

И. А. Преснякова

**Осторожно: антипособие!
(или Чему не учит «Школа блюза»)**

Аннотация:

Статья представляет собой критический анализ «Школы блюза для фортепиано» В. Белинова. Многочисленные недостатки пособия позволяют характеризовать его как «антипособие», а их детальный разбор призван предостеречь от внедрения издания в образовательную практику.

Ключевые слова: теория джаза, джазовая гармония, блюз, гармония блюза, «Школа блюза», Валерий Белинов.

I. A. Presnyakova

Caution: anti-manual! (or What the “Blues School” doesn’t teach you)

Abstract:

The article is a critical analysis of the “Blues School for Piano” by V. Belinov. Numerous drawbacks of the manual allow us to characterize it as “anti-manual”, and the detailed analysis is aimed to warn against the introduction of the publication in educational practice.

Keywords: jazz theory, jazz harmony, blues, blues harmony, “Blues School”, Valeriy Belinov.

Учебно-методическая литература является одним из необходимых компонентов музыкально-образовательной практики. Даже сегодня, в эпоху активного наступления электронных ресурсов, вес печатного слова по-прежнему значим в музыкальной педагогике: учебные издания *a priori* наделяются фактически «сакральным» статусом, а их создатели представляются признанными в своей области авторитетами. Открывая обложку учебника, читатель вправе рассчитывать на высокий профессионализм его автора, взявшего на себя миссию «сеять разумное» и вести ученика по верной тропе познания избранного предмета. Однако среди современных отечественных изданий по теории джаза¹, к сожалению, иногда встречаются такие, что подтал-

кивают — вряд ли намеренно, но вполне закономерно — к ложным путям: ведь фальшивые представления, транслируемые недостаточно квалифицированным автором, принимаются доверчивым ученическим разумом как истина в последней инстанции. В результате освоения подобного рода «антипособий» учащиеся вряд ли поднимутся на более высокую ступеньку лестницы профессионального совершенствования, скорее, они могут пополнить ряды дилетантов.

Одним из образчиков «антипособий» является «Школа блюза для фортепиано. Гармония блюза» [1]. Ее автор — Валерий Юрьевич Белинов, носящий неофициальный титул «King Blues of Russia». Издание «Школы блюза» — логичное продолжение популяризаторской деятельности музыканта, продвигающего блюзовое движение в России. Это далеко не единственный род его творческой деятельности: В. Белинов, как значится в аннотации пособия, — «легендарный музыкант мультиинструменталист, композитор и педагог», а также вокалист, звукорежиссер, художник, конструктор музыкальных инструментов, пропагандист целебных качеств музыки. За плечами этого универсала — два курса вокального отделения Рижского музыкального училища и Заочный народный университет искусств, где в начале 1980-х годов он «возмещал пробелы в своем знании классической теории музыки»².

Проблемы в этой сфере, судя по «Школе блюза», у ее автора остались и после обучения в ЗНУИ. Очевидно, они были настолько серьезными, что не могли быть решены в стенах данного вуза, являющегося «центром любительского искусства в России» [4]. Любовь к искусству, бесспорно, — вещь прекрасная, но порою бесконечно далекая от профессионализма. Любитель, как правило, занимается творчеством «для себя» и не претендует ни на массовое тиражирование своих достижений, ни на обладание правом учить других. Если же происходит обратное, то любительство превращается в любительщину, а под маской профессионала угадывается лик дилетанта, который

то и дело выдает себя промахами в узкоспециальной сфере. Так, одним из слабых звеньев «Школы блюза для фортепиано» В. Белинова является заявленная на титуле «Гармония блюза». Сквозь призму этого, казалось бы, сугубо теоретического аспекта высвечивается комплекс разноплановых, но при этом взаимосвязанных профессиональных проблем: неумелое оперирование специальной терминологией свидетельствует о музыкально-теоретической неграмотности автора, качество инструктивных текстов — о невысоком уровне языковой культуры; отсутствие четких определений, значимых для понимания структурной и звуковысотной организации блюза, закономерно отражается в малорельефной демонстрации блюзовых идиом в большинстве музыкальных упражнений; кроме того, из-за абстрактности адресата пособия упускается возможность эффективного использования психофизических особенностей конкретной возрастной категории.

