

ДЖАЗОВЫЙ РИТМ В МУЗЫКЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

A. Chernyshov

JAZZ RHYTHM IN ART MUSIC

Статья посвящена рассмотрению элементов джазового ритма в контексте музыкальных произведений академической традиции европейских и американских композиторов (Равеля, Стравинского, Копланда, Бернштейна, Б. Чайковского, К. Сероцкого, Кейджа).

Ключевые слова: джаз, академическая традиция, ритм, свинг.

Article is devoted to consideration of elements of a jazz-rhythm in context of art-musical works by European and American composers (Ravel, Stravinsky, Copland, L. Bernstein, B. Tchaikovsky, Serocki, Cage).

Key words: jazz, art-music, rhythm, swing.

Истории музыки XX столетия существует множество «академических» произведений, в выразительных средствах которых наблюдаются джазовые элементы: в гармонии, мелодике, инструментовке, импровизационном формообразовании и т. д. Естественно, что эти элементы изменялись в той или иной степени в зависимости от приспособления к новой «окружающей» среде. Как выглядят такие околоджазовые симбиозы – довольно обширная проблема, к которой неоднократно обращались исследователи и, кстати, обращаются до сих пор. Вопрос открыт потому, что до сих пор четко не определены сами джазовые категории.

Много говорят о так называемом джазовом ритме или свинге, но что это такое – сегодня понятно далеко не всем, хотя, как известно, он занимает одно из основополагающих мест в джазе. Не случайно, что джазовый ритм со своей ярчайшей регулярно-акцентной организацией явился подходящим «строительным материалом» и для многих неджазовых композиторов-новаторов.

Некоторые из них, используя лишь небольшие аллюзии на джазовую ритмику в качестве создания «свежести» музыкального языка, явно оставались в рамках сложившейся европейской традиции ритма (Айвз, Барток, Б. Чайковский)¹.

¹ Например, о посвященном Дрезденской капелле сочинении «Тема и 8 вариаций» (1973) Б. Чайковского можно говорить как о более позднем примере влияния джазовой ритмики на симфоническую композицию, когда традиционные принципы ритмической организации превалируют над используемыми джазовыми ритмами. Из джазового ритма, минуя синкопирование, в композицию внедрен так называемый ритмический рисунок джаз-вальса $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, но в особой интерпретации автора (3/4-я пульсация помещена в исходную пульсацию на 6/8; см. последнюю вариацию).

Другие (Равель, Кшенек, Бернштейн) очень умело «вмонтировали» ее элементы в свои псевдоджазовые произведения². Третьи основательно и последовательно разрабатывали джазовую ритмику в собственных сочинениях, сделав ее одним из основных конструктивных элементов музыкальной ткани (Копланд, Либерман, Шуллер)³.

Многие элементы джазового ритма, входя в ритмоструктуру музыкальной ткани «академического» произведения и взаимодействуя с ней, сплавились в неразрывное единство с особенностями ритмики композитора, образуя тем самым феномен фактурной специфики данного произведения, например, как в «Черном концерте» (1945) Стравинского. А порой различные ритмические техники джаза не сплавились, а сопоставлялись с определенными ритмическими законами, идущими от традиций симфонической музыки и авторских ритмических систем. Причем это сопоставление («ритмическая полистилистика») выступало в двух вариантах: на уровне горизонтальном, т. е. поочередно, как в Скрипичной сонате (1923–1927) Равеля (I часть – полностью неджазовая ритмика, II часть – в основном джазовая ритмика, III часть – в основном неджазовая ритмика), или на уровне вертикальном, т. е. одновременно, как в Концертино (1959) Шуллера, где неджазовой ритмике симфонического оркестра постоянно противопоставляется джазовый ритм джаз-ансамбля (вибрафон, фортепиано, контрабас и ударная установка).

² Например, Бернштейн, когда писал «Прелюдию, фугу и риффы» (1949) для джазового оркестра В. Германа, не прошел мимо влияния авторской ритмики Стравинского и теории добавочной длительности Мессиана.

³ Например, Шуллер соединял принципы серийной ритмики партий духовых и струнных инструментов со звучанием равномерной пульсации и спонтанной ритмикой импровизаций джаз-квартета.

Джазовому ритму посвящены многие научные работы [3, 76–97; 5, 91–141; 6, 154–156; 7; 9 и др.]. Опираясь на них, попытаемся точно сформулировать его основные категории и способы проявления в произведениях академической традиции.

