

ПИАНОТО КАТО АКОМПАНИРАЩ ИНСТРУМЕНТ В ДЖАЗ ДУО

Антони Дончев

Пианото е универсален инструмент с широк диапазон от изразни средства, които позволяват огромни възможности за изява. В джазовата музика освен като солов инструмент, пианото е търсен и желан партньор, поради способността си да работи с трите основни музикални елемента – мелодия, хармония и ритъм. Майсторското им владение, както и неизброимите възможности за взаимодействия между тях, са теоретико-практическата основа за успешно сътрудничество с клавирния инструмент и дефинират мястото на пианиста в различните музикални формации. Независимо от възможностите му като солист-импровизатор, главната и най-важна роля на пианиста в ансамбъла се определя от неговото умение да акомпанира и да подпомага адекватно всички инструментални или вокални солови импровизации, както и развитието на цялостната ансамблова фактура.

Необходимата координация при изпълнението на всяко музикално произведение представлява особено предизвикателство за музикантите, независимо в какъв вид формация свирят. Така, както при всяко съвместно музициране, и при джаза интерпретацията предполага споделена отговорност и взаимодействие между изпълнителите. Основна цел за акомпаниращия пианист е създаването на подходяща музикална среда за солиста. Партньорства, при които музикантите споделят, разменят и развиват идеите си, се считат за пример в джаза.

При импровизационната музика е изключително важно творческата енергия да бъде насочена към намиране на равновесие между възможността за изява на собствените идеи и приемане на идеите на партньорите. В този аспект, с изключение на соловото изпълнение, дуетите създават най-големите предизвикателства пред акомпаниращия пианист. Тези предизвикателства са свързани с различните хармонични и ритмични особености, с обратите и преходите в музикалната форма, които са предопределени от стилистичните различия, породени от специфичния характер на стиловете в джаза.

В този смисъл може да се изведат определени зависимости, засягащи различна проблематика, която поставя характерни задачи пред пианиста в джаза при работата му като солист или член на различни инструментални формации.

- Пианистът - като соло изпълнител, носи пълна отговорност за изграждане на музикалното произведение. Интерпретацията на темата, изграждането на импровизацията, заедно със спецификата на съответния хармоничен и ритмичен акомпанимент, както и създаването на цялостната форма на пиесата, са изцяло негово задължение.
- Пианистът в дуо – отговорността е разпределена между двамата музиканти. Пианистът най-често е отговорен за акомпанимента, свързан с изработването на басова линия, хармонична прогресия, подходящ груув и ритъм. В много случаи той трябва да изгради и своя импровизация.
- Пианистът в трио – отговорността е разпределена между тримата музиканти. В повечето случаи, обаче, пианистът е отговорен за

представянето на тематичния материал, импровизацията, съответната хармонична прогресия, която е под формата на акомпанимент.

- Пианистът в квартет, квинтет, други по-големи групи – отговорността е разпределена между повече музиканти в зависимост от формацията. Задачата на пианиста е свързана най-често с акомпанимент, в зависимост от последователността и структурата на акордово хармоничното представяне в пиесата.

От изложеното по-горе може да се направи предположението за обратно пропорционална на броя музиканти зависимост, отнасяща се до ролята и мястото на джаз пианиста в различните формации. Това, разбира се, е относително до известна степен, като зависи от възможностите на участниците в съставите, от стила и характера на музиката.

Дуетът като формат не е особено популярен в ранните години на джаза. Причината за това следва да се търси в комерсиалния, танцуваелен характер на музиката по това време. Едни от първите записани дуети са тези на пианиста *Оскар Питърсън* с контрабасистите *Рей Браун* и *Мейджър Холи* между 1949 и 1951 г.

През 1955 г. *Дюк Елингтън* записва четири пиеси с контрабасиста *Джими Блантън*. Важната роля на пианото при партнирането в дует, както и мястото му на солирац и акомпанирац инструмент се засвидетелства още от тези най-ранни записи.

В своето развитие, джазът претърпява постепенна трансформация, която след 50-те години на 20-ти век го освобождава от зависимостите на популярната музика. Това допринася за превръщането на дуото във формат, създаващ високо интелектуални образци на камерно музициране, служещи

като модел за взаимодействието между музикантите в джаза. Доказателство за това са албумите на знаковите пианисти Бил Еванс, Оскар Питърсън, Хърби Хенкок, Чик Къриа, Кийт Джаред и много други. Всъщност, всеки от водещите пианисти от периода на 60-те години на 20-ти век до днес има участие в дуо проект.