Осознавая всю серьезность подобного «обвинительного заключения», конкретизируем его основные позиции и сопроводим их рядом доказательств, намеренно оставляя в стороне вопросы художественной ценности музыкальных примеров и специфики предлагаемой В. Белиновым фортепианной методики.

«Школа блюза» построена в соответствии с традиционным дидактическим принципом «от простого к сложному», что указывается самим автором. Правда, он видит в этом уникальность своего учебника, который «отличается от многих других тем, что, начиная с самого простого, постепенно усложняет контекст» [1. С. 2]. Неожиданный для читателя «каданс» на слове «контекст», к сожалению, не случайность: текст пособия усыпан подобными «перлами», ярко репрезентирующими идиостиль автора. Их «свежесть» еще неоднократно можно будет почувствовать в приводимых ниже цитатах; сейчас же мы вернемся к структуре пособия, которая выглядит вполне логично и убедительно.

«Школа блюза» В. Белинова состоит из трех частей, каждая из которых содержит блоки

из трех типов упражнений — *jazzex*, *jazzet* и *jazzmen*, и педагогические комментарии к ним. *Jazzex* мыслится автором как подготовительное «гармоническое поле, которое потом будет разработано в упражнение типа *jazzet* и *jazzmen*» [1. С. 4]. Заметим, что подобная структура (а также рекомендации транспонировать упражнения и импровизировать на их основе) напрямую заимствуется В. Белиновым, без указания на первоисточник (и здесь встает вопрос о профессиональной этике), из сборника «Джазовые этюды и пьесы» О. Питерсона [6].

Этимология названий *jazzex* и *jazzet* В. Белинова связана с питерсоновскими *jazz exercise* и *jazz etude*, равно как и методическая многоступенность, реализованная у О. Питерсона на двух структурных уровнях: в крупном плане — в трех частях пособия (1 — упражнения и менуэты, 2 — джазовые этюды и джазовые пьесы, 3 — джазовые упражнения), а внутри частей — упражнения в парах — менуэт и джазовый этюд — джазовая пьеса. Канадский пианист, вероятно, намеренно не именовал этюды начального этапа пособия джазовыми, поскольку эти элементарные упражнения находятся лишь на подступах к джазу. В «Школе» В. Белинова названия всех пьес имеют головной корень *jazz*, и это выглядит вдвойне странно: во-первых, титул издания обещал обучение не джазу, а блюзу³; во-вторых, многие музыкальные примеры напрочь лишены как джазовой, так и блюзовой интонационности. Из сорока инструктивных миниатюр по-настоящему репрезентируют блюзовую модель только шесть (!) — *Jazzmen 3*, *Jazzex 10*, *Jazzet 10*, *Jazzex 11*, *Jazzex 12* и *Jazzet 12*. Отсутствие комплекса блюзовых идиом в большинстве упражнений является, на наш взгляд, еще одной крупной проблемой пособия.

Как известно, «возраст» блюза перешагнул уже столетний рубеж, и к настоящему времени этот жанр получил массу творческих преломлений. Однако, думается, что первоочередной задачей «школы» представляется усвоение базовых жанрово-стилевых шаблонов — гармонических формул, структурных шаблонов, интонационных клише. К самым репрезентативным из них относятся блюзовый квадрат — 12-тактовая структурно-гармоническая схема, и блюзовая гамма — основа мелодической линии. Объяснение их специфики и демонстрация ее в упражнениях — вот первые и главные методические задачи пособия данного рода. Ученик с первых шагов должен представлять, что головной гармонический оборот блюза — плагальный, что основная аккордовая краска — малый мажорный септаккорд, а особая интонационность мелодии создается за счет блюзовых нот. Посмотрим на первые нотные образцы. Какие признаки блюза можно обнаружить в них? Не будет преувеличением сказать, что никаких. В основе гармонии *Jazzex 1A* лежит нисходящая диатоническая секвенция, основанная на гармоническом обороте T_5, D_7 . Чистая диатоника До мажора, автентическое соотношение первых аккордов, их секвенцирование, по-классически квадратная структура пьесы — все это не вызывает ни малейших ассоциаций с блюзом. В результате уже на первых уроках может возникнуть полная жанрово-стилевая дезориентация ученика (см. пример 1).

