

для композиторской практики в жанре сюиты 1990-х годов. Наблюдаются тенденции к полистилистике, к слиянию отдельных черт различных направлений, различных систем выразительных средств.

В конце 90-х годов XX в. фортепианное творчество белорусских композиторов предстает во всем стилистическом многообразии как часть современного музыкального искусства. Опираясь на лучшие образцы жанра в мировом музыкальном искусстве, белорусская фортепианная сюита сформировалась на основе национального музыкального языка и приобрела яркие самобытные черты. Дальнейшее развитие жанра имеет неограниченный потенциал и открывает широкое поле для творческой деятельности композиторов.

1. Бергер, Б. Сонористические и конструктивные тенденции в фортепианной белорусской музыке / Б. Бергер // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Вып. 4. – Минск, 1984. – С. 42–48.

2. Гарт, Б. Шляхі развіцця беларускай фартэпіянай музыкі / Б. Гарт // Музыка наших дзён. – Мінск, 1974. – С. 34–51.

3. Щербо, Т. А. К проблеме сюитности и сюитных жанров в творчестве белорусских композиторов / Т. А. Щербо // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Вып. 8. – Минск, 1989. – С. 55–62.

## РЕГТАЙМ И БЛЮЗ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

*И. А. Смирнова,*

*кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры искусства эстрады*

*Белорусского государственного университета культуры и искусств*

Как известно, музыкальное искусство не живет без музыканта-исполнителя. Именно музыкант-исполнитель является посредником между музыкой и слушателем, наделяющим ее живым чувством, дыханием, мыслью, не давая источнику художественного наслаждения лишиться жизненной силы. В равной мере это относится и к джазовому исполнительству.

Джазовое исполнительство возникло на рубеже XIX–XX вв. в южных штатах США. Существенным фактором, способствовавшим его появлению, стало формирование самобытной

афро-американской музыкальной культуры. Ее самобытность в решающей степени обусловлена тем, что в ней скрестились далекие фольклорные культуры как европейского, так и вне-европейского происхождения. Они породили интереснейший музыкально-интонационный синтез, немыслимый ни в одной другой точке земного шара, кроме США. К XIX в. этот синтез приобрел решающее значение для американской музыкальной культуры и стал одной из предпосылок развития джаза наравне с особенностями истории, этнической интеграции, социальной структуры и общих духовных традиций породившей его страны.

Как вид художественного творчества джазовое исполнительство сформировалось благодаря долгому (300 лет) процессу постижения афро-американскими музыкантами законов музыкального искусства, приобретения умений и навыков игры на европейских музыкальных инструментах, благодаря выработке особой манеры исполнения и искусства импровизации. Это обусловлено тем, что джаз формировался в рамках устной музыкальной традиции и по своей сути изначально являлся исключительно исполнительским видом творчества, выступая как способ закрепления музыкальных традиций народов в индивидуальной и коллективной памяти музыкантов. В рамках устной традиции были выработаны нетрадиционные для европейской музыки приемы звукоизвлечения и музыкального интонирования, импровизационный характер исполнения мелодии и ее разработки, мелодические и ритмические обороты, особенности гармонического сопровождения.

Пройдя долгий путь от исполнения фольклорных форм африканской музыки (рабочие, обрядовые песни и танцы, гимны) до исполнительского искусства афро-американских менестрелей (minstrel-show) и первых инструментальных ансамблей (archaic jazz), исполнители джаза создали специфический музыкальный язык, который базировался на импровизации, сложных метроритмических формулах и уникальных гармонических моделях.

Характерной особенностью джазового исполнительства стала опора на каноническое своеобразие двух предшествующих джазу музыкальных жанров и исполнительских стилей – регтайма и блюза. Регтайм – «разорванное время» (от англ. rag – рвать, дробить, time – время) – изначально фортепианный

жанр, возникший на заре становления художественной культуры США в период формирования американской нации. В музыке регтайма «разорванное время» представлено ярким, хорошо ощутимым на слух синкопированным ритмом в мелодии, а также совмещением двух неравных по ритму пластов – ритмически причудливой, «рваной», зажигательно-танцевальной мелодией и метрически ровным, неукоснительно четким аккомпанементом.

