

На правах рукописи

**ЧЕРНЫШОВ Александр Валерьевич**

**ДЖАЗ И МУЗЫКА ЕВРОПЕЙСКОЙ  
АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

**Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство**

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание учёной степени**  
**кандидата искусствоведения**

**Москва — 2009**

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки  
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Научные руководители: доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского  
**ХОЛОПОВ Юрий Николаевич**

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского  
**КОКОРЕВА Людмила Михайловна**

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского  
**ГРИГОРЬЕВА Галина Владимировна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Военного института (военных дирижёров) Военного университета Министерства обороны Российской Федерации  
**ПРЕСНЯКОВА Инга Александровна**

Ведущая организация: Государственный институт искусствознания

Защита состоится «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2009 г. в \_\_\_\_\_ на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/б.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2009 г.

Учёный секретарь  
диссертационного совета,  
доктор искусствоведения

Ю. В. Москва

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность исследования.**

Актуальность исследования обусловливается современным развитием композиторского творчества, где происходят заметные изменения соотношения жанров музыки академической традиции и музыки джазовой в их взаимовлиянии и взаимопроникновении. В научно-исследовательском плане историко-теоретическая работа, связанная с анализом музыкальных произведений, использующих в своих выразительных средствах джазовый материал, а также околоджазовых композиций, на сегодняшний день весьма актуальна, так как в музыковедческой науке в данном ракурсе это направление мало изучено. Тема не достаточно раскрыта, потому что традиционный джаз сам по себе ещё представляется малоисследованной областью. К тому же, проблема в том, что не всегда можно поставить чёткую разделительную черту между полюсами — музыкой «академической» и «джазовой». Исторически складывались новые стили джаза, где всё больше проявлялось стремление к индивидуализации, к поискам новых элементов музыкального языка, которые были связаны с музыкой европейской академической традиции. Здесь можно вспомнить «симфонический джаз» П. Уайтмана и Дж. Гершвина, «прогрессивный джаз» С. Кентона, Д. Эллингтона и И. Стравинского, «интеллектуальный джаз», наизычайшим образом воплощённый М. Дэвисом, «барочный джаз» Ж. Лусье и Дж. Льюиса, а также «авангардный джаз» О. Коулмана и П. Блатны. Иногда дело доходило до «оджазирования» классических произведений, яркий пример чему — исполнение биг-бэндом В. Германа двойного ре-минорного Концерта И. С. Баха.

Со стороны профессиональных композиторов интерес к джазу проявился как к соответствующей настроению времени музыке. Но, вплетая джазовые элементы в свои произведения, композиторы вовсе не отказывались от своего индивидуального языка, а, совсем наоборот, создавали новые уникальные стили-сплавы, новую интерпретацию джаза, что видно на многочисленных примерах музыкального авторского творчества всего XX века — от Дебюсси до Шнитке. Не случайно, что в 50-е годы прошлого столетия очень ярким явлением в европейской и американской культуре стало так называемое «третье

течение», где тенденции *джаз* → *музыка академической традиции* и *музыка академической традиции* → *джаз* слились в единое концептуальное целое. Но не менее интересными остаются те произведения композиторов, которые не относятся непосредственно к «третьему течению», а, оставаясь в русле традиционно европейского искусства, наделены чертами джазовой музыки.

### **Объект исследования.**

Объектом исследования стал джаз в его развитии и претворение джазовых элементов в музыке академической традиции. Главными критериями анализа околоджазовых произведений стали: выявление, трансформация и синтетический симбиоз с «академическими» элементами музыкальной ткани основных джазовых идиом — джазового ритма (свинга), блюзовых звуковысотных отношений, джазовой фразировки, импровизационных форм джаза и джазовой оркестровки.

### **Предмет исследования.**

Предметами исследования являются музыкальные произведения зарубежных и российских авторов XX века, представляющие собой с точки зрения композиторской техники разноплановые опусы, в которых присутствуют джазовые идиомы. Это сочинения представителей французской и австро-немецкой композиторских школ первой половины столетия («Golliwog's кэйуок» К. Дебюсси, Соната для скрипки и фортепиано, Концерт для левой руки М. Равеля, балет «Parade» Э. Сати, «Три рэг-каприччио» и балет «Сотворение мира» Д. Мийо, фортепианная сюита «1922» П. Хиндемита, оперы — «Джонни наигрывает» Э. Кшенека и «Воццек» А. Берга), произведения И. Стравинского («Рэгтайм» для 11 инструментов, «Чёрный концерт»), С. Рахманинова (Рапсодия на тему Паганини), Б. Бартока (Концерт для оркестра), М. Типпета (оратория «Дитя нашего времени»), сочинения авторов, представляющих американскую композиторскую школу («Рапсодия в стиле блюз», «Порги и Бесс» Дж. Гершвина, Концерт для фортепиано с оркестром А. Копланда, «Прелюдия, fuga и риффы» Л. Бернштейна, Концертино для джаз-квартета и оркестра Г. Шуллера), композиции советских авторов (Фортепианный концерт № 2 Р. Щедрина, «Пять историй о господине Кейнере», Концерт для фортепиано с оркестром Э. Денисова, Концерт для джаз-оркестра М. Кажлаева, Вторая симфония С. Слонимского и Третья симфония В. Салманова), а также

произведения европейских и американских представителей авангардных школ («Свингующая музыка» К. Сероцкого, «Рифф 62» В. Кильяра, «Модели» и «Ритм и тембры» П. Блатны, «Вечное танго. Свингование» Дж. Кейджа).

### **Степень изученности проблемы.**

Проблема проникновения джазовых элементов в музыку европейской академической традиции остаётся открытой, хотя к ней неоднократно обращались и обращаются многие исследователи — А. Азриэль, М. Арановский, Ю. Васильев, А. Виниченко, Б. Гнилов, Э. Денисов, Н. Енукидзе, И. Земзаре, А. Казурова, Дж. Коллиер, В. Конен, П. Ландольт, М. Матюхина, Е. Овчинников, А. Одэр, Л. Переверзев, Арк. Петров, У. Сарджент, Д. Ухов, Л. Фезер, М. Харрисон, Б. Хофман, А. Цукер, Г. Шуллер и другие. В последнее время тема неоднократно затрагивалась на российских научно-практических конференциях (Е. Краснова, Т. Малышева, И. Маричева, В. Сыров, А. Чернышов). Тем не менее, работ по комплексному анализу околodжазовых симбиозов практически нет. В научной литературе проблематика взаимоотношения джаза и не-джаза до сих пор не представляет разработанной системы, скорее исследователи обращаются к анализу соотношения феномена джаза с европейской профессиональной музыкой, но не к выявлению аспектов взаимодействия. Многие музыковеды выделяют критерии взаимовлияния джаза и музыки академической традиции, правда, опять же не подвергая эти критерии систематическому исследованию.

В. Конен в своих многочисленных трудах, связанных с джазом и его влиянием на музыку академической традиции, неоднократно пишет о синтезе европейского и внеевропейского в творчестве композиторов, последовавших за Дебюсси. Но увлечение джазом, считает она, за исключением Стравинского, было лишь небольшим периодом в их творчестве — в послевоенные 20-е годы XX века (однако мы видим сегодня, что это не совсем так, — джаз был востребован на протяжении всего века). Самым значительным околodжазовым сочинением тех лет она называет оперу Кшенека «Джонни наигрывает», где в финальной сцене негр на земном шаре символизирует господство джаза. А в использовании джаза европейскими авторами Конен выделяет два момента, один музыкальный — обогащение тональной системы, другой эстетический — антиромантическая тенденция.

Подобно Конен, С. Финкельштейн разделил околджазовое творчество композиторов на два полюса с точки зрения антиромантизма. Первый полюс связан с так называемой французской традицией использования джаза в качестве средства обновления музыкального языка (произведения Дебюсси, Стравинского, Мийо, Равеля, Онеггера, Копланда), второй — с немецкой традицией восприятия джаза как развлекательного искусства (произведения Хиндемита, Кшенека, Бернштейна).

