

КОНТРАБАСОВЫЕ И БАС-ГИТАРНЫЕ ПАРТИИ ДЖЕЙМСА ДЖЕМЕРСОНА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Alexandr VITIUC

Institutul de Arte A.G. Rubinstein, Tiraspol

Articolul conține o analiză comparată a particularităților artei de interpretare a contrabasistului și bas-chitaristului american James Jamerson. O atenție deosebită este acordată moștenirii sale artistice, ce include un număr impresionant de compoziții înregistrate la cele două instrumente. Este scos în evidență rolul său în istoria înregistrărilor muzicii de jazz, el fiind un muzician complex, capabil să colaboreze cu cei mai diverși soliști și ansambluri vocale ce activau în perioada anilor 1950-1970. Este menționat stilul său novator în domeniul artei de interpretare la chitara-bas, marcat de o particularitate interesantă – el cânta doar cu degetul arătător al mâinii drepte. Acest principiu asigură o emiteră echilibrată a fiecărui sunet, fapt ce constituia una din principalele atuuri ale înregistrărilor de studio.

Autorul analizează partidele lui James Jamerson în lucrarea *My Guy*, cântată la contrabas și *Ain't That Peculiar* – la chitara-bas. Este de remarcat caracterul variațional al liniei basului, funcțiile armonice repetitive (spre exemplu, Cm7-F7), ceea ce conferă liniei acompaniamentului diversitate ritmică, adăugând mai mult volum acustic. Totodată, utilizarea practică a chitarei-bas, dimpotrivă, este completată de o bază metro-ritmică mai bine conturată și de patternul de bas. Toate acestea oferă o anumită „legănare” liniei melodizate a basului, creând un groove adițional. Pe lângă aceasta, cercetarea partidelor de contrabas și chitară-bas în compozițiile *My Guy* și *Ain't That Peculiar* de James Jamerson permite nu doar relevarea particularităților stilului acestui muzician, a manierei sale originale de interpretare, ci poate servi ca imbold pentru noile generații de muzicieni ce studiază chitara-bas.

Cuvinte-cheie: *James Jamerson, chitară-bas, contrabas, My Guy, Ain't That Peculiar, stil de interpretare.*

In this article a comparative analysis of the performing features of the American bass guitarist and double bassist James Jamerson is carried out. Special attention is given to the musician's creative heritage, which includes a huge number of compositions recorded both on double bass and bass guitar. The role of D. Jamerson in the history of jazz recording as a universal musician capable of working with a variety of soloists and vocal ensembles of the late 1950s – early 1970s is emphasized. The innovative style of the bass guitarist is emphasized, due to a remarkable feature – the performance of musical parts only with the index finger of the right hand. This principle provided an even attack of each sound, which was one of the advantages when recording studio tracks.

The author analyzes the parts of D. Jemerson's parts in *My Guy*, played on double bass, and *Ain't That Peculiar*, played on bass guitar, are analyzed. Attention is drawn to the variation of the double bass line, on repeated harmonic functions (for example, Cm7-F7), which brings rhythmic variety to the accompaniment line and creates additional acoustic volume. At the same time, the practical use of bass guitar, on the contrary, is accompanied by a clearer metrorhythmic basis and the presence of a bass riff. D. Jamerson uses pentatonic sounds, as well as multidirectional movement of the pattern. This creates a certain "rocking" of the melodized bass line, creating an additional groove. At the same time, the study of the double bass and bass guitar part of D. Jemerson in the compositions *My Guy* and *Ain't That Peculiar* allows not only to study the peculiarities of the musician's style and

original manner of performance, but also to serve as an incentive for new generations of musicians mastering the bass guitar.

