

СЕКЦИЯ 6. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

Немцева О.А.

*Белорусский государственный университет культуры и искусств,
г. Минск, Беларусь*

Современная музыка представляет собой весьма разнообразное и художественно самостоятельное явление. Ее творческий потенциал, формирующийся в соответствии с требованиями времени, представлен различными направлениями, стилями и жанрами. Важная роль в развитии мировой музыкальной культуры принадлежит джазовой музыке. Так, В.Конен рассматривает джаз как «вид музыкального искусства, типизирующий в рамках своей выразительной системы духовные устремления эпохи» [4, 94]. Отметим, что к изучению проблем джазового искусства в разное время обращались Е.Барбан, Ю.Кинус, Дж.Коллиер, В.Конен, Д.Лившиц, У.Сарджент, А.Цукер и др. В настоящее время очевиден рост интереса к джазу среди исполнителей и композиторов, в связи с чем рассмотрение ключевых особенностей музыкального языка джазовой музыки представляется нам исключительно важным.

Принадлежность музыкально-творческих видов к тому или иному пласту музыкального искусства определяется рядом факторов, среди которых центральное положение занимают характерные особенности музыкального языка. Музыкальный язык – это сложившаяся «в процессе исторического развития совокупность средств музыкальной выразительности, рассматриваемая как общее достояние некой музыкальной культуры» [8, 23]. По определению Дж. Коллиера характерной чертой музыкального языка джазовой музыки является свинг, «индивидуальный код» (специфическая мелодика, тембр, фразировка, приемы игры и т.д.) и «экстатическая функция» [13]. Ю.Холопов, говоря о джазе, в качестве центральных элементов музыкального языка отмечает острый ритм, специфическую мелодическую интонацию с элементами экмелики, диссонантную аккордику и характерную манеру исполнения [10]. В то же время М.Гридли значительно расширяет круг специфических особенностей музыкального языка джаза, выделяя импровизацию, синкопирование, полиритмическую структуру, строгое сохранение темпа, важную роль перкуссии, коллективный подход, антифонный респонсорий, контрапункт, экстенсивное исполнение коротких повторений, относительную стабильность динамики, характерные тембры, декорирование звуков, блюзовые тоны, тенденцию джазовых пьес, написанных в мажоре, звучать минорно и др. [14]. У.Сарджент относит к определяющим элементам джаза импровизацию, наличие особого рода моделей (мелодико-синтаксических, гармонических, ладовых, фактурных, композиционно-структурных, тембровых, артикуляционных, ритмических), блюзовый звукоряд, индивидуально-конкретное «звуковоплощение» и устоявшиеся музыкально-выразительные комплексы, определённый тип инструментовки [9].

В.Конен подчеркивает, что первостепенная особенность джаза, отличающая его от легкой музыки, – это принципиальная импровизационность музыкального языка, где импровизация выступает в качестве основного средства формообразования и развития музыкального материала [4]. Между тем мы хотели бы заметить, что импровизирование как метод спонтанного создания произведения в процессе исполнения не является единственно обязательным элементом, свидетельствующим о принадлежности того или иного музыкального явления к искусству джаза. Так, Ю.Кинус, анализируя музыкальный язык джазовой музыки, подчеркивает, что импровизация в джазе «является не самоцелью, а лишь одним из средств формирования музыкального целого» [2, 15]. Отметим, что значительную часть репертуара оркестра под управлением Д.Эллингтона составляли сочинения, сольные партии которых были полностью выписаны, И.Дунаевский переосмысливал джаз путем развитого вариационного развития мелодики, минимальна роль импровизационного начала и в прогрессив-джазе. В подобных случаях эффект спонтанности возникает за счет способности исполнителей имитировать процесс импровизирования.

Д.Лившиц отмечает, что импровизация и специфический метроритм представляют собой совокупность заданных элементов музыкального языка джаза, которые присутствуют во всех направлениях джазового искусства, в то время как вариативные элементы – гармония, мелодика, специфическое звукоизвлечение, интонирование и фразировка – предполагают своеобразие взаимозаменяемых версий [6]. Приведем несколько примеров.

Специфика импровизации в джазе коренится в ритмической организации процесса. Ритмика джаза была подготовлена изменениями метроритмического мышления, проникшего в сознание музыкантов в XIX ст. Так, синкопирование, типичное для таких афроамериканских жанров, как кейкуок и рэгтайм, преломившись сквозь призму развитой полиритмии блюзов, трансформировалось в принцип диалектического единства бита и офф-бита в джазе. Дж.Коллиер подчеркивает, что синкопирование, часто используемое в профессиональной европейской музыке, и последовательное синкопирование в виде игры перекрестными ритмами (рэгинг) не являются идентичными приемами для создания ритмической основы произведения [3]. Если в европейской музыкальной практике каждый звук синкопированной ритмической формулы, начинающийся между долями, приходится на равные промежутки такта, то рэгинг подразумевает исполнение звуков этой ритмической фигуры вне строгого соответствия метрической канве: с опережением или запаздыванием. Своеобразный временной перепад, образующийся при одновременной интерферентной пульсации, стал одной из предпосылок свингообразования в джазе.

