

*А. И. Белан,
магистрант, преподаватель
каф. искусства эстрады БГУКИ*

РЕАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА ЭСТРАДНОЙ И ДЖАЗОВОЙ ГАРМОНИИ В ДУХОВОМ ИСКУССТВЕ

Вопросы истории возникновения джазовой музыки [4] и ее составной части – джазовой гармонии [12], вызывают интерес как у специалистов эстрадной, джазовой музыки, так и представителей других музыкальных направлений, в том числе и духового искусства. Мировое духовое искусство ведет свою точку отсчета с эпохи палеолита, в которую существовали такие духовые музыкальные инструменты, как флейта, труба-раковина и другие. Следовательно, люди уже с тех времен начали осваивать ранние образцы духовых инструментов, что привело к поэтапному развитию духового искусства до современного уровня его развития, сложившейся художественной системы, занявшей свое место в структуре мировой художественной культуры [9, с. 59–70].

Истоки джаза следует искать в смешении европейской и африканской музыкальных культур. Зарождаясь на Американском континенте в конце XIX в., джазовая музыка положила начало взаимопроникновению европейской и африканской музыкально-гармонической традиции. С течением времени язык джазовой музыки обогатился настолько, что из народных форм негритянской музыки он превратился в элитарный вид искусства, занявший весомое место в системе мировой художественной культуры. Учеными-музыковедами были изучены вопросы художественно-выразительного потенциала эстрадной и джазовой гармонии в целом. Следует отметить, что джаз – явление настолько многогранное, что представить развитие его гармонического языка от возникновения до настоящего времени – довольно сложная задача. Однако, если сосредоточить внимание на определяющих моментах развития эстрадной и джазовой гармонии, то, безусловно, можно вести разговор о движении от первоначального элементарного гармонического выражения к более сложным поискам выразительности на современном этапе развития музыкального искусства. Процесс переосмысления и эволюции джазовой, эстрадной гармонии в

музыкальной культуре Европе происходил это в то время, когда классическая гармония уже сформировалась в своей специфике, полностью оформилась ее функциональная и ладовая система. Поэтому, несмотря на экзотическое происхождение джазового направления в музыкальном искусстве, его евроамериканская реализация строилась на слиянии гармонических мышлений и эстетических традиций, которые естественным образом «вкрадывались» в джазовое мышление музыкантов. Отметим, что джазовая гармония следует тем же правилам и законам, что и гармония классическая. В основе любой джазовой гармонизации лежат хорошо знакомые всем аккордовые последовательности и обороты, хорошо известные взаимоотношения устойчивых и неустойчивых созвучий, привычные схемы развития музыкальных оборотов. И каденции, и секвенции, и отклонения, и кадансовые аккорды, и органые пункты, и элементы полифонии, проходящие и вспомогательные обороты, в джазовой гармонии используются точно так же. Разница же заключается, во-первых, в более свободном подходе к правилам, а во-вторых – в сложности самих аккордов. С течением времени джазовая гармония усложнялась, расширяла свой арсенал художественной выразительности. Начиная свой путь с упрощенной гармонической тонико-доминантной последовательности и незамысловатого синкопирования, джазовая гармония трансформировалась в богатейший пласт, основанный на отклонениях в тональности дальней степени родства и постоянном сдвиге сильной доли на слабую. Характерной особенностью этого пласта являлось то, что в нем неустойчивые ступени становятся фундаментальными в гармоническом и мелодическом мышлении, неразрешенность в мелодическом и гармоническом движении становится нормой, а знаменитый «классический параллелизм» становится отличительной чертой джазовой гармонизации.

Рассмотрим этапы становления и развития гармонического языка в джазовой музыке, чтобы более тщательно определить моменты появления элементов художественной выразительности джазовой гармонии.

Так, первому периоду условно соответствует этап 1900-1920-х годов с такими жанрами, как рабочие песни, духовные песнопения в виде спиричуэл. Особого внимания в направлении изучения становления и развития гармонического языка джаза заслуживает спиричуэл, возникший на основе слияния

африканских мелодических традиций и протестантского многоголосного песнопения, относящегося, в свою очередь, к европейской музыкальной традиции, состоящей из англо-кельтских музыкальных элементов. Часто в спиричуэлах встречаются различные элементы художественной выразительности джазовой гармонии: гармонический параллелизм, плагальные обороты, уменьшенные септаккорды или нонаккорды, эллипсис (ожидаемая тоника заменяется пониженной VI ступенью), замена трезвучия квартсекстаккордом и др.

Еще одним важным этапом в становлении и развитии джазового гармонического мышления является этап становления и развития жанра рабочей песни. С музыкальной стороны рабочие песни представляют собой песенную форму с малоразвитой мелодикой и характеризуются структурой короткого дыхания. Важнейшей гармонической особенностью являются также нетемперированные мелодические звуки, представляющие собой музыкальные интонации выкриков и вздохов. Таким образом можно выделить такие элементы художественной выразительности джазовой гармонии, как насыщение гармонического языка разного рода мелизматикой: форшлагами, трелями, мордентами, глиссандо и скольжения между нотами, имитирующими разного рода вздохи, вопли и возгласы, характерные для жанра рабочей песни.