Е. Овчинников, подчёркивая актуальность профессионального музыковедческого исследования джаза и, как он выражается, «оджазированной» музыки, пишет, что при всём стилевом многообразии джаз является музыкой нашей эпохи, искусством остросовременным, продолжающим своё развитие, требующим постоянного внимания со стороны науки и критики. Исследователь видит две тенденции преломления джазовых элементов в «серьёзной» музыке: 1) типично джазовые элементы как бы «цитируются», хорошо прослушиваются; 2) они, наоборот, «растворяются» в фактуре или же, вообще, рассматриваются художником как некий, условно понимаемый, дух, символ, никак не проявляющийся чисто «материально». Важно, что одновременно с этим Овчинников отмечает и другой путь в музыкальной культуре, связанный с превращением джаза в высокое, «серьёзное» искусство. На пути к выходу джаза за пределы чисто развлекательной музыки — такие, казалось бы, разные явления: опыт С. Джоплина по созданию «рэг-оперы», освоение джазом романтической и импрессионистской гармонии, современных техник композиции вплоть до серийности, сонористики и алеаторики, попытки «симфонизации» джаз-оркестрового состава. Овчинников пишет об использовании сюитного принципа Эллингтоном, об оркестровых новшествах «прогрессивного» джаза, о полифонических техниках «барок-джаза», о додекафонии и пуантилизме в сочинениях «третьего течения», удачными образцами которого, по его мнению, являются Симфония для медных и ударных Г. Шуллера и «Диалоги» для джаз-ансамбля и симфонического оркестра Х. Брубeka.

У. Сарджент делает акцент на стремлении композиторов нашего времени привнести в область симфонической музыки принцип коллективной импровизации. И джаз, как он считает, композиторы, в первую очередь,

используют с этой целью. Поэтому Сарджент, как и Овчинников, особо выделяет произведения для джаз-ансамбля и симфонического оркестра Г. Шуллера и Л. Фосса.

Д. Ухов видит 4 уровня адаптации джаза в музыке академической традиции:

- 1) «Колористический» уровень, т. е. использование тембровых возможностей инструментальных составов, свойственных джазу, или же джазированной звучания привычных инструментов. Как правило, на первый план в такой музыке выдвигается труба (Стравинский, Барток, Хиндемит). Особый случай представляет собой техника полистилистики и коллажа, когда композиторы непосредственно вводят джазовых музыкантов в состав традиционных академических оркестров или стилизуют под джаз отдельные эпизоды своих произведений. Таковы опера «Солдаты» Б. Циммермана, «Коллаж и форма» Б. Шеффера, Первая симфония А. Шнитке; 2) Использование отдельных элементов музыкального языка джаза. На этом уровне адаптация отдельных элементов джаза (блюзовая стилистика, специфический метроритм, особенности звукоизвлечения) практически не зависит от того, какой композиторской техникой пользуется автор. Это может быть и додекафония (Третья симфония В. Салманова), и «горизонтальная» алеаторика (Концерт-буфф С. Слонимского), и сонористика («Рифф 62» В. Киляра); 3) Сочинения «в духе джаза», не требующие активного участия джазовых музыкантов в их исполнении. Основа данного метода — использование композитором присущих джазу выразительных средств при разработке соответствующего тематического материала (Концерт для кларнета Копланда, «Рапсодия в стиле блюз» Гершвина, «Чёрный концерт» Стравинского, «Прелюдия, fuga и риффы» Бернштейна); 4) Интеграция выразительных средств джаза и структур классической музыки. Формальным признаком может служить наличие в составе исполнителей хотя бы одного джазового музыканта, которому поручено исполнение джазовой музыки независимо от того, в какой форме, каким способом она зафиксирована (Концерт для синтетического оркестра П. Блатны, Джаз-симфония Б. Троица).

И. Земзаре систематизированно выделяет несколько параметров джазового влияния, согласно структурным элементам джаза, правда, выпуская из виду ритм. Во-первых, это проявление блюзового строя в мелодике и гармонии

околоджазовых сочинений (Равель), вплоть до становления его лейтгармонией (Кшенек). Во-вторых, это тембровое проявление джаза, а также импровизационность (Мийо). В-третьих, это использование блюзовой формы (Равель, Кшенек).

М. Матюхина также пишет, что влияние джаза затронуло все основные жанры музыки академической традиции: оперу, симфонию, балет, инструментальный концерт, сюиту. Подобно Овчинникову, она предлагает общекультурный подход к изучению влияния джаза (джаз и фольклор, джаз и литература, джаз и поэзия, джаз и театр, джаз и «серьёзная» музыка). Подобно Финкельштейну, Матюхина опирается на различную трактовку джаза ведущими национальными композиторскими школами Западной Европы — французской и австро-немецкой, но ставит проблему соотношения конкретного индивидуального композиторского стиля с джазовой сферой (Соната для скрипки Дебюсси, Концерт для кларнета Хиндемита, околоджазовые произведения Стравинского). Подобно Земзаре, она анализирует джаз в произведениях европейских композиторов только первой половины XX века, точнее, его первых трёх десятилетий, но расширяет список используемых джазовых идиом. Матюхина говорит об особых приёмах артикуляции, нетрадиционных «ударных» методах звукоизвлечения, необычной инструментовке, ритмической концепции («перекрёстной» ритмике рэгтайма, свинге, брэйках), элементах блюзового лада, характерной фактуре («блуждающем басы», риффах, «ленточном» голосоведении), джазовой гармонии («парикмахерской», блок-аккордах), джазовой форме (импровизационной, остинатной).

И. Земзаре, Т. Видмайер, М. Матюхина, Н. Светлакова, П. Реверс целенаправленно выявляют джазовые элементы в сочинениях Дебюсси, Равеля, Стравинского, Вьенера, группы «Шести» и композиторов австро-немецкой школы. Однако процесс привнесения джазовости в музыку академической традиции имеет намного более широкие рамки и технологии, поэтому требует дополнительного осмысления и исследований, затрагивающих не только «французско-немецкие» десятилетия прошлого столетия. Можно перечислить ряд трудов, освещающие иные стороны преломления джаза в «академической» музыке. К примеру, это работы: А. Казуровой об околоджазовом творчестве

Шостаковича, Е. Красновой и Т. Малышевой о джазовости фортепианных прелюдий Гершвина, И. Маричевой о сравнении джаза Гершвина и Стравинского, Ю. Васильева о джазе в творчестве Рахманинова.

### **Цели и задачи исследования.**

Целью исследования было определить сущность симбиоза произведения академической традиции и джаза, выделить исторические и структурные закономерности использования джаза профессиональными композиторами и развитие концертного джаза. Основной целью диссертации продиктованы её задачи:

- 1) выявить исторический ход эстетико-музыкальных концепций применения джаза в авторском творчестве композиторов XX века;
- 2) проследить основную линию развития концертного джаза на его ярчайших и разностилевых образцах;
- 3) создать аналитический аппарат для исследования «академических» элементов в концертном джазе;
- 4) определить систему джазовых элементов и их применение в музыке академической традиции;
- 5) проанализировать соединение и симбиоз разнородных элементов в околоджазовой музыке;
- 6) предложить методологию по изучению «фьюжн»-музыки (музыки стилистических сплавов).

### **Положения, выносимые на защиту.**

На защиту выносятся, прежде всего, следующие положения:

1. Джаз как музыкальное искусство развивался от прикладного типа к концертному варианту. В этом развитии очевидно сближение с академическими традициями строения музыкального произведения.
2. Традиционные джазовые идиомы стали основой представления о джазе, а также музыковедческой науки о нём.
3. Джазовые элементы использовались в музыкальных опусах на протяжении всего XX века, начиная с французской композиторской школы и заканчивая авангардными композиторами Европы и Америки. В разное время и в разных композиторских стилях джазовые элементы преломлялись по-разному.

4. Отношение к эстетике джаза в творчестве «академистов» многократно менялось. Он воспринимался как развлекательное искусство, как средство обновления музыкального языка, как символ эпохи, как музыка антигуманистических или, наоборот, гуманистических ценностей, как композиторская модель, как ярчайшая историческая музыкальная культура.
5. Анализ околоджазовых произведений и композиций концертного джаза может осуществляться на базе классического музыкознания и профессиональной науки о джазе — джазологии.
6. Очевидность в необходимости специального развития российской джазологии, на данный момент не представляющей самостоятельной и профессиональной области музыковедения.
7. Анализ синтетического соединения разнородных музык как создание метода для дальнейшего исследования соединения музыки академической традиции и других типов музыкального искусства (рок-музыки, эстрады, фольклора).

#### **Теоретико-методологическое основа исследования.**

Теоретико-методологическим основанием данной диссертации послужили зарубежные и отечественные исследования, которые предлагают разные подходы к пониманию джазовой музыки, джазовой эволюции, анализу джаза и джазового влияния на музыку академической традиции, а также практический композиторский опыт, полученный на уроках джаза Ю. С. Саульского.

#### **Источники исследования.**

Источники исследования могут быть условно разделены на три узловые группы. Первая из них представляет собой собственно произведения музыкального искусства. Вторую группу источников составляют работы отечественных и иностранных исследователей в области теории и истории музыкального искусства. К третьей группе можно отнести мысли об искусстве самих музыкантов, высказанные в самостоятельных монографиях, биографических работах, исследованиях, посвященных творчеству конкретных мастеров. Кроме того, источниками при работе над диссертацией служили материалы периодической печати, причем как специализированных в области наук об искусстве, так и общего плана.