Свинг представляет собой специфическое ощущение временной мобильности, которая проявляется через варьирование метроритмической линии в диапазоне от ровных восьмых до пунктира. Необходимо уточнить, что ряд исследователей (например, А.Одэр, И.Берендт, Е.Семенов и др.) подчеркивает, что свинг следует рассматривать не только как принцип организации времени в джазе, определяющий динамику развития импровизации, но и особое психоло-

гическое состояние, создаваемое напряжением и расслаблением звуковой материи. Схожая функция в джазе принадлежит драйву – внутреннему ощущению ускорения движения, что создает эффект «опережения» метрической пульсации. Среди особенностей ритмики также необходимо отметить тернарность, где каждая доля в такте представляет собой три ритмические единицы, объединённые по формуле 2+1, и «блуждающие акценты» (штриховые синкопы), которые создают эффект «нарушения равномерной пульсации через определённый подчёркивающий штрих на метрически неударной ноте» [11, 28].

Джазовая импровизация не может существовать вне выдержанных и стабильных единиц формы, к числу которых относятся квадрат (хорус) и рифф. Квадрат представляет собой метрическую и гармоническую структуру, уложенную в определенное количество тактов законченного проведения темы. Джазовая импровизация опирается на «правило квадрата», в котором симпривизированный вариант должен быть кратным числу тактов исходной темы и звучать на фоне идентичного гармонического сопровождения. Рифф – остигательно повторяемая мелодическая модель, ритм которой находится в конфликте с ритмом других линий музыкального материала – был актуализирован уже в ранний период развития джаза. Д.Лившиц подчеркивает, что с течением времени музыкальная категория риффа эволюционировала в направлении от средства, способствовавшего освоению импровизационной лексики афроамериканцами, к способу всесторонней организации коллективного музицирования в практике биг-бэндов и формы сопровождения импровизационного соло [7].

Особенности вариативных элементов джаза восходят к негритянской субкультуре и предполагают предельную индивидуализацию звучания, ориентированную на звуковой прообраз – саунд (sound). В противоречивых способах звукообразования в джазе прослеживается тенденция к противостоянию нормам традиционной музыкальной эстетики. Так, в академическом музыкальном искусстве реализован идеал традиционно нормированного звучания, который осознается как всем коллективом в целом, так и каждым отдельно взятым оркестрантом, в то же время в джазовой практике у каждого исполнителя свой «тон», к которому применяются характеристики, скорее выразительные и эмоциональные, нежели эстетические.

Определяющее значение в специфике интонирования в джазе играют лабильные тоны, заимствованные из африканской традиции, которые известны в настоящий момент под названием «блюзовые тоны» («blue notes»). Блюзовые тоны не укладываются в европейскую систему темпериции и воспринимаются, не имея точно фиксированной высоты, как понижение III и VII ступени диатонической мажорной гаммы на долю интервала менее полутона. А.Чернышов подчеркивает, что особенность интонирования в джазовой музыке выражается в использовании экзотического мелодизма («dirty-tones») – глиссандирования, свободно-высотной мелизматике, несистемной микрохроматике, звуков-шумов и т.д. [11].

Ю.Чугунов отмечает, что характерной чертой гармонического языка раннего джаза является ярко выраженная плагальность [12]. Устойчивым является

оборот «D – S – T», который стал характерной чертой гармонии некоторых джазовых стилей (например, буги-вуги). По типу сопряжения гармонические джазовые обороты делятся на «замены» (аккорды с близкими функциональными связями), «скачки» (аккорды с далекими функциональными связями), «аккордовый параллелизм» (движение по квинтовому кругу). По мнению Э.Кунина, почти все гармонические последовательности в джазовой музыке могут быть сведены к движению «по ступеням квинтового круга, либо движениям по ступеням диатоники и их комбинациям» [5, 29]. Наиболее распространенные гармонические последовательности носят название «стандартных». Например, $V_{II} - V - I$ или $II - II - I$ (вместо $IV - V - I$); $I_m - II_{m7} - III_{m7} - IV_m$; $I_7 - IV_7 - VII_7 - III_{n7} \rightarrow$; $I_{m7} - VII_7 - VII_{nm7} - VI_7 - VI_{nm7} \rightarrow$ и др.

