А. ДОРЕНСКИЙ

ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВЫЕ СЮИТЫ

ДЛЯ БАЯНА ИЛИ АККОРДЕОНА

1-3 КЛАССЫ ДМШ

Доренский Александр Тихонович – композитор, написавший огромное количество произведений для учащихся ДМШ. Его произведения широко известны как в России, так и за рубежом. Свидетельством тому является их исполнение практически на всех детских музыкальных конкурсах России, Украины, Белоруссии, Венгрии.

Музыкальный стиль сочинений А. Доренского отличается демократичностью языка, яркой образностью Фактура произведений соответствует особенностям как баянной, так и аккордеонной клавиатур. В этом ему помогает большой педагогический опыт. Александр Тихонович – преподаватель с 30-летним стажем.

В разное время были изданы созданные композитором сборники для баяна/аккордеона, такие как «Музыка для детей», «Виртуозная музыка», «Ступени мастерства. I ступень», «Ступени мастерства. II ступень». В настоящее время планируется их переиздание. По сборникам «Ступени мастерства» проводятся многочисленные конкурсы в разных городах России. Многие пьесы композитора исполняются в переложении для оркестров и ансамблей различных составов, что говорит о большой популярности и востребованности творчества А.Доренского.

ISBN 978-5-222-12644-8

ООО "Торговый центр"

2003463510060

503605 88.2 руб.

Ф.УЧ/ПОСОБ.Д/ДМШ.ЭС

ТРАДНО-ДЖАЗ.СЮИТЫ

9 785222 126448

ФЕНИКС

УДК 786
ББК 85.954
КТК 861
Д68

Учебно-методическое пособие
Исполнительская и педагогическая редакция Л. В. Варавиной

Доренский А.
Д68 Эстрадно-джазовые сюиты для баяна или аккордеона : 1–3 классы ДМШ : учебно-методическое пособие / А. Доренский. – Ростов н/Д : Феникс, 2007. – 56, [1] с. – (Учебные пособия для ДМШ).

ISBN 978-5-222-12644-8

Сборник эстрадно-джазовых пьес является первым в этой области учебно-методическим пособием для начинающих баянистов/аккордеонистов. Тщательная исполнительская редакция, выявляющая жанрово-стилевые приметы джаза, теоретический материал, а также удобство исполнения пьес и разнообразие представленных в сборнике жанров способствуют формированию профессиональных навыков в освоении эстрадно-джазовой музыки с первых шагов. Музыкальный стиль представленных пьес отличается демократичностью языка, яркой образностью. Фактура произведений соответствует особенностям как баянной, так и аккордеонной клавиатур.

Публикуемые пьесы представляют интерес как для учащихся музыкальных школ, так и для широкого круга музыкантов-любителей.

УДК 786 (087.5)
ББК 85.954

ISBN 978-5-222-12644-8

© Оформление, ООО «Феникс», 2007
© Доренский А., 2007

От редактора

Сборник эстрадно-джазовых пьес Александра Доренского адресован юным музыкантам-исполнителям на баяне и аккордеоне. Эстрадно-джазовое направление, наряду с традиционно-народным и академическим, завоевало огромную популярность среди исполнителей баянистов/аккордеонистов. В настоящее время издается большое количество произведений в этом жанре – как в России, так и в странах ближнего и дальнего зарубежья. Уже на протяжении десятков лет во многих странах проводятся конкурсы исполнителей данного направления. Целый ряд композиторов обрели широкую известность, работая в области эстрадно-джазовой музыки, в жанре мюзет, в так называемых «смешанных жанрах»: Власов, Зубицкий, Дербенко, Бажилин, Тома, Астье, Пьяццолла...

Эстрадные пьесы для баяна/аккордеона появились еще в первой половине XX века. Как самостоятельная область, эстрадно-джазовое направление обозначилось в середине прошлого века и продолжает интенсивно развиваться в настоящее время. Уровень сложности произведений, завоевавших популярность, требует от музыкантов достаточно высокого исполнительского мастерства. Если сопоставить необходимый профессиональный уровень для их исполнения со ступенями образования, принятыми у нас в России, то можно соотнести его со старшими классами музыкальной школы, музыкальным училищем, высшим учебным заведением. Пьесы же, представленные в данном сборнике, адресованы именно начинающим музыкантам – учащимся младших классов ДМШ.

В связи с большой популярностью эстрадно-джазовой музыки очень важно приобщение к ней юных исполнителей на ранних этапах обучения. Эстрадно-джазовые пьесы, как и любые другие, предполагают наличие определенных знаний, умений и навыков именно в этой области. И чем раньше они будут сформированы, тем лучше. Преподаватели музыкальных школ отмечают большой интерес учащихся к изучению и исполнению эстрадной музыки.

Первые пьесы были написаны А. Доренским как обязательные для конкурса эстрадно-джазовой музыки, который был организован в 1999 году. Конкурс проводился в г. Батайске Ростовской области на базе музыкальной школы № 3. Первый конкурс сразу привлек большое количество учащихся. Участники были разделены на четыре возрастные категории и в каждой категории были свои обязательные пьесы. В настоящее время конкурс интересно развивается. В 2007 году он проводился уже в шестой раз. Количество конкурсантов постоянно растет и уже достигает критического предела, что говорит о востребованности конкурса и подтверждает его жизнеспособность.

Изначально идея конкурса, наряду с популяризацией эстрадной музыки, заключалась и в привлечении к участию как можно большего количества детей из малых городов, станиц, поселков, так как условия конкурса и репертуарная политика давали возможность участвовать ученикам на инструментах любых модификаций. Ведь, к сожалению, далеко не все учащиеся имеют возможность приобрести выборный инструмент, особенно в начальный период обучения. Выборных аккордеонов для малышей в музыкальных школах практически нет вообще. Отсутствие должного инструментария зачастую не дает возможность многим способным детям участвовать в конкурсах академической направленности. Произведения эстрадно-джазового направления в основном пишутся для готового инструмента, чем, наряду с привлекательностью самой музыки, и объясняется их большая популярность. Пьесы Доренского написаны для готового инструмента, что делает их доступными для обладателей любых моделей.

В течение нескольких лет мы наблюдали, как обязательные пьесы, написанные для конкурса, постепенно входили в учебный репертуар учащихся музыкальных школ. Ведь мы живем уже в XXI веке и, очевидно, ограничивать репертуар начального обучения только обработками народных песен и переложениями классической музыки не совсем верно. Сейчас композиторы пишут много характеристических пьес, часто собранных в сюиты и имеющих названия, соответствующие детскому восприятию. Такие программные сюиты весьма популярны. Довольно часто в них используются характерные приметы эстрадных жанров, что делает пьесы очень привлекательными для детей. А. Доренский решил написать сюиты, состоящие из пьес, имитирующих классические джазовые инструментальные формы. Композитор тщательно изучил музыкальный язык джазовых направлений и постарался отразить в пьесах их основные характерные черты. Познакомившись с этими произведениями, юные музыканты будут подготовлены к восприятию и исполнению признанных шедевров джазовой музыки.

Отличительной особенностью пьес Доренского является удобство их исполнения на баяне и аккордеоне. Органичное слияние музыкального языка и строения клавиатур, порождающее это самое удобство, дает возможность даже маленьким детям достигать убедительного художественного результата. Пьесы данного сборника тщательно отредактированы. Исполнительская редакция основывается на особенностях того или иного жанра.

Для более грамотного и осмысленного исполнения сюит мы посчитали необходимым во вступительной статье изложить некоторые сведения из истории джаза, а также дать краткую характеристику инструментальных пьес, вошедших в сборник. Ведь в процессе становления и развития джаза происходило взаимодействие различных стилей. Синтез легкой, джазовой и академической музыки порождал своеобразный музыкальный язык, особые приемы звукоизвлечения, интонирования, динамику, штрихи, характерные для данного направления. Все это долгое время никак не фиксировалось в нотных изданиях, да и в настоящее время эта тенденция в большинстве случаев сохраняется. Джазовые музыканты объясняют это сложившейся традицией воспринимать особенности исполнения на слух. Они слушают записи известных музыкантов, «снимают на слух» популярные мелодии и аранжируют их.

Еще одним моментом, повлиявшим на специфику создания джазовой музыки, послужил тот факт, что джазовое исполнительство изначально развивалось как импровизационное. Этим, очевидно, также объясняется отсутствие пьес для детей. Наша задача познакомить юных исполнителей с уже сформировавшимися особенностями джазовой «лексики», различными танцевальными и песенными жанрами, стилевыми особенностями инструментального джаза. Надеемся, что краткий исторический экскурс поможет преподавателям смелее работать с текстами и вносить, если это необходимо, корректировку в процессе интерпретации произведений.

***

Итак, что же такое джаз? Однозначно ответить на этот вопрос достаточно трудно, а может быть и невозможно. Истории джаза посвящено много изданий. Сопоставим различные высказывания исследователей, чтобы иметь общее представление в этом вопросе. Начнем с музыкального энциклопедического словаря: «**Джаз** (англ. Jazz) – род профессионального музыкального искусства. Возник на Юге США в конце XIX – начале XX вв. в результате взаимодействия африканской и европейской музыкальных культур. Истоки джаза – в полуимпровизационных формах народного творчества, в трудовых, религиозных, светских

песнях негритянского населения, а также в танцевально-бытовой музыке белых поселенцев США. Термин «Джаз» употребляется с середины 1910-х годов; первоначально так назывались небольшие оркестры, а также исполняемая ими музыка. Джазу свойственны неакадемические способы звукоизвлечения и интонирования, импровизационный характер изложения мелодии и ее разработки, регулярная ритмическая пульсация, повышенная эмоциональность». Такова общая характеристика. Однако немалый интерес представляет и происхождение самого слова «джаз». Е. Овчинников, в своей книге «История джаза», уделяет этому любопытному вопросу особое внимание, проведя собственное расследование и ориентируясь на высказывания известных джазологов. «Несмотря на раннее употребление, в том числе – и в отношении музыки, термин **джаз** окончательно вошел в обиход лишь к 20-м годам. До этого времени он фигурировал под другими названиями, в том числе именовался «диксилендовой музыкой», регтаймом и т. п. Как существительное или в образованных от него глагольной и прилагательной формах, слово **джаз** имело несколько разных смыслов или смысловых оттенков: возбуждение, экстаз, преувеличение, лицемерие, нелепость, ускорение, причудливость и т. д. Несмотря на невыясненность точного источника происхождения слова джаз, есть несколько версий и предложений, ни одно из которых не имеет явного преимущества перед другими. М. Стернс отмечает, что в середине 1910-х годов выражение «джаз» имело хождение в Чикаго, но при этом обладало неприличным смыслом. Далее он приводит этимологию самого слова: Chase (английский) – преследовать, гнаться; Jaser (французский) – сплетничать, болтать, произносить скороговоркой; Jaiza (африканский) – далекий барабанный бой; Jazib (арабский) – совратитель, соблазнитель. По словам Дж. Коллиера, ранний джаз, кроме того, назывался «playing hot», то есть «горячее исполнение» и лишь в более позднее время появилось обозначение Jazzing it up, обычно относившееся к энергичному, с подъемом, исполнению» (4).

Историки отмечают один из пиков популярности джаза в 20-х годах прошлого века. «Танцевальная лихорадка», охватившая Америку и Европу способствовала стремительному распространению джаза. Создавалось огромное количество ансамблей и оркестров. Были популярны такие танцы как фокстрот, танго, бостон, шимми, чарльстон и др. «В 20-е годы в связи с необычной популярностью нового вида музыки термин «джаз» стал употребляться по отношению к оркестрам, звучание которых хоть отдаленно напоминало джаз... Кульминацией этого направления стал танцевальный свинг 30–40-х годов» (1). Всеобщему увлечению джазом в 20-е годы способствовала распространившаяся философия «потерянного поколения», для которой были характерны идеи разочарования, безверия, скептицизма. Приветствовались такие ценности, как «свобода удовольствий».

Примерно в 1917 году появилась первая джазовая пластинка. На ней были записаны регтаймы, марши и другие известные мелодии в исполнении белых музыкантов. В течение последующих лет выходили записи оркестров только белых музыкантов. Грампластинки с записями негритянских музыкантов стали появляться примерно с 1923 года, на них звучали подлинные образцы блюзов, спиричуэлов, баллад.

В обозначенный период ярко проявились такие процессы как взаимодействие элементов джаза с жанрами легкой музыки и одновременно проникновение его в академическую сферу. Рассмотрим эти два явления.

Е. Овчинников в книге «От классического джаза к свингу» пишет, что уже с конца XIX века «...ряд жанров афро-американской музыки начинает привлекать внимание широкой публики. Одни жанры сменялись другими, но и джаз, и родственные ему виды все глубже проникали в сферы легкой музыки. В такой ситуации возникла путаница в определении

того, что относилось собственно к джазу, а что являлось лишь модной подделкой. Джаз настолько глубоко проник в популярное искусство, что порой стало невозможно понять, где кончается «чистый» джаз, а где начинается коммерческая музыка».

С точки зрения значимости происходящих процессов развития весьма показателен период 20–30 годов. Сопоставим две оценки этого периода. Овчинников Е. констатирует, что в этот период в джазе развивается несколько направлений. «В Чикаго наступает расцвет фортепианного буги-вуги, в Гарлеме – гарлемского страйд-стиля[1]. Близок к своей кульминационной фазе жанр блюза. Еще «живет» рэгтайм в его поздних разновидностях. В целом джаз 20-х годов имеет переходный характер. В Чикаго и других городах продолжает развиваться негритянско-креольская ветвь классического джаза. Многие из них еще не отходят от принципа совместной импровизации. Другие уже ищут новые пути. Быстро растет профессиональное мастерство, все большее значение приобретает сольная партия и индивидуальные возможности исполнителя. Частое использование приема стомпинг[2] предвосхищает уже рифы в стиле свинг. Все ярче вырисовывается гармоническая вертикаль, в основу развития кладется принцип обыгрывания «квадрата». При этом ансамбль выполняет аккомпанирующую функцию – и в самом таком распределении ролей между ним и солистом, словно намечается соотношение «будущего» биг-бэнда. Стиль свинг вновь вернулся к форме организации инструментального состава, с которого фактически началось в свое время развитие джаза» (5).

Несколько под другим углом зрения дает оценку этому историческую периоду развития джаза и проникновения его в область академической музыки московский музыковед А. Казурова: «Интенсивные процессы вовлечения **элементов музыкального языка джаза** естественно согласовывались с ростом популярности этого вида искусства. 20-е годы – «век джаза». Середина 30-х годов – снижение интенсивности данных процессов. Формирование джаза представляет собой сложный и многообразный процесс взаимодействия негритянских и европейских традиций. Обычно в качестве непосредственных предшественников джаза рассматривают следующие направления и жанры афроамериканской культуры: культовая негритянская музыка, трудовые песни, блюз, некоторые фортепианные стили (хонки-тонк, баррел-хаус). Чрезвычайно важна также традиция театра менестрелей и таких связанных с ним **инструментальных форм** как кэкуок, рэгтайм. Степень приближения к джазу перечисленных направлений была различной. В конце XIX века «рэгтаймировались» музыкантами негритянских духовых оркестров марши, вальсы, кадрили, галопы.

Параллельно в недрах классического джаза формировались черты нового стиля «свинг» (с 1935 года). На некоторое время термин «свинг» вытеснил слово «джаз». Эра свинга представляет собой уникальную ситуацию тесного взаимоотношения американского джаза и популярной музыки. Панорама джазового искусства 20–30-х годов была бы неполной без упоминания и так называемых «околоджазовых» стилей, в том числе таких как свит-джаз, симфоджаз.

---

[1] **Страйд-стиль** / Stride style - большой шаг. Тип сопровождения на фортепиано, когда в партии левой руки чередуются басовые ноты на первой и третьей долях с аккордами в более высоком регистре на второй и четвертой. Этот прием появился еще в регтайме и проник в последующие стили.

[2] **Стомпинг** / Stomping. Техника, основанная на использовании стомпа (стомп-паттерн). **Стомп-паттерн** – модель-формула, подвергающаяся остинатному повторению, обычно с некоторыми изменениями (смещение во времени относительно долей такта, секвенцирование и др.) (6).

Справедливо возникает вопрос: что тот или иной европейский композитор считает джазом? Рэгтайм? Блюз? Музыку негритянских оркестров? Диксиленд? Свинговые биг-бэнды? Бытовали различные мнения и оценки. На формирование представлений о джазе в Европе в значительной степени повлияла конкретная ситуация распространения тех или иных джазовых стилей.

Встречное движение – академическая музыка и джаз – может быть отнесено к одной из устойчивых тенденций музыкального искусства XX века разных народов. При всех изменениях условий, поляризаций, порой фактического раскола двух областей музыки – академического и массового музыкального искусства – между данными сферами постоянно возникает целая сеть перекрестных связей.

Джазовое влияние коснулось практически всех ведущих жанров академической музыки. При этом джаз не только поставлял выразительные приемы различным областям музыкальной культуры, но при этом постоянно черпал конструктивные идеи из академической музыки. **Известно, что изначально в джазе синтезировались черты афроамериканских и европейских традиций.** Идея синтеза выразительных средств положена в основу таких направлений джаза как симфоджаз, свинг, «третье течение» (1). Параллельно с этими явлениями, как результат взаимопроникновений, обозначились процессы профессионализации джаза, происходило «движение от фольклорных форм к искусству концертного плана» (5).

Дальнейшая история развития джаза охватывала все больший круг явлений за счет «оджазированных» и «околоджазовых» разновидностей, о которых здесь рассказывать, конечно, нет возможности. Перейдем непосредственно к рассмотрению джазовых инструментальных форм, использованных А. Доренским. Сюиты составлены из таких пьес, как **Регтайм, Кэкуок, Блюз, Спиричуэл, Песня, Баллада, Бегин, Свинг, Чарльстон, Кантри, Рок-н-ролл, Фокстрот, Танго, Вальс.** Как видно из перечня, сюда вошли как классические образцы джазовых инструментальных форм, так и «оджазированные» жанры легкой музыки.

«Регтайм (англ. Ragtime, от ragged, (буквально – неровный, рваный) time – синкопированный ритм) – стиль фортепианной игры и связанный с ним жанр танцевальной фортепианной пьесы, сложившийся к концу XIX века. По происхождению связан с «трактирной» музыкой северо-американских негров, приемами игры на банджо, танцем **кэкуок**. Специфика регтайма – в несовпадении регулярной ритмической пульсации в партии левой руки (равномерное чередование баса и аккорда в широком диапазоне) и свободно синкопированной полуимпровизационной темы в партии правой. Регтайм достиг расцвета в начале XX века, распространившись на оркестровую игру и подготовив *джаз* (отсюда название раннего джаза Регтайм)» (3).

Регтайм, как предвестник джаза, один из источников его зарождения, требует более пристального нашего рассмотрения.

Своим происхождением регтайм обязан, прежде всего, кэкуоку. Характеристики раннего регтайма почти ничем не отличаются от стиля кэкуока. Кекуок – это комедийная сцена-променад кукольной клоунады, которая являлась обязательной составляющей менестрельного шоу музыкального театра США. Сцена-променад исполнялась танцорами (танцором) и банджоистом. Музыка «променада», исполняемая на банджо, в своей основе была маршеобразной.

Яркость, блеск театрального шоу проявились в регтайме блестящей виртуозностью, комической эксцентричностью, особой эмоциональной сдержанностью, юмористической танцевальностью.

В конце XIX века познакомиться с «новой американской музыкой» европейцы могли лишь благодаря немногочисленным нотным изданиям. Как пишет А. Казурова, «около 1905 года в Европе появились первые записи «композиторских» регтаймов, сделанных на перфорированных бумажных лентах для механического фортепиано и на восковых валиках для фонографа (впервые регтайм был издан в США в 1897 году), несколько позже стали продаваться нотные издания регтаймов» (1). В начале XX века популярность регтайма была грандиозна.

Анализируя музыкально-выразительные средства регтайма и его ярко выраженную идею, известный джазовед В. Конен выявляет три момента, неразрывное сочетание которых и определило новизну стиля регтайма – это ритм, манера фортепианной игры, приемы формообразования. Первое место среди них безоговорочно принадлежит ритмическому началу.

Так как не мелодика, а полиритмическая структура является определяющей особенностью регтайма, то утвердилась практика использования чужих мелодий, иногда заимствованных у классиков, при создании инструментальных композиций. Эта традиция сохранилась и до наших дней, даже более того – активно реализуется в обработках популярных мелодий для народных инструментов.

Для ритмического стиля регтайма характерна синхронность, параллельность двух контрастных ритмических пластов: однообразной маршевой, танцевальной двухдольности в «басах» и ритмического движения в верхних голосах, нарочито нарушающих эффект регулярности за счет синкопирования и смещения акцентов с сильных долей на слабые. Ритмическая мотивная структура регтайма характеризуется неожиданным ослаблением сильной доли при появлении паузы или затактовой лиги, перенесением акцента на слабую долю, разрывом ритмического рисунка посредством пауз, непредсказуемостью остановок в регулярном движении, опережающими или запаздывающими синкопами и т. п.

Мотивно-ритмическая моторность в сочетании с точностью акцентов и беспрерывностью движения ассоциируется с ярко выраженной механичностью perpetuum mobile, не утрачивая при этом общего облика танцевальности. Темп регтаймов чаще сдержанный, так как акцентированные синкопы, сопоставления коротких лиг и подчеркнуто ударной манеры произнесения общей мелодической линии не могут быть показаны исполнителем в чрезмерно быстром темпе. «Противопоставление бесконечного разнообразия кратких синкопированных мотивов монотонно пульсирующему фону рождало сложный психологический эффект – целостности и раздвоенности одновременно, в котором механическая точность и прямолинейность оказывались неотделимыми от свободной и прихотливой игры юмора» (2).

«Главное же отличие составило то, что в рэгтайме присутствовал сложный **«конфликт ритмов», ставший впоследствии основой специфики джаза.** Оригинальные качества импровизационной ритмической полифонии рэгтайма достигались целым рядом специфических приемов. В результате одновременного свободного развития ритмических линий, имеющих различную (независимую) метрическую организацию, рождалась так называемая «перекрестная ритмика», как бы эффект синкопирования в вертикальном плане. Именно несовпадение двух ведущих ритмических линий – равномерно акцентированного маршеобразного движения четвертными длительностями и остросинкопированного ритмического движения, разрушающего идею регулярности – составили основу полиритмической концепции рэгтайма. К важнейшему средству создания метроритмической конфликтности и динамизации изложения (а также формообразования и тематического

развития) относится остинатное повторение особого рода моделей (паттерн / Pattern – модель) – ритмических, фактурных, гармонических, которые допускают разнообразное варьирование за счет смещения во времени (переакцентировки, секвенцирования) и транспонирования. Благодаря этому возникает преодоление, расшатывание основной метрической пульсации, противоречие акцентов основной тактовой группировки, создается эффект «сбивки». В числе излюбленных «перекрестных ритмов» – секвенции трех последовательных звуков в рамках четырехдольного такта. **Такой тип полиритмического наложения «3» на «4», являющийся базисным в джазе**, составляет принципиальное отличие джазовой полиритмии от европейской «2» на «3». Ощущение отклонения от строгой метрической пульсации (бита) создавалось и вследствие использования различных приёмов ослабления сильной доли: паузы, лиги (офф-бит / off beat – от бита, отклонение от строгой метрической пульсации), неожиданные остановки регулярного движения баса (стомпинг)» (1).

Регтайм, в отличие от кэкуока, исполняющегося на банджо, неотделим от тембровых особенностей, и виртуозной техники фортепиано. Фортепианность регтайма отличалась от сложившейся в то время академической манеры игры. Здесь фортепиано трактовалось как «ударный» инструмент. Механичность, «беспедальность» исполнения прорезалась жесткими, предельно четкими акцентами.

Форма регтайма по своей структуре ближе всего к сложной трехчастности менуэта XVIII века. Для обоих характерны квадратность построений, принцип периодической повторности, сохраняющееся родство тематического материала, танцевальность, наличие трио.

«Не жалобы и не оргия, – пишет Меллерс, – здесь нет ни следа печали, неистовства, экстаза... перед нами замаскированная под невозмутимость ирония, которая исключает личные переживания. Музыка яркая, жесткая, упрямо бодрая, неисправимо веселая. В ее механическом облике есть даже нечто элегантное, заставляющее вспомнить негра-дэнди в кокетливо сдвинутом на бок канотье».

«Блюз (англ. Blues, от blue devils – меланхолия, грусть) – сольная лирическая песня американских негров, возникшая во второй половине XIX века. В 1920-х гг. сформировался так называемый классический или городской блюз, в основе формы которого 12-тактовый период (соответствующий 3-строчной стихотворной строфе, ААБ) с общей схемой гармонических последовательностей: первая 4-тактовая фраза – Т, 2-я – по два такта на S и Т, 3-я – по два такта на D и Т. Для мелодики характерны вопросно-ответная структура и использование **блюзового лада**. В начале блюз исполнялся в сопровождении банджо, гитары, позже – фортепиано или инструментального ансамбля. В лирических текстах многих блюзов нашла отражение тема социального и расового угнетения. Тексты блюза в его классическом виде посвящены теме страдания, образам несчастливой любви» (1).

Блюз оказал огромное влияние на формирование и развитие джаза. Блюз и джаз вошли в мировое искусство в одно и то же время – в 10–20-е годы XX века. Блюзы довольно быстро стали популярны среди музыкантов различных направлений. Увлечение блюзами носило массовый характер. Первый сборник блюзов был издан в 1912 году известным композитором Уильямом Хенди, вошедшим в историю американской музыки как «отец блюза». С этого периода в практику вошел и сам термин. Идейная сущность блюзов была созвучна психологии послевоенного поколения, тяготеющего к состояниям страдания, тоски, чувствам неразделенной любви, «красоты человеческого горя». Тематика блюзов несколько менялась, в зависимости от периода написания. Часто в них пели о утраченном человеческом достоинстве, непосильном труде, горькой неволе.

2. Эстр.-джаз. сюиты для баяна или аккорд.

Наряду с вокальной формой блюза существует и инструментальная, также получившая чрезвычайное распространение в 20-е годы. Именно она широко представлена и в современном джазе, составляя основу репертуара большинства исполнителей. Кстати, одной из ранних разновидностей инструментального блюза является буги-вуги.

Как говорилось выше, 12-тактовому периоду соответствует трехстрочная стихотворная строфа. При этом после каждой строфы, равной двум тактам мелодии, звучит двухтактный инструментальный проигрыш, что и определяет эту структуру как вопросно-ответную. Особую меланхоличность мелодии блюза придает так называемый блюзовый лад. ***Блюзовый лад*** – особая разновидность мажоро-минора, специфичная для многих образцов блюза (и родственных жанров). Связана с введением характерных «блюзовых нот» (ступеней мелодического лада) – пониженной 7 и 3 ступеней: ДО, СИ-бемоль, СОЛЬ, ФА, МИ-бемоль, ДО; пониженные 7, 3 и 5 ступени характерны для современного минорного блюза: ДО, СИ бемоль, СОЛЬ, СОЛЬ-бемоль, ФА, МИ-бемоль, ДО). Специфическая формула заключительного каданса V_7, IV_7, I.

Третья и седьмая пониженные ступени образуют характерные для блюза интервалы – малую терцию и малую септиму. Понижение пятой ступени и образованный с ее помощью интервал – уменьшенная квинта – типичен для ***бибопа*** и ***кула.*** Это сыграло определенную роль в появлении альтерированных аккордов в современном джазе, которые повлияли на дальнейшее развитие джазовой гармонии. Септаккорды с уменьшенной квинтой вошли в пианистическую практику. В современном джазе встречается также II пониженная ступень в мажорном и минорном звукорядах.

Интересно то, что «блюзовые ноты» (blue notes) – это не столько понижение звуков (в понимании европейской академической традиции), сколько некое колебание между натуральной и пониженной ступенями, известное под названием «грязные ноты». Точная нотация этих звуков невозможна. Искусством интонирования blue notes владели известные блюзовые певцы (Беси Смит – «императрица блюза»), скрипачи, духовики. Для имитации blue notes инструменталисты используют хроматические форшлаги, короткие глиссандо вверх, секундовые интервалы на пониженных ступенях.

Различается три стадии эволюции блюза: архаический или предклассический, классический и современный. Архаический, он же «деревенский» (countri) или «народный» (folk), является синтезом предыдущих форм афро-американского фольклора. Он имеет много общего с трудовыми песнями. Ему присущи декламационный характер холлерс и спиричуэл, балладное строение мелодии. Первоначально исполнялся соло без аккомпанемента. Этот тип блюза продолжает существовать в сельских местностях США и поныне.

Появление другого типа блюза – городского (city или urban), из которого позже появился классический блюз, относится к концу XIX века. Классический блюз исполняется соло в сопровождении одного или нескольких инструментов – как правило, банджо (позже гитары), губной гармоники и фортепиано. Его расцвет приходится на 20-е гг. Дальнейшее развитие блюза привело к появлению в 40-х гг. еще одной его модификации – ритм энд блюза, отличающейся экспрессивной манерой исполнения.