#### **Научная новизна диссертации.**

В данной работе впервые предлагается систематическое исследование специфической музыки с использованием джаза и академизированного джаза на основе произведений всего XX века. Вместе с историческим анализом разных эстетических взглядов на джазовую музыку мы попытались выработать аналитический аппарат, опирающийся как на джазовую музыку, так и на научные методы исследования традиционного музыкознания. Система состоит в том, что, прежде чем перейти к непосредственному анализу околоджазового произведения музыки академической традиции, мы определяли и описывали сами джазовые элементы, которые присутствуют в данном сочинении, на примерах «настоящего» джаза — потому как не все они в современной науке ещё точно сформулированы.

#### **Научно-практическая значимость исследования.**

Научно-практическая значимость исследования заключается в том, что в ходе теоретического осмысления автором внесены некоторые содержательные коррективы в научное представление о понятиях «джаз» и «прикладная музыка». Кроме того, результаты и материалы исследования могут послужить основой для дальнейших научных разработок по истории и теории взаимопроникновения академических и прикладных жанров<sup>1</sup>, а также могут быть использованы при чтении лекционных курсов и проведении семинаров по истории музыки и анализу музыкальных произведений.

#### **Апробация исследования.**

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского 14 октября и 9 декабря 2008 года и рекомендована к защите. Многие ведущие идеи по теме диссертации были изложены в российских и зарубежных журналах, радиопередачах, а также в материалах II международной научно-практической конференции «Джаз в контексте современной культуры».

---

<sup>1</sup> Исследование джаза и его влияния на другие типы музыки может быть продолжено, например, в отдельной самостоятельной работе по джазовой гармонии и её воплощению в «серьёзной» или «лёгкой» музыке. Также отдельным трудом может стать анализ старинных академических техник композиции в джазе и околоджазовой музыки, например, джазовой фуги, которая нередко применялась европейскими и американскими авторами (Д. Мийо, К. Хартманом, Б. Гудманом, Дж. Льюисом, Л. Бернстайном, А. Эшпаем и т. д.).

### **Структура исследования.**

Общий объём диссертации составляет 253 страницы. Работа включает введение, основную часть — две главы (восемь параграфов), заключение, приложения (редкие нотные образцы, аннотации, транскрипции) и список литературы из 246 наименований (литература о джазе в музыке европейской академической традиции, общая литература о джазе, история и теория джаза, персоналии, периодика).

## **СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, раскрывается степень изученности темы и научная новизна диссертации, очерчивается предмет исследования, и характеризуются главные критерии его анализа.

**Первая глава «Джаз и академическая традиция»** представляет собой историко-теоретический обзор взаимодействия джаза и музыки академической традиции на протяжении XX века.

В первом параграфе **«К проблеме терминологии»** рассматривается категория «джаз» в её историческом происхождении и становлении, выявляются основные джазовые идиомы, а также соотношение понятий «академической» и «прикладной» музыки. Приводятся мнения по этому вопросу и связанных с ним проблем, касающихся эстетической сущности джаза, выдающихся деятелей искусства XX века (М. Горького, Д. Шостаковича, И. Дунаевского, Л. Бернштейна и др.), представителей традиционной музыкальной науки (К. Дальхауза, П. Грэйнджера, А. Сохора, Ю. Холопова, Т. Чередниченко и др.) и специалистов по джазу (В. Конен, У. Сарджента, В. Озерова, Е. Овчинникова, А. Фишер и др.). Подавляющее большинство этих высказываний связано с дуалистической типологией композиторской музыки, основанной на назначении и функциях музыкального произведения, которые выполняют прикладная музыка и музыка академической традиции. Назначение первой — бытовое или художественное приложение, назначение второй совпадает с назначением искусства вообще. Помимо произведений академического музыкального искусства или прикладного музыкального искусства, существует

множество смешанных (переходных) типов профессиональной музыки. Как «серьёзные» композиторы стремятся к сближению с «лёгкой» джазовой музыкой, так и джазовые композиторы ищут пути соединения с музыкой академической традиции.

Не секрет, что многие композиторы прибегали к средствам прикладной музыки, делая образность своих произведений смешанной. Некоторые из них выбирали для этого джаз, другие апеллировали к иной прикладной музыке, а третьи вообще избегали использования развлекательного музыкального материала в своих композициях. Так, например, яркая музыкальная культура джаза не вызвала никакого отклика у таких крупнейших композиторов XX века, как А. Скрябин и Р. Штраус — они задействовали другие прикладные типы музыки: вальс, польку, мазурку. А вот А. Веберн и П. Булез стремились создать чистый художественный образ, и поэтому отказались от использования любого легко-жанрового музыкального материала в своих произведениях.

Помимо джазового влияния на музыку академической традиции, можно говорить и о встречном явлении — «концертном джазе». Мы склонны рассматривать джаз в эволюции, в его становлении, поэтому предлагаем условно разделить всю историю джаза на три мега-пласта: 1) протоджаз (предджазовые формы музицирования); 2) «лёгкий» джаз (вплоть до полного формирования гармонической «импровизации-на-квадрат» и джазовой оркестровки для биг-бэнда в стиле «свинг»); 3) концертный джаз: модерн-джаз, авангард-джаз и другие направления в сторону «серьёзной» концертной музыки.

Как нет точных определений в иерархии типов музыки, так нет сегодня и точного определения для джаза. Многие исследователи не прибегали к какому-либо точному классифицированию джаза как рода музыки (В. Конен, М. Харрисон, У. Сарджент). Чаще определения термина «джаз» основаны лишь на структурных и исполнительских особенностях без внимания к эстетической роли данной музыки (М. Стернс, И. Берендт, Л. Бернштейн, Л. Переверзев, Е. Барбан, М. Гридли, Г. Зайцев). В отечественной науке одним из первых, кто в определении джаза применил эстетическую категорию, был Ю. Холопов. Он считал джаз «лёгкой» музыкой XX века (развлекательной музыкой песенно-танцевального жанра), характеризующейся остротой ритма (свинг),

специфической мелодической интонацией (с элементами экмелики), диссонантной аккордикой (и некоторыми другими свойствами гармонии XX века) и специфической манерой исполнения. Дж. Коллиер, причисляя джаз к своеобразному типу музыки, не относящейся ни к фольклору, ни к популярной музыке, ни к музыке высокохудожественной, приводит три центральных и обязательных элемента джаза. Первый необходимый коллиеровский элемент джаза — это свинг, второй — так называемый «индивидуальный код», в понятие которого входят принципы построения мелодии, тембр, сила атаки звука, специфика вибрато, интонирования и т. д. Третьим же главным джазовым элементом выступает эстетическая функция драйва (англ. drive — психологическое состояние внутреннего ускорения движения, эффект «опережения» метрической пульсации). Учитывая определения вышеупомянутых исследователей, собственно джаз можно охарактеризовать следующим образом: *«Джаз — вид профессиональной «лёгкой» музыки, опирающейся на структурные идиомы свинга, импровизационности, блюзового интонирования, фразировки и звукоизвлечения, а также на эстетическую идиому драйва».*

Что касается джазового инструментария, то, например, В. Мысовский и В. Фейертаг считают, что в джазе почти нет никаких специфических музыкальных инструментов. Зато джаз существенно отличается от других видов оркестровой музыки способом и манерой их использования. Например, можно назвать классические приёмы пиццикатно «гуляющего баса» (walking bass) для контрабаса, особые звукоизвлечения палками или щётками для ударной установки, пульсацию в партии гитары, фортепианные, саксофонные или медные блок-аккорды, разнообразные сурдины, глissандо, вибрато, шэйк-трели, шаут-выкрики духовых, струнных или вокалистов и много других ярчайших красок джаза. К тому же джаз часто ассоциируется с особыми инструментальными составами типа диксиленда, комбо (джаз-трио, джаз-квартета, джаз-квинтета), биг-бэнда или же просто ударной установки, саксофона и т. д. Поэтому несомненно, что тембровые особенности джазовой музыки — касающиеся и инструментария и звукоизвлечения — являются важным атрибутом, определяющим феномен данного вида музыки.

Во втором параграфе «*Околоджазовая музыка академической традиции*» в исторической последовательности анализируются причины проникновения и варианты адаптации джаза в музыке академической традиции.

Вероятно, первым образцом преломления предджазового материала в композиторской музыке является «*Golliwog's кэйк-уок*» из «*Children's Corner*» (1908) К. Дебюсси. Композитор воспринял новую танцевальную американскую музыку сквозь призму карнавальной, менестрельной, смеховой культуры. Поэтому ритмическое синкопирование он насытил многими артикуляционными красками, постоянной сменой темпа, изысканной фактурой, множественными украшениями в виде форшлагов и стаккатных штрихов, с игрой *forte* и *piano*, а также с изобретательными переходами от одного раздела формы к другому.