По большому счету, джазовая ритмика включает в себя синкопирование (фактурные синкопы), переакцентировку (штриховые синкопы) и особую тернарность ритмических пропорций («отриоливание» ритмического рисунка). Все эти приемы направлены на создание «раскачивания» опорных метрических долей, определенной терпкости звучания, так свойственной джазу, которому, в свою очередь, это «диссонирование» присуще на многих других уровнях, например, гармоническом или тембральном.

Главный принцип джазовой ритмики неизменно связан с *синкопированием*. Основу любого синкопирования составляют два процесса. Один из них связан с установлением регулярной пульсации (в джазе это называется «таймингом» или «битом»), другой – с ее преодолением и созданием ритмического диссонанса. Эти процессы могут протекать одновременно при наличии двух взаимодействующих, ритмически индивидуализированных голосов. Также они могут осуществляться и в одном ритмическом голосе, когда пульсация вначале устанавливается, фиксируется, а затем нарушается. В первом случае контраст достигается непосредственно, во втором – сначала формируется базисная пульсация (бит), а затем происходит сдвиг по отношению к тому ритму, что ожидался (воображаемый или условный бит в это время существует в сознании человека по инерции⁴).

Как правило, в джазе встречается «опережающее» синкопирование. В джазовой литературе закрепились даже определенные названия опережающим синкопам к тактовым долям: например, «шотландская синкопа» (или «ломбардский ритм») ко второй доле или «джазовый затакт» (или «джазовая анакруза») к четвертой. Синкопы к сильной и относительно-сильной долям такта не получили в джазе определенного наименования.

Это «опережающее» синкопирование можно наблюдать и в околоджазовых опусах. Например, в Блюзе (III часть Скрипичной сонаты) Равеля в партию скрипки оригинально введены опережающие синкопы ко всем четырем долям такта, но главный упор сделан на «джазовый затакт»⁵:

М. Равель. Блюз. Первая тема

Однако в самом синкопировании необходимо отметить наиболее присущее джазовой музыке явление, именуемое джазовой полиритмией (иногда полиметрией), которое, собственно, и отличает джазовое синкопирование от синкопирования неджазового. Еще один из основателей джазовой науки У. Сарджент говорил о существовании двух основных принципов, характерных для джазовой ритмики, которые менее типичны для других видов музыки или вовсе не находят в них применения. Это «первичный рэг» (простое синкопирование) и «вторичный рэг» (джазовая полиритмия). Первый принцип часто относится и к европейской музыке, второй – признается основополагающим и специфическим только для джазовой ритмики.

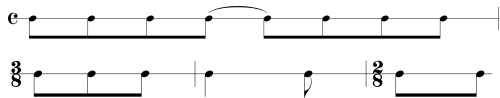
Вторичный рэг (*secondary rag* – англ.) – это характерный тип расстановки акцентов, при котором в рамках двух- или четырехдольного метра образуется последовательность трехдольных групп длительностей. Основным приемом здесь является наложение метрически однородных ритмических структур на ведущий ритм-пульс. В типичных случаях накладывающийся ритм состоит из трехдольных групп длительностей, противопоставляемых четырехдольному биту. Именно это при наивном восприятии и вызывает непроизвольное подергивание плечами, заставляет совершать телодвижения – словом, пребывать в своеобразном психофизиологическом состоянии ритмической экзальтации [3, 55].

Копланд, опираясь на высказывания Д. Нолтона, дал более общее обоснование этого принципа, называя его «полиритмией» [8, 9; 10, 578–585]. Он категорически разграничил явления простого синкопирования и полиритмии, говоря, что джаз легко может обойтись без первого, оперируя лишь полиритмическими моделями. Простое синкопирование (смещение одинаковых метроритмических моделей) встречается еще задолго до джаза, например, у И. С. Баха в ми-мажорной инвенции. В то время как джазовая полиритмия предлагает иное расположение акцентов в накладываемом

⁴ Кстати, И. Способин называл этот феномен «воображаемым акцентом» [4, 32].

⁵ Цифрами обозначены тактовые доли, к которым сделаны синкопы.

ритме, а именно со сдвигом на три доли. Исследователь отметил, что признанная нотация слишком упрощает реальную сущность соотношения двух метрически контрастирующих голосов. Линию накладывающегося ритма, по его мнению, необходимо записывать в другом размере по отношению к размеру бита, т. к. в джазе на основной четырехдольный ритм фактически наслаивается голос, фразы которого не являются четырехдольными. Копланд предлагает записывать накладывающийся ритм таким образом:



Полиритмия «3 на 4» всегда имеет общий знаменатель своих противопоставленных ритмических линий. Так, в размере 4/4 соизмеряющей временной единицей между голосами может выступать четвертная длительность, т. е. тактовая доля, ее половина или восьмая. А реальный такт условно вмещает, соответственно,

$\frac{1}{3}$, $\frac{2}{3}$ и так далее части противопоставляемого такта. Общим и основным для всех временных единиц ритмов является принцип совпадения самой слабой (четвертой) доли реального такта и самой сильной (первой) доли противотакта.