«Спиричуэл (от английского spiritual – духовный) – духовная песня американских негров. Возникла в южных штатах США. В 60-х гг. XIX века появились первые записи спиричуэл, после чего они получили широкую известность. Спиричуэл имеет африканские корни (в том числе протестантский хорал) и представляет собой один из основных жанров афро-американского фольклора США. Поэтические тексты связаны с библейскими образами, которые сочетаются с мотивами, навеянными повседневной жизнью негров (преиму-

щественно трагические настроения, порой ноты протеста, но и иногда юмористические темы). В основе спиричуэл – доступная и выразительная мелодия, своеобразная в ладовом и ритмическом отношениях. Диатонические попевки сочетаются в спиричуэл с постоянно колеблющейся мажорной и минорной терцией (так называемая «блюзовая тональность»); часто используются нетемперированные звуки, глиссандирование. Ритмическое своеобразие определяется постоянным наложением синкоп на традиционные ритмические формулы европейского происхождения. Спиричуэл поются хором a cappella (с хлопками и танцевальными движениями), образующим сложную гетерофонно-подголосочную ткань, или солистами с сопровождением» (3).

Тексты спиричуэл почти без исключения тяготели к библейской поэзии.

«Песня. Трудовые песни (work songs) – песенная форма музыкального фольклора американских негров. Имеет африканские корни и является одним из самых ранних жанров. В основе трудовых песен лежит вопросно-ответная структура (как в блюзе). Исполняется обычно запевалой в сопровождении группы певцов, однако существуют и сольные. Темп трудовых песен зависит от характера выполняемой работы и может быть самым различным. Трудовые песни создавались в процессе труда и имели большое значение для негров во время рабства. Они хотя бы частично облегчали монотонный и изнурительный ручной труд на плантациях, рисовых полях, в шахтах, каменоломнях, рудниках, на строительстве дорог и т. п. Оказали большое влияние на формирование и развитие джаза» (6).

«Баллада – эпическая песня с драматическим сюжетом; распространена во многих народных культурах. Первоначально у романских народов (в средние века) – одноголосная танцевальная песня. В эпоху Возрождения баллада приобрела лирический характер. Параллельно происходила эволюция баллады – главным образом в Англии, где она, постепенно утрачивая связь с танцем, превратилась в эпическую песню, исполнявшуюся поочередно соло и хором. В США английские, в частности шотландские баллады, подвергшиеся незначительному влиянию негритянского фольклора, получили широкое распространение у негров в виде сольной песни. Баллада часто исполнялась в менестрельных представлениях бродячих театров. Они сыграли значительную роль в зарождении и формировании джаза. Баллада в виде сентиментальной песни 32-тактовой куплетной формы, исполняющейся в умеренном или медленном темпе, распространена в популярной музыке, откуда они часто заимствуются джазовыми музыкантами в качестве тем для импровизации. Среди наиболее известных интерпретаторов баллады в джазе – пианист Билл Эванс, трубач Майлс Девис, саксофонисты Колман Хоукина, Джон Колтрейн (США)» (6).

«Свинг (Swing) – качание, размах. Имеет несколько значений. 1. Одно из важнейших выразительных средств джаза в целом, связанное с комплексом приемов и приобретающее различный характер в разных джазовых стилях, в принципе заключается в наличии метроритмической пульсации, при которой возникают отклонения ритмики в различных пластах фактуры от основных метрических долей граунд-бита. Средство создания напряженности, внутренней конфликтности. 2. Оркестровый (затем ансамблевый) стиль джаза, появившийся в 20-х годах (ранний свинг) и особенно широко представленный в 30–40-х годах (классический или зрелый свинг)» (3).

«Свит, свит-музыка (Sweet music – сладкий, приятный, мягкий, мелодичный). В широком смысле – танцевальная развлекательная музыка, отличающаяся сентиментальным, лирическим настроением, кантиленностью. В более узком – обобщающее название больших танцевальных оркестров, исполнявших в 20–30-е годы оджазированную музыку такого же характера. Черты свит проявляются и в других стилях джаза и поп-музыки.

Свит-джаз. В джазе вообще, независимо от конкретного направления – тенденция к мягкой, лирической манере исполнения.

Свит-свинг. Разновидность стиля свинг, появившаяся в 30–40-е годы и развивавшаяся позднее. В основном культивировался в белых оркестрах, отличаясь большей мягкостью саунда, чертами европеизации по сравнению с негритянским хот-свингом» (4).

«Чарльстон (англ. Charleston), бальный танец. Возник в 1922 году в городе Чарлстон (США, штат Южная Каролина; отсюда название). Основой чарльстона послужили танцы из негритянских ревю, поэтому чарльстон – танец негритянского происхождения. Чарльстон можно рассматривать как одну из форм джаза, вид регтайма, быструю разновидность фокстрота. Музыкальный размер 4/4 (иногда резаный ключ С), ритм остро синкопированный. Был популярен в США и Европе до конца 1930-х годов и в 1960–70-х гг. Родословная шимми, фокстрота, чарльстона восходит прежде всего к негритянскому рэгтайму. Темп в ранних образцах чарльстона негритянских композиторов С. Мака и Дж. Джонсона – ♩=126, в бальных чарльстонах – 𝅗𝅥=96.

Успеху чарльстона способствовал номер «Charleston, South Cauolina», написанный в 1923 году негритянским джазовым пианистом Джеймсом Питом Джонсоном и исполненный танцорами Сесилом Максом и Джонни Джонстоном в одном из ревю. Его включали в репертуар и музыканты традиционного джаза. Среди наиболее известных – чарльстон Вальтера Дональдсона (3, 5).

«Кантри (country and western) – вид народной музыки белых жителей Юго-Запада США. Термин «Кантри энд вестерн» объединяет две разновидности фольклора: песни и танцы (кантри) и ковбойские баллады Дикого Запада (вестерн). Истоки «Кантри энд вестерн» (часто этот термин заменяют одним словом «кантри») восходят к народному искусству первых белых поселенцев Вирджинии, Каролины, Кентукки, Теннеси и других штатов, обитатели которых преимущественно англокельты – потомки первых колонистов, обосновавшихся в Новом Свете еще в XVII–XVIII веках. Оставаясь изолированными на протяжении двух столетий от крупных промышленных и торговых центров, они продолжали воспроизводить в своей музыке формы, которые в свое время были принесены их предками из Англии, Шотландии и Ирландии. Эти песни и танцы исполнялись обычно в сопровождении банджо или небольшого струнного ансамбля. Долгое время для обозначения такой музыки употреблялся термин **«хиллбилли»** (hillbilly) – буквально «парень с холмов». Позже под влиянием фольклора американских негров, в частности блюза, развился исполнительский стиль, получивший название «блюграсс» (bluegrass). В 40–50-е годы мелодии «Кантри энд вестерн», известные, главным образом, только местным жителям Юго-Запада США, стали обрабатываться профессиональными музыкантами и с помощью популярных певцов распространялись по всей стране. Среди исполнителей «Кантри энд вестерн» – Джонни Каш, Джимми Роджерс и др.» (6).

«Рок-н-ролл (англ. Rock, n, roll, rock and roll, буквально – раскачиваться и вращаться) – песенно-танцевальная форма, возникшая в США в начале 1950-х годов. В основе Рок-н-ролла – упрощенный вариант негритянской танцевально-бытовой музыки «ритм-энд-блюз» в сочетании с элементами «кантри-энд-вестерн», «буги-вуги», и стиля диксиленд. Рок-н-ролл дал жизнь новым танцевальным жанрам рубежа 50–60-х годов (твист, шейк, мэдисон, джайв). Он стал одной из основ современной музыки» (3).

«Фокстрот (англ. foxtrot, от fox – лиса и trot – быстрый шаг) – бальный танец. Возник из регтайма, тустепа и уанстепа в США, в 1910-х годах распространился в Европе. Темп умеренно быстрый, музыкальный размер 4/4, ритмика маршеобразная, синкопи-

рованная. В 1920-х годах происходит разделение на «быстрый фокстрот (quick foxtrot), или квикстеп (quickstep – быстрый шаг), и обычный фокстрот в умеренно быстром движении, который стали называть «медленный фокстрот» (слоу-фокстрот, от английского slow – медленный). Фокстрот породил также другие танцы с элементами джазовой музыки, например, чарльстон, шимми. Черты фокстрота претворены в произведениях многих композиторов (например, в опере «Джанни Скикки» Пуччини, в финале 1-го концерта для фортепиано с оркестром Д. Шостаковича» (3).

Бегин (Beguine). Народный латиноамериканский танец, ставший популярным в США и других странах в 30-е годы.

Танго (Tango) – танец в медленном или умеренном темпе в размере 4/4, латиноамериканского (афроиспанского) происхождения. От аргентинского танго возник и популярный европейский танец того же названия.

«В «эпоху джаза» оджазированию подвергались некоторые танцы, вовсе не имеющие непосредственного отношения к джазу. Особенно это коснулось танго, бостона. В частности, под влиянием джаза появился «блюзовый» вариант танго – с вялым ритмом, слезливой интонацией, предполагающий меланхолическое, ленивое переступание танцующих партнеров. Танго и вальс-бостон прочно вошли в репертуар джазовых коллективов» (1).

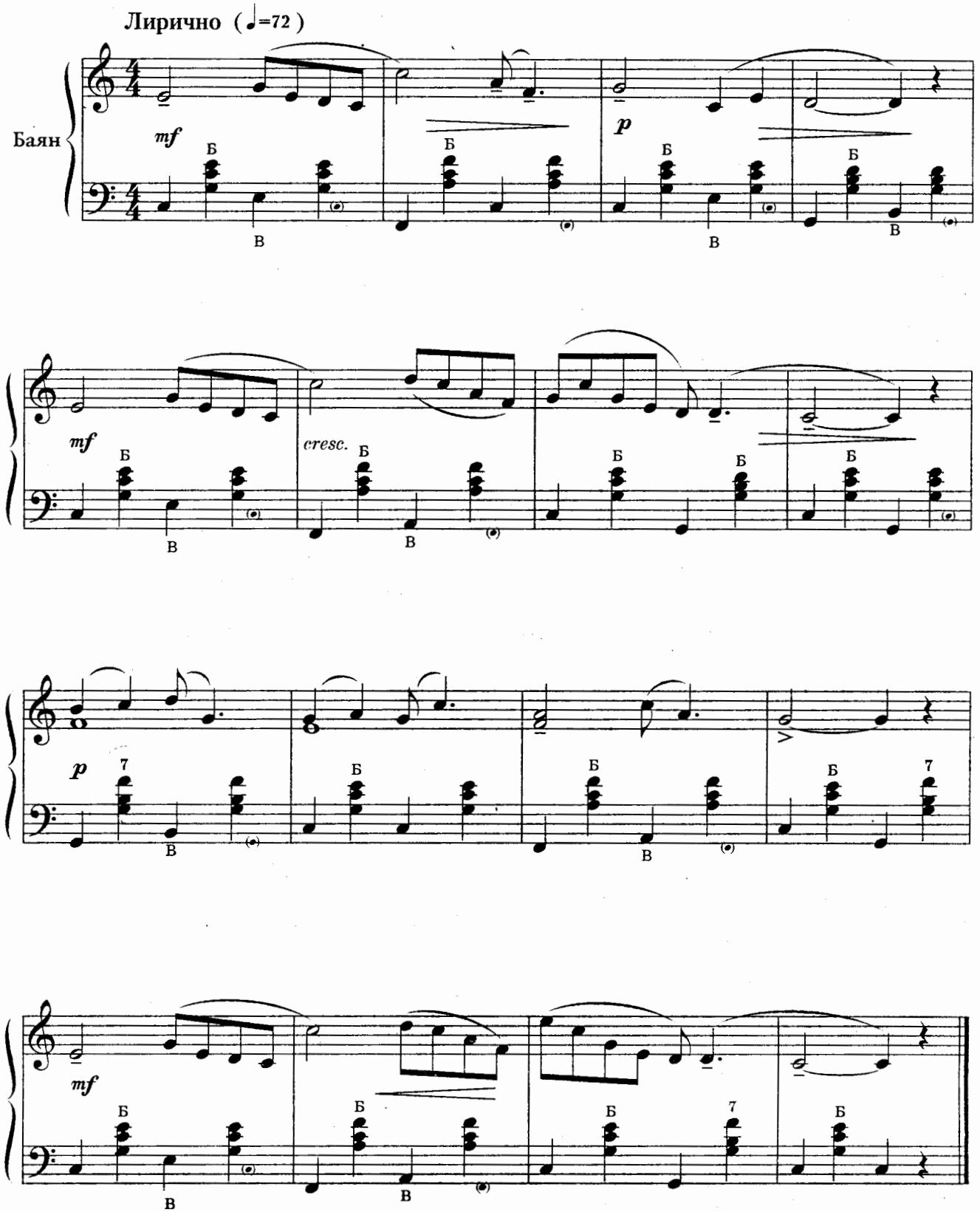
Используемая литература:

1. Казурова А. Джаз в творчестве зарубежных композиторов первой половины XX века. Москва, 1998.
2. Конен В. Рождение джаза. Москва, 1990.
3. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, 1990.
4. Овчинников Е. История джаза. Выпуск 1. Москва, 1994
5. Овчинников Е. От классического джаза к свингу. Москва, 1987.
6. Симоненко В. Лексикон джаза. Киев, 1981.

Заслуженный работник высшей школы,
профессор РГК им. С. В. Рахманинова
Л. В. Варавина