Эстетику возможности преломления кабаре, цирковых танцев, мюзик-холла, балагана, бытовых песенок и джазовых звучностей в «академических» музыкальных произведениях обосновал в 1918 году Жан Кокто в своём манифесте «*Петух и Арлекин*». К примеру, он пишет: «*Мюзик-холл, цирк, американские негритянские оркестры — всё это оплодотворяет художника в той же степени, как и сама жизнь. [...] Поскорее бы завести оркестр без ласкающего тембра смычковых. Роскошный духовой оркестр из деревянных, медных и ударных инструментов*». После этого за Дебюсси последовали И. Стравинский в своём фортепианном рэгтайме, П. Хиндемит в Рэгтайме для фортепиано в 4 руки и сюите «1922», а позднее и К. Хартман в «Джаз-токате и фуге». Они восприняли джазовые формы как великолепную возможность подчеркнуть урбанистичность эпохи, её моторику, склонность к быстрому механистическому прогрессу. А фортепиано через жёсткий джазовый ритм очень удобно было трактовать как великолепный ударный или квазимеханистический инструмент, имитирующий «современное» звучание.

Джазовая «плоть» проявилась и в оркестровой профессиональной музыке начала века. Это балет «*Parade*» Э. Сати, «Рэгтайм» для одиннадцати инструментов И. Стравинского, фокстрот для симфонического оркестра «*Прощай, Нью-Йорк*» Ж. Орика, фокстрот из Камерной музыки № 1 П. Хиндемита и т. д. Многие авторы увидели джаз в качестве удачного средства изображать кабаре или кабаки — те образы и места, где сконцентрировалась вечерняя жизнь современного мегаполиса. Как средство выражения «низких»

жанров «театрально-кабацкий» джаз часто облекался в тангообразные и другие эстрадно-танцевальные формы. Так, Сати в своих джазовидных темах для усиления эксцентрики и вычурности музыки прибегнул к резким тональным и ритмическим сопоставлениям джаза и не-джаза. Вычурность «джазовости» Стравинского приобрела намного более изощрённые виды. Постоянные интонационные глиссандирования и сурдины, динамические «въезды» и перепады, измельчённый мотивный мелодизм и штриховая «игра» ритмомоделями: всё это на фоне академического формообразования сильнее подчеркнуло джазовые элементы (ритмические синкопы, блюзовое интонирование и диксилендовскую оркестровку), которые стали настолько выпуклыми и утрированными, что приобрели явную окраску сарказма.

Европейской родиной адаптации джаза и его архаических форм в «академической» музыке можно назвать Францию и композиторов-французов в лице Дебюсси, Сати и «Шестёрки» (американские композиторы подключились к процессу привнесения джаза в музыку академической традиции позднее Франции). Не случайно, что в середине 30-х, именно в Париже открылся один из первых европейских джаз-клубов и появился джазовый ансамбль Дж. Рейнхардта, который был признан американской критикой как первый европейский джаз. Сати и его французские коллеги в своём творчестве широко пропагандировали идеи мюзик-холла. Ф. Пуленк даже утверждал, что мюзик-холл заполнил Искусство. Джаз в этой тенденции был просто необходимым материалом.

Но в противовес этому взгляду Д. Мийо воспринял джаз не только как быструю танцевальную музыку. Он увидел в нём способность и к «утончённому» звучанию. Поэтому в его балете «Сотворение мира» можно слышать джазовые элементы и в лирическом тематизме (например, увертюры), и в темпераментно-импозантном звучании оркестра, своими 17 солистами подражающего оркестру Гарлема. Практически все элементы джаза вплоть до аллюзии на джазовую импровизацию (IV часть) здесь проявляются как экзотическое звучание, отличное от европейской традиции.

Поворотным пунктом в истории музыки-с-джазом явился 1924 год, когда вслед за «Рэгтаймом» для 11 инструментов Стравинского начинают появляться джазоподобные произведения нетанцевального назначения. В концертной

инструментальной музыке это так называемый «симфонический джаз» Дж. Гершвина с его знаменитой «Рапсодией в стиле блюз», Концертино для фортепиано с оркестром А. Онеггера и «Франко-американский концерт» для оркестра Ж. Вьенера. По сути, симфонический джаз — это уже новый взгляд на культуру джаза: как на важнейшую стилевую составляющую всемирной музыки XX века. Если использовать выражения произносившего вступительное слово на концерте в Эоловом зале Хью К. Эрнса, то для Америки 20-х годов пьеса Гершвина символизировала важный этап становления джаза в качестве «по-настоящему хорошей музыки» в отличие от раннего «диссонирующего джаза». Тем самым она давала возможность американской музыке встать вровень с европейскими национальными профессиональными школами. Однако «усиленное» внедрение джаза в контекст музыкальных композиций стало явлением, намного превосходящим американскую музыку.

Применение джаза также началось в оперной музыке Америки и Европы. А само слово «джаз» использовалось в качестве особой ремарки для исполнения. Например «Jazz (Allegro molto)» в «Джонни наигрывает» Э. Кшенека, когда имитируемый джаз-банд звучит из-за сцены. Собственно для Кшенека джаз явился прекраснейшей находкой для обновления его гармонии и мелодизма. «Блюз» («дуэт расставания» Джонни с Ивонной) из третьей сцены стал центральным музыкальным номером оперы, ведь его интонациями пронизаны все последующие сцены оперы. Кшенек обратился к блюзовому ладу и мелодической опоре на септимы аккордов, но не отказался от академических форм и нестандартности своего мышления. Его блюз приобрёл совершенно неблюзовую форму с постоянной модуляцией типа F-dur — A-dur.

Джаз проник в самые разнообразные области и жанры музыки академической традиции. Здесь «Прелюд и блюз» для квартета арф А. Онеггера, «Музыка для театра» А. Копланда, Соната для скрипки и фортепиано М. Равеля, саксофонная соната Э. Шульхофа, Концерт для оркестра Б. Бартока, Концерт для клавесина и камерного оркестра Ф. Мартена, Концерт-буфф С. Слонимского, Концерт для оркестра с соло трубы, фортепиано, вибратона и контрабаса А. Эшпая, Концерт для фортепиано Э. Денисова, симфонии Я. Ряэтса (№ 5, № 6), А. Шнитке (№ 1) и Л. Берио.

К середине XX столетия джаз полностью сложился не только как эстетическая категория, но и как новая самостоятельная музыкальная система. Система в звуковысотности, ритме, фактуре, формообразовании, оркестровке и исполнении. Её стало возможно совмещать с другими новейшими техниками композиции. Поэтому интерес к джазу возрос с этой стороны. Так, в проблематике взаимоотношения новых композиторских техник и джаза следует выделить введение джаза в контекст додекафонии. Исследователи находят, что предпосылкой такого рода музыки является опера А. Берга «Лулу», где, расположенный на сцене джаз-банд исполняет два рэгтайма и вальс-бостон. Более систематизированно к такому синтезу прибегли С. Хазельгард, П. Блатны, Д. Мак, Г. Шуллер, Дж. Джуффри, В. Салманов. Джаз применялся и с другими «модными» техниками композиции: в фонографической технике «конкретной» музыки (А. Одэр, П. Шеффер, Дж. Рассел), в алеаторике, сонорике и т. д. (В. Килляр, К. Сероцкий).

В третьем параграфе *«Концертный джаз»* анализируются различные проявления сближения самого джаза с музыкой академической традиции — от максимально композиционного джаза («прогрессив») до спонтанно-импровизационного («фри-джаз»).

В 40-е годы XX века в джазе происходит перелом. Он начинает выходить из эстетики популярного искусства и делает смелый шаг в сторону «чистой», неприкладной музыки. Музыкальная танцевальная культура джаза претерпевает метаморфозы в сторону музыки для слушания — в нью-йоркском игральном доме Генри Минтона, в творческих поисках Ч. Паркера, Д. Гиллеспи, Б. Пауэлла, Т. Монка, К. Кларка и Ч. Крисчиан возник новый джазовый стиль — *бибоп*, который характеризуется значительным обострением джазового гармонического языка, «расштанной» и «рыхлой» тональностью, тонально-переменными структурами, новыми модальными системами, альтерированными многотерцовыми, квартовыми, целотонными и «тематическими» (зависящими от звукоряда) аккордами.