Keywords: *James Jamerson, bass guitar, double bass, My Guy, Ain't That Peculiar, performance style.*

В середине 50-х – начале 60-х годов XX века в США сформировалось большое количество коллективов, исполняющих популярную музыку того времени – ритм-энд-блюз (*rhythm and blues*) и рок-н-ролл (*rock and roll*). Традиционные составы объединяли, в основном, одного или нескольких вокалистов, ритм-секцию и небольшую группу духовых. Подобные ансамбли часто выступали в больших концертных залах и аудиториях, требовавших значительного динамического диапазона.

В данных коллективах ведущим басовым инструментом считался контрабас. Однако большие размеры инструмента, его ограниченные звуковые характеристики, а также возрастающая мобильность музыкальных групп, затрудняли его практическое применение. Многие исполнители, пытаясь расширить акустический диапазон, стремились использовать в профессиональной практике электрическую бас-гитару. По мнению Евгения Степанова, «основной исполнительской трудностью для музыканта в то время являлась постановка рук: контрабас по умолчанию предполагал вертикальную постановку рук, а бас-гитара – горизонтальную» (23). Вместе с тем, переход музыкантов с контрабаса на бас-гитару осложнялся отсутствием фундаментальных школ и учебных пособий. Бас-гитаристы играли в основном несложные партии, в которых преобладали прима и квинта тоники, а также остинатные ритмические рисунки.

Нельзя игнорировать тот факт, что отдельным видом профессиональной деятельности данного периода стала работа в звукозаписывающих студиях. Менеджеры рекорд-лейблов искали универсальных музыкантов, способных работать с разнообразными солистами и вокальными ансамблями. Одним из наиболее востребованных исполнителей конца 1950-х годов был контрабасист Джеймс Джемерсон (James Jamerson). Благодаря своей новаторской манере игры, музыканта заметил и пригласил на работу основатель звукозаписывающего лейбла *Motown Records* Берри Горди (Berry Gordy).

Д. Джемерсон вошел в состав группы сессионных музыкантов из Детройта *The Funk Brothers*, аккомпанировавшей будущим звездам *Motown Records*, таких, как Сьюпримс (The Supremes), Стиви Уандер (Stevie Wonder), Джуниор Уокер (Junior Walker), Джон Ли Хукер (John Lee Hooker), *The Temptations*, *The Miracles* и др. Название коллектива не указывалось в выпущенных синглах, вплоть до выхода пластинки *What's Going On* (1971) американского певца и мультиинструменталиста Марвина Гэя (Marvin Gaye). Как отмечал сам исполнитель, особое влияние на него оказали такие контрабасисты, как Рэй Браун (Ray Brown), Пол Чемберс (Paul Chambers) и Перси Хит (Percy Heath) и др.

Первоначально, Д. Джемерсон практиковал игру на контрабасе. Однако в начале 1960-х годов коллега музыканта Хорас Рут (Horace Ruth) посоветовал переключиться на электрическую бас-гитару. Музыкант выбрал модель *Fender Precision Bass*, которая соответствовала как своеобразной манере исполнения басовых партий, так и требованиям студийной работы.

Рассуждая об особенностях исполнительской техники Д. Джемерсона, издание *Popular Music, Stars and Stardom* подчеркивает, что наиболее примечательной особенностью его манеры было исполнение всех партий только указательным пальцем правой руки. По словам сына музыканта Д. Джеймерсона III, он играл одним пальцем, который музыканты называли «крючком» (The Hook) (Loy, Rickwood, Bennett 100). Данная исполнительская особенность имела ряд преимуществ, в частности, в том числе, обеспечивая ровную атаку каждого звука, что было одним из достоинств при записи студийных треков.

Вместе с тем, музыкант использовал только струны фирмы *La Bella 0760M Deep Talkin Bass* (052 – 073 – 095 – 110). Диаметр струн был очень большим, что позволяло добиться полного и глубокого звука. Струны были с плоской обмоткой из нержавеющей стали. Руководитель компании *LaBella* Ричард Мари Кокко-младший (Richard Mari Cocco, Jr.) вспоминал следующее: «Мой дед рассказывал мне, – что как-то в 60-х ему позвонил Джемерсон в панике по поводу порванной струны. Он хотел узнать, возможно ли спаять сердцевину струны. Это к слову о том, насколько он был фанатичен по поводу собственного звука» (James Jamerson).

