом. Противоположный этому прием –

импрессионистская манера игры у фортепиано: с "висящими" аккордами, часто украшенными *arpeggiato*, иногда форшлагами, иногда исполненная с сильным *offbeat*, или с чередующимися смещениями назад. Как правило этот прием на контрасте хорошо сочетается с мощной и агрессивно акцентирующей аккомпанирующей линией у контрабаса.

Смена ритмической организации у контрабаса имеет несколько другие функциональные особенности. В первую очередь это смена преобладающего движения четвертями на свинговые восьмые. Исполненная именно контрабасом она позволяет достичь сразу несколько целей: прийти к максимальному свинговому ощущению, и в то же время получить полифонический эффект, не останавливая динамического развития. В арсенале контрабасистов целый набор акцентов позволяющий максимально разнообразить такое ритмическое движение. В случае с непрерывным потоком свинговых восьмых принцип "плавающего" акцента работает в единообразном варианте, далее, в процессе развития, в потоке восьмых, начинают появляться синкопированные ритмические конструкции, которые требуют более ярких опорных акцентов. При дальнейшей задаче усиления эмоций синкопы начинают превращаться в смещения как ритмические, так и гармонические.

Смена штриха в правой руке тоже один из ярких и эффектных приемов на контрабасе. По своему воздействию он имеет примерно тот же эффект, что и *Stride* у пианиста. Характерное "длинное" и непрерывное движение нот часто превращается в стакатто, слегка имитирующее прием *rimshot* на малом барабане. При этом пианист старается взять себя основной аккомпанемент, а контрабасист функцию обогащения и украшения основной фактуры. Здесь смена тесситуры возможна, но не обязательна. Она в дуэте один из основных рычагов динамического развития, поэтому даже при игре соло контрабасисты в дуэте предпочитают находиться в предельно сжатом диапазоне. Вследствие этого, особенное значение для звучания дуэта приобретает игра в верхней части грифа, сопровождающаяся максимально активным вибрато с элементами глissандо. В этом случае получается ещё один, очень узнаваемый голос в среднем диапазоне, позволяющий устраивать переключку разных инструментов, но и разных голосов в рамках каждого соло.

Особенное значение в практике дуэтного исполнительства на контрабасе имеет исполнение контрабасистом темы или её части. В распоряжении у исполнителя оказывается немало возможностей, которые значительно реже применяются в классическом квартете, а тем более в ансамблях с ещё большим количеством музыкантов. Если там это является скорее экзотикой, требующей создания специальных аранжировочных условий, меняющей привычный взгляд на звучание темы, то в дуэте с фортепиано –

тема на контрабасе прозвучит ближе к традиционной интерпретации солиста. Такая непривычная роль даёт возможность контрабасисту проявить себя сразу в нескольких направлениях исполнительских задач. Появляется возможность значительно увеличить долю агогики в манере игры, использовать *slaid-glissando*, флажолет-*glissando*, разнообразные способы звукоизвлечения как в правой, так и в левой руках. Часто встречается аккомпанемент аккордами у контрабаса или комбинациями из двойных нот. Чаще всего употребляется мажорная или минорная децима, а также тритоны в верхних позициях, разделяя регистром басовую ноту.

Практика и записи исполнения дуэтов фортепиано и контрабаса не только обогатила всю джазовую культуру, но и дала один из важных импульсов к её развитию и обогащению. Сам тип такого дуэтного звучания заставил как пианистов, так и контрабасистов снова, уже в который раз обратиться к камерному наследию академической музыки. Исследователи отмечают активизацию «диалога» джазового и академического искусства во второй половине XX века [2, с. 15] и особенно на рубеже XX-XXI веков, что повлияло на появление феномена «срединной культуры» [3, с. 116].

Стоящая перед исполнителями непростая задача разнообразить и обогатить звучание своих инструментов потребовала внимательнее отнестись к задаче формообразования, формирования дополнительных голосоведений, создания яркого образа путём значительного расширения привычных диапазонов инструментов. Принципиально изменилась в таких дуэтах роль и ощущение свинга, отсутствие не только ударных, но и духовых инструментов позволило сгладить привычную остроту акцентов, зачастую превращая свинговое движение в почти традиционный контрапункт. Мы часто можем встретить

характерное сочетание свингованных восьмых, бибоповых шестнадцатых и «ровных» восьмых, сыгранных в условном едином общем «времени», в общей пульсации. Характерны также и резкие смены стиля игры, фактуры и т.п.

Система «вопрос-ответ», всегда «красной линией» проходящая через всю музыку с присутствием афроамериканских корней, находит здесь одно из самых ярких своих инструментальных воплощений. Она в предложенных обстоятельствах становится не просто необходимым, а практически обязательным изобразительным приёмом. Ну и, бесспорно, два главных условия, ставшие необходимыми для полноценного фортепианно-контрабасового дуэта – чрезвычайно высокая исполнительская техника, так как фактически, на протяжении всей пьесы мы слышим соло двух инструментов параллельно и умение создавать жёсткое и понятное ритмическое давление, не мешая при этом партнёру.

#### Литература:

1. Баусин А.Н., Степанов Е.А. Отличительные особенности индивидуального исполнительского стиля Эдди Гомеса // *Collocium-journal* №26 (50), 2019. – с.10–11.
2. Бобрина Д.С., Зайцева М.Л. Особенности пианизма Панчо Владигерова // *Наука. Исследования. Практика: сборник избранных статей по материалам Международной научной конференции (Санкт-Петербург, Август 2020)*. – СПб.: ГНИИ «Нацразвитие», 2020. – С. 15-17.
3. Зайцева М.Л. Перекресток культур: музыкальное направление *classical crossover* как феномен «middle culture» // *Диалог культур и цивилизаций: материалы Международной научно-практической конференции*. 15–16 марта 2019 г. / под общ. ред. Ч. Б. Далецкого, А. Ю. Платко. – М.: ФГБОУ ВО МГЛУ, 2019. – С. 116-120.