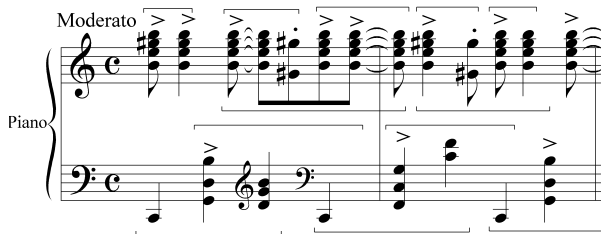
Специфической чертой полиритмии в музыке академической традиции, в отличие от джазовой полиритмии, является тот факт, что она в основном связана с сочетанием ритмических рисунков, не имеющих общей соизмеряющей временной единицы. Это сочетание дуолей с триолями, квинтолями, септолями, новемолями, децимолями, триолей с квартолями, квинтолями, септолями, децимолями и т. п. – все числовые соотношения, входящие в понятие так называемой «бесконечной дроби».

Когда рэгтайм и впоследствии джаз начали приобретать известность, некоторые европейские композиторы стали пробовать использовать их синкопированные ритмы в своих сочинениях. Наиболее ранний пример такого рода — «Кэйк-уок» (1908) Дебюсси. Из попыток же привнесения в музыку академической традиции вторичного рэга отметим рэгтаймы Стравинского (1918, 1919), которые относятся к числу первых образцов эпизодической джазовой полиритмии в европейской музыке.

Наиболее последовательно ритмической особенностью джазового синкопирования воспользовались американские композиторы. Принципы джазовой полиритмии разрабатывались Копландом в его крупных симфонических произведениях. Во второй части своего

двухчастного Концерта для фортепиано с оркестром (1926) автор оперирует вышеупомянутой формулой «3 на 4» в качестве общего принципа организации ритмики сразу на нескольких уровнях (трехдольные группы четырех уровней помечены скобками):

А. Копланд. Концерт для фортепиано с оркестром. II часть



И даже аккорды-тутти в кульминации финала выстроены строго по этому принципу.

Однако, когда количественный фактор ритмического соотношения типа «3 на 4» резко возрастает, то происходит качественное изменение сущности ритмики. Вряд ли можно встретить в самом джазе такое сверхрациональное отношение к ритму, как у Копланда. В полиритмической технике там могут быть выдержаны максимум два уровня, например, рифф и соло. А копландовский сверхлогический подход может говорить только об одном, что композиция принадлежит перу не джазового композитора, а представителю академической школы, который использовал вторичный рэг в качестве модели ритмической организации, но значительно усложнил и, следовательно, модифицировал его. В результате чего получилось более изысканное, нежели просто джазовое, полиритмическое звучание.

Другая особенность джазового ритма – *переакцентировка* (штриховая синкопа), это прием перенесения акцента с сильной доли на слабую при отсутствии синкопированного рисунка, создание эффекта нарушения равномерной пульсации через определенный подчеркивающий штрих на метрически неударной ноте. Переакцентировка направлена на создание изысканности и оригинальности сочинения, своеобразной ритмической терпкости, собственно и являющейся основным назначением свинга.

В упомянутой выше Сонате для скрипки и фортепиано Равель прибегнул к ритмическим новациям джазовой музыки. И переакцентировка во второй части произведения, наряду с использованием синкопирования, пунктирного рисунка и фразировочной артикуляции, – следствие введения в сочинение принципов джазовой ритмики. Этот прием у Равеля сразу же настраивает слушателя на джазовую атмосферу. Так, у скрипки «блуждающие» акценты

появляются в небольшом вступлении (причем в нотной записи они обозначены не символом штриха, а знаками внезапного перепада динамики, кстати, как и у Дебюсси в его известном «Кэйк-уоке»), в котором, кроме этих метрически неоправданных акцентов, нет никаких других джазовых элементов. Далее переакцентировка проникает в партию фортепиано. А перед динамической кульминацией Равель «играет» акцентами между партией скрипки и фортепиано. Выстраивается академически поступательная динамика развития джазового ритмического приема.