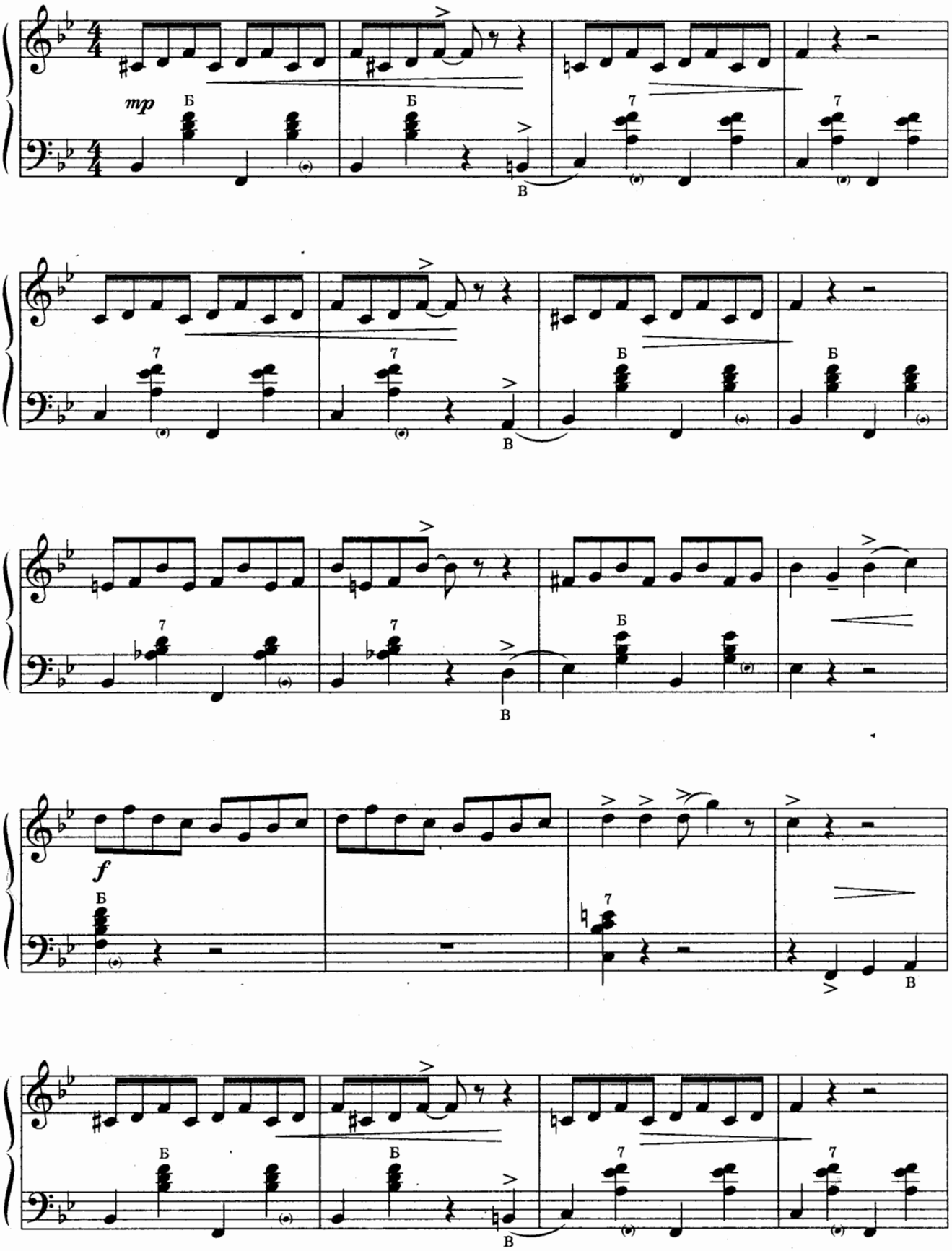
ПЕРВАЯ СЮИТА

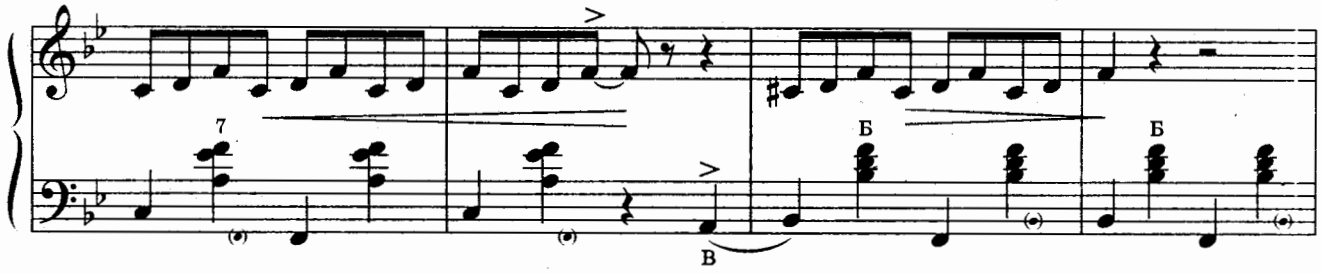
1. БАЛЛАДА

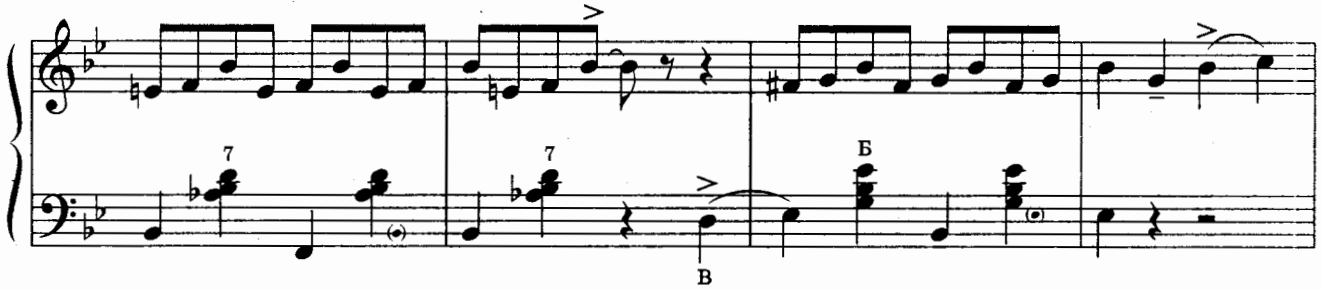


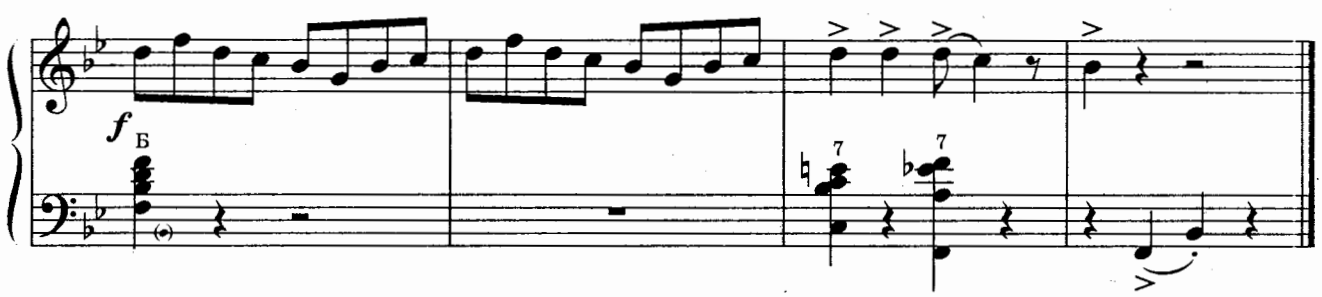
2. РЕГТАЙМ

Напористо ♩=116

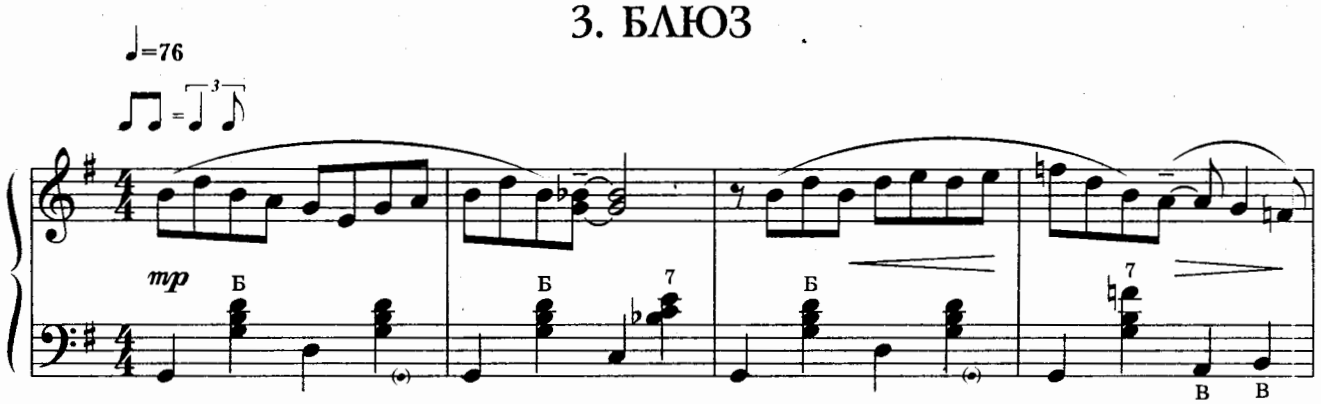


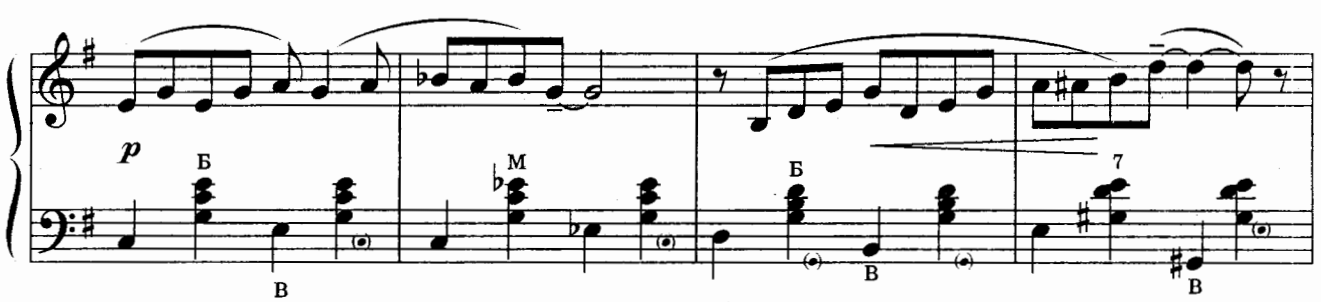


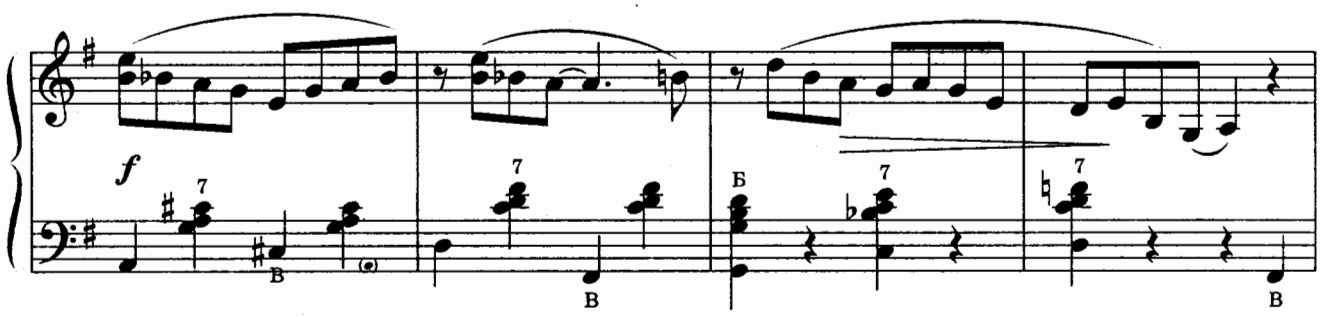


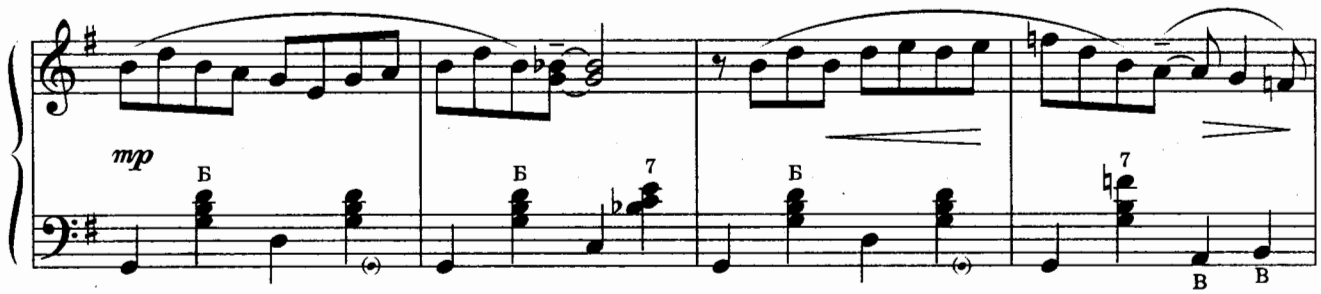


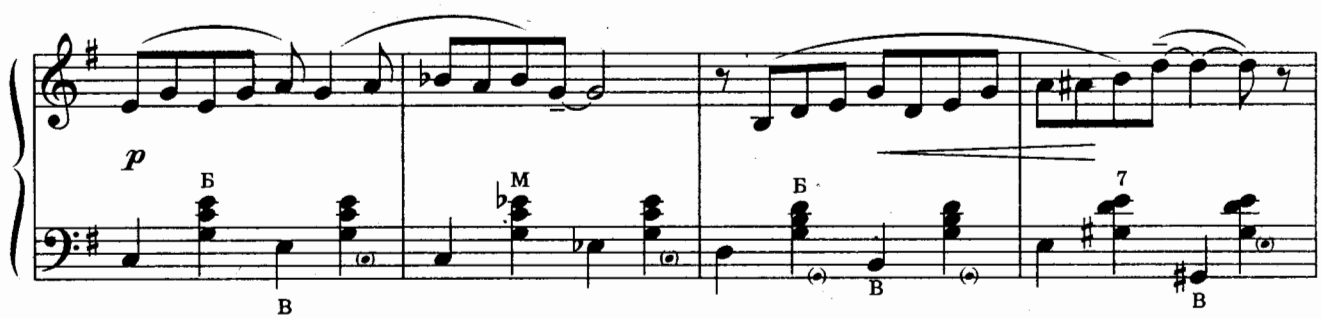
3. БЛЮЗ

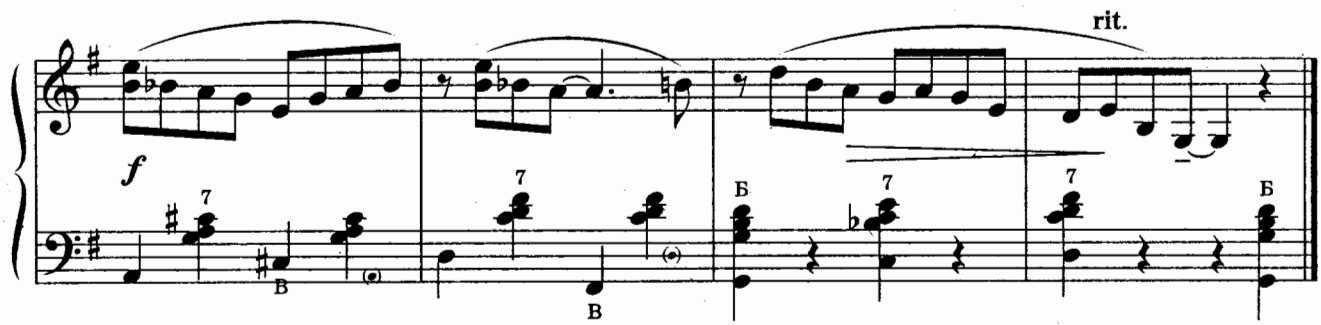






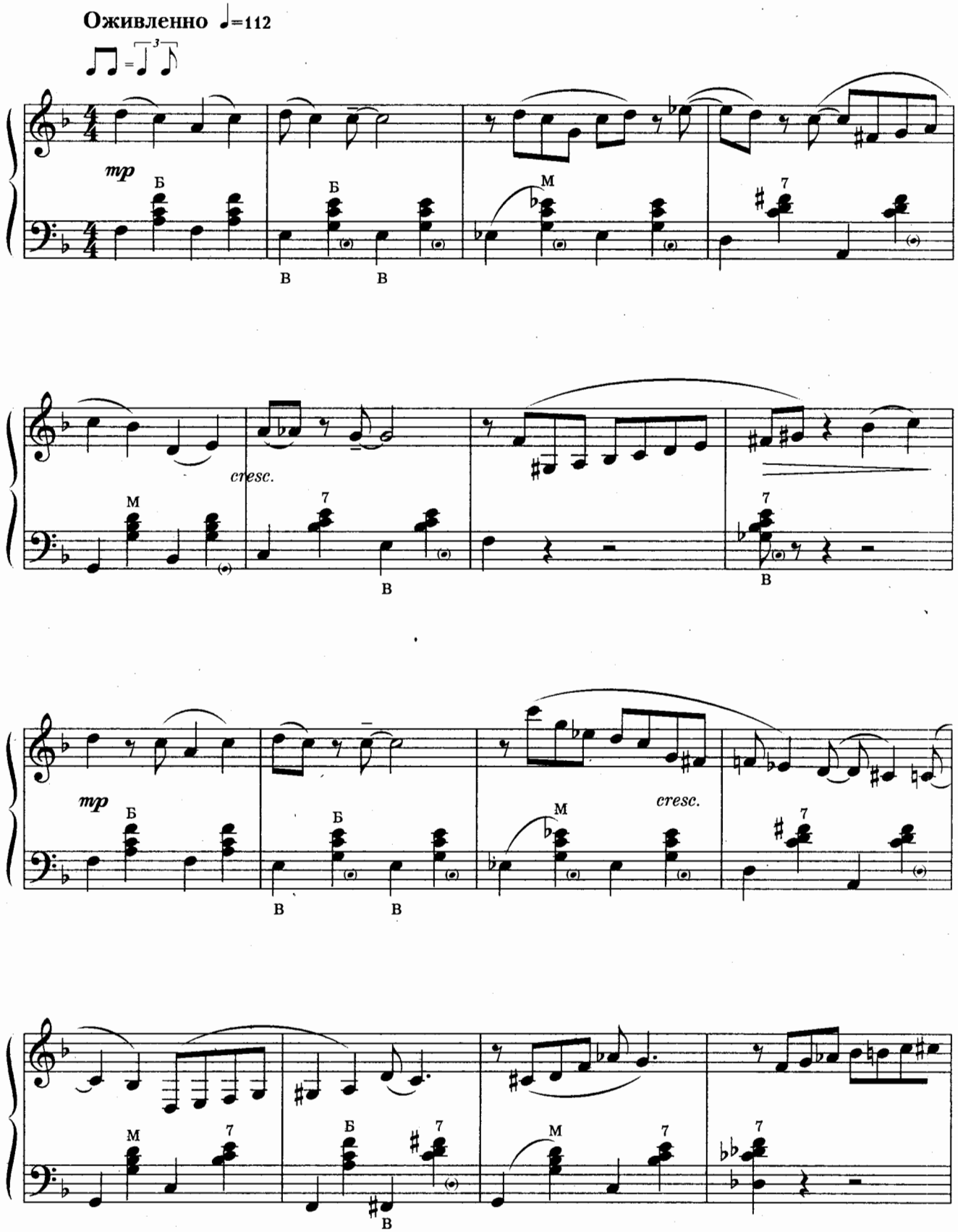


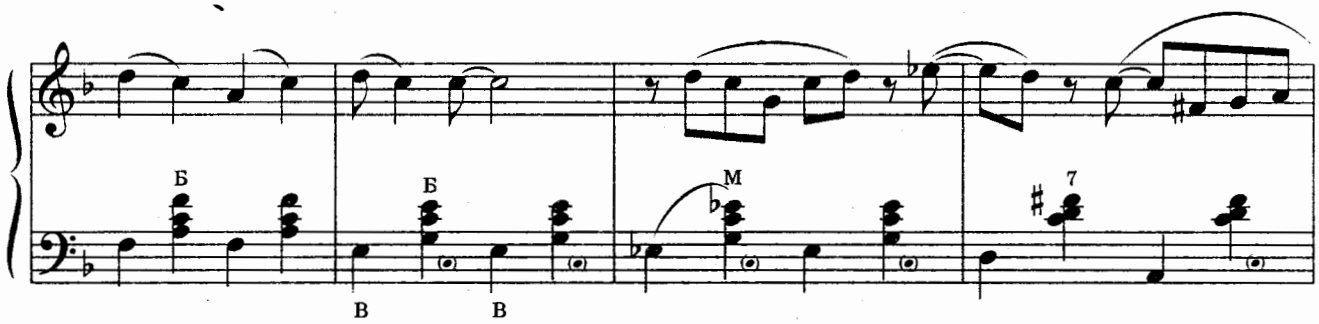


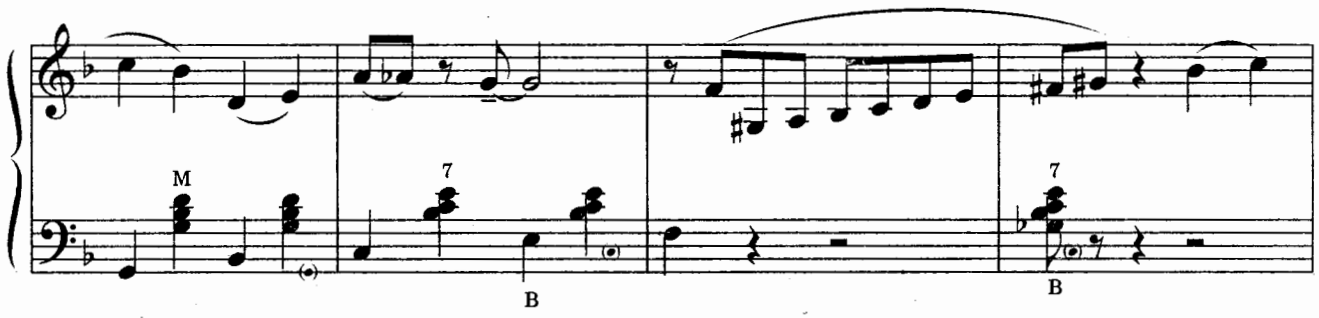


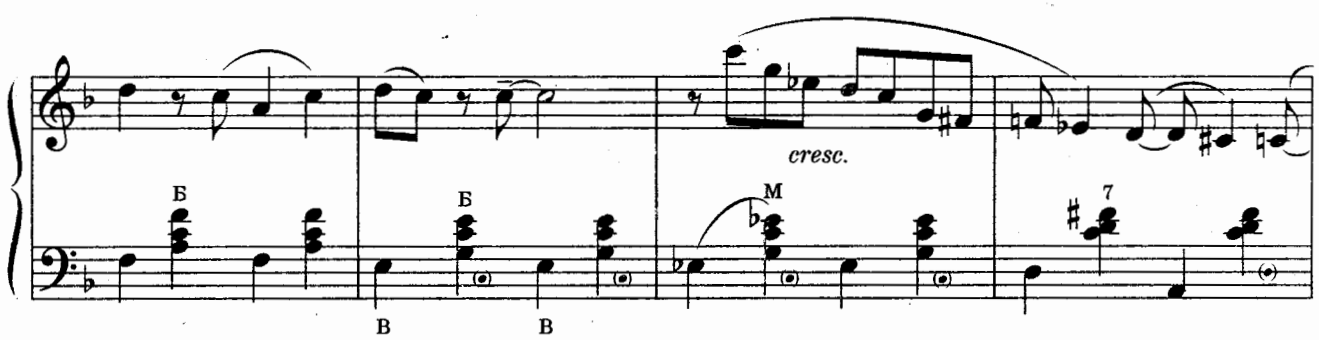
3. Эстр.-джаз. сюнты для баяна или аккорд.

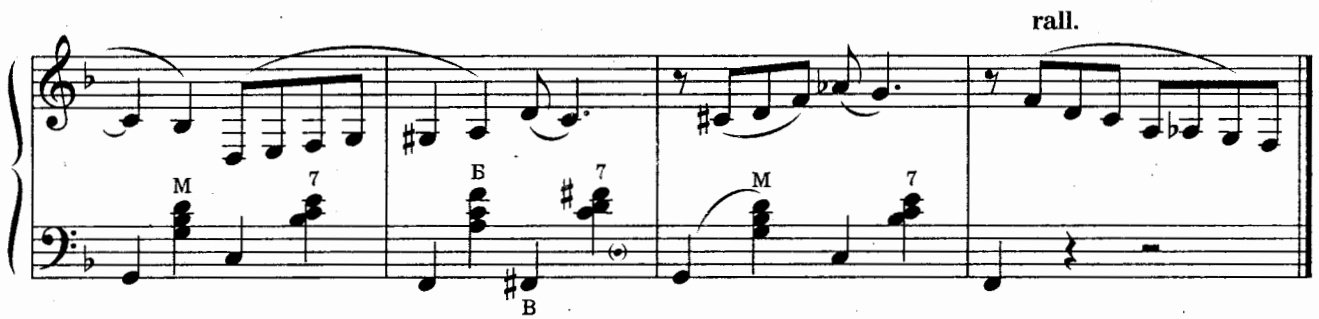
4. СВИНГ



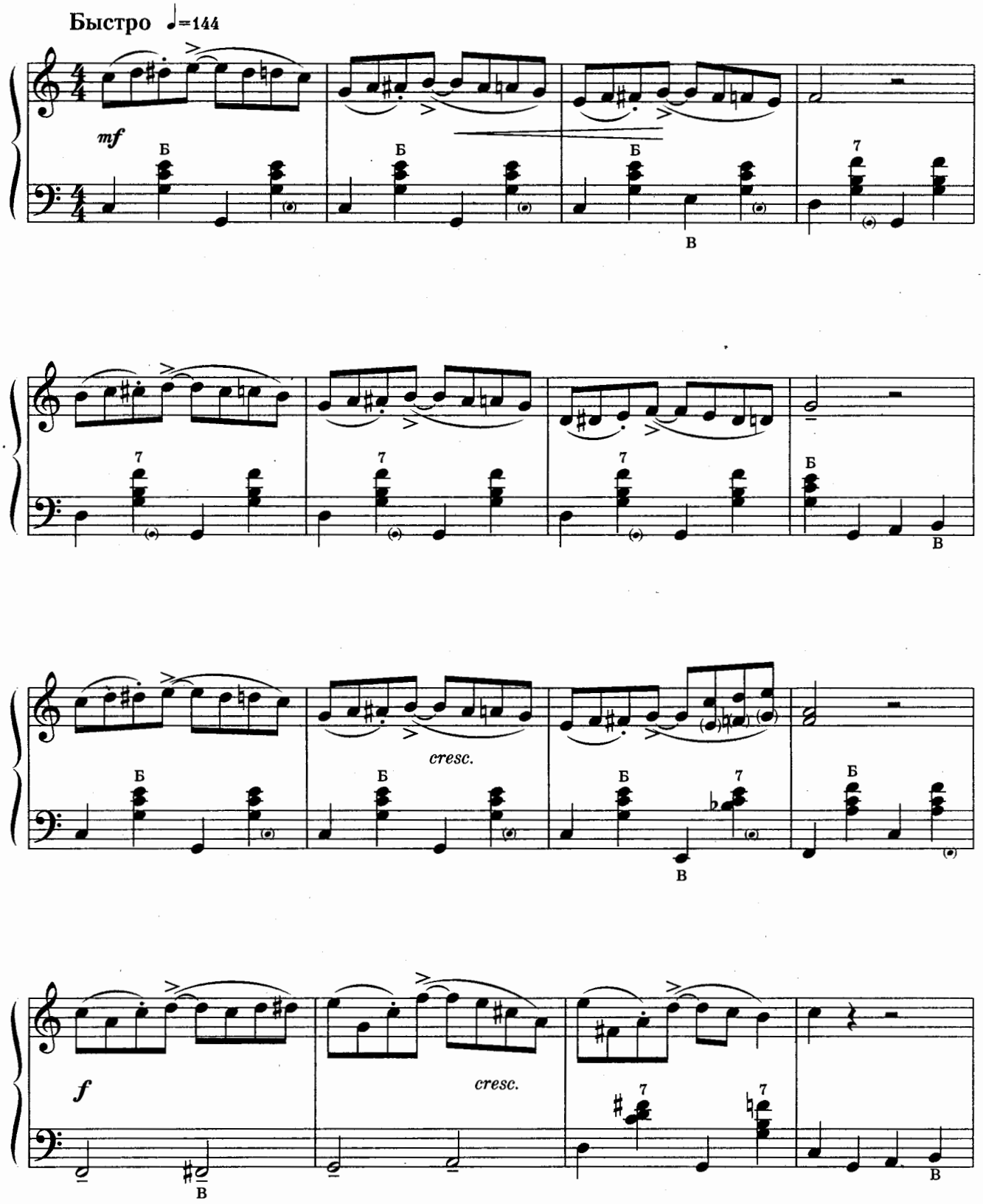

Б
Б
М
7
В
В

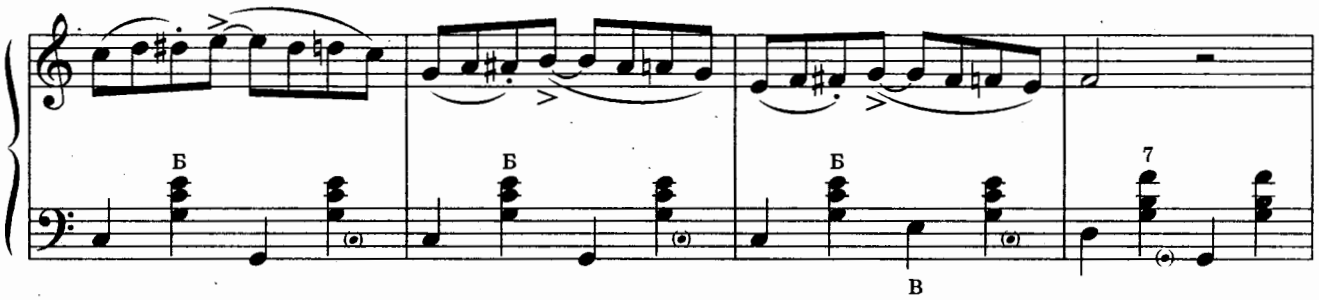

М
7
7
В
В

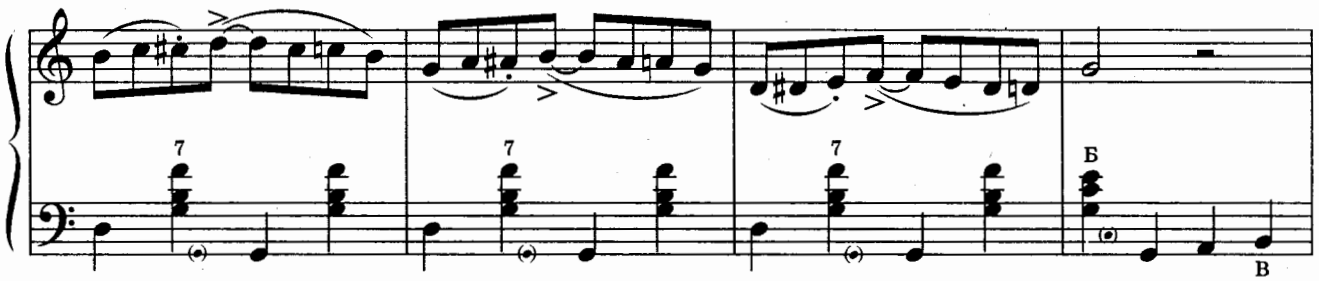

cresc.
Б
Б
М
7
В
В

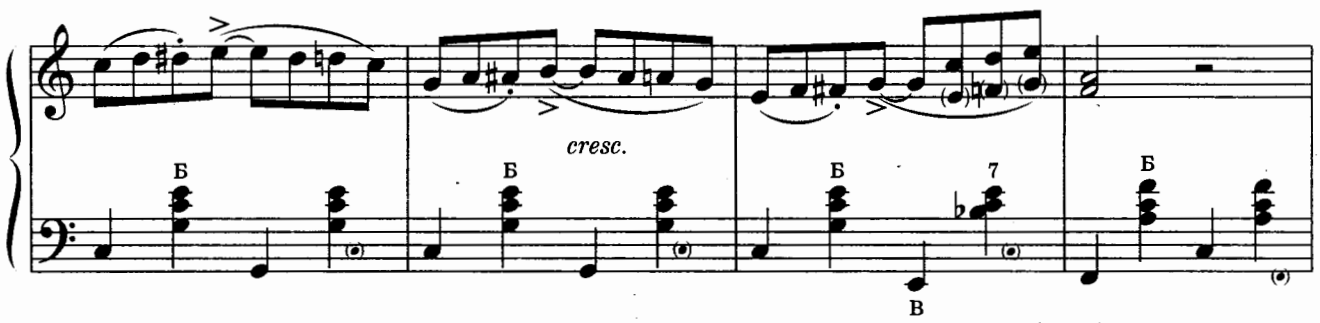

rall.
М
7
Б
7
М
7
В

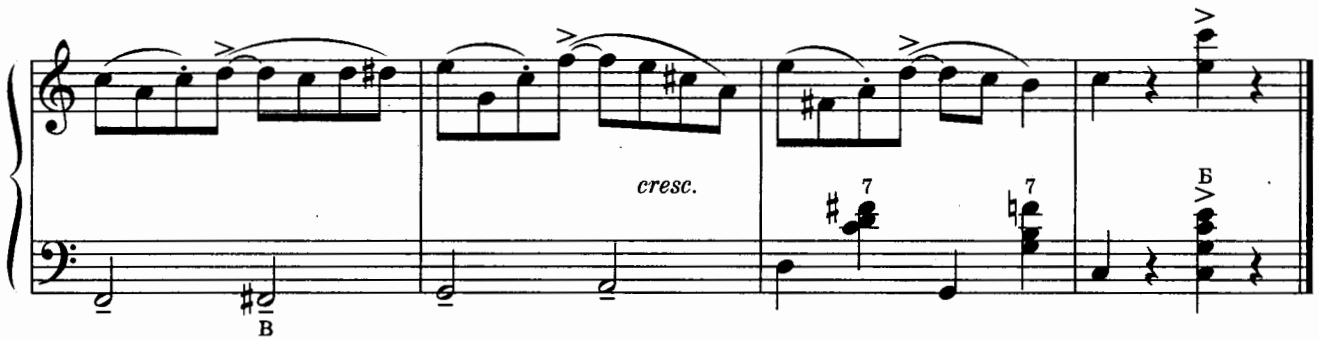
5. РЕГТАЙМ




Б
Б
Б
В
7


7
7
7
Б
В

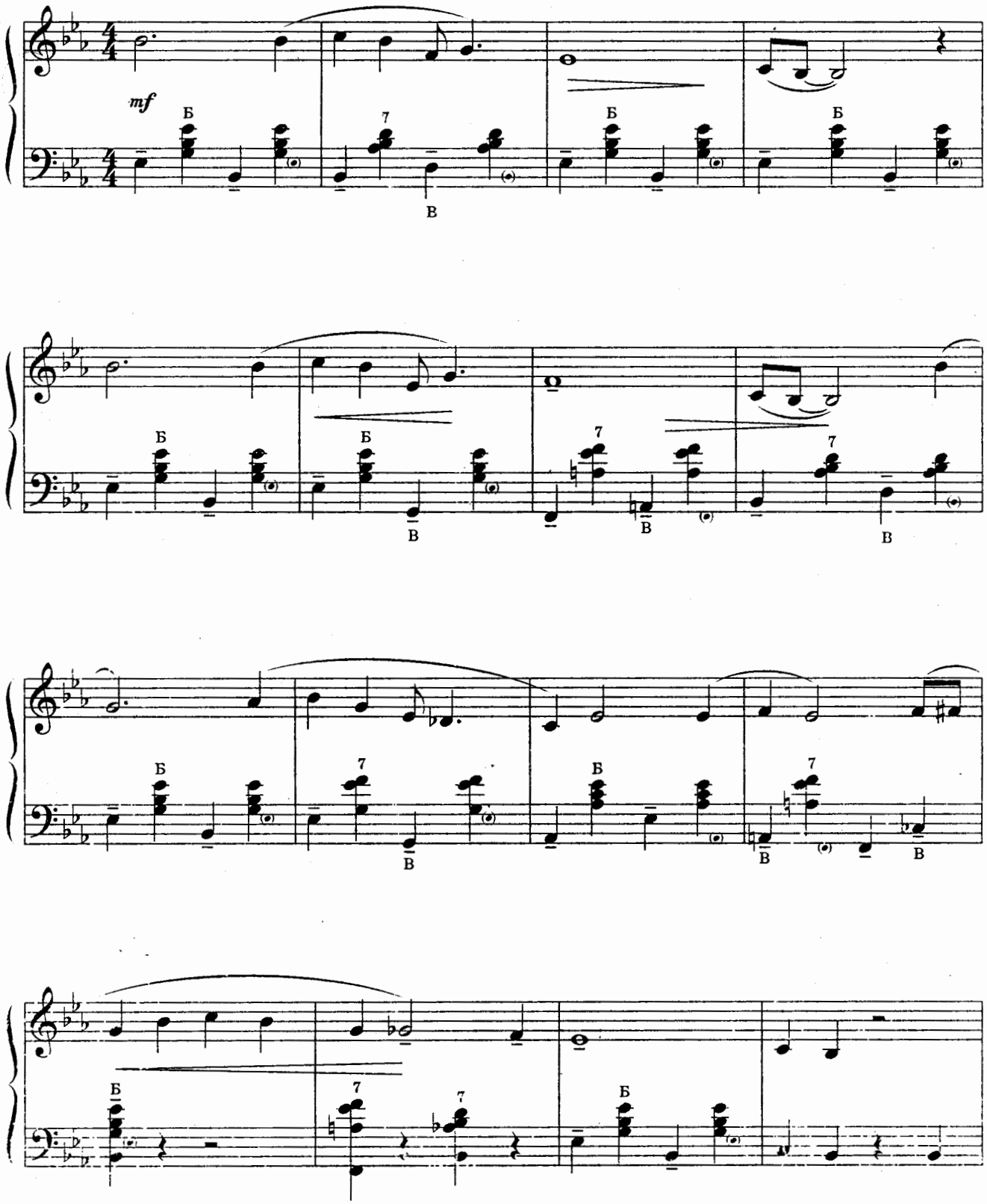

Б
Б
Б
7
Б
В
cresc.