Второй период условно приходится на 1920–1930-е гг. с развитием таких жанров, как рэг-тайм, диксиленд, ранний свинг. Рэг-тайм известен, главным образом, как стиль игры на фортепиано, характеризующийся своеобразной синкопированной мелодикой, четким ритмом и «качающимся» басом в левой руке. С точки зрения элементов выразительности – обычно это простая гармоническая основа с упором на главные функции лада, с отклонениями в родственные тональности, иногда с внезапными тональными сдвигами. Присутствует в гармонии рэг-таймов некоторая зависимость от классической гармонии, что выражается в применении трезвучий и их обращений, доминант септаккорда, вводного септаккорда, с типичными для классической гармонии разрешениями (например D 2 – T6, II 43 – K64 и т. д.), однако ей присущи и характерные средства: параллелизм аккордов, добавленные тона, вспомогательные септ- и нонаккорды.

Третьему периоду условно может соответствовать этап 1930–1940-х гг.: золотая эпоха свинга, рассвет джаза в Европе. Свинг представляет собой переходную стадию между современным джазовым стилем и традиционным джазом. Музыкально свинг существенно отличался от предыдущих стилей джаза, в нем усиливается роль европейских элементов в гармонии и форме, однако на первый план выступает аранжировка и сольная импровизация на фоне повторяющихся двух- или четырехтактовых фраз, так называемых риффов. Роль гармонии в стиле свинг по сравнению с традиционным джазом заметно усиливается. Она становится богаче, разнообразнее. Гармоническая база рэгтайма и блюза не теряет своего значения, но, поскольку свинг пользуется также произведениями профессиональных композиторов, таких как Гершвин, Портер, Роджерс, Берлин, Эллингтон и других, гармонические рамки этого стиля значительно расширяются. В связи с большим количеством духовых инструментов внимание переносится на вертикаль, усиливается роль солиста-импровизатора. Большое значение приобретает полифония пластов, т. е. полифоническое взаимодействие групп инструментов. Гармония хроматизируется, широко практикуются такие аккорды, как доминантсептаккорда пониженной VII и III ступенях, малый минорный септаккорд и малый септаккорд на пониженной V ступени. Меньше становится обращений, все чаще используется большой мажорный септаккорд, число употребляемых тональностей достигает двенадцати.

Четвертый период приходится на 1940–1950-х гг., когда появился би-боп, кул-джаз. «Современный джаз» начался со стиля «би-боп». Появившись в начале 1940-х гг., би-боп принес с собой ряд коренных переворотов в области ритмики, техники фразировки, мелодики, формы и отчасти гармонии. Несмотря на свой вначале поражающий облик, би-боп являлся логическим результатом развития свинга. Гармонической основой би-бопа зачастую становились аккордовые схемы популярных мелодий свинга. Как правило, гармония подвергалась при этом некоторому переосмыслению, состоящему в основном в отказе от обращений аккордов и в более частом применении параллелизма аккордов. Часто на усложненную гармоническую схему известной мелодии музыканты бопа писали новую тему. Гармоническая схема блюза также усложняется за счет секвенций

и хроматизмов. Увеличивается роль замен, альтераций и добавленных тонов, возрастает роль движения по квинтовому кругу, в связи с чем часто используются хроматические секвенции.

Пятому периоду условно может соответствовать этап 1950–1980-х гг., когда появляется фьюжн, джаз-рок, ориентальные стили в джазе. В плане гармонии в этих стилистических направлениях получают дальнейшее распространение уменьшенные, увеличенные, малые вводные и большие мажорные септаккорды, альтерированные аккорды, аккорды нетерцового строения, хроматизм. Распространяются сложные вертикальные гармонические построения, использующие политональную структуру, начинаются эксперименты с атональностью и двенадцатитоновой системой. С течением времени джазовая гармония развивается от атональности к модальности гармонического языка – искусственном создании ряда тонов, что безусловно является ярчайшей выразительностью языка джазовой гармонии.

Оркестр духовых инструментов как жанр исполнительского искусства и как специфический музыкально-исполнительский состав зародился раньше, чем другие творческие коллективы подобного рода, и потому имеет длительную историю, богатые традиции. На протяжении истории развития как духового, так и джазового коллективов данные исполнительские структуры имели многие точки соприкосновения. Более того, оркестр духовых инструментов, получивший к середине XIX в. весомый статус в Европе и в России, дал значительный импульс процессу возникновения и формирования джаза, как самостоятельного художественного явления, впитавшего черты традиций разных культур. Соприкосновение двух жанров исполнительства (духового и джазового) привело к их заметному взаимодействию [10, с. 33–35]. Еще в начале становления джазового стиля как такового, духовое искусство своими достижениями повлияло на его дальнейшее развитие. Ведь многие такие мэтры джаза, как Луи Армстронг, Чит Бейкер, Лестер Янг, Чарли Паркер, Бенни Гудмен и др. – по сути были духовиками, владеющими соответствующей манерой исполнительства, мастерством импровизации и спецификой композиций в джазовом стиле.