Сомнительным представляется интонационный материал и многих последующих упражнений, также лишенных комплекса характерных блюзовых идиом. Одни из них (*Jazzex 1*, 7, 8, 8A, 9, *Jazzmen 11*) можно назвать «антиблюзовыми» (см. примеры 2, 3).



2
♩=108

3

3
♩=99

В других же отдельные жанровые признаки блюза оказываются либо «задавленными» неоправданной диссонантностью и неуместной фактурой, либо «втиснутыми» в изломанные структуры из нечетного количества тактов. Большинство *jazzex*'ов, *jazzet*'ов и *jazzmen*'ов не показательны для блюза в отношении формы и содержат отход от «классического» типа блюзового квадрата, т. к. состоят из 10, 13, 14, 15, 16, 17 и 19 тактов. Подобные экзерсисы «Школы» как учебника начального этапа обучения не соответствуют жанровому типу блюза и вследствие этого оказываются малопригодными в методическом плане для формирования устойчивых навыков при его освоении. Кроме того, противоречие между звуковым образом жанра (существующим в слуховых представлениях ученика) и примерами (которые позиционируются автором как блюзовые) может скорее отпугнуть начинающего музыканта, спровоцировав «шизофонию», чем направить его по верному пути освоения избранного жанра.

Дезориентации ученика способствует и несоответствие методических комментариев нотным образцам. Например, *Jazzmen 1* автором описывается как образец «классической схемы 12-тактового блюза» [1. С. 10], но при этом му-

зыкальный пример состоит из 14 (!) тактов, а его гармония вовсе не является типично блюзовой. Справедливости ради заметим, что самый распространенный шаблон блюза все же был представлен в виде функциональной цифровки в головном разделе «Jazz & Blues», однако «основная модель нашей школы» [1. С. 5] так и не была реализована в белиновских экзерсисах. Остались без подобающей учебному пособию расшифровки также и используемые автором термины «блюзовая схема» и «блюзовая форма».

«Дезинформация» содержится и в понятийном аппарате «Школы», что вкупе с индивидуальной спецификой речи автора удваивает отрицательный эффект обучения. Так, комментарий к пьесе *Jazzex 1* гласит, что это «16-тактовое упражнение состоит из четырех четырехтактных периодов и построено на чередовании пальцев и смене позиций» [1. С. 8], где «каждый четырехтактный период заканчивается неполной каденцией», тогда как в нотном тексте каждый из трех первых четырех тактов завершается септаккордом II ступени, а последний четырехтакт — тоникой. Стоит ли говорить, что ни четырех каденций, ни четырех периодов здесь нет, а единственная заключительная каденция является полной?

Владение терминологией, особенно в сфере гармонии и формы, является одним из самых уязвимых мест в профессиональной подготовке автора «Школы блюза». Дело даже не в легких погрешностях, которые можно было бы простить блюзмену, который, кстати, обучался «по классу классической теории музыки» [3]. Ситуация, на наш взгляд, гораздо серьезнее: автор пособия демонстрирует непонимание базовых музыкально-теоретических терминов (таких как «тоника», «диатоника», «половинная каденция», «альтерация», «пермутация», «политональность», «период», «трехчастная форма», «кода» и др.), а следовательно, и непонимание сути явлений, ими означаемых. Антиобразовательный эффект возникает благодаря трансляции ложного знания ученической аудитории. Приведем несколько примеров: «Первым и самым простым примером альтерированного аккорда является доминантсептаккорд – C_7 , например. Альтерируется здесь интервал септима (7), который понижается на полтона» [1. С. 39]. «Линейный бас на базе диатоники» в До-мажорном *Jazzet 2* включает звуки *си-бемоль*, *фа-диез*, *соль-диез*, *ре-бемоль* [1. С. 13]. В качестве примера «увеличенного аккорда» приводится «C, Eb, Ab» [1. С. 44]. «Полиритмические структуры» описываются на основе *Jazzex 11*, выдержанного в безостановочном движении ровных восьмых. Трехчастную форму автор складывает из таких разделов: «1) интро — вступление, 2) тема — основная часть, 3) кода — окончание» [1. С. 18]. В качестве коды в большинстве нотных примеров указывается последний такт построения, представляющего по форме период, или два-три завершающих его такта. В *Jazzet 4* начало коды обозначено там, где еще не закончился блюзовый квадрат — в 9-м такте.