Одновременно с этим более фиксированным «слушательским» джазом типа бибопа появляется и полностью фиксированный на нотной бумаге неимпровизационный стиль модерн-джаза — *прогрессивный джаз*. Главная пьеса серии С. Кентона «Artistry In Rhythm» основана на теме Равеля из балета

«Дафнис и Хлоя», в ней есть темповые и тематические контрасты, нетипичное для джаза вступление в виде фортепианного соло а-ля Шопен. Происходит расширение времени звучания пьес (отдельные концертные варианты пьес длились почти 20 минут) и инструментального состава джазового оркестра: добавлялись гобои, валторны, тубы, фаготы, струнные. Позднее одна только группа медных инструментов оркестра Кентона была такой же большой, как отдельный биг-бэнд. Композиторы-профессионалы сразу же проявили большой интерес к поискам «кентонистов», да и сам джазовый оркестр стал лакомым кусочком для творческого поля деятельности — в биг-бэнде к тому времени полностью сформировались оркестровые группы с их определёнными функциями и основами аранжировки. Можно было нарушить эти устои или «поиграть» с ними как с композиторской моделью. Поэтому появляется целый ряд квазиакадемических «прогрессив-сочинений» для оркестра, среди которых нужно выделить «Чёрный концерт» Стравинского и «Прелюдию, фугу и риффы» Бернштейна. Например, фуга Бернштейна, написанная для пяти саксофонов и имеющая явно джазовый тип фразировки, подчёркивающий слабые и слабейшие доли такта, типично блюзовый звукоряд: I — IIIн — III — V — Vн — VII, а также звуковысотные отношения, опирающиеся на интервал септимы и создающие тем самым иллюзию последовательности джазовых септаккордов, — тем не менее, не представляет собой собственно джаза (как, впрочем, и всё произведение в целом), являясь пограничной композицией между джазом и музыкой академической традиции.

В конце 50-х годов были современны и актуальны идеи так называемого *третьего течения*. Л. Фосс и Г. Шуллер стремились внедрить в симфоническую музыку не просто джазовые темы, а целые технические методы импровизационного джаза. Фосс даже разработал сложнейшую систему, где групповая импровизация виртуозно сочетается с заранее сочинённым текстом (Концерт для музыкантов, импровизирующих на разных инструментах, и оркестра). Г. Шуллер, Д. Эллингтон, Дж. Льюис и другие композиторы «третьего течения» сделали заключение чётко нерегламентированной в нотной записи музыки в детерминированные рамки раньше, чем был осуществлён принцип «управляемой алеаторики» в «академическом» авангарде. Например, во второй части своего Концертино для джаз-ансамбля и симфонического

оркестра Шуллер находит точки соприкосновения старинной полифонической техники пассакалии — *basso ostinato* и джазового гармонического «квадрата», серийной техники мелодического строения темы и джазовой ритмики.

Восприимчивость джаза к влиянию современной «академической» музыки продолжалась в *кул-джазе* («интеллектуальном джазе»). Главной становится полифония мелодических голосов, а тональность отходит на второй план. В знаменитых альбомах ансамбля Д. Брубэка «*Time Out*» и «*Time Further Out*» впервые в джазе прозвучали композиции на 5/4, 7/4, 9/8, 11/4 с использованием классической полиритмии и переменных метров. В работе над одним из оркестровых альбомов М. Дэвиса композитор и аранжировщик Г. Эванс предложил трубачу импровизировать не на основе гармонической последовательности определённой структуры — «квадрата», а определённого звукоряда, извлечённого из темы. Принцип модальности, открывал поистине безграничные возможности для обогащения джаза опытом мировой музыкальной культуры. И Дэвис не преминул им воспользоваться на материале испанского фламенко («Эскизы фламенко»).

Молодых джазовых музыкантов также заинтересовало творчество радикальных неджазовых музыкальных авангардистов Дж. Кейджа и К. Штокхаузена, и они также попытались освободить джаз от всех академических условностей. В 1960 году, два квартета — саксофониста, бас-кларнетиста и флейтиста Э. Долфи и альт-саксофониста О. Коулмана — записали пьесу «Свободный джаз». Поток коллективного сознания продолжительностью примерно 40 минут представлял собой спонтанную, демонстративно неотрепетированную полимодальную импровизацию восьми музыкантов, где только иногда все исполнители на непродолжительное время сходятся в заранее написанном Коулманом ритмическом «унисоне».

Первые европейские концерты *свободного джаза* состоялись в Западном Берлине в 1965 году и в Лондоне в 1966 году. Оказалось, что Европа, в отличие от США, воспринимает авангардный джаз с большим энтузиазмом. В Великобритании пропагандистом фри-джаза становится альт-саксофонист Джо Хэрриот, создаётся *Spontaneous Music Ensemble*. Там же джаз-гитаристом Д. Бейли теоретически формулируются принципы спонтанной импровизации. Кроме Великобритании, самостоятельная школа свободного джаза сложилась в

Нидерландах, Германии и Италии. В Нидерландах действовало объединение Instant Composers Pool, в Германии — оркестр А. фон Шлиппенбаха Globe Unity, с участием которого была записана околоджазовая опера «Эскалатор через холм» К. Блей.

После эпохи авангардного джаза, можно сказать, эпохи крайней «алеаторической полимодальности и результативного формообразования», интерес джазменов к классической музыке и авангарду ослабевает, и они интенсивнее обращаются к другим видам музыки: року, рэпу, фольклору, церковным канонам и внемузыкальным синтезам (театральным постановкам, политическим текстам, религии и т. д.).

Четвёртый параграф **«Метод анализа концертного джаза»**, соответственно, посвящён выработке метода исследования концертно-джазового произведения (на примере произведения автора данного исследования «Desire»<sup>2</sup>) на основе комплексной, «стандартной» системы анализа новых джазовых элементов, возникших в результате применения элементов европейской академической традиции, в последовательности, предложенной Е. Семёновым: 1) фактура, 2) метроритм, 3) мелодика, 4) гармонизация, 5) тембр, звукоизвлечение, 6) техника исполнения, 7) форма — тип композиции, 8) семантика.

**Вторая глава «К вопросу анализа околоджазовых произведений»** целиком направлена на исследование основных джазовых идиом в контексте музыки академической традиции.

В первом параграфе **«Джазовый ритм в музыке академической традиции»** затрагиваются синтаксические особенности джазового ритма и его влияние на ритмику «академического» опуса.

Джаз со своей ярчайшей регулярно-акцентной ритмической организацией, естественно, явился подходящим «строительным материалом» для многих композиторов-новаторов. Некоторые из них, используя лишь небольшие аллюзии на джазовую ритмику в качестве создания «свежести» музыкального языка, явно оставались в рамках сложившейся европейской традиции ритма (Айвз, Барток, Б. Чайковский). Другие (Равель, Кшенек, Бернштейн), очень

---

<sup>2</sup> Премьера «Desire» (англ. – желание) состоялась в ноябре 2004 года в рамках международного фестиваля «Московская осень» в исполнении биг-бэнда Игоря Бутмана.

умело «вмонтировали» её элементы в свои псевдоджазовые произведения. Третьи основательно и последовательно разрабатывали джазовую ритмику в собственных сочинениях, сделав её одним из основных конструктивных элементов музыкальной ткани (Копланд, Либерман, Шуллер). В свою очередь, и джазовый авангард обратился к новациям ритмики «академических» композиторов. Многие джазовые опусы второй половины XX века просто изобилуют необычностью ритмической организации, далеко выходящей за рамки традиционного представления о джазе (произведения Эллингтона, Тристано, Хэнкока, Коулмана).

Как правило, в джазе встречается «опережающее» *синкопирование*. Однако в самом синкопировании нужно отметить наиболее присущее джазовой музыке явление, именуемое джазовой полиритмией («вторичным рэгом»), которое, собственно, и отличает джазовое синкопирование от синкопирования неджазового. Основным приёмом здесь является наложение метрически однородных ритмических структур на ведущий ритм-пульс. В типичных случаях накладываемый ритм состоит из трёхдольных групп длительностей, противопоставляемых четырёхдольному биту.

Из первых попыток привнесения в музыку академической традиции эпизодического вторичного рэга отмечаются рэгтаймы Стравинского (1918, 1919). Наиболее последовательно ритмической особенностью джазового синкопирования воспользовались американские композиторы. Принципы джазовой полиритмии особенно разрабатывались Копландом в его крупных симфонических произведениях. Во второй части своего двухчастного Концерта для фортепиано с оркестром автор оперирует вышеупомянутой формулой «3 на 4» в качестве общего принципа организации ритмики сразу на нескольких уровнях. И даже аккорды-тутти в кульминации финала выстроены строго по этому принципу. Вряд ли можно встретить в самом джазе такое сверхрациональное отношение к ритму, как у Копланда, который использовал вторичный рэг в качестве модели ритмической организации, но значительно усложнил и, следовательно, модифицировал его. В результате чего получилось более изысканное, нежели просто джазовое, полиритмическое звучание.