Фразировка в джазе значительно отличается от правил академической музыки и включает в себя «верную интерпретацию каждого звука, обусловленную их взаимосвязью в пределах фразы» [1, 5]. Отметим, что особенность джазовой фразировки определена спецификой джазовой мелодики, где характерной особенностью является начало и окончание фраз на слабых и слабейших долях метрической организации ритма. Фразировка в джазе обусловлена «правилом квадрата» и осуществляется по степени продолжительности структуры, где весьма важным фактором является ощущение свинга, передача контраста между битом и офф-битом, динамическое ускорение, точность исполнения акцентов и т.д.

Таким образом, музыкальный язык джазовой музыки опирается на импровизационность как средство развития и формообразования; ритмические (рэггинг, свинг, драйв, тернарность, «блуждающие акценты»), структурные (квадрат, рифф), мелодические и гармонические (плагальность, устойчивые гармонические последовательности) идиомы; эстетические идиомы джазовой фразировки, звукоизвлечения и интонирования (блюзовые тоны, экмелический мелодизм), где все важнейшие элементы джазовой музыки находятся в тесной взаимосвязи и вытекают один из другого.

Литература

1. Горват И. Основы джазовой интерпретации / И.Горват, И.Вассербергер. – Киев, 1980. – 120 с.
2. Кинус Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе / Ю.Г.Кинус. – Ростов-н/Д: Феникс, 2008. – 188 с.
3. Коллиер Дж. Становление джаза / Дж.Коллиер; пер.: Ю.А.Здоровов [и др.]; под общ.ред. А.Медведева. – М.: Радуга, 1984. – 390 с.
4. Конен В.Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д.Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
5. Кунин Э. Скрипач в джазе: Метод. пособие / Э. Кунин. – М.: Сов.композитор, 1988. – С.26-34.
6. Лившиц Д.Р. Феномен импровизации в джазе: Автореф. дис... канд.искусствовед.: Спец.: 17.00.02 / Д.Р. Лившиц; Нижегород. гос. Конс. – Н.Новгород, 2003. – 25 с.

7. Лившиц Д.Р. О джазовых рифах / Д.Р.Лившиц // Открытый текст: электронное периодическое издание [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=943>.
8. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л.Мазель. – М., 1979. – С.23.
9. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У.Сарджент; вступ. статья: В.А.Ерохин, общ. ред. и коммент.: В. Ю. Озеров. – М., 1987. – 296 с.
10. Холопов Ю.Н. Джазовая гармония / Ю.Н.Холопов: Программа для композ. отд. муз. вузов.— М.: МГДОЛК им. П. И. Чайковского, кафедра теории музыки, 1997. — 35-37.
11. Чернышов А.В. Джаз и музыка европейской академической традиции: Автореф. дис... канд.искусствовед.: Спец.: 17.00.02 / А.В. Чернышов; МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2009. – 32 с.
12. Чугунов Ю. Эволюция гармонического языка джаза / Ю. Чугунов. – М., 1997. – С.5-20.
13. Collier J. L. Jazz // The New Grove Dictionary of Jazz / ed. by Barry Kernfeld. — N. Y.: Macmillan Press Ltd., 1988 . – v. 1. — P.580-606.
14. Gridley M.C. Jazz Styles : History and Analysis / M.C. Gridley. – USA: Prentice-Hall, 1985. – P.10-45.

ИГРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В УСЛОВИЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ДОСУГА МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

Филистович О. А.

Центр творчества детей и молодёжи «Ранак», г. Минск, Беларусь

Музыкальное искусство, воспитание и образование приобретают социокультурный смысл, если способствуют приобщению к музыкальной и художественной культуре на основе знания индивидуальных, возрастных и психологических качеств ребенка. В зависимости от возраста, уровня развития, индивидуальных склонностей и стремлений детей, объема и качества художественной информации, форм организации и видов деятельности, возраста ребенка находится и выбор соответствующего метода художественного воспитания.

Как утверждают психологи, младший школьник живёт преимущественно чувствами, а не разумом, поэтому всё, с чем он соприкасается, окрашено эмоционально. Для формирования творческой личности ребёнка в младшем школьном возрасте необходимо богатое, эмоционально значимое, соответствующее возрастным особенностям окружение, вызывающее у ребёнка желание проявлять свою творческую активность. По словам Ш.И. Амонашвили, необходима «соответствующая атмосфера, способная осуществлять комплексное воздействие на личность и максимально использовать потенциальные возможности формирования творческой активности в данном возрасте». Определяя ха-