Духовое искусство, богатое своей историей становления, на сегодняшний день страдает от нехватки произведений, включающих в себя элементы джазовой и эстрадной гармонии, написанных специально для духовых оркестров, ансамблей разного вида и солистов. Основные произведения заимствованы из симфонической литературы и играют в переложениях. Репертуар духовых оркестров состоит главным образом из военных маршей; для концертных выступлений он пополняется популярной симфонической музыкой в виде попури [11, с. 175], различными характерными или программными пьесами. Элементы джазовой стилистики, использование джазовой гармонии можно обнаружить в произведениях различных композиторов, которые писали сочинения для духовых инструментов (Мийо, Анисимов, Чумов, Шапошникова, Браславский, Мангушев, Ткаченко, Суза, Голдмен, Холст и др.).

Таким образом, важно, чтобы современные композиторы, аранжировщики, инструментальщики, включили в произведения для духовых оркестров и ансамблей элементы джазовой и эстрадной гармонии.

1. *Браславский, Д. А.* Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров : учеб. пособие для муз. вузов / Д. А. Браславский. – М. : Музыка, 1974. – 392 с.

2. *Браславский, Д. А.* Аранжировка музыки для танцев / Д. А. Браславский. – М. : Сов. Россия, 1977. – 96 с. – (Б-чка «В помощь худож. самодеятельности» ; № 24).

3. *Браславский, Д. А.* Эстрадные ансамбли / Д. А. Браславский. – М. : Сов. Россия, 1975. – 112 с.

4. *Баташев, А. Н.* Советский джаз : исторический очерк / А. Н. Баташев. – М. : Музыка, 1987. – 175 с.

5. *Бриль, И.* Основы джазовой импровизации на фортепиано : учеб.-метод. пособие. – М., 1976.

6. *Бриль, И.* Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. 3-е изд. – М., 1985.

7. *Гаранян, Г.* Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей / Г. Гаранян. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1986. – 224 с., нот.

8. Инструментовка музыкальных произведений для эстрадного инструментального состава типа «Комбо», духового и эстрадного оркестра : примерная программа и методические указания / сост. А. Л. Коротеев, С. Н. Янкович. – Минск : МИК, 1987. – 24 с.

9. *Карацеев, А. Л.* Аптимізацыя падрыхтоўкі і перспектыўныя формы павышэння кваліфікацыі дырыжора ў духавых, эстрадных аматарскіх і

прафесійных аркестраў як умова якаснага развіцця інструментальнага выканальніцтва ў структуры мастацкай культуры Беларусі / А. Л. Карацееў // *Пытанні культуры і мастацтва Беларусі*. – Мінск : Выш. шк., 1994. – Вып. 13. – С. 59–70.

10. *Карацееў, А.* Духавікі іграюць джаз / А. Карацееў // *Мастацтва*. – 1998. – № 3. – С. 33–35.

11. *Карацееў, А. Л.* Папуры / А. Л. Карацееў // *Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]*. – Мінск : БелСЭ, 1986. – Т. 4. Накцюрн – Скальскі – С. 175.

12. *Чугунов, Ю.* Гармония в джазе. – М., 1980.

*Л. А. Густова, канд. искусствоведения, доц.,
доц. каф. белорусской и мировой
художественной культуры БГУКИ*

ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОЙ БЫТОВОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ БЕЛОРУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ

Современная бытовая религиозно-певческая практика белорусской православной культуры представляет собой вокализацию религиозных стихотворных текстов и сочетает в себе как традиционные, так и инновационные формы и элементы. Традиционными элементами являются жанры и содержание вербальных текстов бытовой религиозно-певческой практики, ее связь с церковными обрядами; инновационным элементом – современная форма применения традиционных жанров.

Традиционные жанры бытовой религиозно-певческой практики – псалмы¹, псалмы-колядки, которые, по определению Л. Костюковец, получили распространение в белорусской культуре во второй половине XVI–XVII вв.; их содержание составляло толкование евангельских событий, апокрифические и агиографические сказания [2, с. 70–79, 62–64, 66, 67, 68; 31]. Историческое и социально-экономическое развитие Беларуси обусловило сохранение традиционных элементов в народной бытовой культуре, что отмечали все этнографы и фольклористы [3, с. 249]. В отличие от бытовой музыкальной культуры, в

¹ Псалма – песня религиозного содержания.