Другая особенность джазового ритма, *переакцентировка* (штриховая синкопа) — это приём перенесения акцента с сильной доли на слабую при

отсутствии синкопированного рисунка, создание эффекта нарушения равномерной пульсации через определённый подчёркивающий штрих на метрически неударной ноте. Переакцентировка не вошла в часто употребляемые средства ритмики, к которым обращались композиторы музыки, ритмически связанной с джазом. Однако даже в «крайнем» авангарде можно встретить произведения, где джазовая переакцентировка выступает идейным фактором построения ритмоформы («Свингование» Кейджа). В Сонате для скрипки и фортепиано Равель прибегнул к ритмическим инновациям джазовой музыки. И переакцентировка, встречающаяся во второй части произведения, наряду с использованием синкопирования, пунктирного рисунка и фразировочной артикуляции, является следствием введения в сочинение принципов джазовой ритмики, которая по-академически поступательно развивается. Этот приём у Равеля сначала настраивает слушателя на джазовую атмосферу. Так, у скрипки «блуждающие» акценты появляются в небольшом вступлении (причём в нотной записи они обозначены не символом штриха, а знаками внезапного перепада динамики, кстати, как и у Дебюсси в его «Кэйк-уоке»), в котором, кроме этих метрически неоправданных акцентов, нет никаких других джазовых элементов. Далее переакцентировка проявляется в партии фортепиано, а перед динамической кульминацией Равель уже «играет» акцентами между партией скрипки и фортепиано.

*Тернарность* — принцип ритмически трёхдольных пропорций в двухдольном метре — особенно свойственна джазу. Сущность джазового тернарного ритма заключена в особом мышлении джазового музыканта, когда каждая доля такта мыслится как три ритмические единицы, объединённые по формуле  $2 + 1$ . Причём о соотношении этих единиц следует сказать особо: они не представляют собой какого-нибудь равномерного деления. Совсем наоборот, длительность третьей составляющей является индивидуальной для каждой интерпретации произведения, поэтому чаще в нотном изображении джазового сочинения вместо требуемого  можно увидеть либо две равномерные восьмые, либо пунктирный ритмический рисунок. Эта пропорциональность доли с неизменным знаменателем «3» определяется самим исполнителем.

Принцип джазовой «триольности» довольно редок в неджазовых композициях. Один из немногих примеров — это «Свингующая музыка» Сероцкого. В качестве основного ритмомелодического рисунка автор выбирает типичную триольную джазовую формулу  $\downarrow \overbrace{\Gamma \Gamma \Gamma}^3 \downarrow \overbrace{\Gamma \Gamma \Gamma}^3$ , образно создавая аллюзию на звучание биг-бэнда 30-40-х годов XX века. Строго регламентированный тернарный ритмический рисунок, в партии кларнета и тромбона, направленный на создание имитации свингования, однако выступает условным, чисто графическим явлением. Авангардные сложности звукоизвлечения, предписанные автором (кларнетист сжимает зубами трость инструмента и «импровизирует» звуковысотность мелодической линии путём давления зубов и положения губ, а тромбонист вдвухает воздух через мундштук, вставленный в сурдину, расположенную в раструбе инструмента), не позволяют исполнителям по-джазовому (в духе джазовой тернарности) сыграть эту пьесу.

Второй параграф *«Проблемы мелодики: блюзовое интонирование и блюзовая фразировка в музыке академической традиции»* отведён исследованию джазовой мелодики и её взаимодействию с традиционными типами звуковысотной организации.

Важным критерием для создания новой ладовости становится речевая интонация, поэтому очень востребованным становится и использование экмелики — системы, характеризующейся применением высотно-неопределенных, высотно-нестабильных звуков. Это глиссандирование, свободно-высотная мелизматика, несистемная микрохроматика, применение звуков-шумов, «тембров звуков». Потому и основные особенности джазового экмелического мелодизма, так называемые *dirty-tones* («грязные тоны»), а также «разговорная» блюзовая фразировка выходят за рамки джазового применения, переключиваясь во многие композиции авторов современного «академического» музыкального мира. Говоря о *блюзовом интонировании*, поясним, что под ним мы понимаем температурное диссонирование на основе блюзового лада с его экмелическими зонами, а также специфически-джазовые структуры аккордового диссонирования на основе тонально-функциональной системы. Музыкальная нотация, конечно, не способна точно передать интонационные оттенки, связанные с использованием блюзовых тонов. Возможности

фортепиано, с его точно фиксированным строем, тоже ограничены рамками компромиссов. Один из них нашёл выражение в пристрастии джазовых пианистов к одновременному сочетанию натуральной и пониженной ступени. Чаще это были примеры сочетания III и III<sub>n</sub>, VII и VII<sub>n</sub> и т. п. ступеней мажорного лада. Композиторы, работающие в жанрах музыки академической традиции, увидели в этом новый сонорный эффект и переняли популярный пианистически-джазовый гармонический приём, создавая иллюзию детемперации. Например, так сделал Хиндемит в Рэгтайме сюиты «1922», правда, в контексте целотонной гаммы *g-f-dis-cis-h-a*. Естественно, что детемперация проявилась и в сочетании темперированной гармонии и мелодической блюзовой ноты. Например, так блюзовую зону вокруг септимы ля-бемольного аккорда обрисовал Равель во второй части Скрипичной сонаты, пометив в партии скрипки, что мелодический ход  $f^2$ - $fis^2$ - $g^2$  необходимо играть глиссандо.

Однако самым излюбленным приёмом блюзового интонирования в у «академических» авторов стало применение так называемого блюзового звукоряда, который встречается только в джазе и нигде больше. Поэтому применение такого звукоряда в музыке европейской академической традиции — несомненный факт обращения композитора к джазу. Другое дело, что вариантов модифицирования этого джазового мелодического модуля может быть множество. Так, Бернштейн в Фуге для саксофонов (II часть «Прелюдии, фуги и риффов») для построения мелодики первой темы использовал довольно типичный блюзовый звукоряд: I — VII — VII<sub>n</sub> — V — III — III<sub>n</sub> — I, но последовательно применил его в разных тональностях — B, D, E<sub>s</sub>, A<sub>s</sub>, и далее через ракоход этого модуля в E и G<sub>es</sub> подвёл каданс первой экспозиции к E<sub>s</sub>. Вторая тема фуги вписана в ещё более типичный блюзовый звукоряд: I — VII<sub>n</sub> — V<sub>n</sub> — IV — III<sub>n</sub> — I. С ней происходит то же, что и с первой темой. Сначала она «путешествует» почти по тем же тональностям (E<sub>s</sub> — D<sub>es</sub> — E — C — B — A<sub>s</sub> — G<sub>es</sub>), терпко переплетаясь с мажорными и минорными звукорядами. Затем, в репризе фуги, вторая тема вступает в ладовую и тональную «борьбу» со звукорядом первой темы: C/E, G, E<sub>s</sub>/G. Бернштейн джазовый звукоряд заключил в политональные рамки разнотональной музыки (Фуга начинается в B/D, кадансирует на E<sub>s</sub> и заканчивается в C), наложил один джазовый модуль на

другой, и применил полифонический принцип развития мелодии — ракоход, что повлекло за собой полнейшее изменение лада, который назвать блюзовым нельзя. Скорее это модальная хроматика со смешением разнородных звукорядов, в числе которых есть и блюзовые.

Особенность *блюзовой фразировки* заключается в том, что фразы и мотивы заканчиваются на слабых и слабейших долях метрической организации ритма джазового произведения. Во-первых, это происходит из-за определённой техники строения джазовой мелодики, когда мелодия состоит из чередования фраз, в своём завершении не опирающихся на сильную долю, и пауз. Условно назовём это явление фразировочной синкопой первого разряда. Для джазовой музыки такое строение мелодики является весьма типичным. В финальном (пятом) номере «Пяти историй о господине Кейнере» для голоса и семи инструментов Э. Денисов, вероятно для того, чтобы сильнее подчеркнуть как бы разговорное, импровизационно-устное начало «анекдотической притчи» Бертольда Брехта, прибегнул к фразировке джазового типа, отличной от фразировки предыдущих частей вокального цикла. В метрически неизменном размере 4/4 для партий вокала, духовых инструментов (альт-саксофона, тромбона, трубы, малого кларнета), контрабаса и фортепиано автор создал целую полифонию (порой шестиголосную) фразировок без опоры на сильную долю такта на протяжении всей части произведения. А для полного ощущения джазовости Денисов противопоставил этим фразировкам линию равномерной метрической пульсации, которая от доли к доле «переходит» от одной партии к другой.