Необычайная популярность регтайма в США способствовала его внедрению в репертуар инструментальных ансамблей. Практика переложения регтаймов для репертуара инструментальных ансамблей, широко внедрившаяся в ансамблевое исполнение афро-американских музыкантов, стала главным связующим звеном между регтаймом и джазом, которому регтайм подарил приемы синкопирования, характерную ритмику с ярко выраженной полиритмией, межтактовую фразировку, ритмическую свободу и строгое сохранение темпа.

В ранних джазовых ансамблях партия пианиста являла собой чистый образец фортепианного регтайма, а инструментальные ансамбли, исполняющие музыку в стиле регтайм, получили название регтайм-бэнды. На заре зарождения джаза лучшими из них были регтайм-бэнды знаменитого «Бадди» Болдена («Buddy» Bolden) – пионера афро-американского джаза, а также Джека «Папы» Лейна (Jack «Papa» Laine) – родоначальника «белого джаза». Именно в музыкальном исполнении регтайм-бэндов лежат истоки развития оркестрового исполнительства, достигнувшего классической традиции исполнения джаза в составах больших оркестров эпохи свинга.

Регтайм является также основой фортепианного джаза – самостоятельного направления в развитии джаза, имеющего свою историю и музыкально-исполнительские стили. Так, уже в 1920-е годы в Гарлеме – негритянском районе Нью-Йорка сложилась джазовая школа фортепианного исполнительства, сформировавшая уникальный гарлемский стиль – Harlem Stride Piano, определивший дальнейшее развитие фортепианного джаза в его зрелый период. Выдающимися представителями Гарлемской школы фортепианного джаза стали талантливые пианисты Джеймс Пи Джонсон (James P. Johnson), Уилли «Лайон» Смит (Willie «The Lion» Smith) и Томас «Фэтс» Уоллер (Thomas «Fats» Waller).

Еще одним жанром, определившим специфику джазового исполнительства, стал блюз (англ. blues от blue devils – уныние, хандра). Блюзы – это песни-баллады, выражающие глубоко личные переживания исполнителя, насыщенные драматизмом и внутренней конфликтностью, но содержащие также элементы юмора, иронии и сатиры. Как жанр вокальной музыки блюз сложился задолго до рождения джаза, и в своем первоначальном виде представлял сольную песню, исполняемую с инструментальным сопровождением (как правило, банджо или гитары).

В рамках блюза сформировались типичные для его исполнения признаки.

Лабильность интонации (звуковысотная неустойчивость) и использование звуков с неопределенной или неустойчивой высотой, тяготение к грубоватому тембру звучания и отказ от «чистых тембров». В джазе они получили название «дерти-тоны» (от англ. dirty – грязный). Эти тоны можно воспроизвести как голосом, так и на музыкальных инструментах с нефиксированной высотой звука, например саксофоне, трубе, кларнете и др.

Повышенная эмоциональность и опора на «блюзовый звукоряд» (blue scale), «блюзовые тоны» (blue notes) – типичные для афро-американского музыкального фольклора и воспринятые впоследствии джазом. С позиций европейских представлений о ладе они рассматриваются как пониженные III, V и VII ступени натурального мажора. Отсюда и их названия – блюзовая терция, блюзовая квинта, блюзовая септима. Блюзовые тоны получили свое название ретроспективно, после их фактического распространения в джазе и как результат наибольшего бытования именно в блюзе. Для негритянской музыки употребление блюзовых тонов было обусловлено наличием особого возбужденного состояния певца, когда его голос как бы «срывался» с обычных звуков и невольно переходил на блюзовые. Постоянное присутствие в блюзе этих звуков стало одним из ярких выразительных средств данного жанра и применялось для выражения эмоционального содержания песни – тоски, протеста, горечи, драматизма.