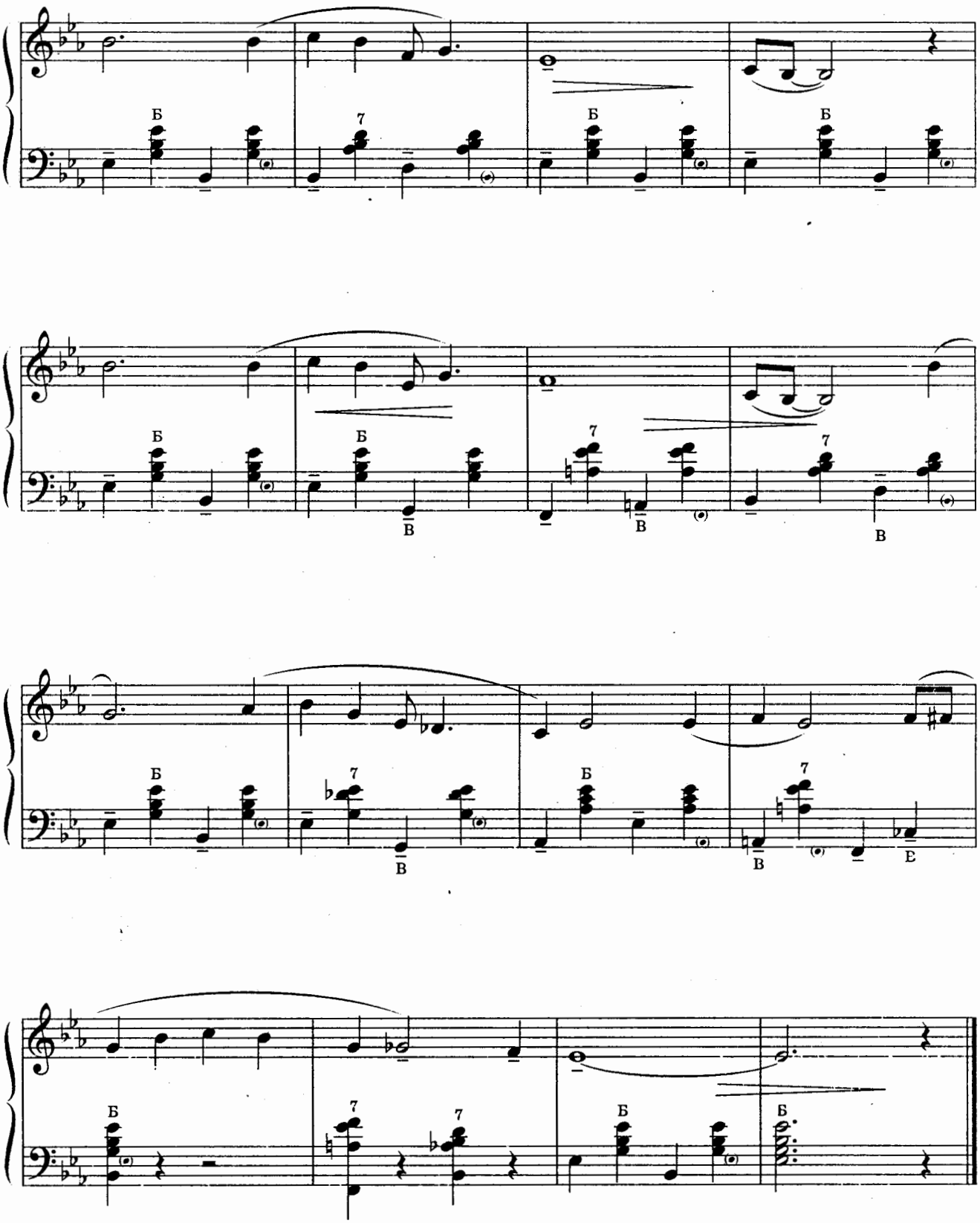

В
cresc.
7
7
Б

ВТОРАЯ СЮИТА

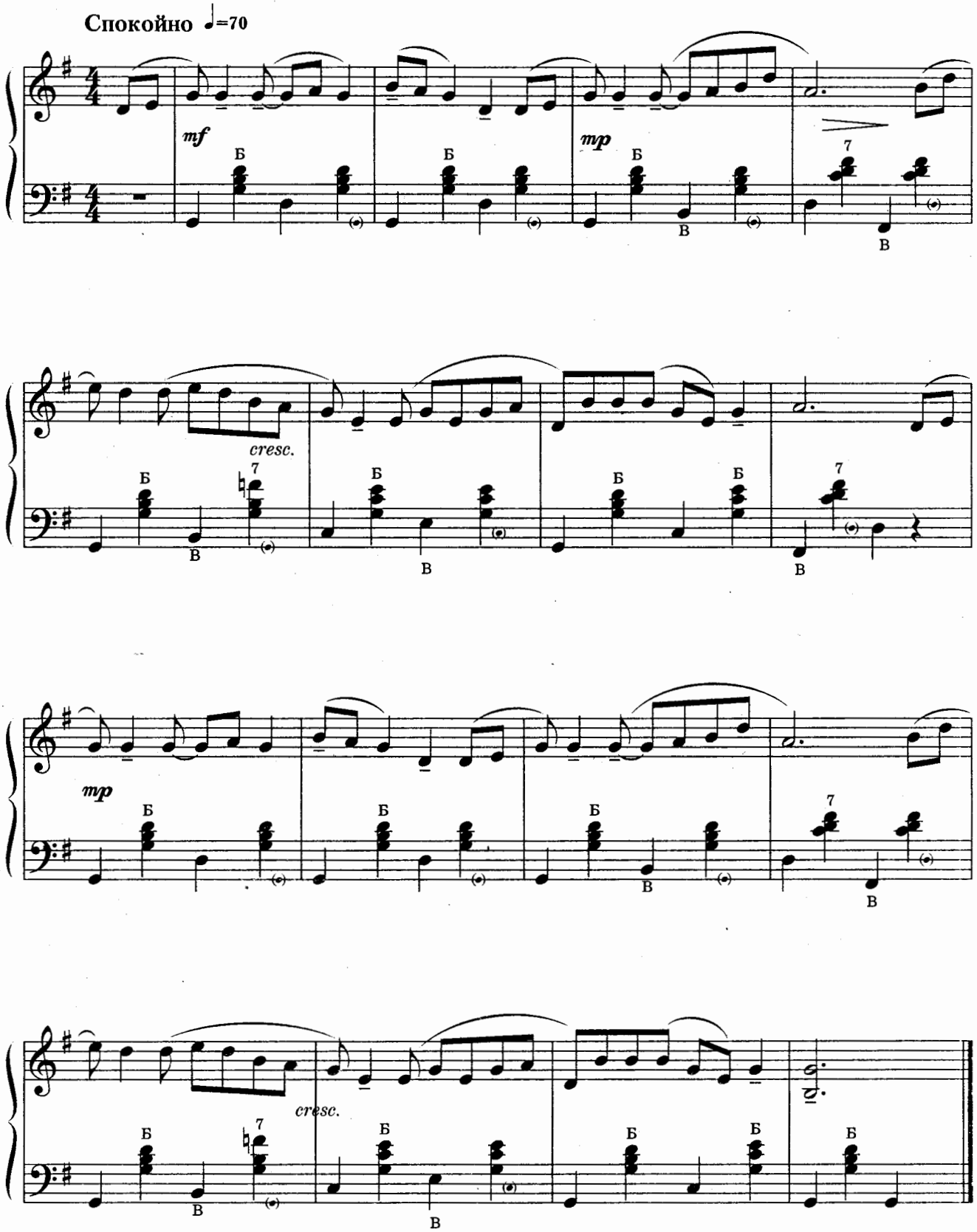
1. ПЕСНЯ

Неторопливо ♩=80



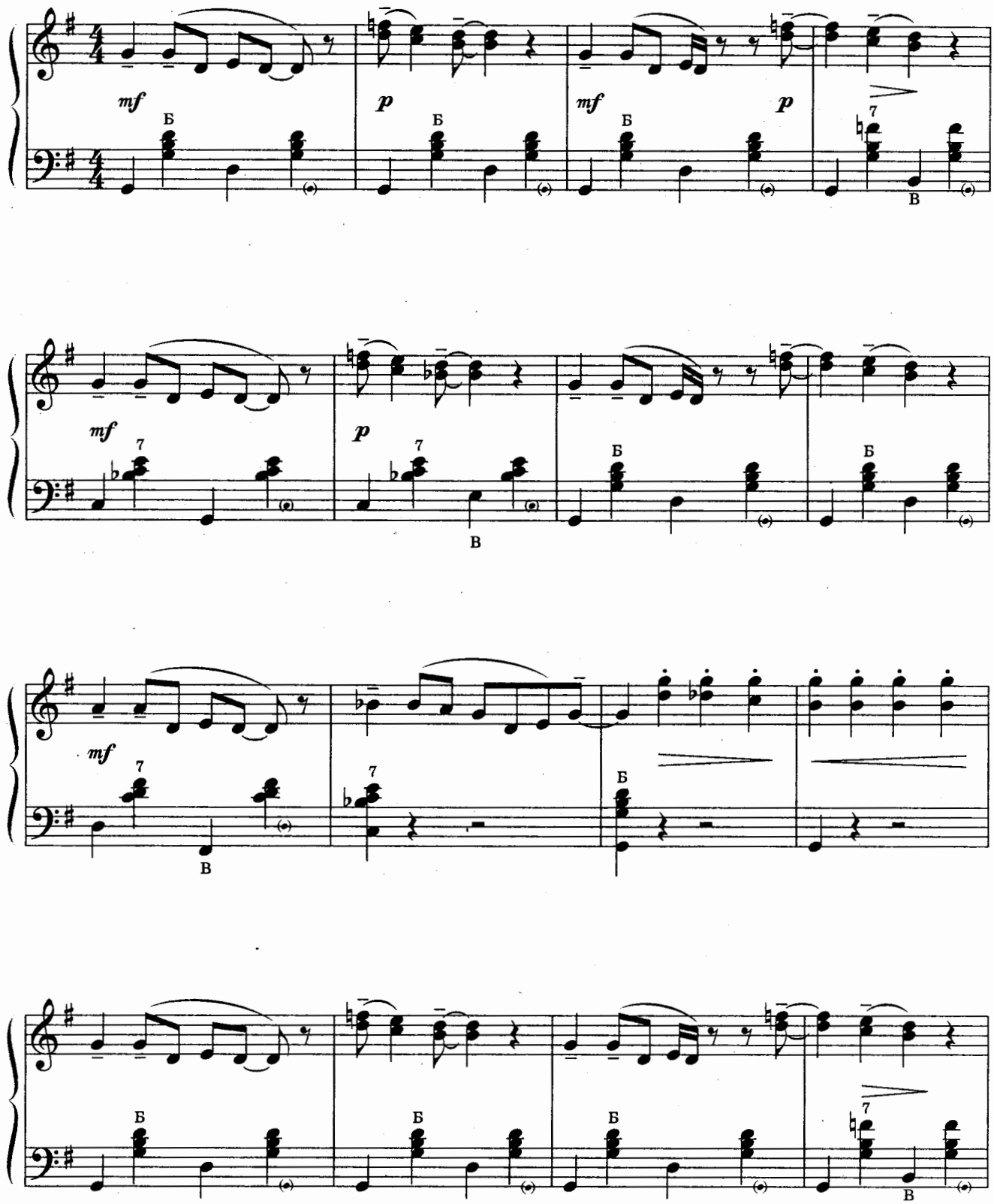

Б
7
Б
Б
Б
В
7
В
7
В
Б
7
В
Б
В
Е
Б
7
7
Б
Б

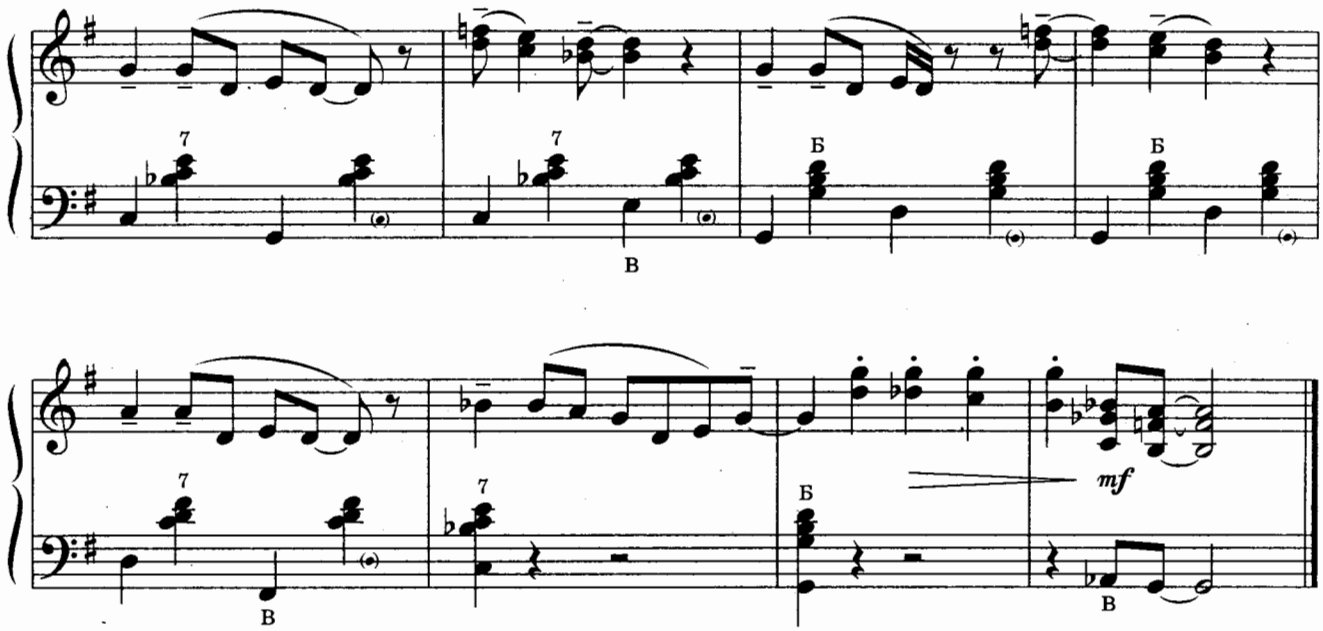
2. БАЛЛАДА



3. БЛЮЗ

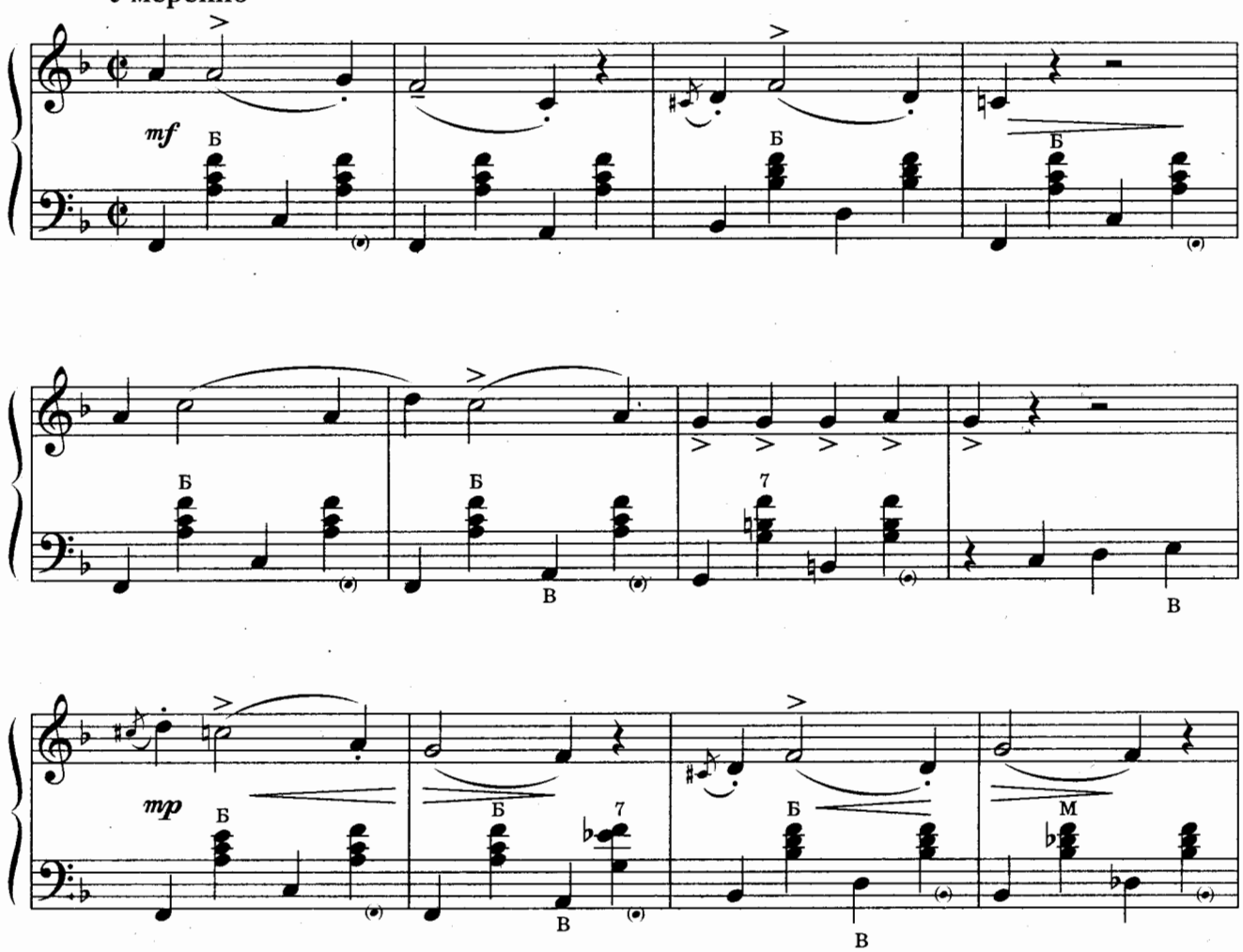
Умеренно ♩=92



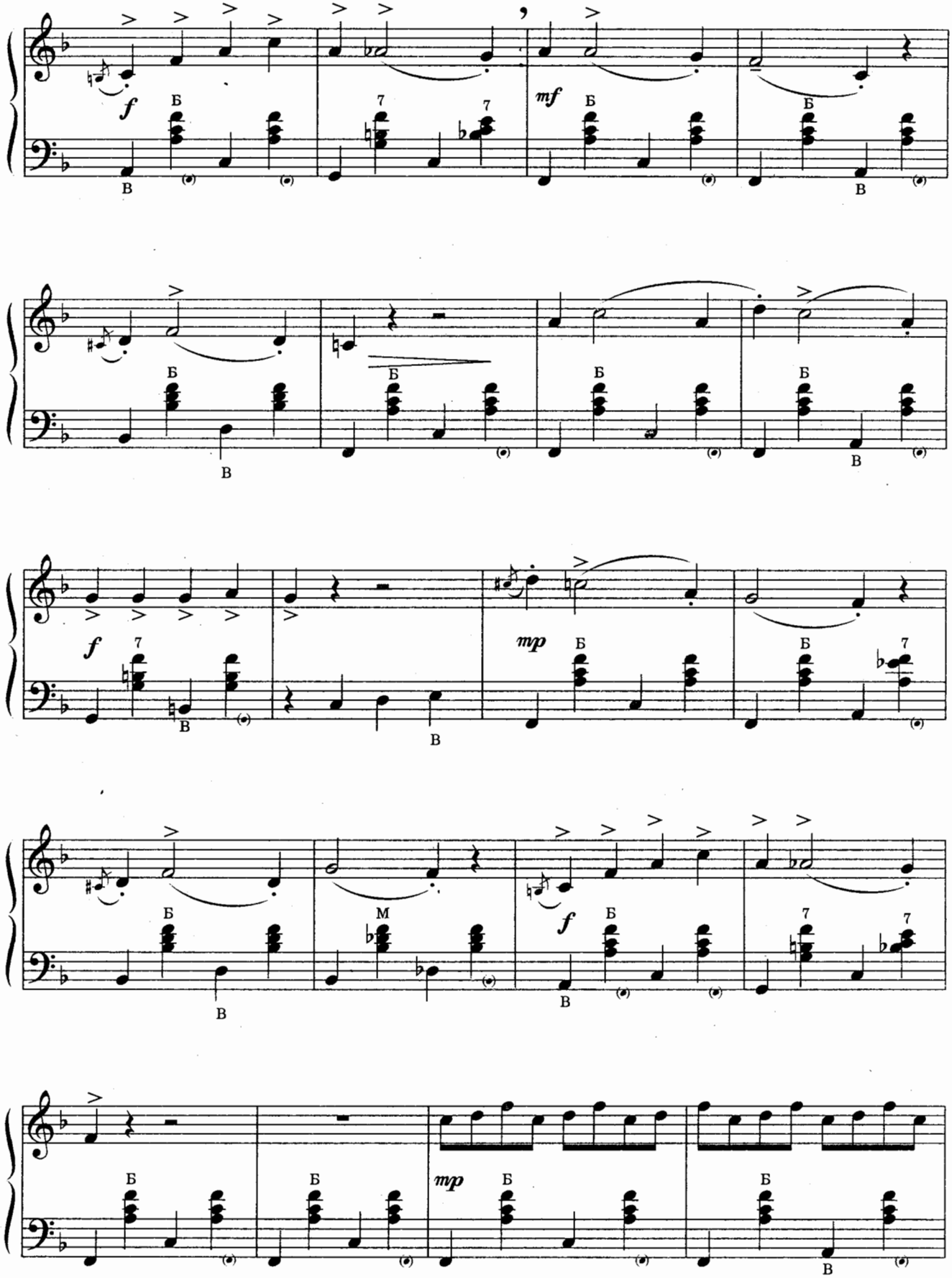


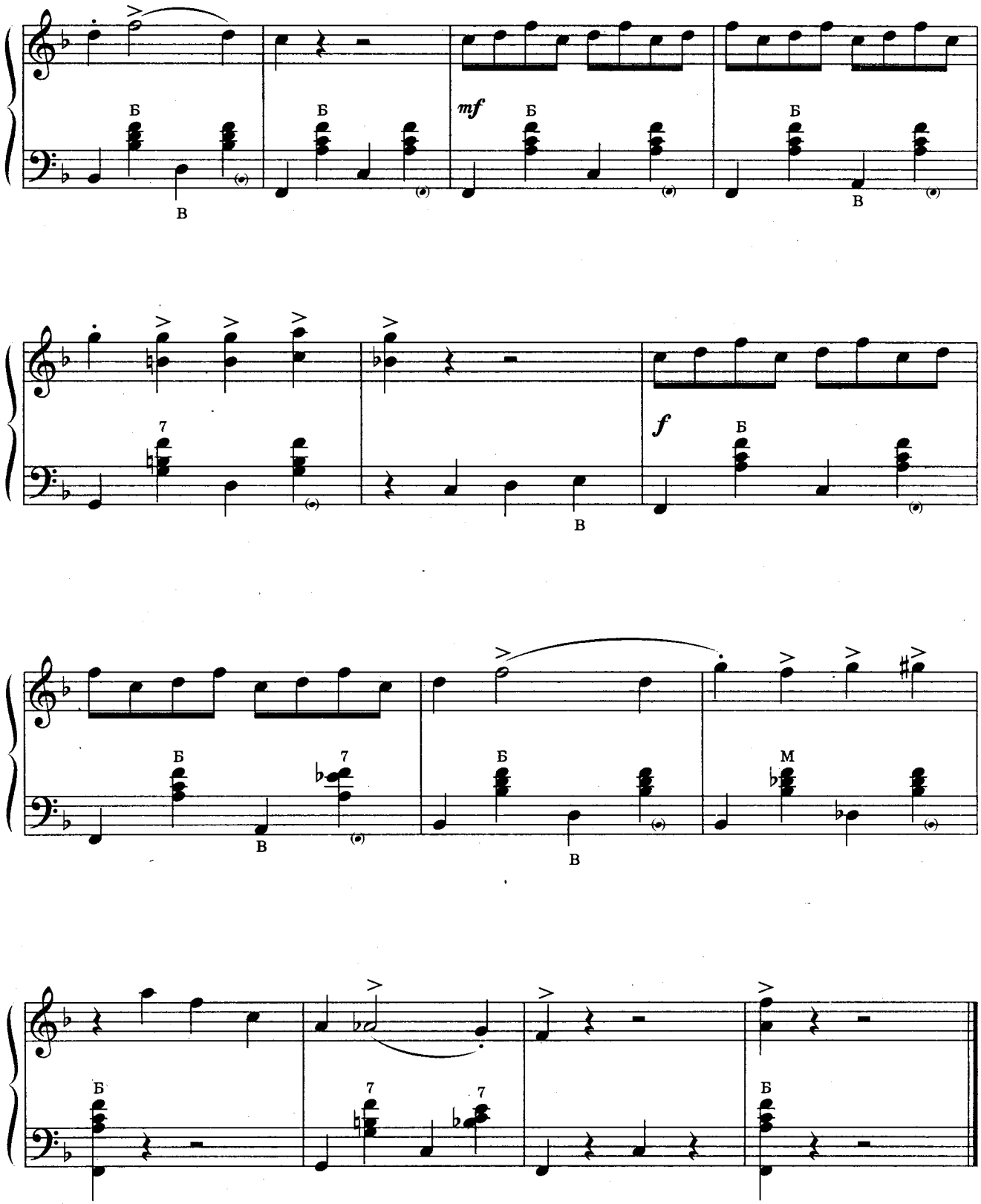
4. КАНТРИ

Умеренно



Более подвижно

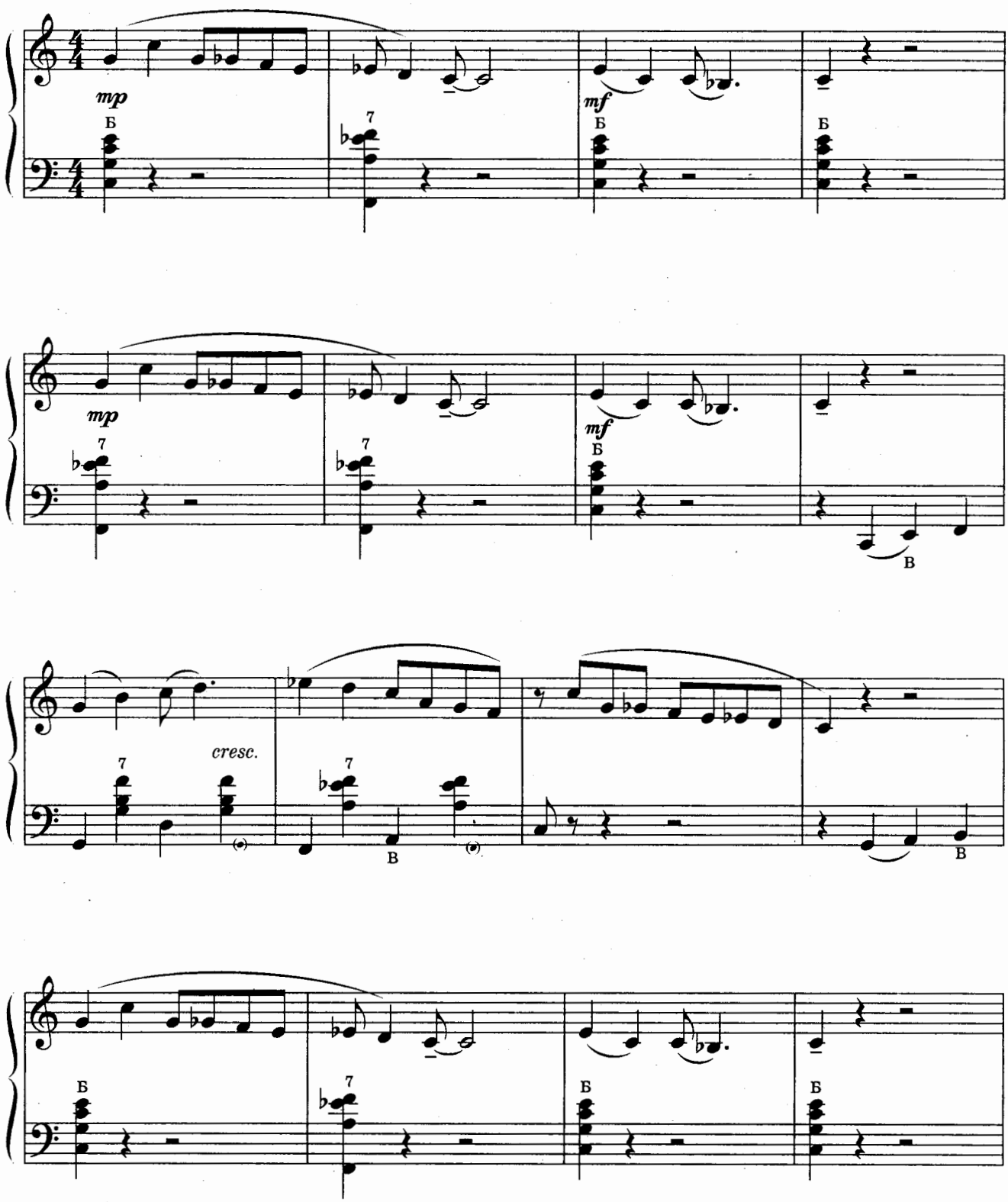


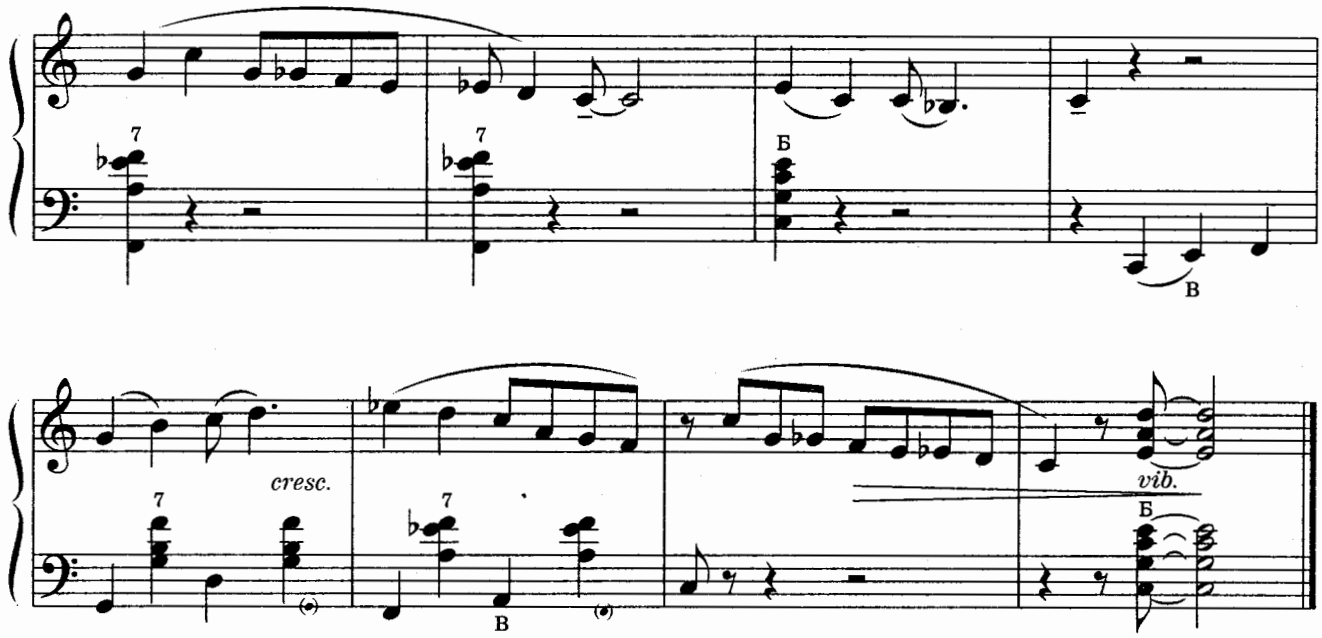

mf
f

ТРЕТЬЯ СЮИТА

1. БЛЮЗ

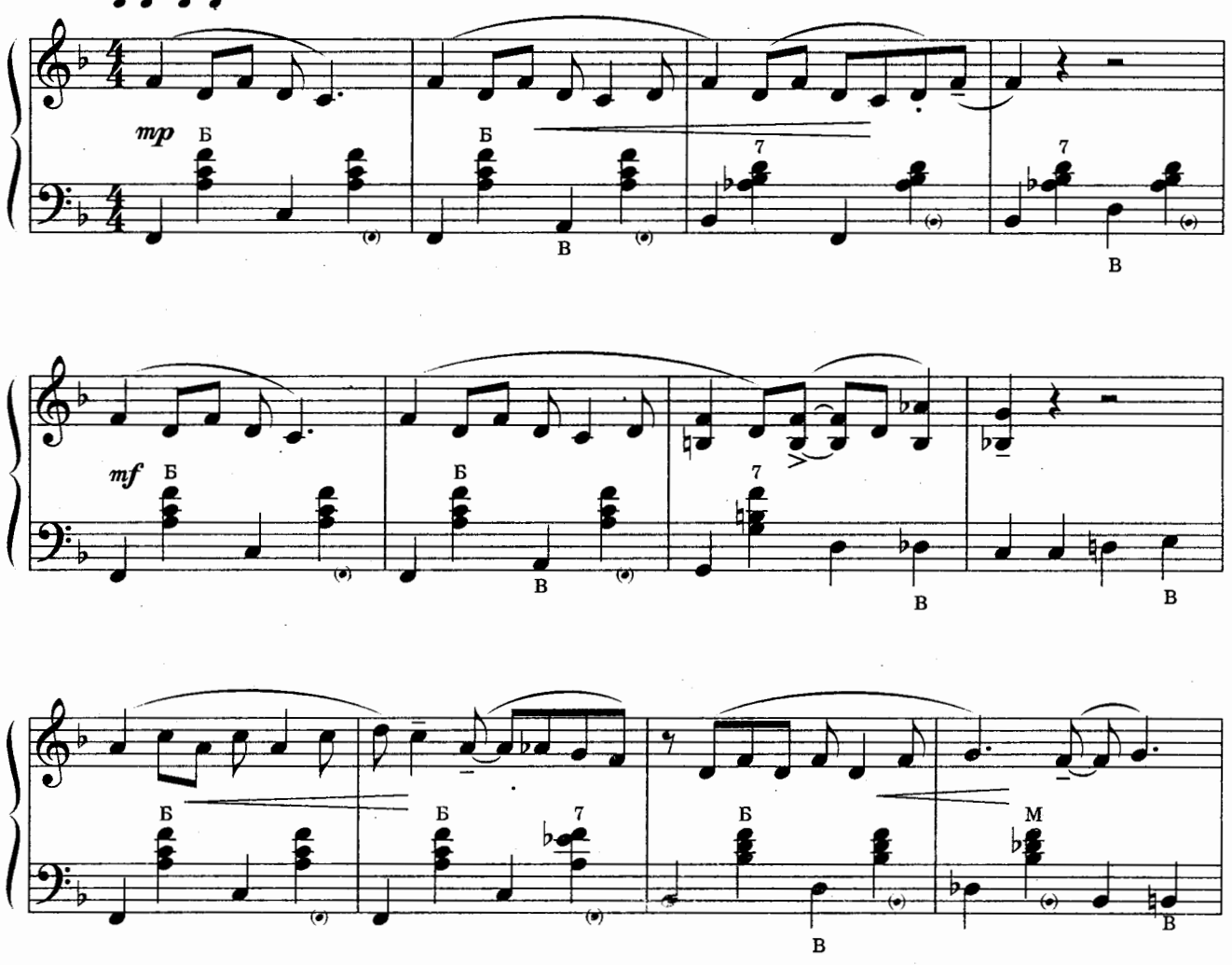