Во-вторых, фразировочная синкопа может возникать тогда, когда фраза основана на «нарушающих» метричность повторениях ритмомелодических рисунков, и в исполнении подразумевается выделение метрически слабой ноты через её местонахождение, к примеру, в начале модели (условно назовём это явление фразировочной синкопой второго разряда). Работа с ритмомелодическими моделями присуща не только джазовой музыке. Так, попевочные формулы-модели были свойственны и церковной музыке, и так называемым риторическим фигурам музыки Барокко, и фактурным рисункам классицизма, и многим композиторским стилям прошлого века (например, Бартока или Стравинского). В XX столетии в целом развитие ритмоформул в

музыкальном искусстве связано с развитием так называемых нетактовых форм музыкального ритма. Отличительной чертой джазовой модельной ритмомелодической техники является то, что она связана только с «накладывающимися» голосами фактурной ткани произведения, а смещение модели, в сравнение с музыкой предшествующих эпох, может происходить на более неустойчивые доли метра. Приём фразировочной синкопы второго разряда довольно частое явление в «академической» музыке околоджазового характера. Кшенек в финальных сценах оперы «Джонни наигрывает» прибегнул к методу смещения мелодической модели как великолепному средству для создания драматического напряжения (например, полицейской погони за скрипачом-джазистом Джонни), и при этом сконструировал из смещающихся моделей целые динамические, восходящие пассажи.

В третьем параграфе *«Формы джазовой импровизации в структуре «академической» композиции»* рассматриваются джазовые импровизационные формы и их влияние на формообразование в музыке академической традиции.

Хотя и джаз нередко бывает неимпровизационным (о чём неоднократно высказывались сами джазмены, например, Эллингтон), в нём сложились определённые типы формообразования, предназначенные для импровизаций. Так, сущность традиционной джазовой импровизации выражается в ритмомелодическом заполнении гармонических «квадратов» (функционально-гармоническом джазовом остинато), риффовом мелодико-гармоническом остинато и свободной мини-импровизации в брэйк-зонах.

Чаще под джазовой импровизацией понимают орнаментальное варьирование фактуры и мелодии на базе повторяющегося гармонического «квадрата». Классическим джазовым «квадратом» выступает самая нетипичная для европейской музыки, но очень распространённая в джазе — *блюзовая форма*, состоящая, как правило, из трёх предложений по четыре такта, соответственно, с тонической, субдоминантовой и доминантовой основой каждого предложения. Создавая аллюзию на джазовую импровизацию, Равель в Блюзе из Скрипичной сонаты, естественно, не прошёл мимо блюзовой формы (с квазиимпровизирующей скрипкой). Однако это очень опосредованное использование джазовой «квадратности», так как в целом форма второй части сонаты может быть определена не как вариационный цикл (периодическая

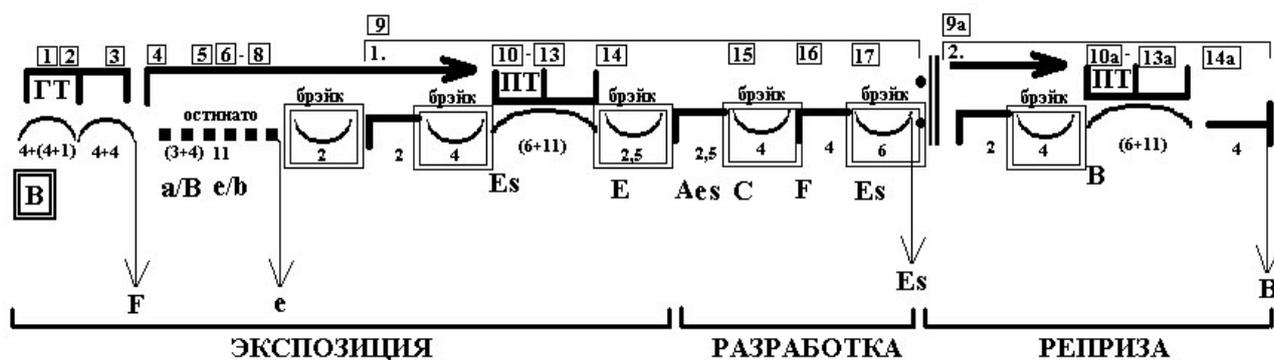
структура), состоящий из повторяющихся гармонических «квадратов», а как своеобразная рондо-соната. Композитор Шуллер все три части своего Концертино неизменно мыслит в системе джазовых «квадратов», потому что хочет в наибольшей степени соединить принципы классической и джазовой формы, к тому же в его произведение введены настоящие джазовые музыканты. Вторая часть Концертино представляет собой последовательность традиционных гармонических «квадратов» (размер 4/4 и гармоническая последовательность блюзовой традиции), состоящий из трёх предложений (4 такта + 4 такта + 5 тактов). Однако эта часть начинает развёртываться как вариации на *basso ostinato*, лишь потом переплавляясь в тип орнаментальных джазовых вариаций. Композитор объединил принципы классической полифонии и блюзовой формы. Басовая тема постепенно передаёт первенство гармоническому «квадрату», поэтому её строение уже изначально запрограммировано на совмещение с блюзовым куплетом: в теме три строки, гармонически соответствующие будущим предложениям джазового «квадрата».

Вторым гармоническим остинато для джазовой импровизации является риффовый принцип организации музыкального материала. *Риффовое остинато*, как и ранее рассматриваемый гармонический «квадрат», имеет функцию создания основы для возможности существования одного и более импровизационных голосов, которые накладываются на заданную гармоническую формулу. Но, в отличие от гармонической сетки, не имеющей яркой метроритмической и мелодической выраженности, ритмомелодическое остинато, состоящее из определённых ритмических рисунков и мелодики (повторяющимся элементом музыкальной ткани выступает короткая, легко запоминающаяся фраза), не может иметь размера даже малой формы периода, так как это бы сильно ограничивало возможности и, соответственно, выразительность импровизационной линии. Из ранних образцов применения данной техники в своих сочинениях назовём IV часть балета «Сотворения мира» Мийо, где на многократно повторяющейся 4-тактной оркестровой фигуре  $T — DD_7 — D_9 — T_7$  развёртывается соло кларнета *in B*, который как бы импровизирует на основе этой гармонической формулы, по-джазовому мелодически добавляя то тон сексты, то тон септимы к первому аккорду. Из более поздних композиций с риффами можно рассмотреть сочинение Денисова.

Избегая джазовых гармонических «квадратов», но, применив квазириффовые построения, автор написал претендующую на джазовую аллюзию первую часть «Пяти историй о господине Кейнере» («Мудрость мудреца в его осанке»). Денисов использовал эту остигатную технику в качестве средства нагнетания динамики, поэтому каждый его квазирифф характеризуется динамическим взлётом от *piano* к *forte* или от *forte* к *fortissimo*. Композитор не создал ритмомелодические остигаты для джазовой импровизации вокального голоса или духовых инструментов, не придал яркого ритмического рисунка контрабасовому остигату (ритмический рисунок состоит только из одних восьмых длительностей), не длил риффы сколько-нибудь продолжительное время. Поэтому риффами эти остигаты можно назвать лишь условно — в контексте околоджазовой атмосферы (ритмической, гармонической и тембровой), так как, по большому счёту, не они диктуют форму, а форма определяет их количество.

Помимо остигатной организации, т. е. устойчивой периодичности структурных единиц формы, джазовому формообразованию свойственно чередование устойчивых и неустойчивых ритмических структур. Под устойчивостью здесь стоит понимать ритмическую регулярность, а под макроритмической неустойчивостью — нарушение этой регулярности, своеобразное структурное синкопирование. В джазе время ритмического неустоя на уровне трансформации целого музыкального построения существует, когда оркестровая или ансамблевая пульсация «выключается» на момент небольшого солирования какого-либо инструмента. Это структурное синкопирование получило название «брэйк» (от англ. *break* — прорыв, перемена). Функция структурного синкопирования джазового брэйка аналогична функции классической каденции. Но если каденция, как правило, это единственное и весьма неопределённое по времени нарушение темпометрической регулярности, то брэйки — это несколько небольших и чётко регламентированных по времени нарушений регулярной ритмической пульсации (1/2 — 4 такта). Говорить об обращении композиторов музыки академической традиции к структурному синкопированию типа брэйка практически не представляется возможным, так как для возможности этого синкопирования произведение должно быть построено по принципу