През годините на моята концертна и звукозаписна дейност съм имал възможността да осъществя своите лични проекти с музиканти като Милчо Левиев, Симеон Щерев, Кени Уилър, Джо Ловано, Том Харъл, Ерик Влуиманс, Кристоф Лауер, Ерик Трюфа, Христо Йоцов, Йълдъз Ибрахимова, Камелия Тодорова и др.

Различните формати на дуото логично зависят от партньора, с когото пианистът си взаимодейства. С оглед на това, погледнато статистически съществуват джаз дуети, в които пианото си партнира с почти всички музикални инструменти, познати и в класическата музика. В зависимост от възможностите на тези инструменти се дефинира неговата роля, както и съответстващия акомпанимент, който пианистът трябва да създаде. На базата на този принцип се проявява разделение в две основни категории:

1. Дуети пиано и хомофонен мелодичен инструмент – например различни струнни и духови инструменти. В тази категория влиза и дуетът с вокал.

Основната роля на пианото е създаването на цялостен акомпанимент, като често пианистът изгражда и солова импровизация. Този дует създава най-големи предизвикателства пред пианиста.

Съществуват огромен брой емблематични записи на джаз дуети от този тип. Някои от тях са дуетите Оскар Питърсън с тромпетистите Хари Едисън, Дизи Гилеспи, Кларк Тери, Бил Еванс с вокалиста Тони Бенет, Кени Барън със

саксофониста Стен Гец, Хърби Хенкок със саксофониста Уейн Шортър, Джоуи Калдерацо със саксофониста Бранфорд Марсалис.

2. Дуети пиано и полифоничен или хармоничен инструмент – например китара, вибрафон, акордеон, второ пиано. Пианистът е едновременно солист и акомпанятор.

При дуетите с хармоничен инструмент, когато импровизира, пианистът може да предостави възможността за интерпретацията на хармоничната схема или бас линията на своя партньор. Добър пример за такъв акомпанимент се наблюдава в записа на пиесата „*My Funny Valentine*“ от 1962 г.¹ Той е осъществен от двама от най-ярките представители на джаза през 60-те и 70-те години на 20-ти век – пианиста *Бил Еванс* и китариста *Джим Хол*. По време на импровизацията на *Бил Еванс*, *Джим Хол* изгражда акомпанимента с помощта на така наречения „*walking bass*“, или ходещ бас – линия, характерна за контрабаса, или бас китарата. По времето на втория „*chorus*“² китарата свири и акордовата последователност, създавайки бас линия и хармония едновременно. Това дава възможност на солиста да се съсредоточи само върху изграждането на мелодичната линия на импровизацията.

Като най-стойностни примери могат да се посочат дуетите на Бил Еванс с китариста Джим Хол, Чик Къриа с Гери Бъртън, дуото на пианистите Хърби Хенкок и Чик Къриа.

Интересен вариант, свързан с ролята на пианото се наблюдава при дуото пиано и контрабас. При този дует задачата за изграждане на бас линия е

¹ Bill Evans – Jim Hall, „*Undercurrent*“, United Artists Records UAJS 15003, 1962

² В джаз терминологията думата „*chorus*“ означава импровизация върху един цикъл на цялата хармонична схема - <https://www.jazzinamerica.org/lessonplan/8/2/203>

поверена на контрабаса. Пианистът е солист, който най-често интерпретира темата, импровизира, и съпровожда импровизацията на контрабаса. В тази формация неговата роля е съпоставима с функцията му в пиано триото.

Дуетът с мелодичен инструмент е най-разпространения и най-отговорния дуо формат за пианиста в джаза. Предизвикателството пред пианиста в този вид партньорство е свързано със задачата за подкрепа на солиста с подходящ акомпанимент, както и за изграждане на солова импровизация. Това е свързано с познанието за темата, с хармоничната последователност, върху която се разгръща, и с ритмичната структура на пиесата.

Взаимодействието и синхрона между ръцете трябва да са съобразени с функцията на всяка от тях. Като правило, лявата ръка е свързана с конструирането на основата на хармоничната структура, докато дясната надгражда акордите в тяхната последователност. Създаването на специфичен *груув*, или определена ритмична пулсация е разпределено между двете ръце. Дублирането на мелодията на темата като правило трябва да се избягва, освен в кульминационните моменти. Такъв акомпанимент ще даде възможност на солиста да се съсредоточи в построяването на логична мелодична линия на импровизацията. Ритмичният модел е в пряка зависимост от характера и стила на пиесата. Най-характерни за джаза са моделите на акомпанимент в *суинг*, *балада*, *Latin jazz* (наименование за джаза, произхождащ от Латинска Америка, като *боса нова*, *самба* и т.н.), *фънк*, *джаз-рок* и т.н.