В истории джазовой грамзаписи можно обнаружить огромное число композиций, записанных Д. Джемерсоном как на контрабасе, так и на бас-гитаре. Среди наиболее известных контрабасовых записей можно выделить: *My Guy, Mickey's Monkey, Where Did Our Love Go, Heat Wave, Jimmy Mack, What Are You Gonna Do When I'm Gone*. Бас-гитарное наследие представлено партиями к таким хитам, как *You Can't Hurry Love, I Was Made to Love Her, Ain't That Peculiar, For Once In My Life, Love Child, My Baby Loves Me* и др.

Отметим попутно, что историческое значение Д. Джемерсона подтверждается следующими фактами: по оценке специализированного журнала *Bass Player* (2017) музыкант возглавил рейтинг 100 выдающихся басистов в номинации «самый значимый и влиятельный бас-гитарист», а в 2000 году введен в Зал славы рок-н-ролла (*Rock and Roll Hall of Fame*) (*Bass Player*).

В рамках данной статьи, автор попытается провести сравнительный анализ исполнения Д. Джемерсоном басовых партий на контрабасе и бас-гитаре в произведениях *My Guy* и *Ain't That Peculiar*.

Композиция *My Guy* была создана американским вокалистом и автором песен Смоки Робинсоном (Smokey Robinson) для певицы Мэри Уэллс (Mary Wells). Сингл выпущен лейблом *Motown Records* в мае 1964 года в рамках студийного альбома *Mary Wells Sings My Guy*. Как отмечает издание *Recollections, the Detroit Years: The Motown Sound by the People Who Made It*, песня стала фирменным синглом артистки, заняв первое место в чарте *Cashbox R&B* на протяжении семи недель, а также синглом года в стиле *R&B* (Ryan 181).

Композиционная структура *My Guy* основана на запевно-припевной форме, осложненной вступлением и связкой, причем вступление появляется в разных разделах формы: первоначально перед первым проведением куплета, а затем – между 3 и 4 куплетами. Оба «блока», состоящие из двух куплетов и припевов разделены связкой, а за 4 куплетом следует кода.

Таблица 1:

Раздел формы	Intro	AB	A1B1	C	A2B2	Intro	A3B3	Coda
		Куплет 1 + Припев 1	Куплет 2 + Припев 2	связка	Куплет 3 + Припев 3		Куплет 4 + Припев 4	
Такты	4	8 + 8	8 + 8	8	8 + 8	4	8 + 8	8

С точки зрения метроритма, данное произведение базируется на т. н. *swing feeling*, основанном на микроотклонениях от базовой пульсации, то есть опережающих и запаздывающих синкопах. Вместе с тем, романтический характер песни предполагает наличие акустического звучания, что по мнению автора, обусловило выбор Д. Джемерсоном контрабаса в качестве аккомпанирующего инструмента.

My Guy написана в тональности *B-dur* и начинается с четырехтактового вступления (*Intro*), основанного на басовом риффе.

Нотный пример 1:



Следует отметить акценты, используемые Д. Джемерсоном как на сильных, так и на слабых долях. Данная стилистическая особенность создает эффект «качания» и позволяет с первых тактов показать характер произведения. В 4 такте на 2 долю – нота *c*, музыкант использует штрих *marcato*, подчеркивая твердой атакой звука окончание раздела *Intro* и его последующий переход в раздел *A*.