Не спеша ♩=76

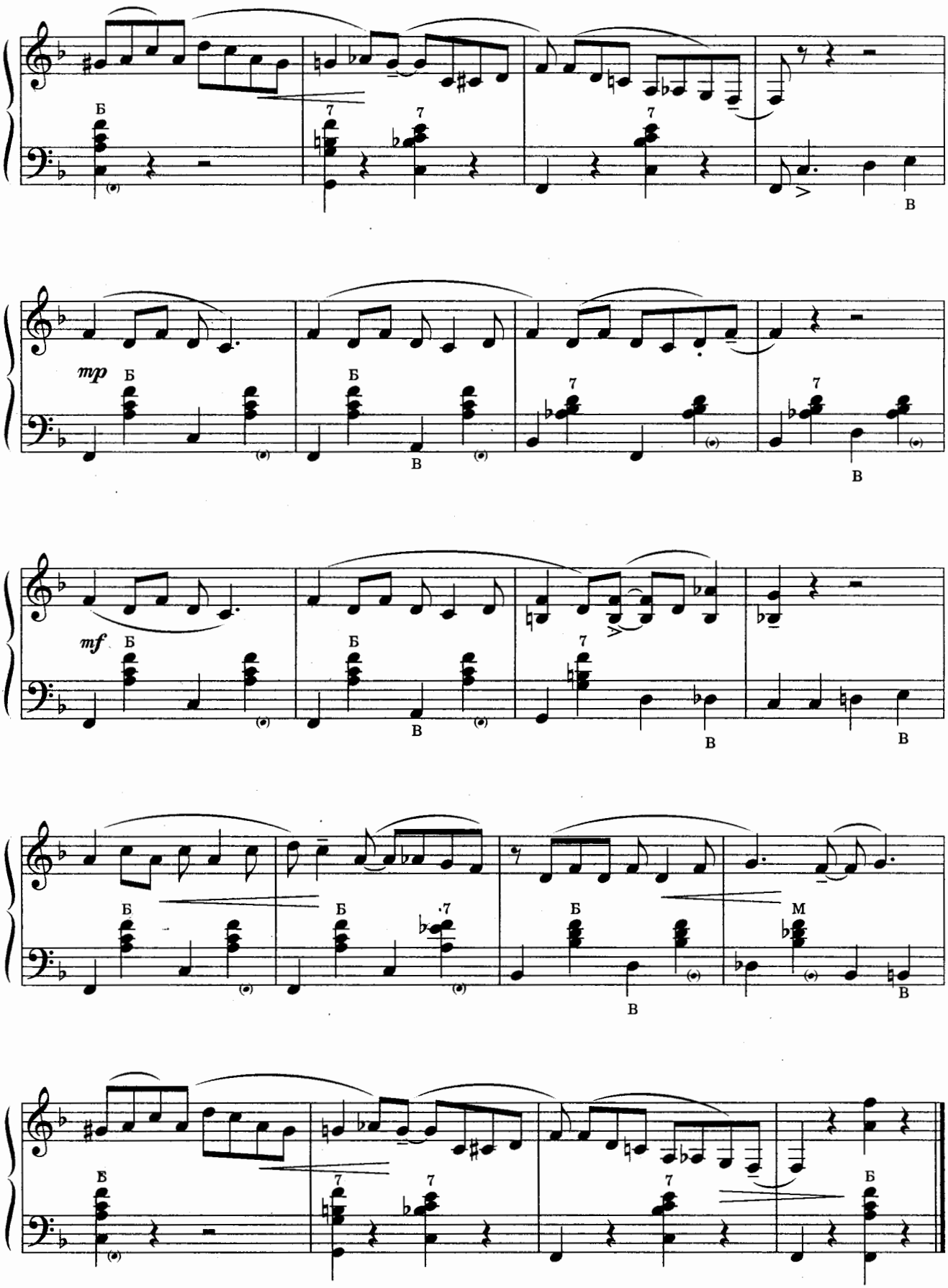




2. СВИНГ

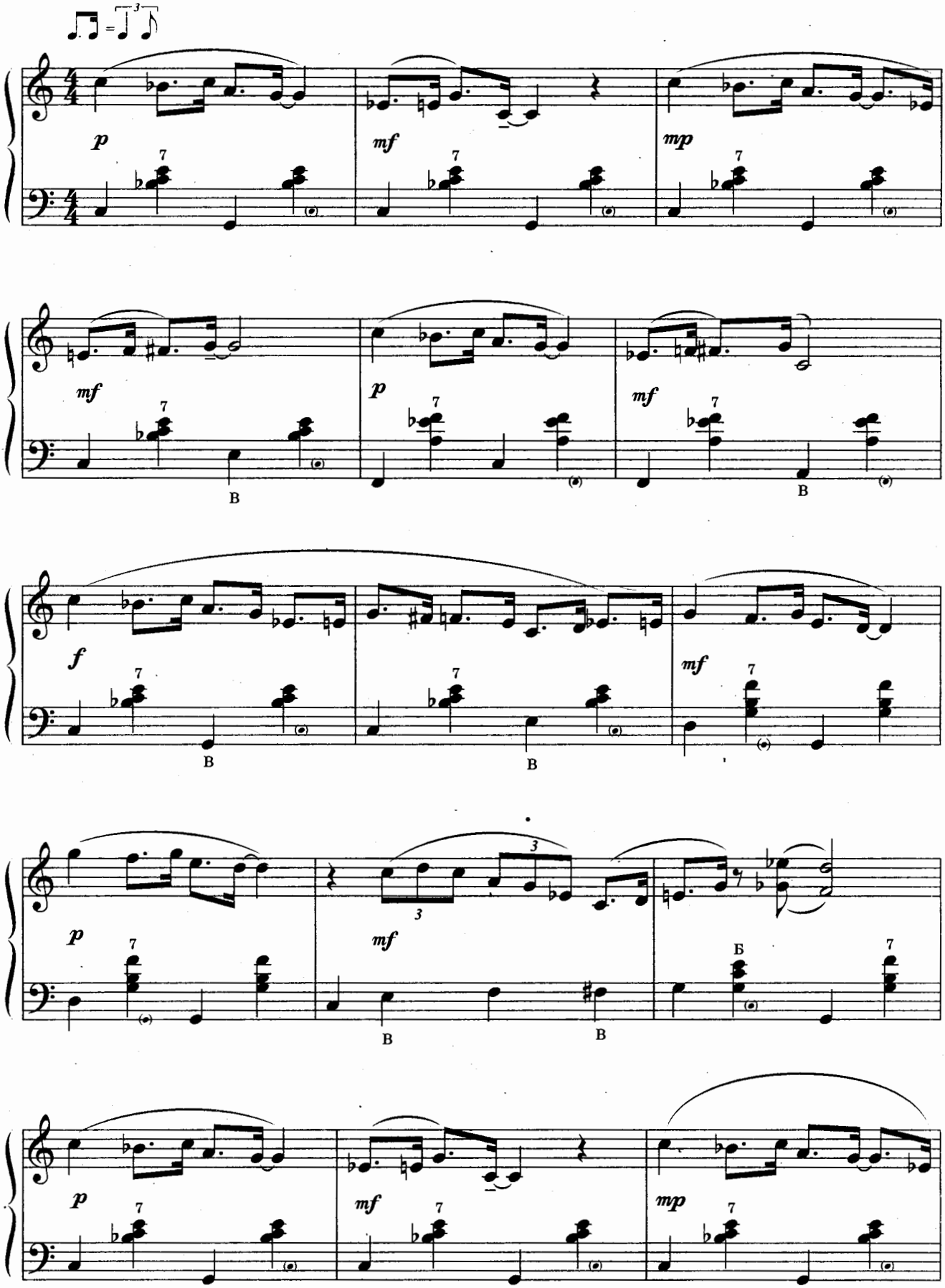
А ля свинг ♩=84

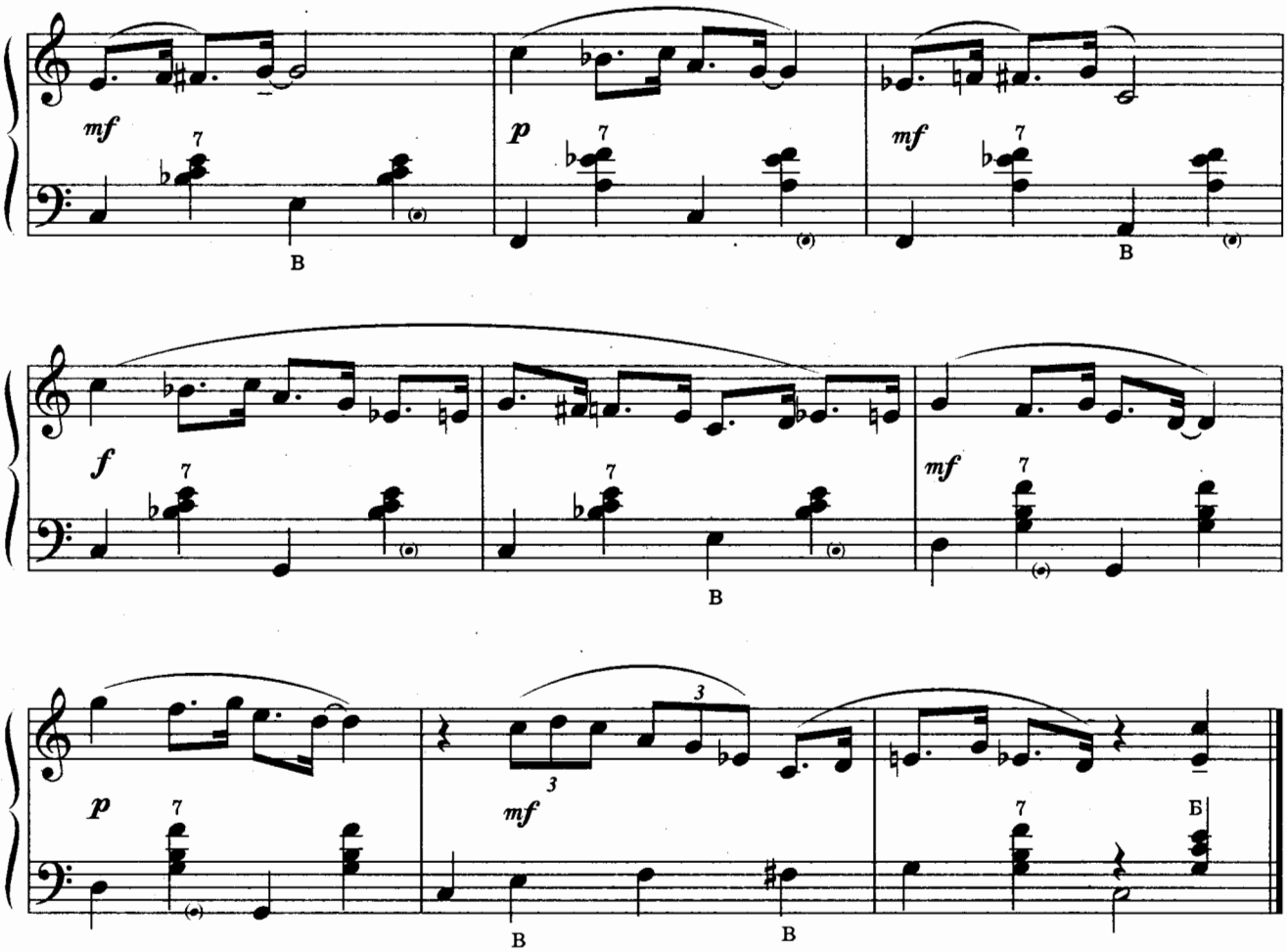



mp
mf

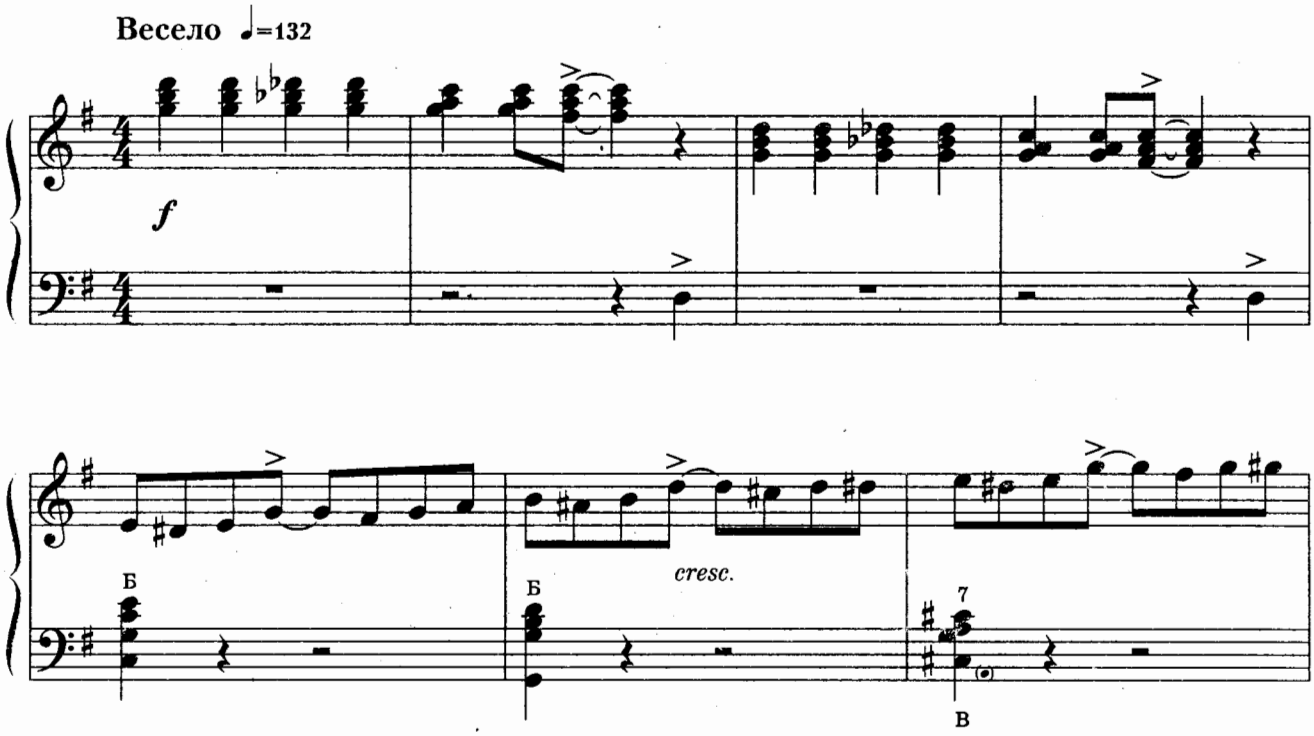
3. БЛЮЗ

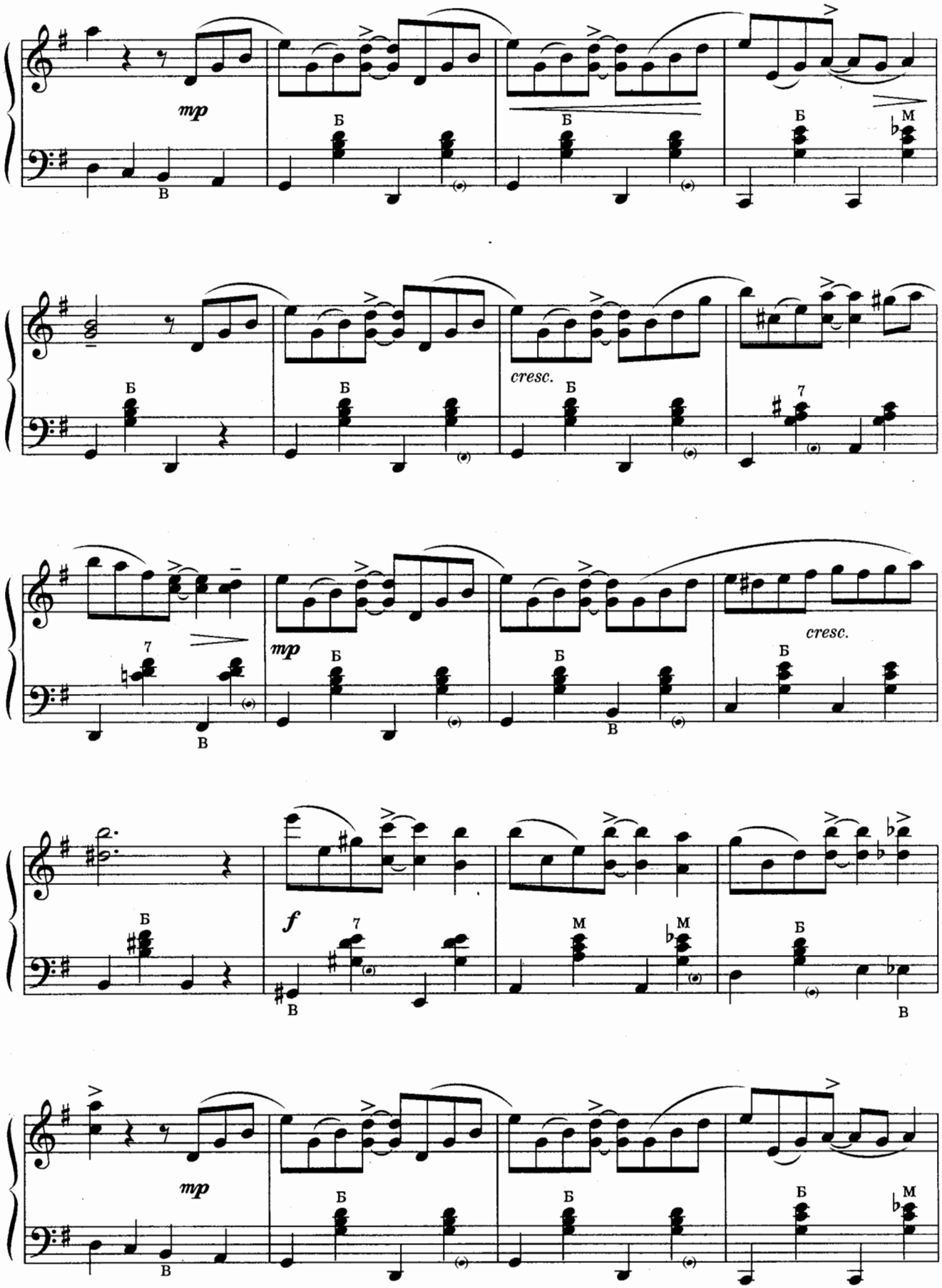
Неторопливо ♩=69

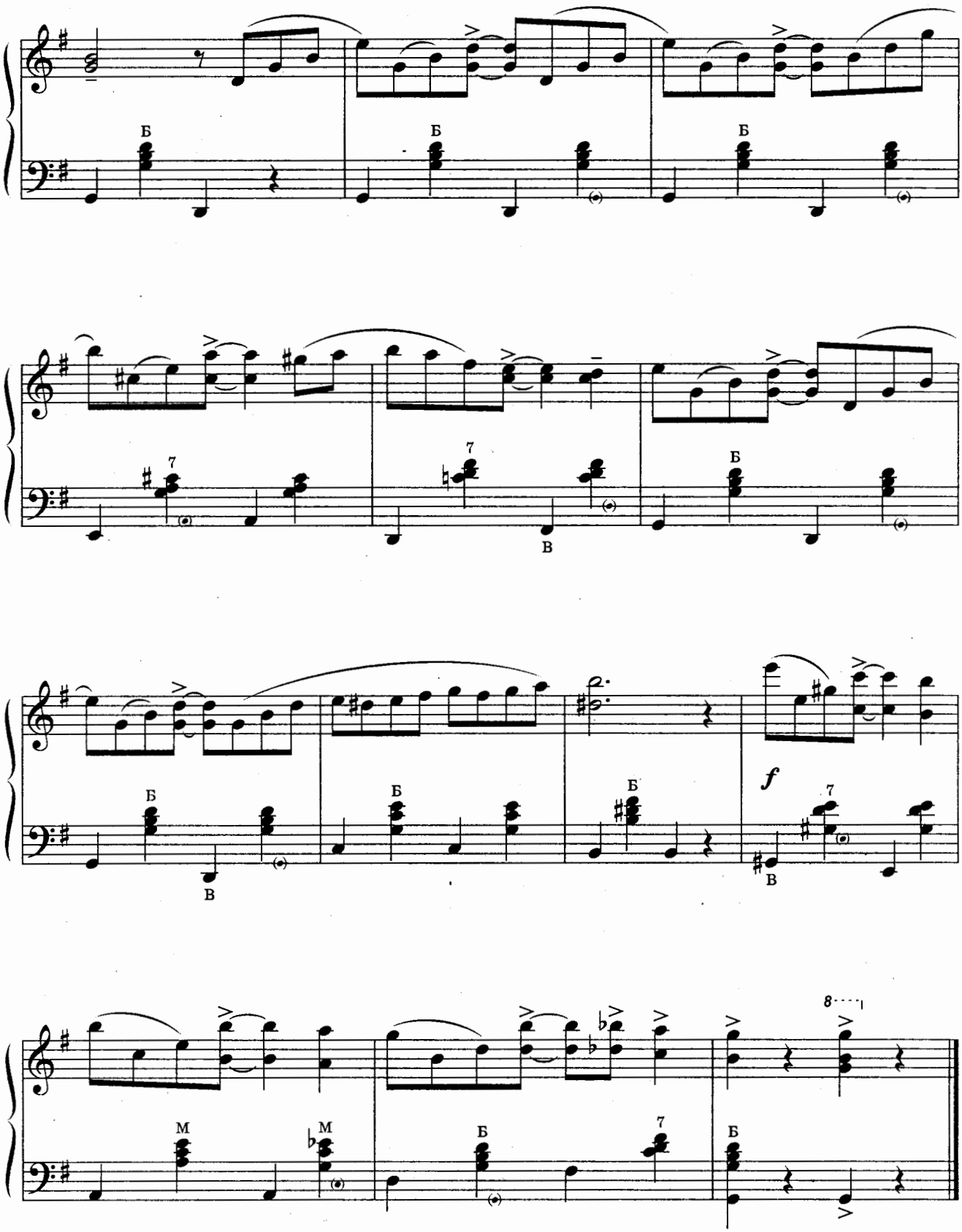




4. РЕГТАЙМ



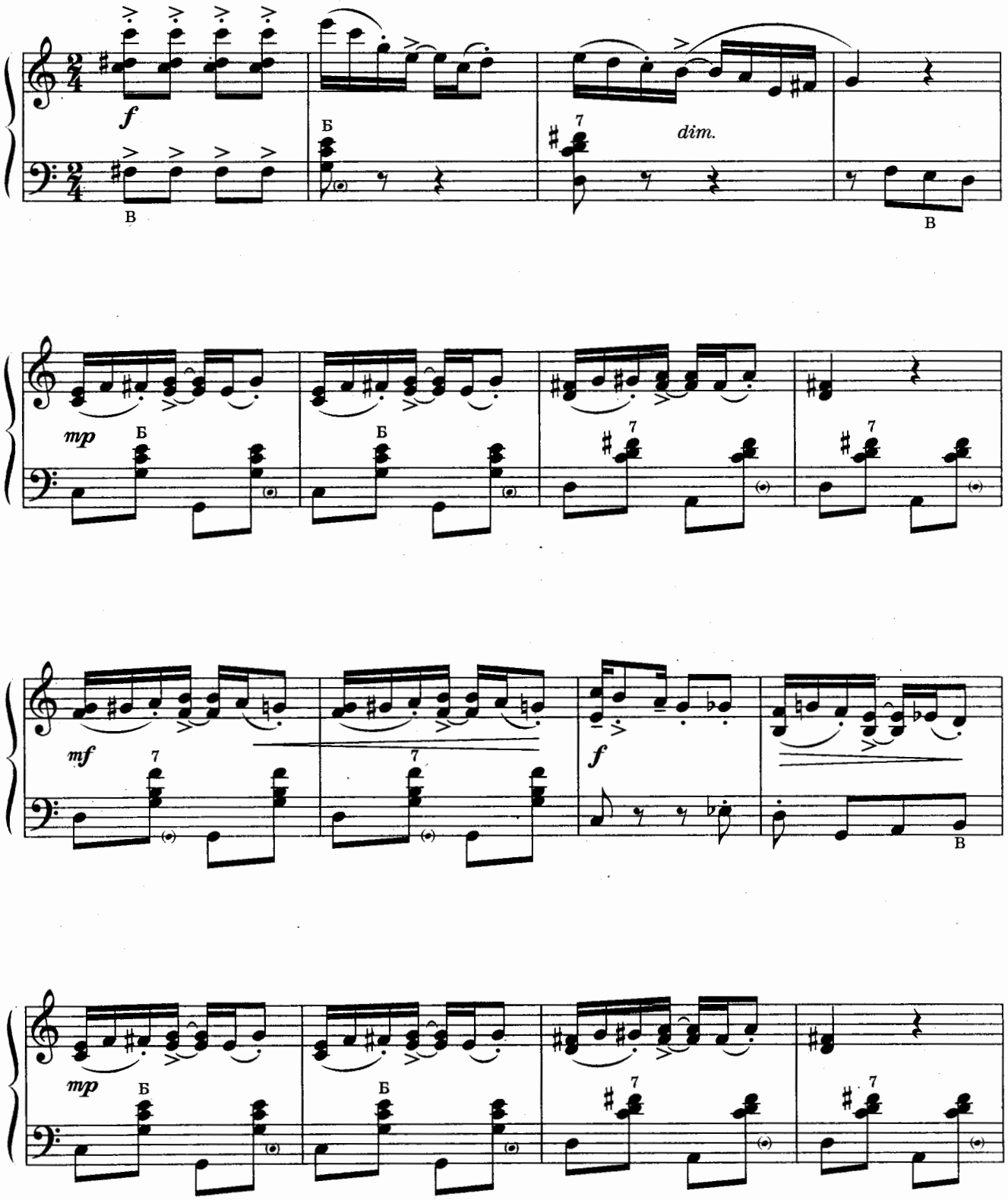

mp
Б
В
М
cresc.
7
f

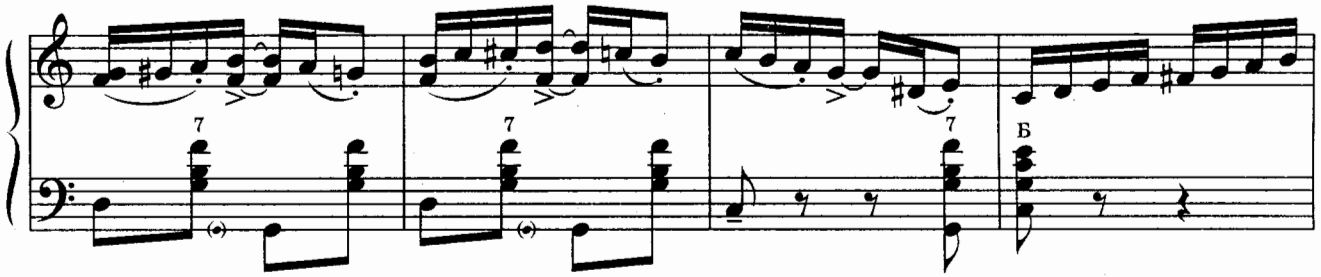

Б
Б
Б
7
7
Б
В
Б
Б
Б
В
f
7
В
8
M
M
Б
7
Б

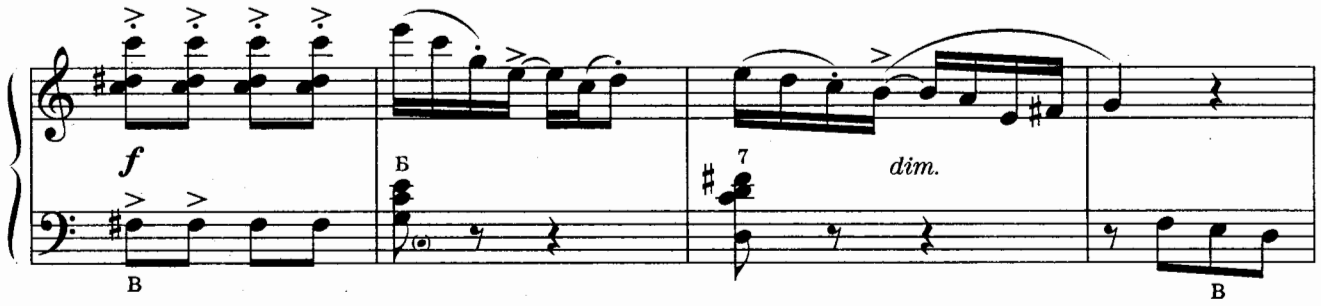
ЧЕТВЕРТАЯ СЮИТА

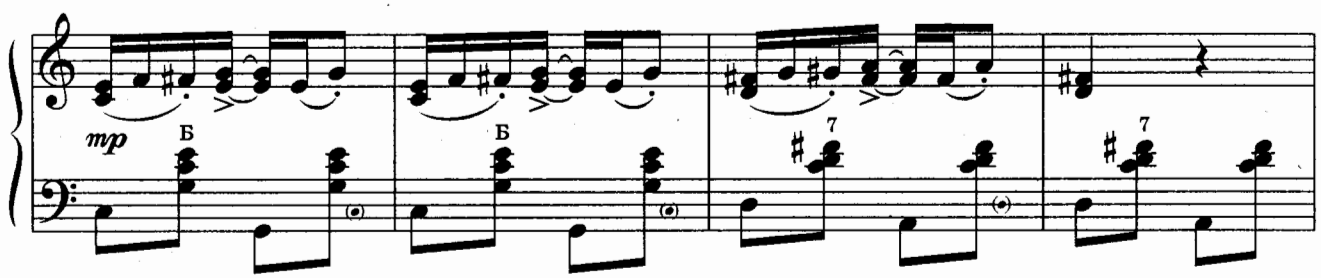