Продолжая анализировать гармонический компонент пособия, приведем еще несколько цитат, которые говорят сами за себя:

— «Джазовая гармония состоит из 4 голосов» [1. С. 28];

— «Иногда в некоторых аккордах вообще нет определенных интервалов» [1. С. 29];

— «В джазе не принят резкий переход из функции в функцию, поэтому, как правило, либо альтерируется данная функция, либо происходит замена одной функции на другую» [1. С. 40];

— «Политональность возникает, когда мы смешиваем симметричные аккорды и лады, исполняя их от разных ступеней лада, находящихся в интервальном соотношении внутри того же лада» [1. С. 24];

— «Трезвучие левой руки будет оправдано содержанием терции (3) и септимы (7) и какого-нибудь альтерированного интервала: ноны (9), уменьшенной ноны (b9) или уменьшенной квинты (b5). Подчас в такой широкой импрессионистичной гармонии не нужна и тоника» [1. С. 61];

— «Картина джазового голосоведения не будет полной, если мы не упомянем об Испании — о выразительности и энергетике ритмов фламенко, о потрясающей динамике и экспрессии этого стиля» [1. С. 56].

Автор претендует и на более глобальные обобщения: «Если мы начнем анализировать гармонию джазовых произведений 40-х и 50-х годов, то увидим определенные закономерности — и их много, но некоторые являются ключевыми. Во-первых, джазовая гармония любит интервальное развитие в течение одного такта. <...> Во-вторых, септаккорд раскладывается на два аккорда: минорный септаккорд и собственно сам септаккорд, при этом минорный септаккорд построен на квинтовом тоне вверх от баса искомого септаккорда и всегда родственен самому септаккорду» [1. С. 29]. На этом изложение «закономерностей» оказалось исчерпанным... Вряд ли этот перечень поможет ученику вникнуть в специфику гармонии джаза середины прошлого века. Впрочем, объяснение особенностей аккордики и гармонической логики конкретных упражнений пособия, по-видимому, не входило в цели автора: «В рамках этой школы мы не проводим полноценный анализ этой сложной гармонии, да и не стоит перегружать голову» [1. С. 32]; «Думаю, нет смысла заниматься скрупулезным анализом соответ-

ствия гармонии с мелодией. Проконтролируем на слух, просто по ощущению» [1. С. 11]. После высказывания «В этом упражнении мы встретились с разными типами аккордов. Достаточно знать, что они есть» [1. С. 11] испаряется последняя надежда хоть на сколько-нибудь внятное объяснение гармонического строения блюза.

И все это — в тексте под названием «Школа блюза для фортепиано. Гармония блюза», т. е. учебника, предметом которого избрана именно гармония! Думается, что оценка данного издания как «пособия» или «антипособия» на фоне приведенных выше доказательств представляется абсолютно однозначной, а читатель уже нашел не один ответ на вопрос «Чему не учит «Школа блюза?». К сожалению, список этих ответов можно продолжить.

Последние из процитированных нами фрагментов показательны для характеристики «Школы блюза» как учебного (точнее, антиучебного) пособия. Неоднократное избегание объяснения важных для предмета учебника явлений не соответствуют жанровым канонам учебно-методической литературы. Не вписываются в них и некоторые иные качества данного издания.

Одним из обязательных признаков учебной литературы, как известно, является нацеленность на определенную возрастную категорию, от которой будет зависеть объем и сложность материала, стиль и язык изложения, рабочий понятийно-терминологический аппарат. В музыкальных пособиях к данному ряду нужно добавить ориентацию на слуховой опыт ученика и связанную с ним способность «впитывания» материала разной интонационной природы, а также особенности физического развития исполнительского аппарата.