Первый куплет состоит из 8 тактов, разделенных двумя музыкальными фразами по 4 такта. Обращает на себя внимание плавная контрабасовая партия в первых 5 тактах, где между тоническим и квинтовым тоном Д. Джемерсон вводит на 4 долю ноту *A*, являющуюся вводным звуком к устойчивому басу *B*, исполняемому на 1 долю следующего такта. При переходе в гармоническую функцию *D7* (6 такт), музыкант оригинально вводит восходящую триоль по звукам *A-B-c*, тем самым подчеркивая изменение гармоний, возникающее в следующем такте. В 7 и 8 тактах Д. Джемерсон исполняет комбинированные ритмические рисунки: четверть с точкой-восьмая и четвертные триоли, основанные на использовании тонического и квинтового тона. Необходимо подчеркнуть вязкость басовой партии, обусловленной отсутствием пауз.

Нотный пример 2:

Chords: A: B \flat MA7 B \flat 6 B \flat MA7 B \flat 6 B \flat MA7 B \flat 6 B \flat MA7 B \flat 6 B \flat MA7 B \flat 6 B \flat MA7

Dynamics: *mf*

Chords: B \flat 6 B \flat MA7 B \flat 6 B \flat MA7 D7

В припеве произведения (раздел В) Д. Джемерсон видоизменяет ритмический рисунок, используя ритмоформулу – четверть с точкой-восьмая (1-3 такты). Частая смена гармонических функций в данных тактах вынуждает исполнять тонические звуки аккордов, чтобы обеспечить восприятие гармонической логики слушателем. Однако в 4 такте музыкант оригинально вводит триоль на звуках *es-e-f*. Данный хроматический мотив служит плавным переходом в гармоническую функцию F7, тем самым подчеркивая доминантовую гармонию. В 5 и 6 тактах Д. Джемерсон, обыгрывая тернэраунд (*turnaround*)¹, на ступенях I-VI-II-V, использует иной вид аккомпанемента – шагающий бас (*walking bass*), после чего, в 7 такте возвращается к первоначальному ритмическому рисунку – четверть с точкой-восьмая. Данная метроритмическая вариативность вносит особый колорит в басовую партию, позволяя придать произведению большую танцевальность.

Нотный пример 3:

Chords: B: Cm7 F Dm7 Cm7 F Dm7 Cm7 F Dm7 Cm7 (F7)

Dynamics: *f*

Chords: B \flat Gm7 C7 F7 B \flat MA7 B \flat 6 B \flat MA7¹ Cm Dm | 2. Cm Dm

Впоследствии исполняются второй куплет и припев (A1 и B1), которые полностью повторяют предыдущие разделы А и В.

Далее следует средний раздел – связка (С), состоящая из 8 тактов. Следует выделить меняющуюся басовую линию в первых 3 тактах, звучащую на одинаковых гармонических функциях (Cm7-F7), что вносит определенное разнообразие в аккомпанемент, обеспечивая дополнительный акустический объем. Вместе с тем, Д. Джемерсон в 5 и 6 тактах на гармоническую функцию Dm7 вводит диссонлирующие звуки – f# и B, образуя дополнительное напряжение в контексте развития связующего раздела. В 7 и 8 тактах исполняются устойчивые звуки аккордов, возвращая произведению лирический характер.

Нотный пример 4:

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of chords: Cm7, F7, Cm7, F7, Cm7, F7, and Bb. The second staff contains chords: Gm7, Dm7, Gm7, Dm7, C7, and F. The music includes eighth and sixteenth notes, some with triplets, and dynamic markings like 'f' and 'f'.

По окончании связки звучит третий куплет и припев, полностью повторяющий предыдущие, а также раздел на основе вступления. Завершается композиция повтором третьего куплета и припева с троекратным повторением последних 4 тактов.

Обращаясь к произведению *Ain't That Peculiar*, отметим, что данное сочинение также было создано Смоки Робинсоном и участниками вокальной группы *The Miracles* для соул и ритм-энд-блюз исполнителя Марвина Гэя (*Marvin Gaye*). Сингл был выпущен в сентябре 1965 года и впоследствии вошел альбом музыканта *Moods of Marvin Gaye* (1966).