Акомпанимент със суинг

Думата суинг, като понятие, се отнася не само за конкретния стил, но и до цялостната специфична пулсация, характерна за джаза, която се среща в по-голямата част от другите негови разновидности като *бибоп*, *хардбоп*,

постбон, необон и т.н. Тази пулсация е въпрос на вътрешен усет, определяща до голяма степен индивидуалността и езика на всеки един джаз музикант. Важността на суингиращия акомпанимент се определя от многобройните течения в джаза, притежаващи такава характеристика.

При създаване на *суинг акомпанимент*, така като и при *баладата*, или акомпанимента на *Latin jazz*, разпределението на функциите между двете ръце на пианиста е от основно значение.

- **Дефиниране на ролята на лява ръка**

Основната задача на лявата ръка е създаването на подходяща бас линия. В следващия пример разработвам първите 8 такта, или първото **A** от стандарта на *Дюк Елингтън* и *Били Стрейхорн* „*Satin Doll*“*. Това може да стане по следния начин:

Пример 1

Satin Doll

Duke Ellington
Billy Strayhorn

♩=110 **A**

♩=110

* Пиесата е в една от типичните за джаза 32 тактова песенна форма ААВА

5 Am⁷ D⁷ Abm⁷ Db⁷ C E^{ø7} A^{7(b9)}

В този пример, пулсацията е типичната за джазовия език „на 2“, което означава подчертаване в бас линията на силните първо и трето. Второ и четвърто време липсват. Такава пулсация е характерна за интерпретацията на темата, както и за началото на импровизацията в някои случаи. Виждат се ясно различните функции, които изпълняват ръцете. Задачата на лявата ръка е поддържането на бас линията. Използвани са основните тонове на акордите. Това придава яснота и устойчивост и създава сигурна структура за солиста при интерпретацията на темата, или импровизацията.

В третия осем тактов период, или **В** частта на същата пиеса, предлагам друг подход:

Пример 2

Duke Ellington
Billy Strayhorn

B

Chord symbols for the first system (measures 1-4):
 Gm⁷ C⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ Gm⁷ C⁷

Chord symbols for the second system (measures 1-4):
 Gm⁹ C⁹ Gm⁹ Gm⁹ C¹³(b⁹) Fmaj⁹ F⁶ Fmaj⁹ F⁶ Gm⁹ C⁷(b⁹)

Chord symbols for the third system (measures 5-8):
 5 Am⁷ D⁷ Am⁷ D⁷ Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷

Chord symbols for the fourth system (measures 5-8):
 Am⁹ D⁹ Am⁹ Am⁹ D⁷(b⁹) Dm⁹ G¹³(b⁹) Em⁷ F[#]/A

В частта **B**, или „*bridge*“, както е прието да се нарича третия осем тактов период от 32 тактовата форма **AABA** в джаз терминологията, лявата ръка развива бас линия „на 4“, или на принципа на така наречения „*walking bass*“*. Всички времена в съответния размер се запълват. В първите два такта на силните първо и трето времена са основните тонове на акордите, а на слабите второ и четвърто – квинтовият или терцовият тон от акорда. Решението на второ време в третия такт да използвам септимовия тон от акорда като проходящ се оправдава със задържането на тониката за целия

* Причина за името „*walking bass*“, или ходещ бас, е непрестанното движение, което подчертава всички времена в такта.

такт. В по-бавни и умерени темпа, като принцип се налага използването на основния тон на акорда при неговото встъпване, както и други тонове, най-често терцовия и квинтовия за връзка със следващ акорд.