Кому адресовано пособие В. Белинова? Судя по приветствию «Здравствуй, будущий музыкант!» [1. С. 3] — юному ученику, только-только вступающему на путь освоения не только блюза, но и музыки вообще: «Увлекательное путешествие в музыку началось!», «Непросто разобраться, какими же должны быть первые

шаги». Однако, стиль дальнейшего изложения заставляет усомниться, способен ли новичок понять содержание даже начального раздела — «Jazz & Blues», где говорится о «блюзовом голосоведении», «музыкальной мыслеформе», «трех основах любой музыки — тонике, субдоминанте и доминанте», «инверсиях аккорда», а далее — об «обертональном спектре» [1. С. 18], альтерации, политональности, пермутации и т. д. и т. п.

Загадкой для юного музыканта будут и «иероглифы» джазовой цифровки наподобие bII_{7aug} , т. к. в пособии отсутствует «ключ» в виде таблицы буквенно-цифровых обозначений аккордов с их расшифровкой (обычно учебные джазовые издания снабжаются подобными «интродукциями»). Как известно, в трактовке джазовой «нотации» подобного рода возможны варианты, и в «школе» наличие такой «подсказки» представляется просто необходимым.

Пособия начального уровня должны содержать музыкальный материал, соответствующий возрасту юных музыкантов. Некоторые нотные примеры «Школы блюза» неадекватны как уровню пианистической подготовки, так и слуховому опыту начинающего блюзмена. Так, уже в первой части пособия, как отмечает сам В. Белинов, есть упражнения, «требующие серьезной растяжки пальцев» [1. С. 18], а значит, не соответствующие физическим возможностям ребенка, и поэтому вряд ли методически целесообразны. Вопреки авторскому заявлению о постепенности усложнения материала, оно отсутствует как в плане гармонии, так и в плане пианистической техники: гармоническая сетка *Jazzmen I* намного сложнее, чем во многих последующих упражнениях первой части, а упражнения финальных блоков проще многих предшествующих. В комментариях к одному из них (*Jazzet II*) можно прочесть: «Овладевая техникой этого упражнения, испытываем оптимистический настрой и видим новые возможности инструмента, увязывая полученные навыки в монолитную концепцию» [1. С. 57]. Однако в чем же заключается «монолитность концепции», автор пояснить не в силах. Добро-

вольное самопризнание беспомощности произошло ранее, в начале второй части, которая заключает в себе «суть всей концепции, которую невозможно изложить в рамках данного труда» [1. С. 23].

В. Белинову нельзя отказать в энтузиазме, с которым он уверяет ученика в высоком художественном уровне своих «произведений»: «Содержанием схемы является великолепная 2-тактовая блюзовая фраза» [1. С. 10]; «правая рука представляет великолепный пример сочетания мелодического и гармонического аккомпанемента» [1. С. 20]; «Звучит хорошо скомпонованный, настоящий блюз, где партия правой руки безукоризненно укладывается в партию левой» [1. С. 20]; «*Jazzet* создает настоящее удовлетворение от исполнения блюза» [1. С. 21]. Очевидно, что учебник написан человеком, по-настоящему любящим блюз и ратующим за его распространение.

Однако, приветствуя факт появления отечественного пособия по блюзу, все же с сожалением заметим, перефразируя А. Козлова, что отсутствие профессионализма невозможно прикрыть даже высочайшим энтузиазмом⁴.

Наверняка «Школа блюза» еще вызовет немало дискуссионных обсуждений. Хочется верить, что среди других новейших российских учебных изданий не будет таких, которым потребуется предостережение «Осторожно: антипособие!», а вопрос «Чему они не учат?» будет снят с повестки дня.

Примечания

- ¹ Более подробно информация об учебно-методической литературе по теории джаза представлена в публикациях автора [7; 8; 9].
- ² Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография и пунктуация источников.
- ³ Блюз и джаз хотя и являются «родственниками», но полное их отождествление и терминологическая синонимия более чем сомнительны. Отчетливо осознавая это, мы включили «Школу блюза» в обзор джазовых учебных пособий, поскольку блюз является одним из важнейших предджазовых жанров, и его освоение — элемент «обязательной программы» обучения джазового музыканта.
- ⁴ А. Козлов, рассказывая об обновленном в 1984 году составе «Арсенала», отметил, что приглашенные в него опытные джазовые музыканты не проявляли подлинного интереса к музыке коллектива. «Интересно, что публика интуитивно чувствовала отношение некоторых исполнителей к тому, что они играют, и не аплодировала даже при безукоризненно исполненном соло. Отсутствие энтузиазма невозможно прикрыть даже высочайшим профессионализмом» [5. С. 383].