1. РЕГТАЙМ

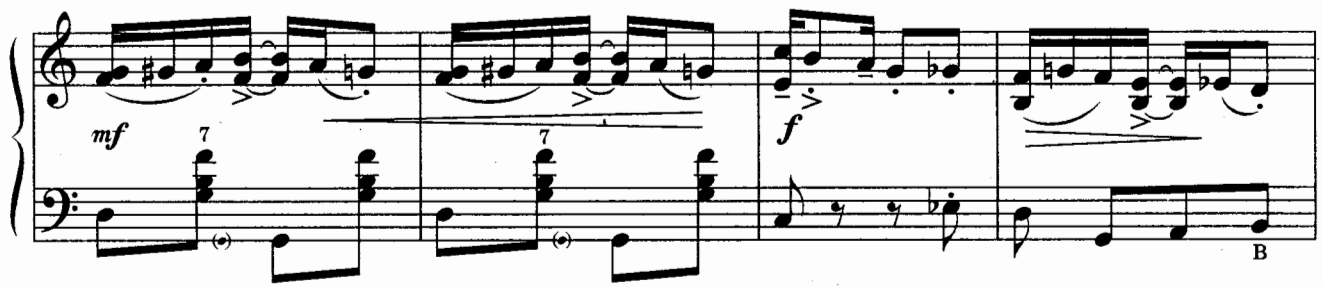
Быстро ♪=152

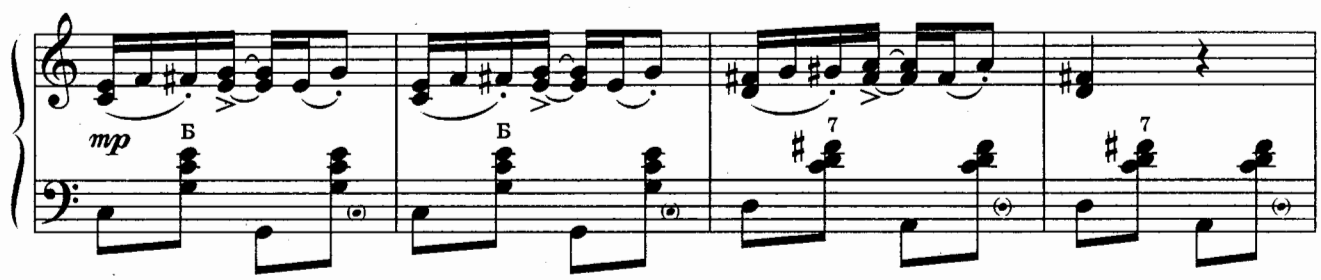


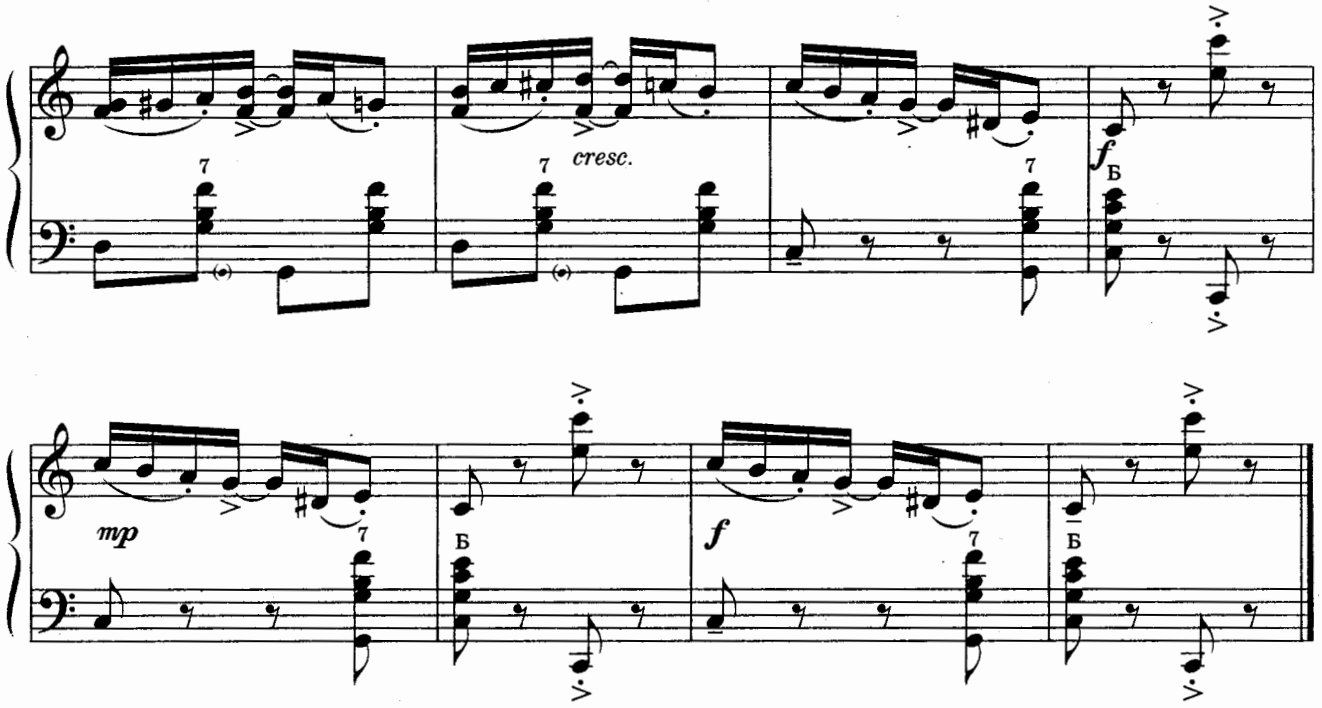

7
7
7
Б


f
В
Б
7
dim.
В


mp
Б
Б
7
7

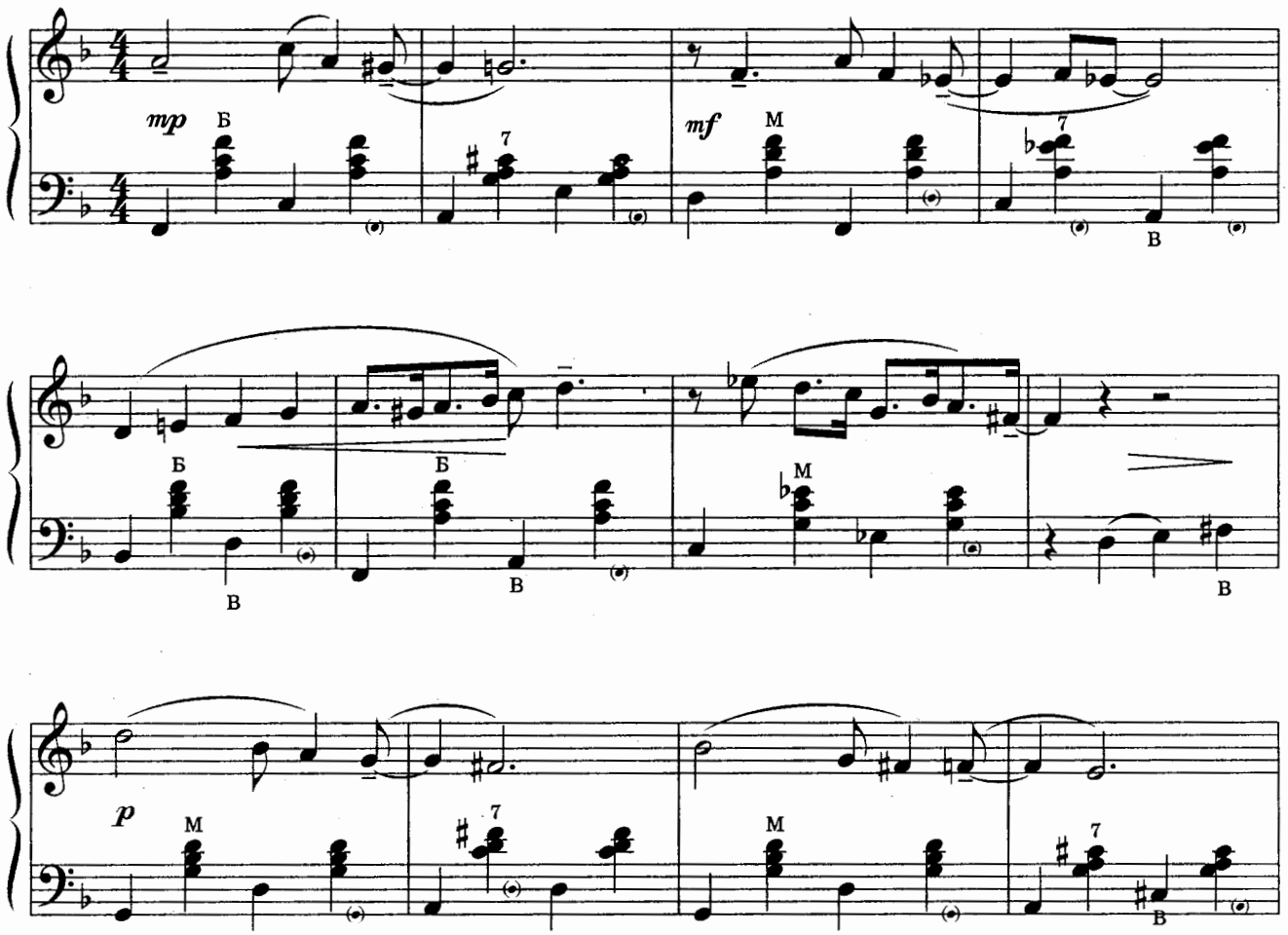

mf
7
7
f
В

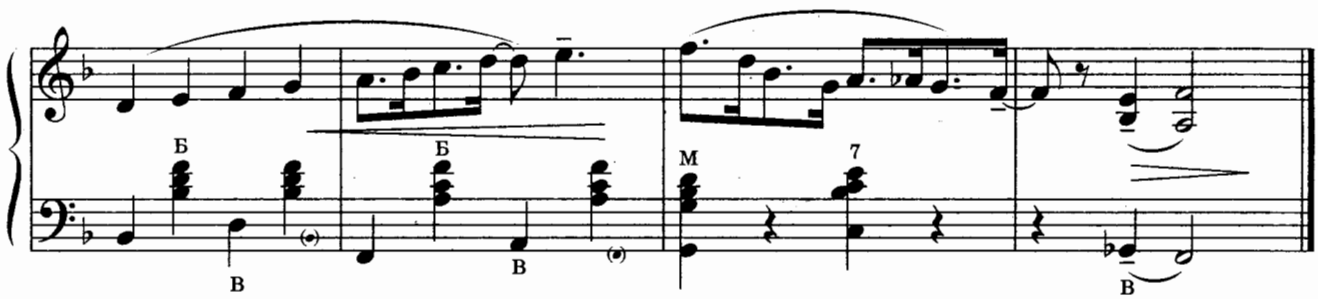

mp
Б
Б
7
7



2. СВИНГ

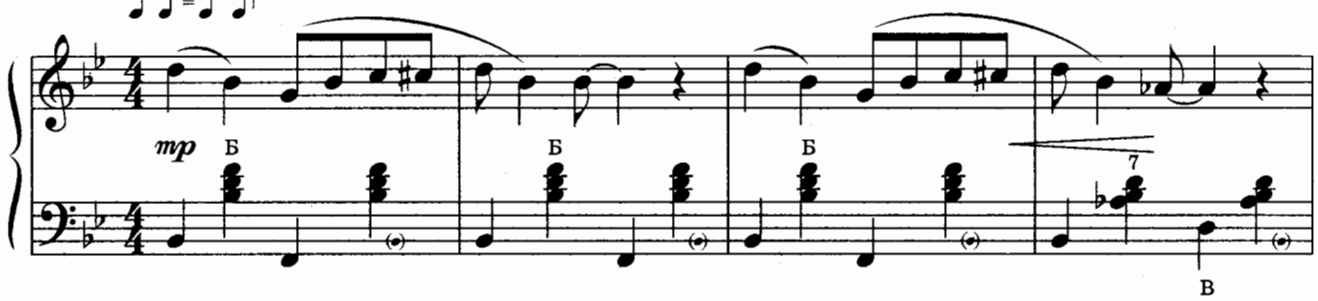
Оживленно ♩=108

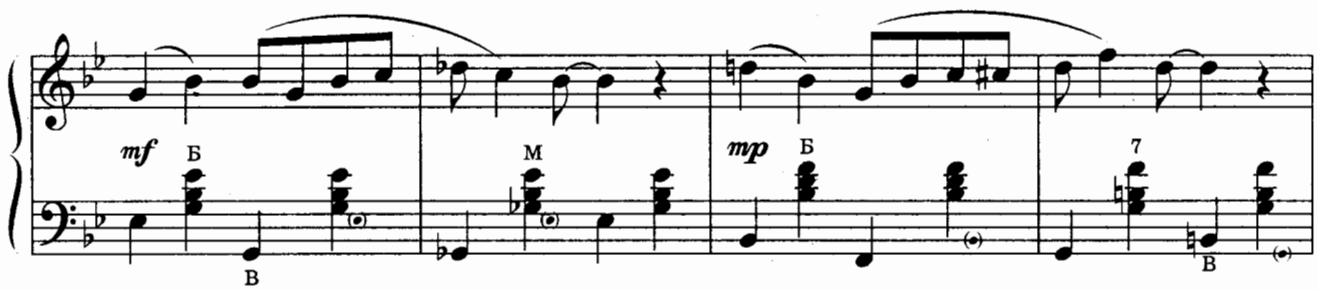


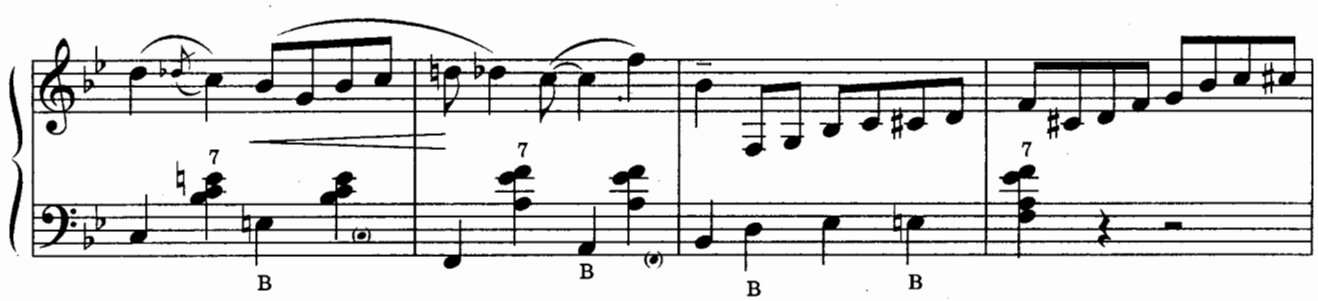


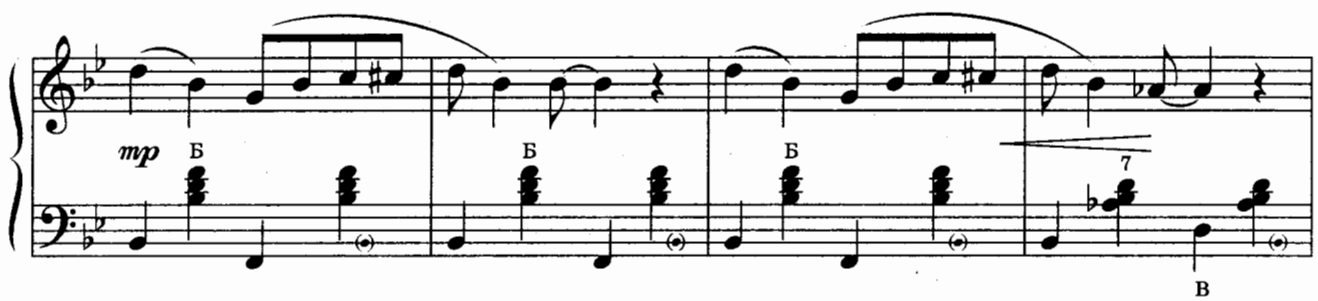
3. БЛЮЗ

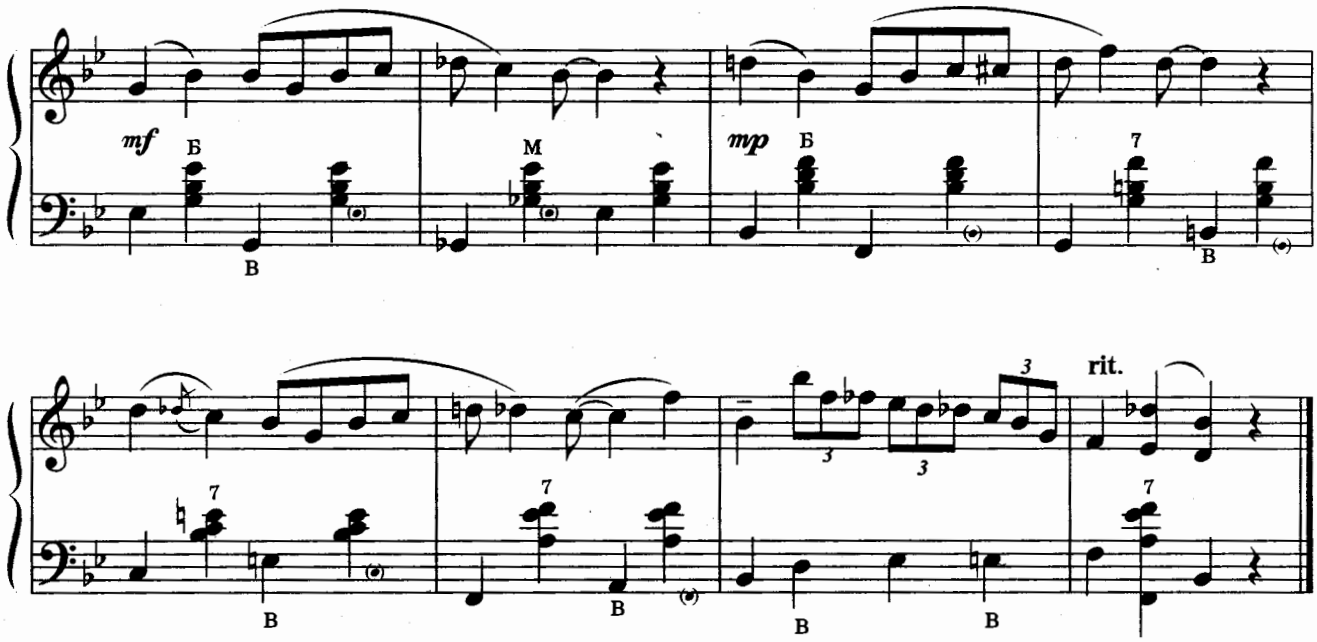
Умеренно ♩=104





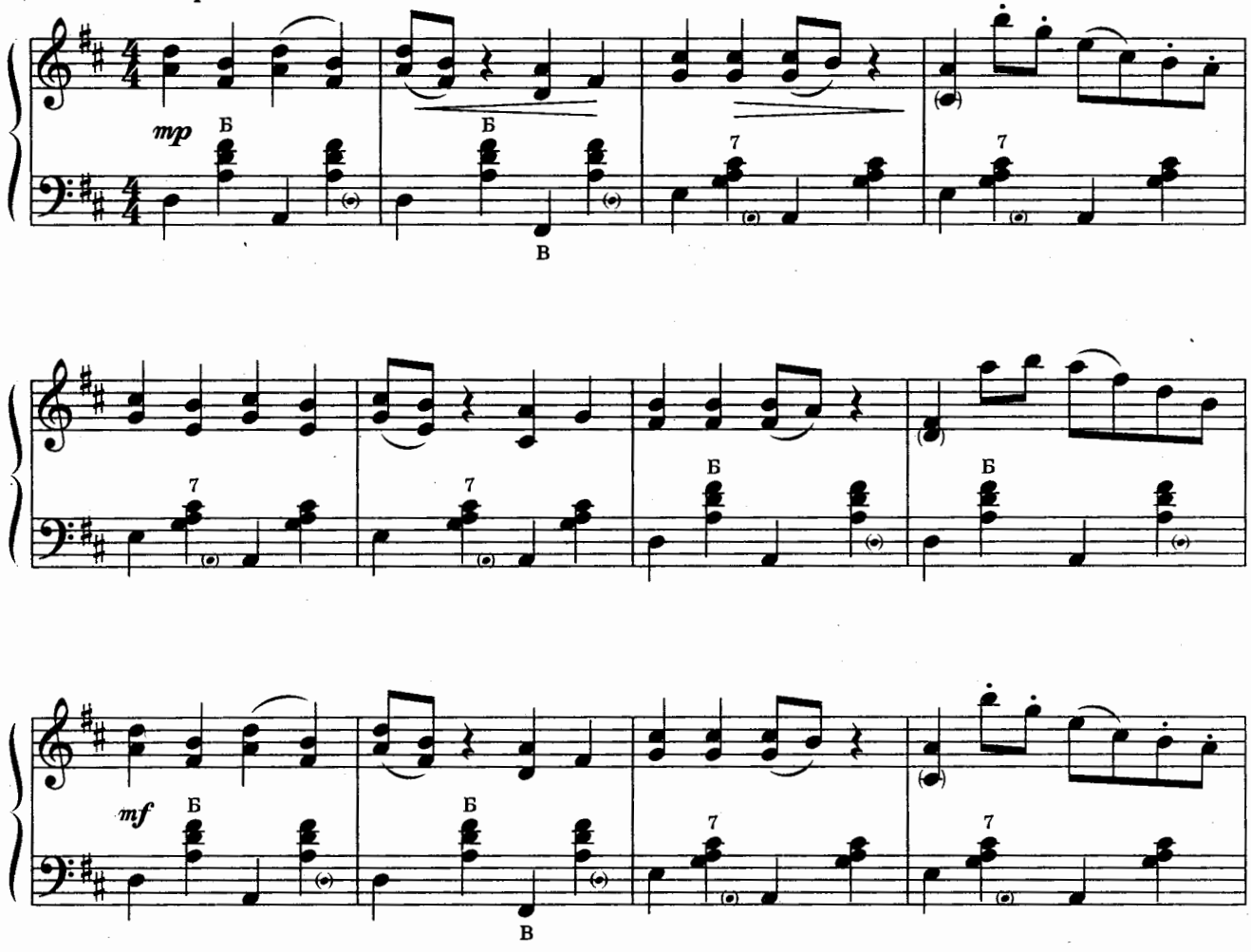