Переакцентировка не вошла в число часто употребляемых средств ритмики, к которым обращались композиторы в музыке, ритмически связанной с джазом (можно упомянуть примеры из фуги балета «Сотворение мира» Д. Мийо или «Ритма и тембров» (1964) для джаз-оркестра П. Блатны). И эта редкость не удивительна, так как в самом джазе не всегда прибегают к использованию данного ритмического приема. Однако даже в «крайнем» авангарде можно встретить произведения, где джазовая переакцентировка выступает смысловым фактором построения ритмоформы.


В своих фортепианных пьесах «Вечное танго. Свингование» (1984, 1989) Кейдж применил метод различных аннотаций, а не собственно нотного текста. С точки зрения ритма в «нотной аннотации» здесь, вероятно, можно увидеть указание на джазовую полиритмию, если считать трехчетвертные группы ритма в качестве противопоставления подразумеваемому четырехчетвертному метру. Зато в «литературную аннотацию» автор определенно заложил принцип импровизации с джазовой переакцентировкой. Заглавными буквами, нерегулярно чередуясь по принципу вычленения словосочетания ERIK SATI, Кейдж обозначил необходимость постоянного штрихового акцентирования. Вот так выглядит продолжение литературного текста во второй пьесе:

...o swing my heaRt It is walKing toward you
it haS tiny feet

it is in your Arms iT wont get dIzzy if it bothErs
you tell it go home

Американский композитор воспринимал джаз через призму эксцентрики, идущей от Сати. Вероятно поэтому, имя последнего как ребус вплелось в «литературную аннотацию» Кейджа. А переакцентировка как самое «игровое» средство джазового ритма стала главным принципом ритмической организации этих пьес.

Тернарность – принцип ритмически трехдольных пропорций в двухдольном метре – особенно свойственна джазу. Сущность джазового

тернарного ритма заключена в особом мышлении джазового музыканта, когда каждая доля такта мыслится как три ритмические единицы, объединенные по формуле $2 + 1$. Причем о соотношении этих единиц следует сказать особо: они не представляют собой какого-нибудь равномерного деления. Совсем наоборот, длительность третьей составляющей является индивидуальной для каждой интерпретации произведения, поэтому чаще в нотном изображении джазового сочинения вместо требуемого  можно увидеть либо две равномерные восьмые, либо пунктирный ритмический рисунок. Эта пропорциональность доли с неизменным знаменателем «3» определяется самим исполнителем⁶.

Выявляя отличия манеры исполнения в стиле джаза от академической манеры, Д. Браславский пишет о существенной интерпретации пунктирных ритмов. В основе пунктирного ритма лежит чередование сильных и более коротких по длительности слабых долей. Академическая манера интерпретации пунктирных ритмов в мелодии предусматривает при их исполнении точное соотношение длительностей, в соответствии с зафиксированным нотным текстом. В джазе эта интерпретация основана на так называемой «исполнительской манере свинг», которая имеет в виду некоторое опережение слабых долей, входящих в рисунок этого ритма. Данные положения, касающиеся интерпретации пунктирного ритма, полностью относятся также и к ровному ритмическому рисунку мелодии, состоящей, например, только из одних восьмых [1, 91–95]. В указанном случае следующие друг за другом восьмые длительности исполняются так же, как и пунктирный ритм в джазовом стиле.

Тернарность ритмических пропорций джазовой музыки, с одной стороны, обусловлена принципом перманентной пульсации, идущей от пунктирного ритма (пунктирный рисунок всегда усиливает более продолжительную ноту начала тактовой доли и ослабляет более короткую), с другой стороны, – опережающим синкопированием (короткая длительность завышена по времени по сравнению с точным рисунком ритма).

Принцип джазовой «триольности» довольно редок в неджазовых композициях. Один из немногих примеров – это «Свингующая музыка» для кларнета, тромбона, контрабаса или виолончели и фортепиано (1970) К. Сероцкого. В ка-

⁶ О. Королев называет это графическое оформление длительностей «зонной энритмизацией», когда при различном написании исполнение ритмических рисунков не имеет принципиальных различий [2, 44–46].