Список литературы

1. Белинов В. Ю. Школа блюза для фортепиано. Гармония блюза. — СПб.: Лань, 2015. — 64 с.
2. Валерий Белинов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.jazz.ru/pages/belinov/>. Дата обращения: 08.06.2017.
3. Валерий Белинов: биографическая справка [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.jazz.ru/pages/belinov/notes.htm>. Дата обращения: 08.06.2017.
4. ЗНУИ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://edunews.ru/universities-base/moscow/Vuzy-dizayna-kultury-i-iskusstva-Moskvy/vysshie-uchebnye-zavedeniya-kultury-i-iskusstva_201.html. Дата обращения: 08.06.2017.
5. Козлов А. С. Джаз, рок и медные трубы. — М.: Эксмо, 2005. — 764 с.
6. Питерсон О. Джазовые этюды и пьесы. — СПб.: Композитор, 2004. — 60 с.
7. Преснякова И. А. Курс джазовой гармонии в отечественном музыкальном образовании: о специфике отечественной практики // Теория музыки: актуальные вопросы методики преподавания: Сб. статей. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2015. — С. 98—123.
8. Преснякова И. А. Теория джаза: перегрузка (о новых учебных изданиях) // Материалы III Всероссийской научно-практической конференции «Непрерывный цикл эстрадно-джазового обучения школа—училище—вуз» / Сост. Л. К. Кудоярова, А. Р. Сабирова. — Уфа: РИС УГИИ, Типография «Лайм», 2016. — С. 37—44.
9. Преснякова И. А. Must-have современного джазмена: «Теория джаза» Марка Левина // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казан. гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. — 2015. — № 3(11). — С. 79—84.

References

1. Belinov V. Y. Shkola blyuza dlya fortepiano. Garmoniya blyuza. — SPb.: Lan, 2015. — 64 s.
2. Valeriy Belinov [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.jazz.ru/pages/belinov/>. Data obrashcheniya: 08.06.2017.
3. Valeriy Belinov: biograficheskaya spravka [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.jazz.ru/pages/belinov/notes.htm>. Data obrashcheniya: 08.06.2017.
4. ZNUI [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: http://edunews.ru/universities-base/moscow/Vuzy-dizayna-kultury-i-iskusstva-Moskvy/vysshie-uchebnye-zavedeniya-kultury-i-iskusstva_201.html. Data obrashcheniya: 08.06.2017.
5. Kozlov A. S. Dzhaz, rok i mednyye truby. — M.: Eksmo, 2005. — 764 s.
6. Pitterson O. Dzhazovyye etyudy i p'yesy. — Spb.: Kompozitor, 2004. — 60 s.
7. Presnyakova I. A. Kurs dzhazovoy garmonii v otechestvennom muzykalnom obrazovanii: o spetsifike otechestvennoy praktiki // Teoriya muzyki: aktual'nyye voprosy metodiki prepodavaniya: Sb. statey. — M.: RAM im. Gnesinykh, 2015. — S. 98—123.
8. Presnyakova I. A. Teoriya dzhaza: peregruzka (o novykh uchebnykh izdaniyakh) // Materialy III Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Nepriyivnyy tsikl estradno-dzhazovogo obucheniya shkola—uchilishche—vuz" / Sost. L. K. Kudoyarova, A. R. Sabirova. — Ufa: RIS UGII, Tipografiya "Laym", 2016. — S. 37—44.
9. Presnyakova I. A. Must-have sovremennogo dzhazmena: "Teoriya dzhaza" Marka Levina // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika: Nauchnyy zhurnal Kazanskoy gos. konservatorii im. N. G. Zhiganova. — 2015. — № 3(11). — S. 79—84.