Особая манера пения – шаут (англ. shout – крик), при которой используются разнообразные приемы речевого интонирования – от стонов, хрипящих и гортанных звуков до надрывного крика. Отсюда богатое разнообразие приемов звукоизвлечения, среди которых глиссандо, субтоны, специфическая вибрация, фальцет, носовые гортанные звуки, интонационное раскачивание звука в пределах тона (shake – трель) и др. Данная особенность породила специфическую фразировку, которая мелодически связана с интонациями речи, а фонетически близка тембру человеческого голоса.

Респонсорный принцип формообразования (вопрос-ответ) – важнейший конструктивный элемент, благодаря которому блюз исполняют как диалог между голосом и инструментом.

Одна из специфических особенностей блюза – это исторически сложившаяся, строфическая форма (классическая – 12 тактов), которая, имея характерную гармоническую основу, создает неограниченные возможности для импровизации. Как отмечает В. Д. Конен, «импровизационный склад блюзового музыканта проявляется в том, что блюзовая форма при всей своей жесткой определенности, не закончена в том смысле, какой связывается с музыкальными произведениями Запада. Завершенность в блюзовой форме исчерпывается первоначальной конструктивной ячейкой; она же может повторяться и варьироваться *ad infinitum*. В ней даже и не намечены такие внутренние грани, как начало, середина, завершение. Конец наступает только по воле исполнителя-импровизатора» [1, с. 33]. Такая специфика формы открывает для исполнителя широкое поле для самовыражения, предоставляя ему творческую свободу в выборе разнообразных средств выразительности, а также для импровизации – альфы и омеги джазового исполнительства.

В дальнейшем практика использования выразительных возможностей регтайма и блюза в ансамблевом и оркестровом исполнительстве привела к новому виду творчества – джазовому исполнительству. Африканские элементы – синкопирование, полиритмичность, исполнение по схеме «зов и ответ», вокальная экспрессивность, импровизационность – вошли в джаз вместе с распространенными формами негритянского музыкального фольклора – обрядовыми плясками, рабочими

песнями, спиричуэлс, блюзами и регтаймами. В результате в Южных штатах США родилась новая музыка – джаз, которой предстояло за три последующих десятилетия завоевать мир.

---

1. Конен, В. Д. Блюзы и XX век / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1980 – 81 с.

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ ЗАПАДНОРУСИЗМА В ГУМАНИТАРНОМ ДИСКУРСЕ**

*А. И. Смолик,*

*доктор культурологии, профессор,  
заведующий кафедрой культурологии*

*Белорусского государственного университета культуры и искусств*

Во второй половине XIX в. в Беларуси, России и Украине сформировалось общественно-политическое течение западнорусизм, которое нашло широкое воплощение в произведениях представителей как русских, так и белорусских обществоведов. Идеи западнорусизма в своих трудах отображали И. Аксаков, П. Батюшков, И. Корнилов, М. Катков, К. Кауфман и др. С белорусской среды наиболее видными сторонниками названного течения были И. Божелко, К. Говорский, М. Коялович, Л. Солоневич, Л. Паевский, А. Пшелко. Идеи западнорусизма широко освещались в российских литературных изданиях: журнале «Крестьянин», газетах «День», «Московские новости», «Новое время», «Северо-Западная жизнь» [3, с. 417]. На территории Беларуси западнорусисты имели также свои периодические издания. Так, К. Говорский редактировал «Витебские губернские ведомости», он же был издателем «Вестника Юго-Западной и Западной России», редакция которого вначале находилась в Киеве, а потом обосновалась в Вильно. Часто труды представителей данного течения печатались в «Минском русском слове», еженедельнике «Белорусский вестник» и др. По существу западнорусизм был первой своеобразной культурологической концепцией, отрицавшей культурно-историческую самостоятельность белорусов как субъектов самостоятельной культуры.