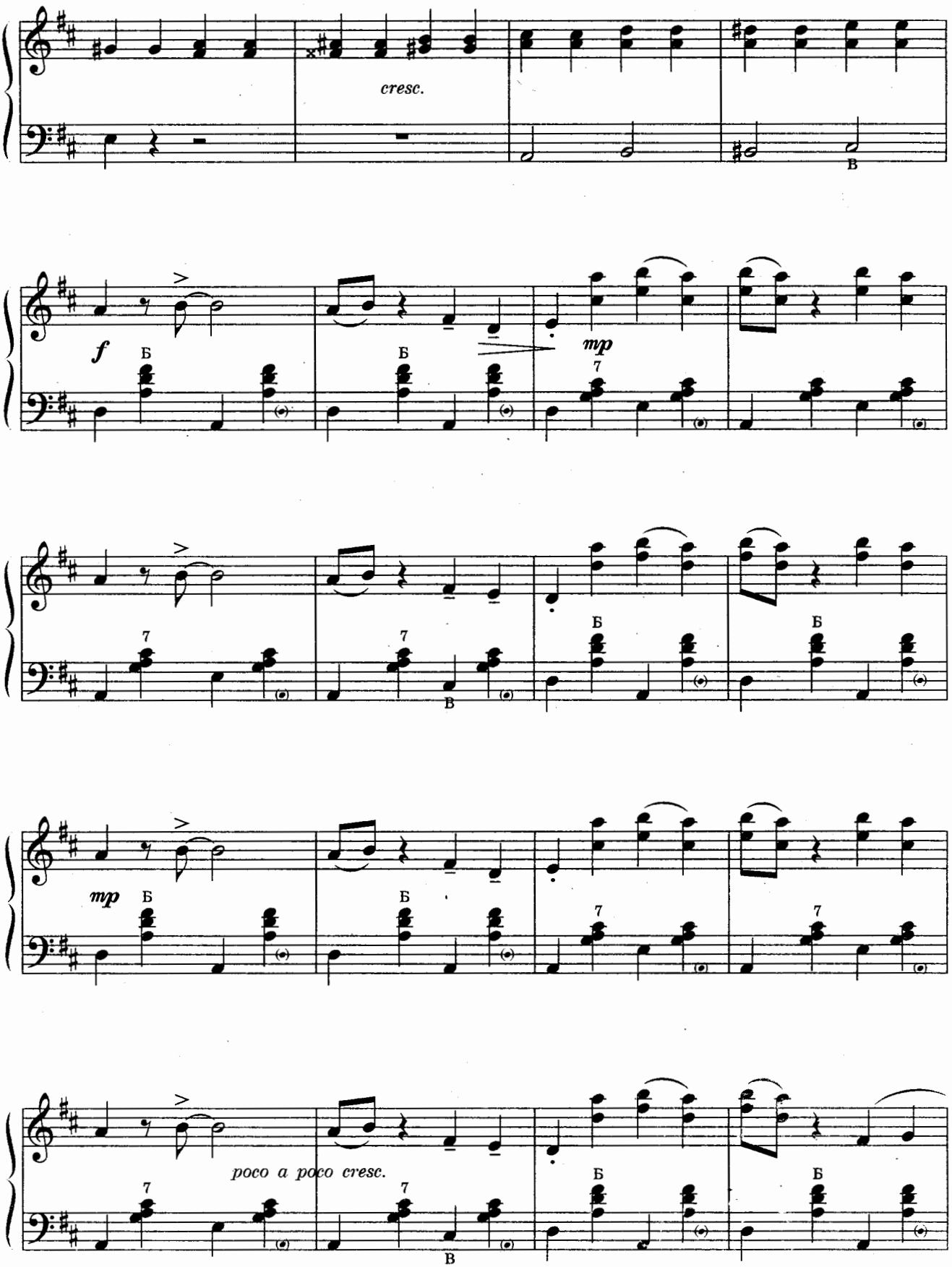


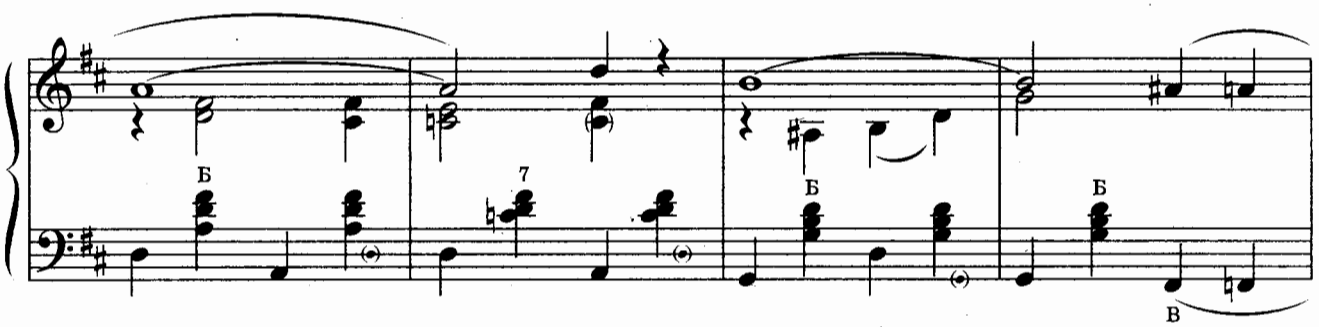


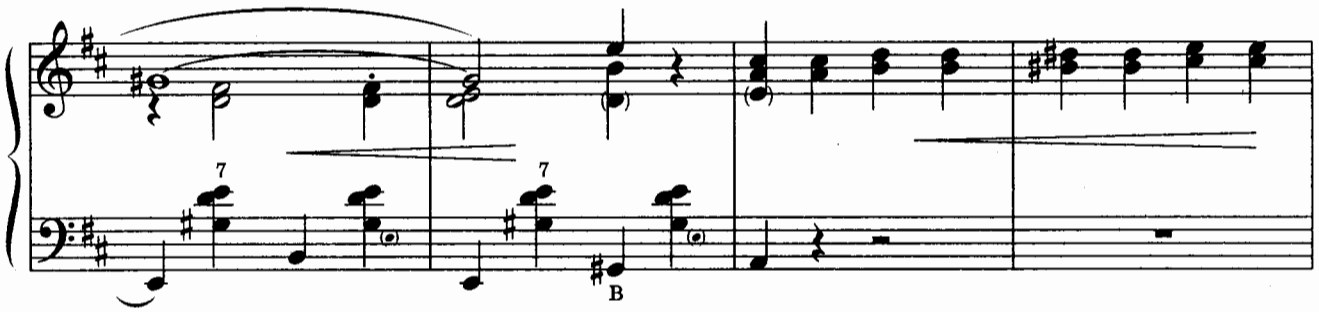
4. ЧАРЛЬСТОН

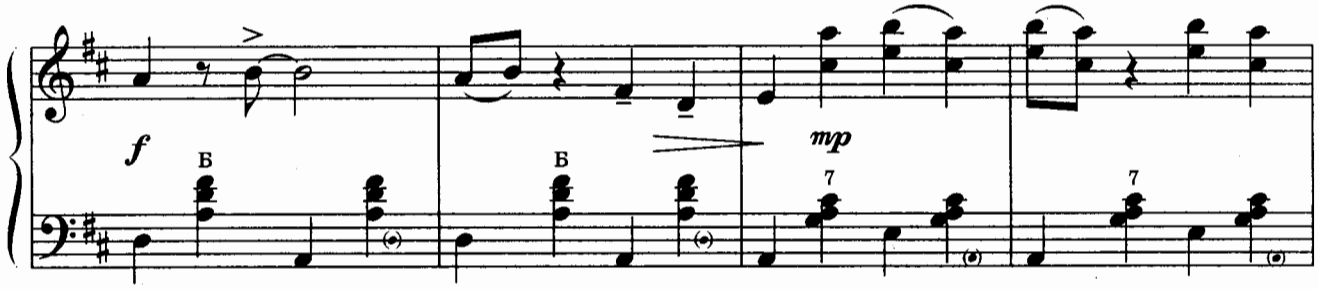
Быстро ♩=184

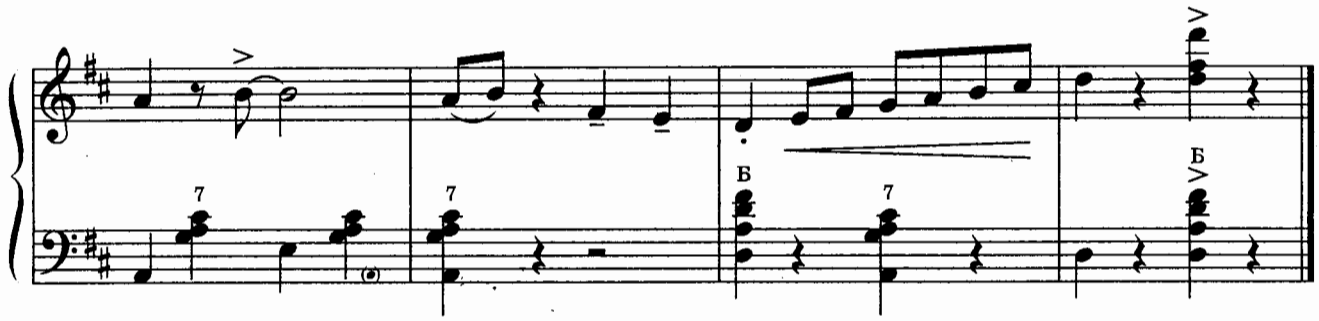



cresc.
f
mp
mp
poco a poco cresc.
Б
В
7


Б
7
Б
Б
В


7
7
В

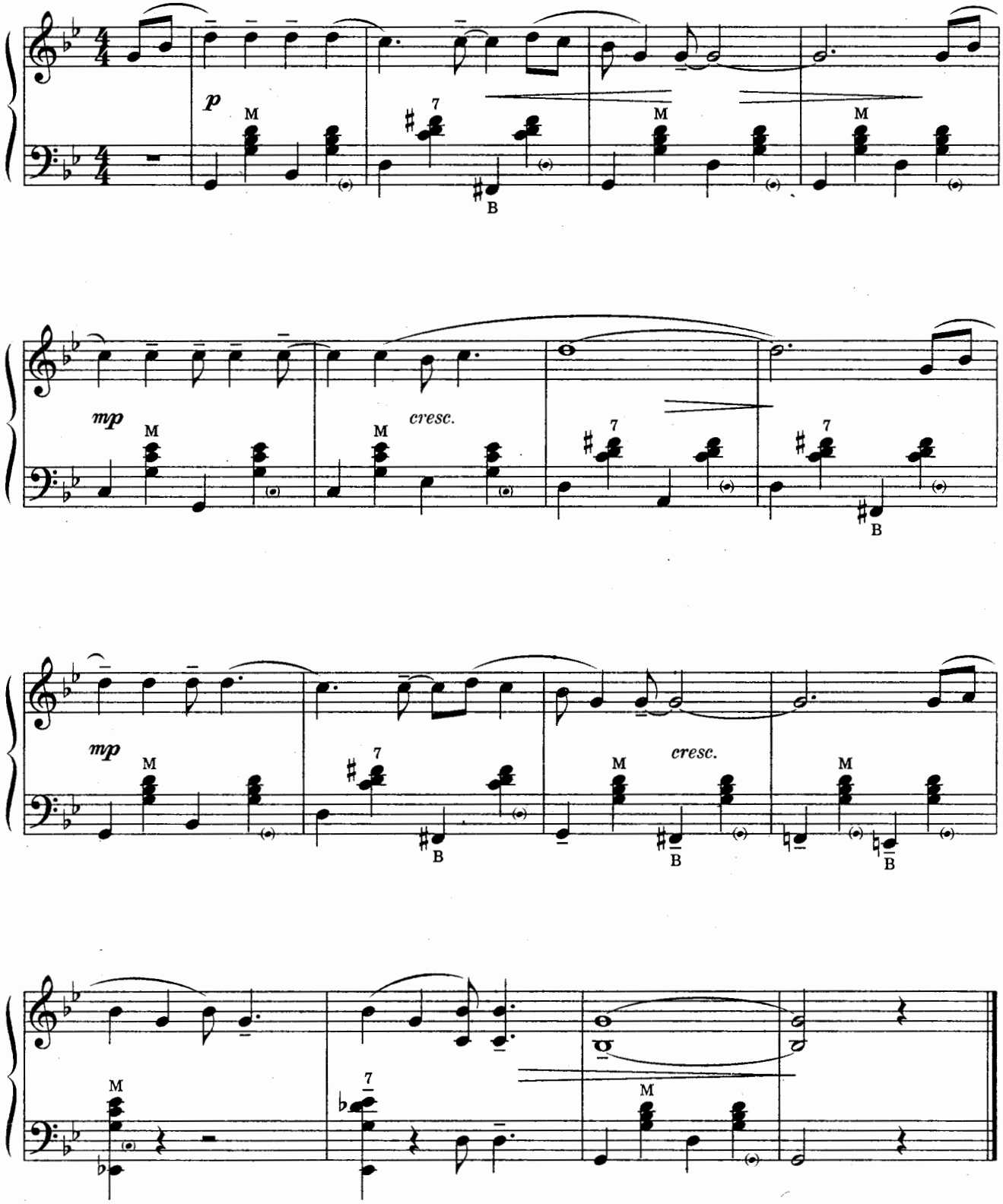

f
Б
Б
mp
7
7


7
7
Б
7
Б

ПЯТАЯ СЮИТА

1. ПЕСНЯ

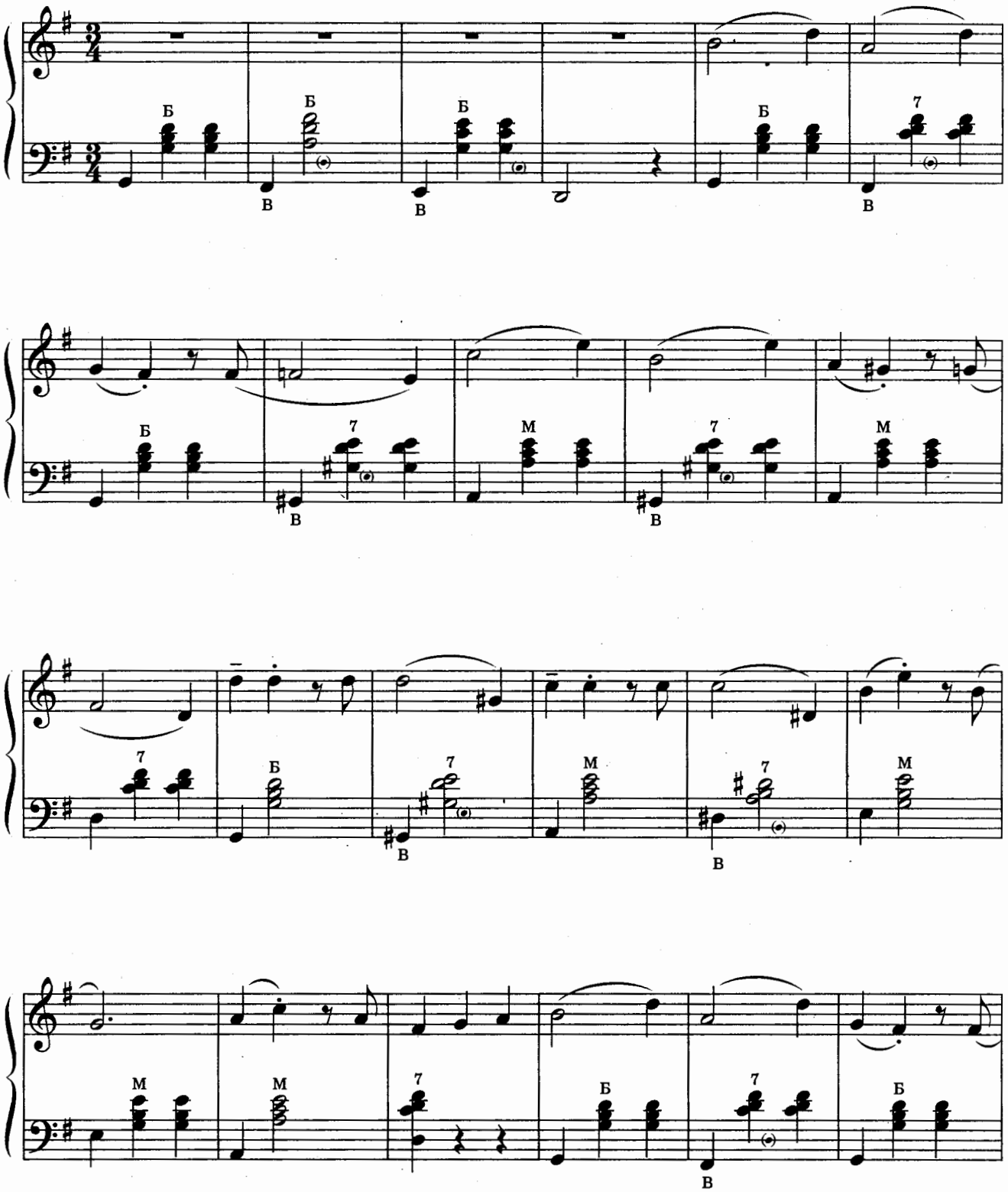
Умеренно ♩=106

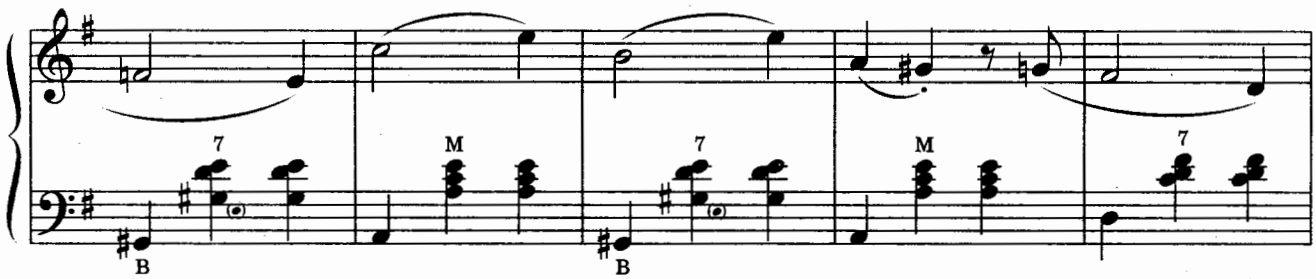


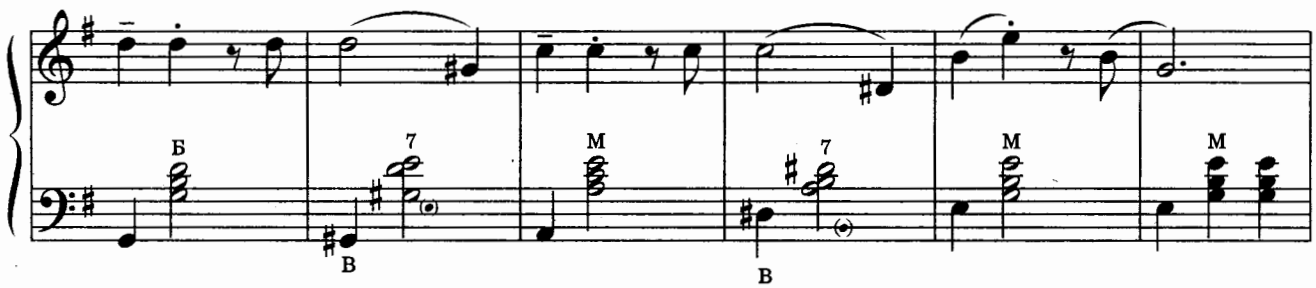
2. МЕДЛЕННЫЙ ВАЛЬС

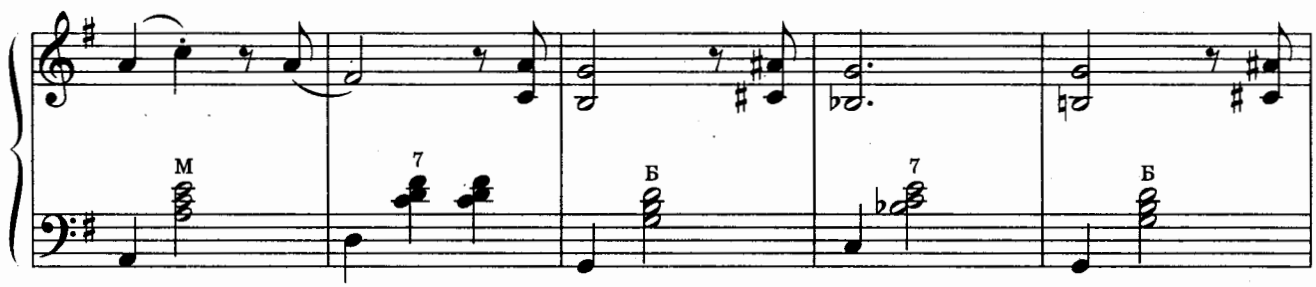
(Вальс-бостон)