честве основного ритмомелодического рисунка автор выбирает типичную триольную (квазипунктирную) джазовую формулу $1 \overline{3} \overline{p} \quad 1 \overline{3} \overline{p}$ образно создавая аллюзию на звучание биг-бэнда 30–40-х годов XX века. Строго регламентированный тернарный ритмический рисунок в партиях кларнета и тромбона, направленный на создание имитации свингования, выступает, однако, условным, чисто графическим явлением. Авангардные сложности звукоизвлечения, предписанные автором (в приведенном ниже примере кларнетист сжимает зубами трость инструмента и «импровизирует» звуковысотность мелодической линии путем давления зубов и положения губ, а тромбонист вдвухает воздух через мундштук, вставленный в сурдину, расположенную в раструбе инструмента), не позволяют исполнителям по-джазовому (в духе джазовой тернарности) сыграть эту пьесу. Можно сказать, что свингование, представленное в «академическом» произведении даже при таком наглядном нотно-графическом свинге, как у Сероцкого, практически всегда будет лишено настоящего феномена джазовой исполнительской тернарности, апеллируя только к синкопированию и переакцентировке. Тем не менее, здесь свинг для Сероцкого – это определенная ритмическая техника композиции, и обойти джазовую тернарность в нотах он никак не мог:

К. Сероцкий. «Свингующая музыка»



Говоря о привнесении джазового ритма в композицию академической традиции, нельзя не назвать непосредственное обращение композиторов к исполнительскому свингованию, к вовлечению джазовых исполнителей в контекст своих сочинений. К этому прибегали многие камерные джазовые коллективы и джа-

зовые оркестры, например, Б. Гудмана. Так же и композиторы музыки академической традиции не прошли мимо использования исполнительского свингования. Это те произведения, исполнительский состав которых предусматривает участие джазменов для внесения в зафиксированную музыкальную ткань той особенной, спонтанной ритмической организации, что присуща только джазовой музыке⁷.

К примеру, в Концертино Шуллера в составе оркестра, по замыслу композитора, должны быть четыре джаз-музыканта. В первой части произведения функции оркестра, в том числе и ритмическая, сведены, по большому счету, к несложному аккомпанированию джазовым гармоническим «квадратам» солистов, а двум джазовым партиям (вибрафону и фортепиано) дана полная свобода для создания ритмических рисунков внутри этих «квадратов».

Кстати, импровизационные формы джаза играют важную роль в формировании ритма на макроуровне. Здесь выделяются «блюзовый квадрат», «брэйк» и «рифф». Все они получили довольно широкое применение и в околджазовой «академической» музыке, в которой имитировалось звучание джазовых импровизаций. Последовательно осуществляющие указанный принцип авторы, такие как Шуллер и Шнитке, создавали внутри своих композиций настоящие джазовые макроритмические формы для настоящих джазовых солистов. Более ортодоксальные, как Стравинский и Мийо, выписывали досконально все ноты своих квазиимпровизаций.

Но этот феномен преломления импровизационных макроритмических форм джаза в творчестве композиторов академического направления – тема уже для следующей статьи. Здесь же резюмируем, что джазовая ритмика позволила создать новые синтетические ритмические формулы и ритмические техники, соединяющие элементы авторского стиля и джаза, а следовательно, она во многом обогатила музыкальный язык XX века, на неповторимом околджазовом «диалекте» которого говорили многие европейские и американские композиторы.

⁷ Концерт для джаз-квинтета и оркестра Л. Брауэра, Концерт для музыкантов, импровизирующих на разных инструментах, и оркестра Л. Фосса, Концерт для джаз-оркестра и симфонического оркестра Р. Либермана, «Коллаж и форма» Б. Шеффера, Первая симфония А. Шнитке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Браславский Д.* Аранжировка музыки для танцев. – М.: Советская Россия, 1977.
2. *Королев О.* Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: Термины и понятия. – М.: Музыка, 2002.
3. *Сарджент У.* Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М.: Музыка, 1987.
4. *Способин И.* Элементарная теория музыки. – М.: Музыка, 1979.
5. *Степурко О.* Развитие ритмического мышления // Степурко О. Блюз, джаз, рок. – М.: Степурко О. М., 2001. – С. 91–141.
6. *Чернышов А.* Структурные джазовые идиомы в музыке европейской академической традиции // Музыкальная академия. – 2008. – № 2. – С. 153–161.
7. *Armstrong L.* Swing That Music. – L. and N. Y.: Longmans, Green and Co., 1936.
8. *Copland A.* Jazz Structure and Influence in Modern Music // Modern Music. – 1927. – Jan.-Feb. – P. 9.
9. *Giddins G.* Rhythm-a-ring: Jazz Tradition and Innovation in the '80s. – N. Y.: Oxford University Press, 1985.
10. *Knowlton D.* The Anatomy of Jazz // Harper's Magazine. – 1926. – April. – P.578-585.