Друг вариант на същите осем такта може да бъде развит по следния начин:

Пример 3

Duke Ellington
Billy Strayhorn

B

Chord progression for the piano accompaniment (measures 1-8):

- Measure 1: Gm⁷ C⁷
- Measure 2: Gm⁷ C⁷
- Measure 3: Fmaj⁷
- Measure 4: Gm⁷ C⁷
- Measure 5: Am⁷ D⁷
- Measure 6: Am⁷ D⁷
- Measure 7: Dm⁷ G⁷
- Measure 8: Em⁷ A⁷

Chord progression for the piano accompaniment (measures 9-16):

- Measure 9: Gm⁹ C⁹
- Measure 10: Gm⁹ Gm⁹ C¹³(b⁹)
- Measure 11: Fmaj⁹ F⁶ Fmaj⁹ F⁶
- Measure 12: Gm⁹ C⁷(b⁹)
- Measure 13: Am⁹ D⁹
- Measure 14: Am⁹ Am⁹ D⁷(b⁹)
- Measure 15: Dm⁹ G¹³(b⁹)
- Measure 16: Em⁷ F[#]/A

В този пример, бас линията се движи на големи и малки секунди, като в някои случаи – например в първия и третия такт на трето време се появява терцовият, вместо основният тон на акорда.

Още повече – в посока на дисонантност, е използването отново на трето силно време на тона ла – във втория такт, както и нотата си – в шестия такт. И двата тона са извън състава на акордите. Те са част от поредица, в която всички слаби времена следва да се приемат като проходящи тонове.

Това създава специфична линейност, характерна за пиеси в относително бързи темпа. Като основание за употребата на подобни „странични“ тонове може да се посочи връзката на бас линията със скалите на акордите. Такава „пълзяща“ линия в лява ръка, с употребата на тонове извън състава на акорда, създава относително напрежение, което води до по-интригуващи взаимодействия между дисонанс и консонанс. Основната цел при конструирането на акомпанимент в лява ръка е създаването на подходяща, интересна и красива мелодична линия, която да кореспондира с интерпретацията на солиста.

- *Дефиниране на ролята на дясна ръка*

Основната роля на дясната ръка при дуета с мелодичен инструмент е създаването на хармоничната и ритмична основа на акомпанимента. Като правило се налага използването на акорди в тясно разположение без основен тон, който е в бас функцията на лява ръка. Тези акорди са най-често в терцово, квинтово, или септимово обръщение.

В своята книга „*Jazz Theory Resources*“ Бърт Лигон класифицира три модела на акомпанимента: *диалогичен, независим и синхронен*³. При *диалогичния модел* акомпаниментът „отговаря“ на солиста, като допълва неговите идеи, най-често в паузите между фразите. *Независим модел* има, когато акомпаниментът е относително самостоятелен, без да се влияе от

³ Ligon, Bert – *Jazz Theory Resources Volume Two*, стр. 281, Houston Publishing, Inc., Dec. 2001

солиста по отношение на ритмиката и хармонията. В случаите, когато мелодията и акомпаниментът звучат едновременно се наблюдава *синхронен модел*. Неговото значение е особено важно за формообразуването на пиесата, тъй като по този начин се подчертава кулминацията на фразата. В следващия пример е описана употребата на трите модела:

Пример 4

Satin Doll

Duke Ellington
Billy Strayhorn

♩=110 **A**

Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

♩=110

независим модел

5 Am⁷ D⁷ Abm⁷ Db⁷ 1. C E^{ø7} A⁷(b9)

синхронен модел

1. диалогичен модел

9 ^{2.} C Dm⁷ D^{#o7} Em⁷ **B** Gm⁷ C⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷

^{2.} диалогичен модел независим модел диалогичен модел

14 Gm⁷ C⁷ Am⁷ D⁷ Am⁷ D⁷ Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷

независим модел диалогичен модел

В първите четири такта на осем тактовия период **A**, както и в първи, втори, пети и шести такт на периода **B** е използван *Независим модел* на акомпанимент. От взаимодействието на темата със слабите времена в акордовата прогресия се създава усещане за суингиране. В пети и шести такт на периода **A** акомпаниментът използва същата ритмика, която е и в мелодията на тематичния материал, създавайки специфични квази биг бендови акценти. По този начин се подсилва кулминацията на музикалната фраза. Това е пример за *синхронен модел*. Задържаната нота в темата в тактове седем и осем на периода **A**, както и в трети, четвърти, седми и осми такт на периода **B**, дава възможност за движението в акомпанимента на пианото, което е типичен пример за *диалогичен модел*.

От дългогодишния си опит в различни дуо формации мога направя следния извод: *Приоритизирането на който и да е от трите модела в джаза ще създаде едностранчив, безинтересен, дори скучен акомпанимент. Това ще затрудни солиста, като ще ограничи неговите изразни средства.*

Умелото, балансирано комбиниране на трите модела е основната задача пред пианиста за постигане на добро взаимодействие и партниране във всяка джаз формация.