Композиция *Ain't That Peculiar* написана в запевно-припевной форме, состоящей из вступления, двух куплетов и двух припевов, среднего раздела – связки, третьего куплета и коды. Песня относится к стилю ритм-энд-блюз и характеризуется яркой и экспрессивной манерой вокалиста М. Гэя, а также электрическим звучанием музыкальных инструментов, призванных обеспечить четкость метроритмической основы. Этим, по нашему мнению, и обусловлен выбор Д. Джемерсона в пользу электрической бас-гитары.

Таблица 2:

Раздел формы	Intro	ААВ	С	А1А1В1	С1	связка	А2А2В2	Coda
		Куплет 1	Припев 1	Куплет 2	Припев 2		Куплет 3	
Такты	8	8 + 8 + 6	8	8 + 8 + 6	8	16	8 + 8 + 6	13

Ain't That Peculiar написана в тональности *E-dur* и начинается с восьмитактового вступления (*Intro*) из затакта. Данный раздел основан на басовом риффе, пронизывающим большую часть произведения. Стоит отметить, что данный пассаж исполняется на слабых долях, завершаясь на первую долю последующего такта. Характерно и то, что между повторениями риффа Д. Джемерсон выдерживает продолжительную паузу, длящуюся более 4 долей.

Следует упомянуть строение данного *паттерна*², содержащего ноты минорной пентатоники. Вместе с тем, Д. Джемерсон использует разнонаправленное движение, используя в конце фразы риффа: в первом случае ноту *e* малой октавы, а во втором ноту *E* большой. Это создает определенное «качание» мелодизированной линии баса, создавая дополнительный грув.

Нотный пример 5:

Intro
♩ = 160

Обращает на себя внимание композиционная структура куплета, основанная на 22-тактовом периоде, которую условно можно отнести к форме *AAB* (8+8+6). Подобная структура характерна для 12-тактового архаического блюза *aab* (4+4+4), однако в композиции *Ain't That Peculiar* разделы имеют в два раза большую протяженность, за исключением части *B*, содержащую 6 тактов. Необходимо отметить гармоническую структуру произведения, основанную на 3 аккордах (*I-IV-V*), используемых в той же последовательности, что и в архаическом блюзе. Тем не менее, в отличие от архаического блюза аккорды произведения не имеют доминантовой структуры.

Первый куплет также содержит основной басовый рифф, однако Д. Джемерсон сокращает паузу между проведением риффа на гармонической функции *E-dur*, вводя во 2, 4, 6 и 8 тактах терцовый тон *соль диез* на первой доле. В 9, 10 и 12 тактах музыкант на основе звуков тонического трезвучия *A-dur* использует квинтовый тон *E*, что создает танцевальную основу басовой партии. Стоит отметить неповторяемость ритмических рисунков в построении басовой партии, которая присуща части *B*. Данное разнообразие подчеркивает ритмические особенности басовой линии и придает партии метроритмическую вариативность.

Нотный пример 6:

Verse 1
E

A

E

B A

Припев произведения (раздел *C*) состоит из 8 тактов, исполняемых на остинантной гармонии *E-dur*. Д. Джемерсон здесь исполняет основной басовый рифф, с продолжительными паузами, на основе вступления, однако в 3 и 7 тактах видоизменяет его путем увеличения звучания длительности ноты *E*, создавая насыщенный музыкальный саунд.

Нотный пример 7:

Chorus 1
E

Впоследствии исполняются второй куплет и припев (*A1A1B1* и *C1*), которые полностью повторяют предыдущие разделы *AAB* и *C*.

После второго припева следует средний раздел – связка (*C*), состоящий из 16 тактов. В первых четырех тактах звучит повтор начала композиции из раздела *Intro*, после чего исполняется контрастная часть из 8 тактов, на основе рок-н-ролла, и 4 такта из второй части *Intro*, плавно переходящей в третий куплет. Таким образом, структуру связующего раздела можно условно разделить на 4+8+4.