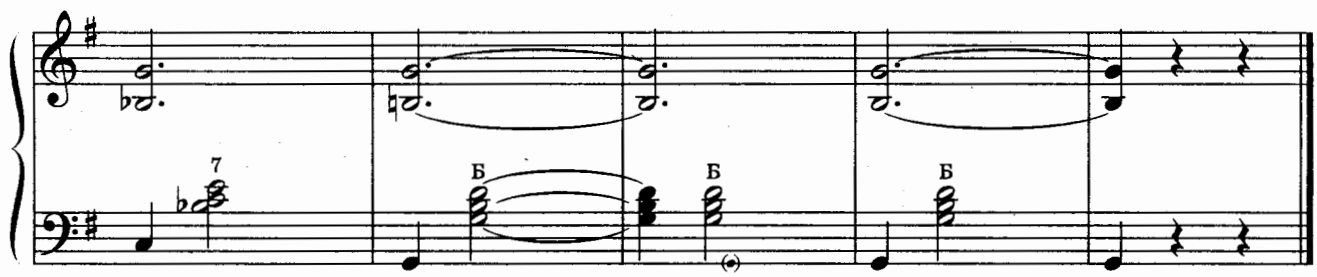
Умеренно ♩=106



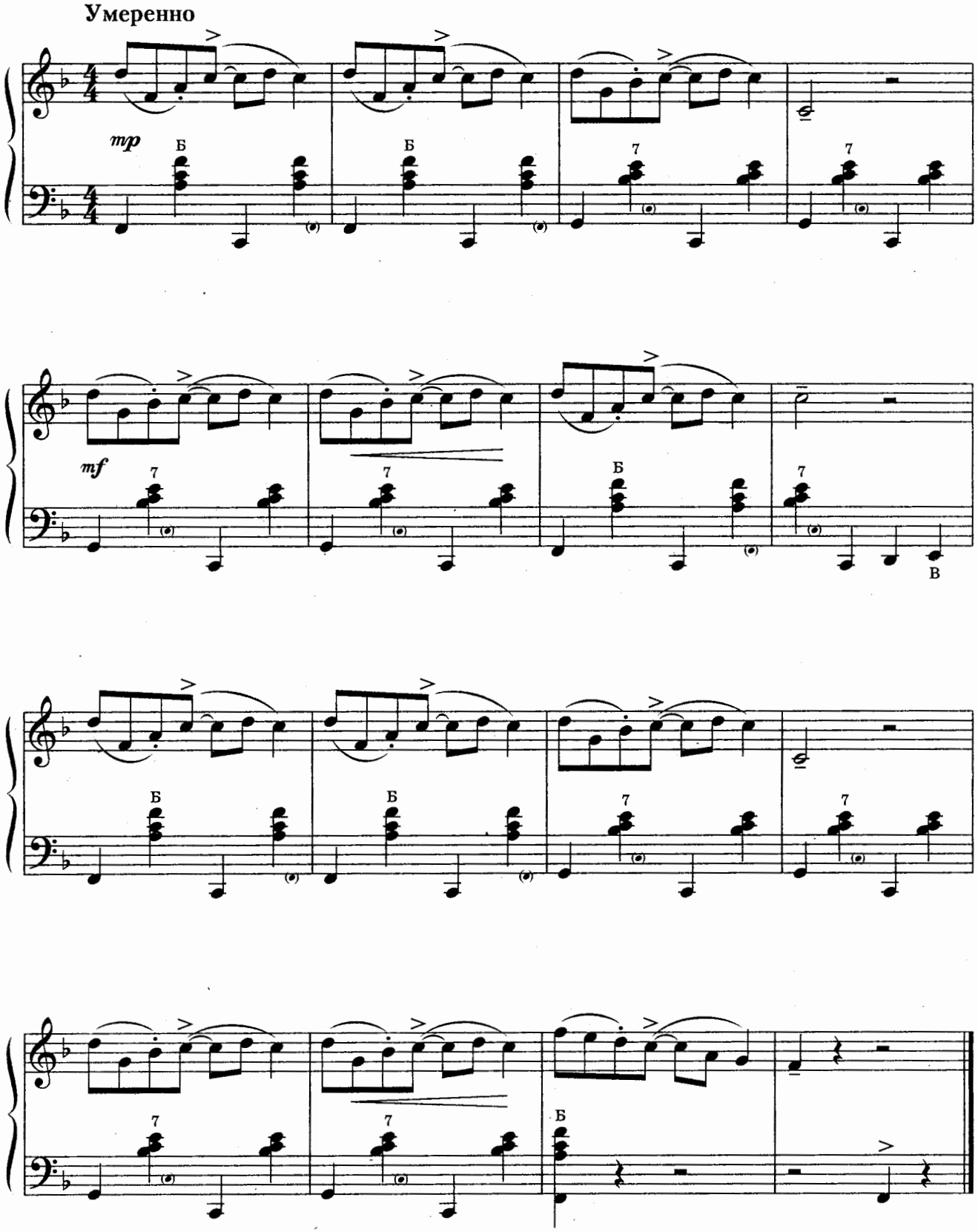

7
В
М
7
В
М
7


Б
7
В
М
7
В
М
М


М
7
Б
7
Б

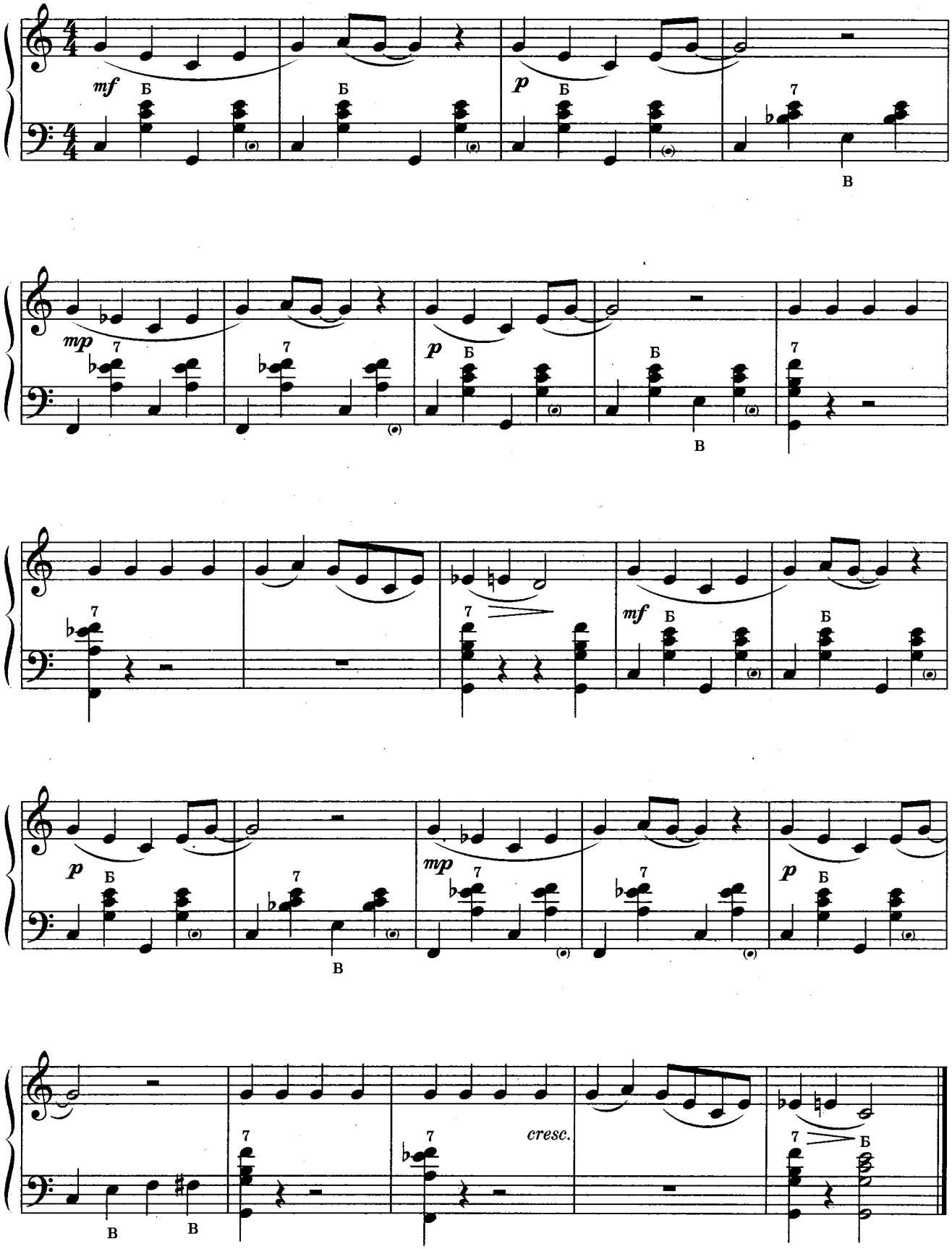

7
Б
Б
Б

3. РЕГТАЙМ



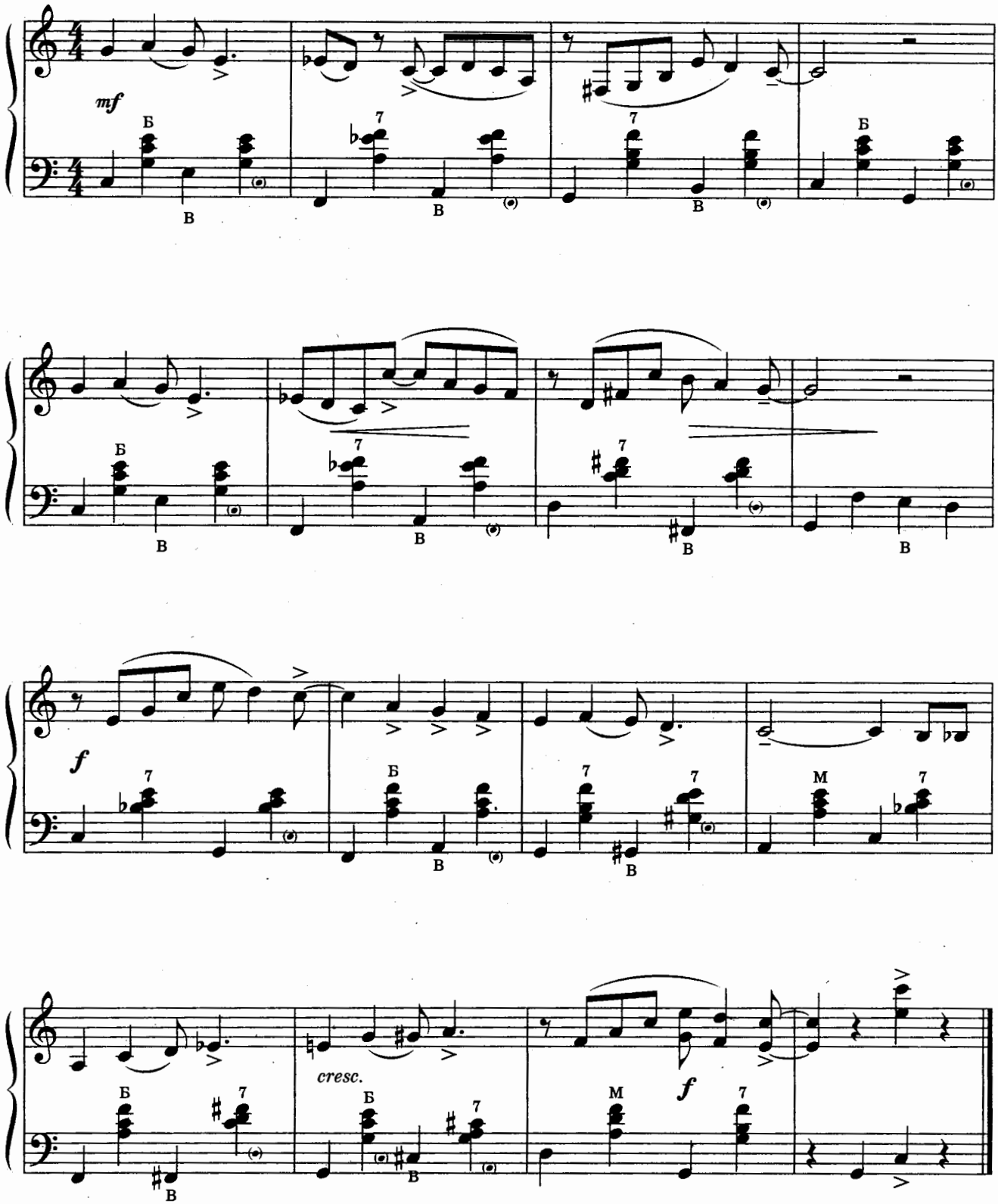
4. БЛЮЗ

Взволнованно ♩=120



5. ФОКСТРОТ

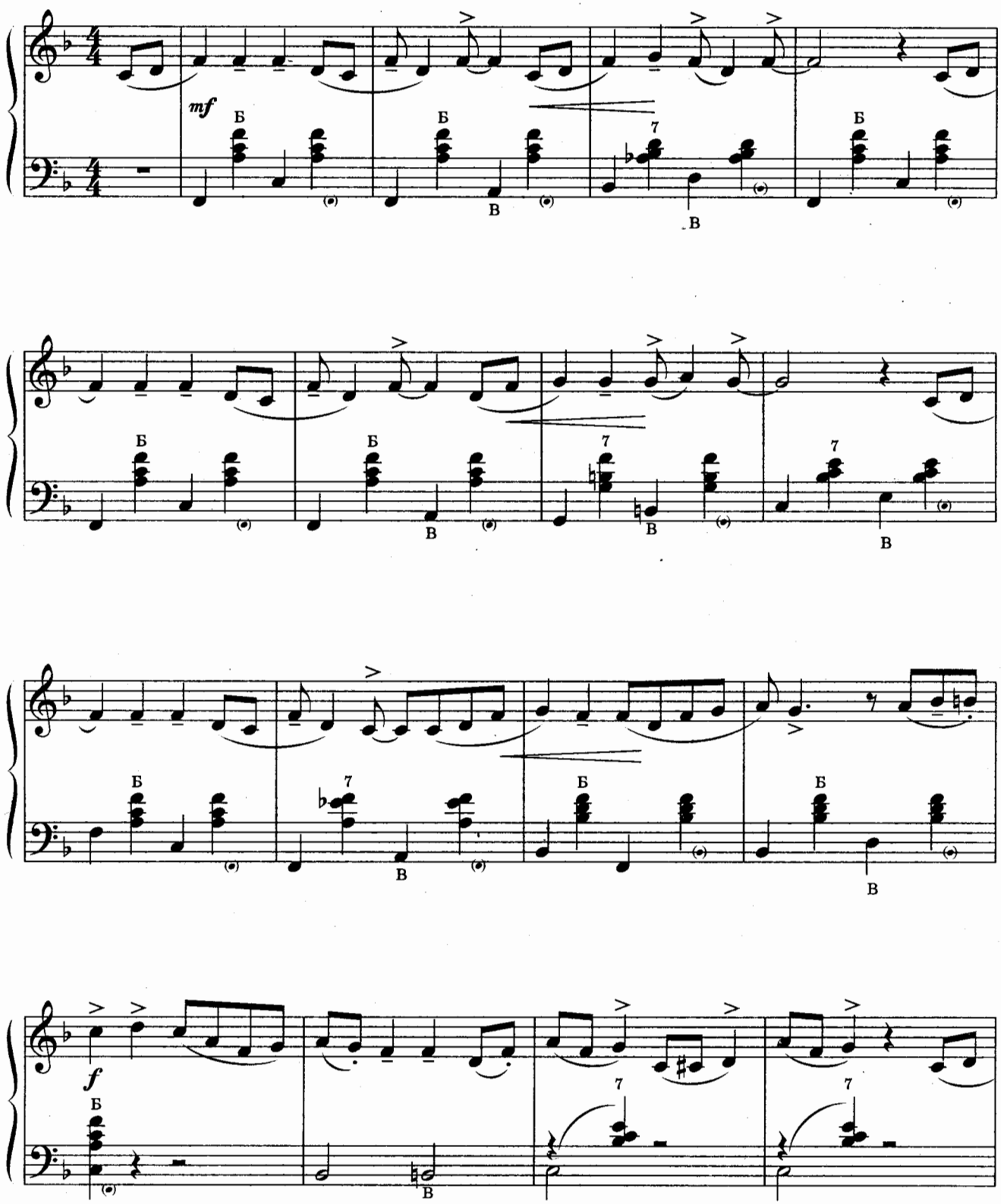
Быстро ♩=144

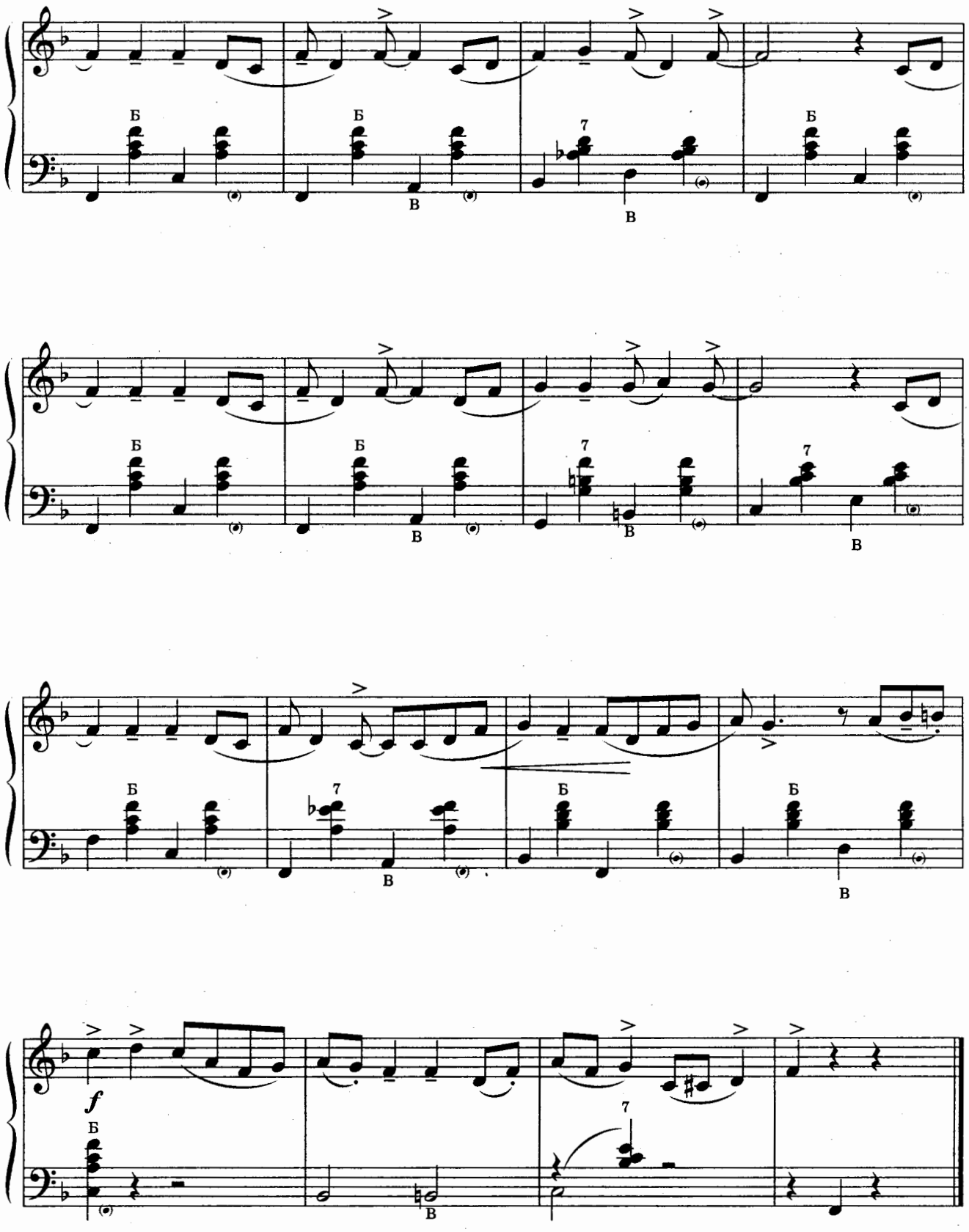


ШЕСТАЯ СЮИТА

1. КЕКУОК

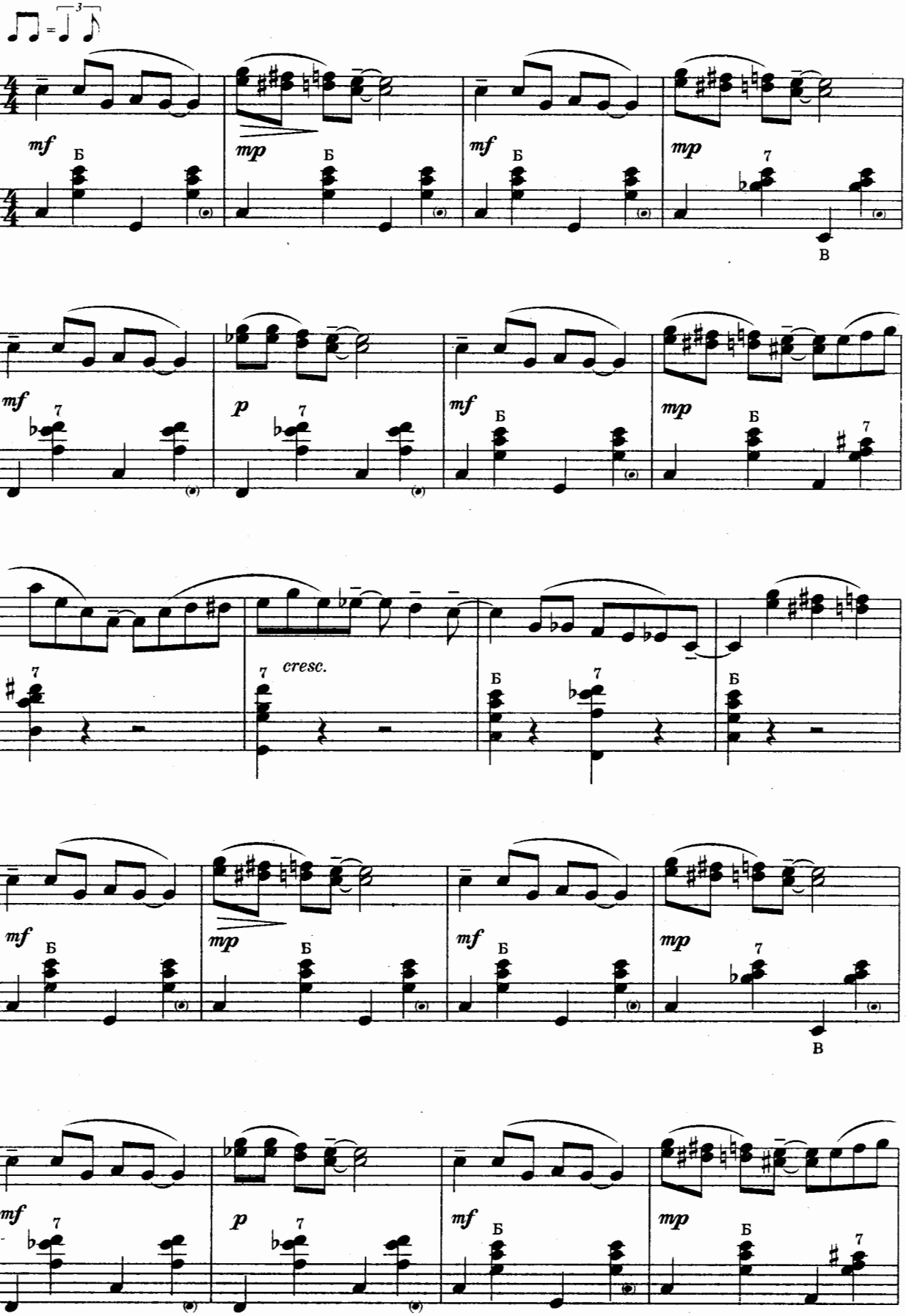
Шутливо ♩=116

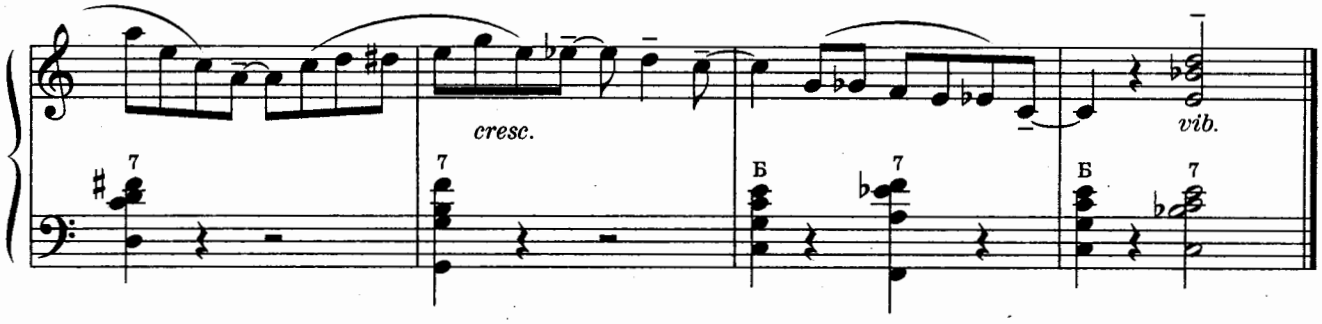



Б
В
7
f

2. БЛЮЗ

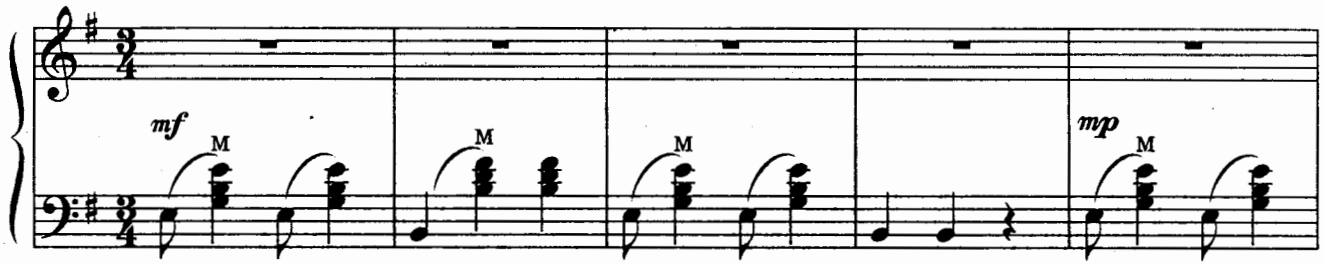
Меланхолично ♩=69

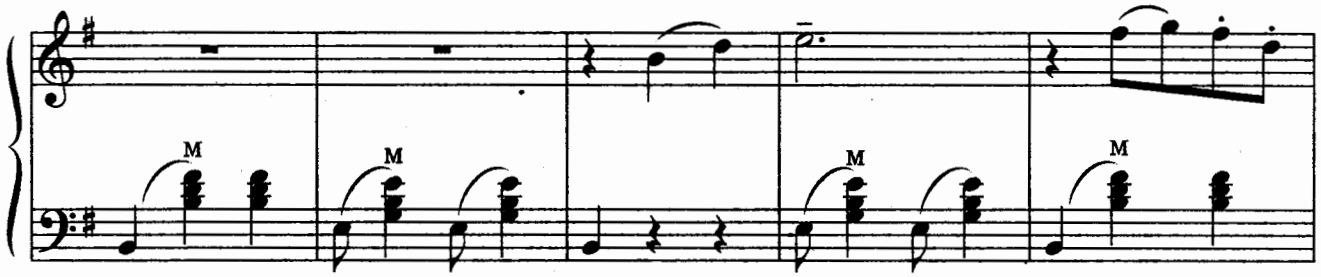


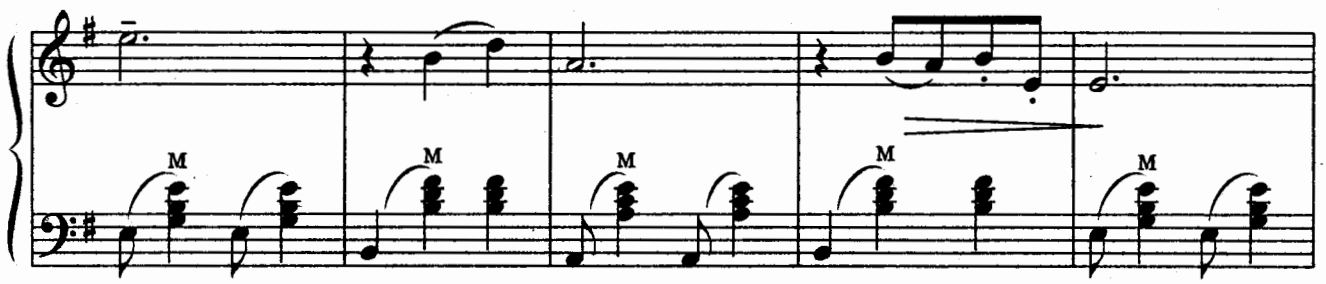


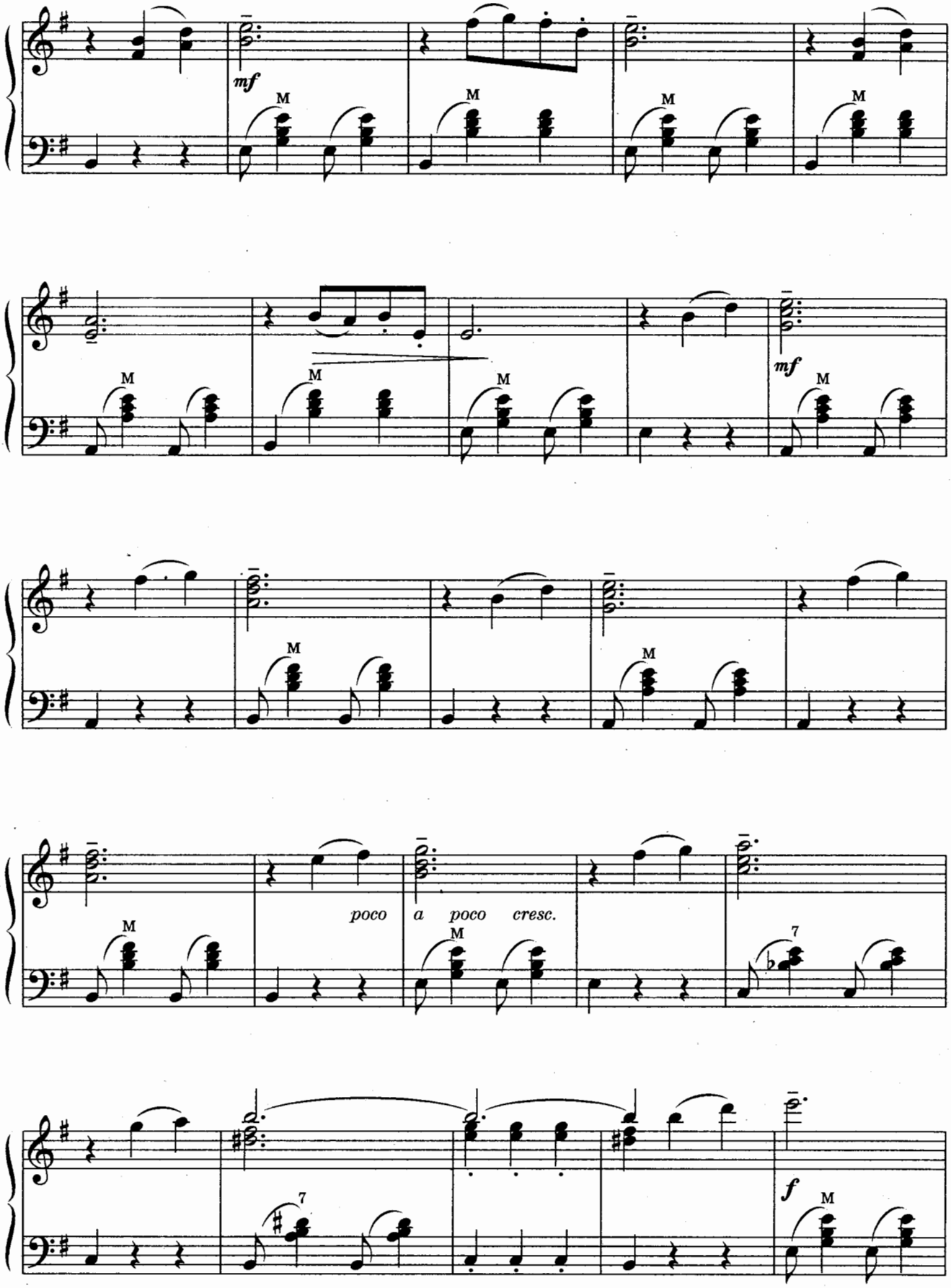
3. ДЖАЗ-ВАЛЬС

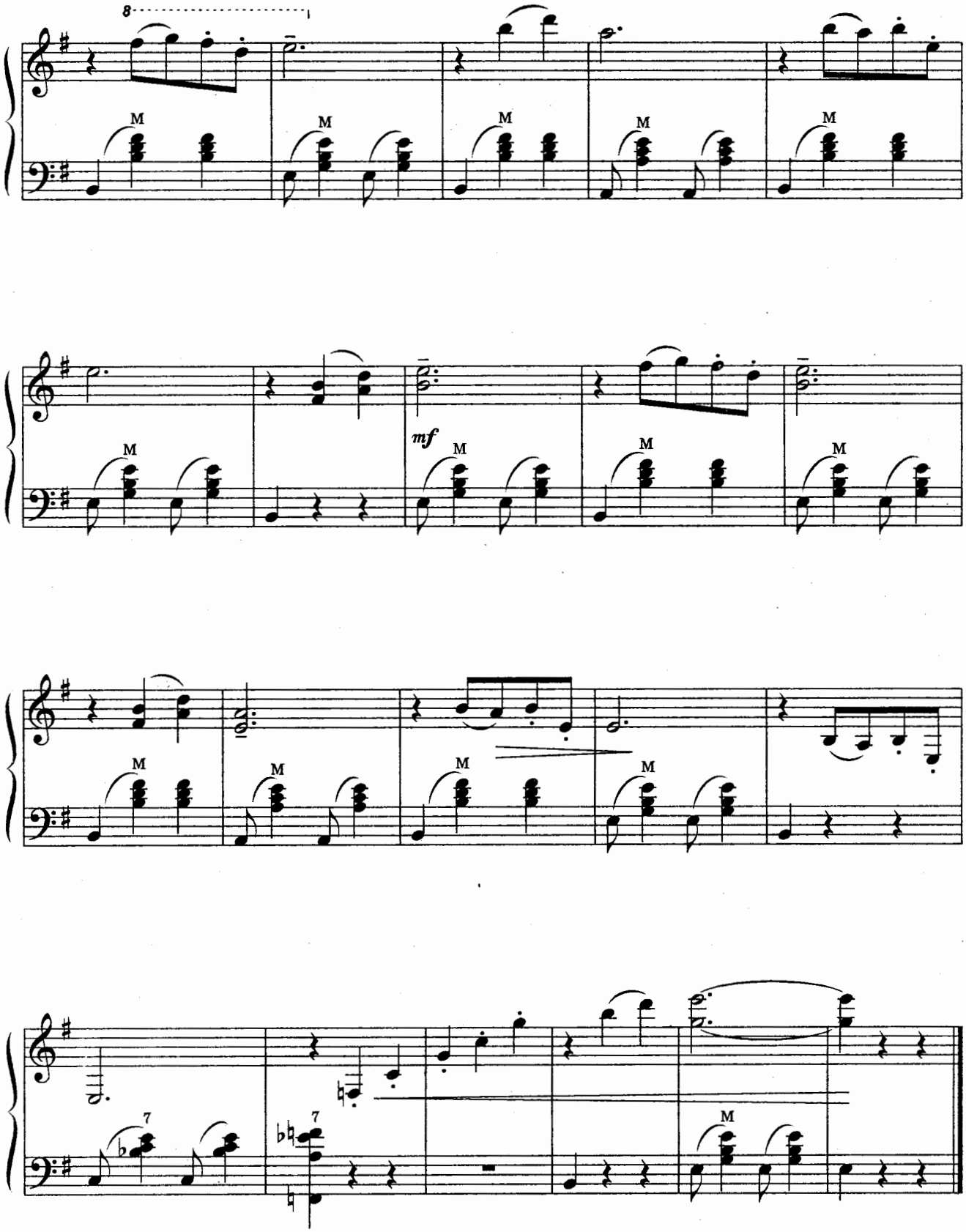
Умеренно





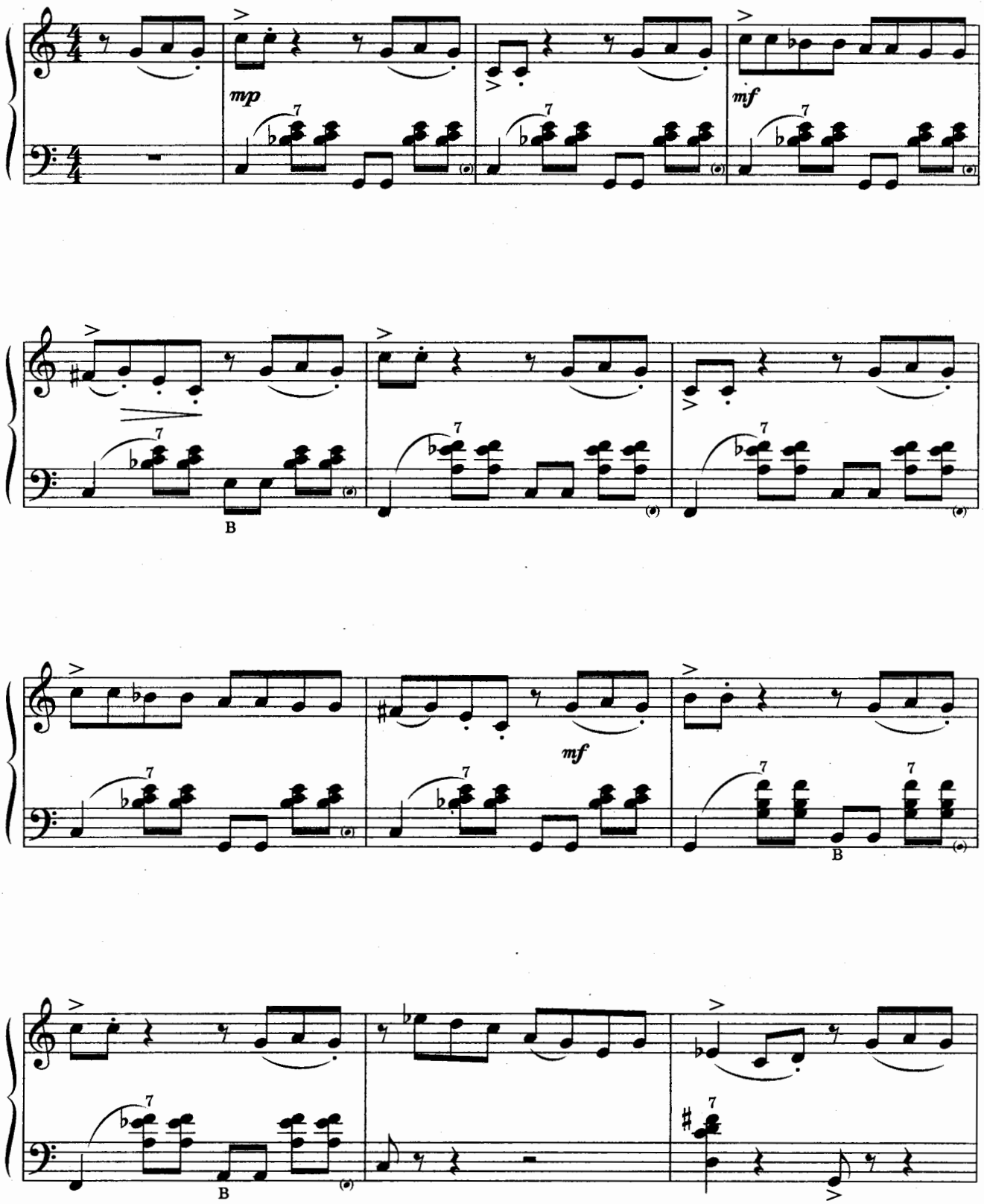


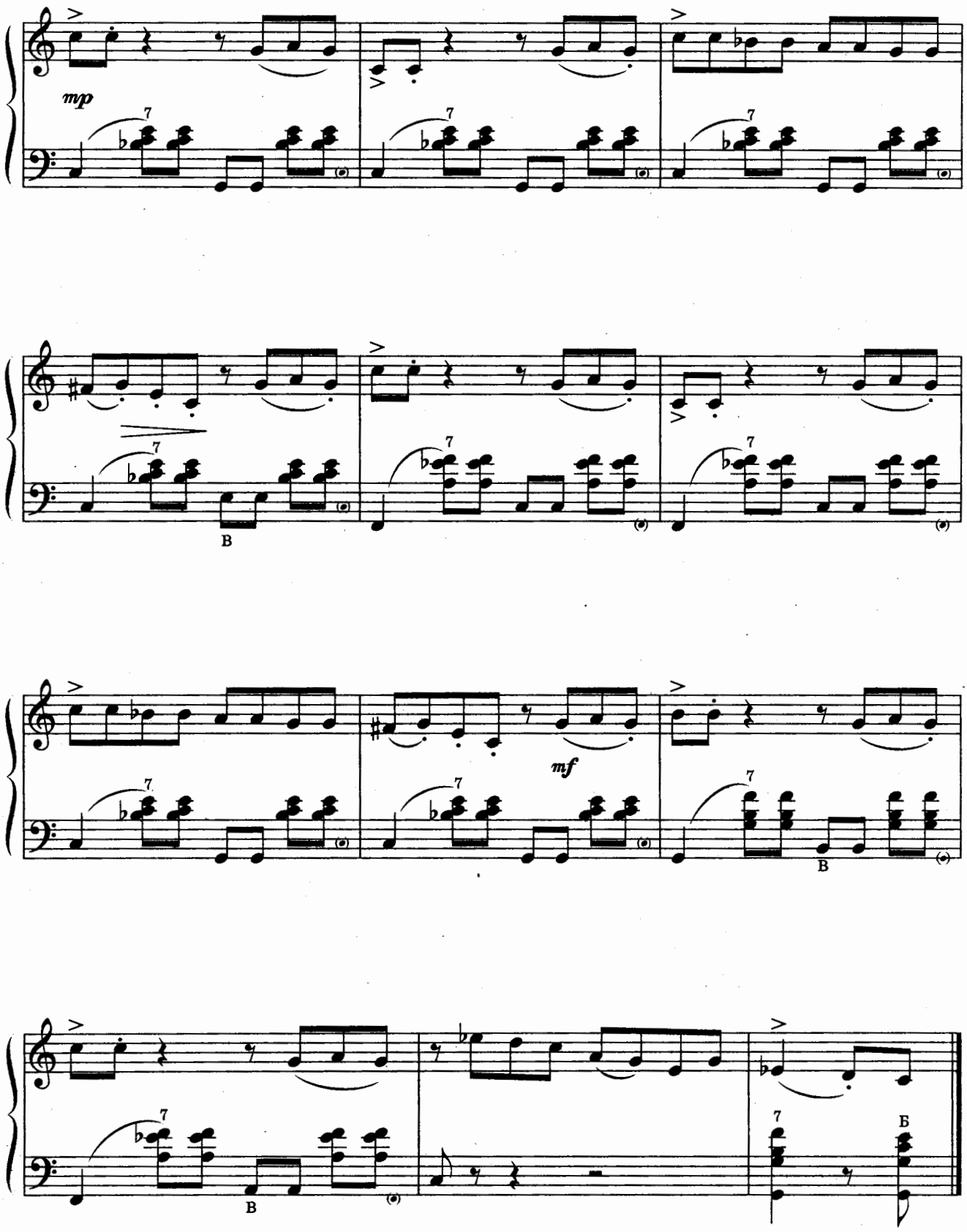

mf
M
M
M
M
M
M
mf
M
M
poco a poco cresc.
M
7
7
f
M


8
M
mf

4. РОК-Н-РОЛЛ

Игриво ♩=96




mp
B
mf
B
B
Б

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3

ПЕРВАЯ СЮИТА

1. Баллада 14
2. Регтайм 15
3. Блюз 16
4. Свинг 18
5. Регтайм 20

ВТОРАЯ СЮИТА

1. Песня 22
2. Баллада 24
3. Блюз 25
4. Кантри 26

ТРЕТЬЯ СЮИТА

1. Блюз 29
2. Свинг 30
3. Блюз 32
4. Регтайм 33

ЧЕТВЕРТАЯ СЮИТА

1. Регтайм 36
2. Свинг 38
3. Блюз 39
4. Чарльстон 40

ПЯТАЯ СЮИТА

1. Песня 43
2. Медленный вальс (Вальс-бостон) 44
3. Регтайм 46
4. Блюз 47
5. Фокстрот 48

ШЕСТАЯ СЮИТА

1. Кекуок 49
2. Блюз 51
3. Джаз-вальс 52
4. Рок-н-ролл 55