Нотный пример 8:

Bridge
E

По окончании связки звучит третий куплет (*A2A2B2*), полностью повторяющий предыдущий раздел формы *AAB*. Завершается произведение небольшой кодой на основе куплета с постепенным уменьшением динамики, прием, получивший название *loop* (Stefani 27).

Рассмотрев басовые партии Д. Джемерсона исполненные на контрабасе и бас-гитаре, можно сделать следующие выводы:

1. В построении контрабасовой партии музыкант опирается на плавное голосоведение, основанное на применении тонических и квинтовых звуков. Смена гармонических функций осуществляется поступенным или хроматическим движением. Особый интерес представляет отсутствие пауз в контрабасовой линии, обеспечивающих вязкость партии контрабаса.

2. Обращает внимание вариативность контрабасовой линии, на повторяющихся гармонических функциях (например, *Сm7-F7*), используемая Д. Джемерсоном, что вносит в линию аккомпанемента ритмическое разнообразие и создает дополнительный акустический объем.

3. Практическое применение бас-гитары сопровождается более четкой метроритмической основой и наличием басового риффа. Д. Джемерсон использует пентатонические звуки, а также разнонаправленное движение *паттерна*. Это создает определенное «качание» мелодизированной линии баса, создавая дополнительный грав.

4. Неповторяемость ритмических рисунков, метроритмическая вариативность свидетельствует о высоком уровне изобретательности исполнителя.

5. Исследование контрабасовой и бас-гитарной партии Д. Джемерсона в композициях *Mu Guy* и *Ain't That Peculiar* позволяют не только изучить особенности стиля музыканта, оригинальной манеры исполнения, но и послужить стимулом для новых поколений музыкантов, осваивающих бас-гитару на основе творчества Д. Джемерсона.

6. Роль Д. Джемерсона в популяризации инструмента отмечали такие ведущие бас-гитаристы, как Пол Маккартни (Paul McCartney), Чак Рейни (Chuck Rainey), Джако Пасториус (Jaco Pastorius), Гедди Ли (Geddy Lee), Джон Энтвистл (John Entwistle), Джон Пол Джонс (John Paul Jones) и др. На протяжении 1960-х годов исполнительский стиль Д. Джемерсона стал неотъемлемой частью звучания *Motown Records*, в свою очередь, повлияв на будущее развитие популярной музыки в целом и бас-гитарного искусства, в частности.

Примечания

¹ *Тернэраунд* (от англ. *turnaround*) – короткая последовательность аккордов, обычно длиной в два такта, в конце музыкального раздела (McCabe 19).

² *Паттерн* (от англ. *pattern*) – устойчивая структурная модель (ритмический рисунок, мелодический оборот и др.), которая при повторениях не утрачивает своей стабильности (Pattern).

Библиографические ссылки

Bass Player. Disponibil:

<https://web.archive.org/web/20190327101128/https://www.bassplayer.com/artists/the-100-greatest-bass-players-of-all-time>

James Jamerson – легенда лейбла Motown. Disponibil: <https://bassguitarpro.ru/james-jamerson-legend-a-lejbla-motown/>

Loy, Stephen, Rickwood Julie and Bennett Samantha *Popular Music, Stars and Stardom*. Australia: ANU Press, 2018.

McCabe, Larry *101 Red Hot Jazz-Blues Guitar Licks & Solos*. Missouri: Mel Bay Publications, Inc, 2004.

Ryan, Jack *Recollections, the Detroit Years: The Motown Sound by the People who Made it*. Toronto: Glendower Media, 2012.

Stefani, Gino. « Melody: a popular perspective ». Cambridge: Cambridge University Press, V.6, №1, 1987, p. 21–37.

Pattern. Disponibil: <https://www.jazz.ru/dictionary/n.htm>

Степанов, Евгений. « Формирование базовых принципов игры на бас-гитаре в исполнительском искусстве второй половины XX века ». СПб.: ГНИИ «Нацразвитие», Часть I, 2018, 22–25 с.