равномерной пульсации. Такая интерпретация практически не привлекала внимания неджазовых композиторов. Даже в квазиджазовых произведениях для биг-бэнда, таких, как «Прелюдия, фуга и риффы» Бернстайна можно наблюдать полное отсутствие брэйк-синкопирования. А, например, II часть Концерта для джазового оркестра П. Блатны, целиком построенная на одном 4-тактовом хроматически нисходящем риффе (на который накладываются ритмически импровизируемые мелодии, основанные на 12-тоновых сериях), при отсутствии брэйков имеет каденцию, построенную на 12-тоновых рядах, и коллективное алеаторическое музицирование (20-40 секунд) на основе предложенных автором моделей. Это коллективное музицирование выступает также в функции каденции, поэтому предваряет и завершает сольную каденцию саксофона. Однако в «Чёрном концерте» Стравинского при синтетической ритмоорганизации остаётся место и квазиджазовым брэйкам. Так, первая часть произведения, имеющая метрическую постоянность, но не имеющая ритмической определённости в этой постоянности, насыщена квазibrэйковым синкопированием. По форме часть представляет собой недоразвитую в плане разработочности сонатную форму (сонатину), форму далеко не джазовую, с классическими периодами с двумя предложениями повторного строения (но не симметричными) в качестве строения главной и побочной темы. Стравинский академически мыслит макроритмическую неустойчивость как составную сонатной формы, поэтому все его «брэйки» находятся в соответствующих разделах формы — в связующей партии и в разработке:



Квазibrэйки поручены то фортепиано, то гитаре с арфой, то кларнету. К тому же брэйк-зоны у Стравинского не имеют той функции ритмического нарушения, которую они имеют в джазе, где являются сольными вставками в «квадратную» структуру основного построения. Так как вся структура I части «Чёрного

концерта» имеет весьма «неквадратную» структуру, то соло-вставки (квазибрэйки) не вносят в форму той ритмической диссонантности, какую они обычно выполняют в джазовой музыке. Совершенно «незаметно» выглядят эти тактовые вклинивания брэйков на фоне в целом «неквадратной» структуры.

Если в произведение не приглашены настоящие джазмены, то джазовая импровизация выглядит лишь как аллюзия на неё. Для этого авторам и понадобилось прибегать к использованию джазовых импровизационных форм. Кто-то из авторов очень рано «уловил» особенности этих формопостроений, например, Мийо в его риффовом остинато или Равель в блюзовой форме. Кто-то, как Шуллер и Блатны, пытался сделать эти формы основополагающим принципом строения своих «околоакадемических» произведений. Некоторые авторы, как Стравинский, Сероцкий и Денисов, джазовые импровизационные формы рассматривали как готовые модели, дающие возможность применить их к сугубо академическим формам.

В четвёртом параграфе *«Джазовая оркестровка и музыка академической традиции»* анализируются произведения композиторов-академистов, в которых в разной степени выразился джазовый «колор». В исследовании адаптации джазовой оркестровки мы прошли путь от *колористических эффектов* (джазовое соло трубы, имитация джазовой «меди», ударных и джаз-оркестра) в музыке Бартока (Концерт для оркестра), Слонимского (Вторая симфония) и Киляра («Рифф 62»), через *джазовые техники аранжировки* (сурдины, специфические глиссандо и вибрато на духовых, «гуляющий» бас-пиццикато, джазовая ударная фактура, джазовые фортепианные техники, блок-аккорды) того же Бартока, Равеля (Концерт для левой руки) и Щедрина (Фортепианный концерт № 2) к *джазово-додекафонным* техникам Салманова (Третья симфония), и далее — к *имитации джазового ансамбля* Щедриным, Стравинским (Рэгтайм) и Сероцким («Свингующая музыка»). Высшей формой проявления джазовой оркестровки явились композиции «академических» авторов для биг-бэнда. На примере двух композиторов — Стравинского («Чёрный концерт») и Блатны («Ритм и тембры») — рассмотрены разные варианты «серьёзной» интерпретации джаз-оркестра. Если первый эту модель

соединил с собственным композиторским языком и представлением о раннем джазе, то второй — с общеевропейскими авангардными тембровыми техниками: ритм у него джазовый, тембры — смешанные с «новоакадемическими».

**В заключении** подводятся итоги исследования и делаются выводы.

Джаз как музыкальное искусство развивался крайне интенсивно от своего сугубо прикладного типа к концертным вариантам «бибопа», «прогрессива», «кула», «третьего течения» и т. д. В этом развитии очевидна его связь с европейскими академическими традициями. Однако джазовые идиомы, полностью сформировавшиеся в первой трети прошлого столетия, стали основой представления о джазе, своеобразными джазовыми инвариантами, которые в основном и использовались в музыкальных произведениях академической традиции на протяжении всего XX века, начиная с французской композиторской школы и заканчивая авангардными композиторами Европы и Америки. В связи с изменениями сущности самого джаза, менялось и отношение к его эстетике со стороны профессиональных авторов. Он воспринимался то как развлекательное искусство, то как средство обновления музыкального языка, то как символ эпохи, то как музыка сугубо антигуманистических или, наоборот, гуманистических ценностей, то как композиторская модель, то как ярчайшая историческая музыкальная культура.

Не случайны и такие разные высказывания о нём самих композиторов, как возлагающие на джазовые структуры и оркестровку большие надежды мысли Мийо, Копланда и Денисова или ироничное мнение Стравинского о том, что джаз не имеет ничего общего с сочинённой музыкой, а когда он приобщается к ней, то перестаёт быть джазом. Дебюсси воспринял появление джаза как новую менестрельную культуру, Хиндемит услышал в джазе повышенную акцентуацию и «ударность», Кшенек — новую окраску звуковысотности, Равель — нестандартную фразировку и мелодические глиссандо, Сати и Стравинский — ритмическую и инструментальную эксцентрику. Американцы Гершвин («Рапсодия в стиле блюз») и Копланд (Концерт для фортепиано с оркестром) более «серьёзно» отнеслись к сущности джаза, наделив его проявление концертными формами, над которыми потом сыронизировали Рахманинов со своей Рапсодией и Стравинский с «Чёрным концертом». Как

композиторскую модель джаз ярко представили Бернстайн, Шуллер и Сероцкий, как важнейший музыкальный стиль эпохи — Берио и Шнитке, в напыщенных полистилистикой симфониях которых джазовые музыканты изображали одну из самых ярких мировых субкультур.

Мы исследовали симбиоз произведений академической традиции и джаза, а также выделили исторические и структурные закономерности использования джаза композиторами и развития концертного джаза, в русле которого было немало произведений, представляющих научный интерес для данной диссертации. Это «Артистичность в ритме» Кентона, «Прелюдия фуга и риффы» Бернштейна, Концерт для джаз-оркестра Кажлаева, «Эскизы фламенко» Дэвиса и Эванса, а также «Свободный джаз» Коулмана.

В диссертации показано, что анализ околоджазовых произведений и композиций концертного джаза может осуществляться только на базе классического музыкознания и профессиональной науки о джазе — джазологии. Поэтому необходимость специального развития российской джазологии, на данный момент не представляющей самостоятельной и профессиональной области музыковедения, налицо.

**Публикации по теме диссертации:**

1. *Чернышов А.* Джаз как вид музыки // Обсерватория культуры. — М., 2006, № 3. — С. 48-50 (0, 1 п. л.).
2. *Чернышов А. В.* Джазовая оркестровка и музыка европейской академической традиции // Проблемы музыкальной науки. — Уфа, 2009 (в печати: 0, 5 п. л.).
3. *Чернышов А.* Квазиджазовая музыка академической традиции // Musiqi dünyası. — Bakı şəh., 2008, № 1-2. — S. 78-84 (1 п. л.).
4. *Чернышов А. В.* Концертный джаз // Джаз в контексте современной культуры: Материалы II международ. науч.-практ. конференции (22 июня 2007) / Отв. ред.: И. А. Хвостова: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина. — Тамбов, 2007. — С. 63-66 (0, 2 п. л.).
5. *Чернышов А. В.* Образы джаза в произведениях художественной музыки // Музыка и время. — М., 2006, № 6. — С. 10-13 (0, 5 п. л.).
6. *Чернышов А. В.* Опус-джаз // Музыковедение. — М., 2009 (в печати: 0, 6 п. л.).
7. *Чернышов А.* Структурные джазовые идиомы в музыке европейской академической традиции // Музыкальная академия. — М., 2008, № 2. — С. 153-161 (1 п. л.).
8. *Чернышов А.* Феномен концертного джаза: от тритона к четвертитону // Jazz-квадрат. — Минск, 2008, № 5 (77). — С. 36-39 (0, 5 п. л.).
9. *Чернышов А.* Широкополосный музыкант (Юрий Саульский) // Jazz-квадрат. — Минск, 2008, № 5 (77). — С. 2-3 (0, 1 п. л.).
10. *Чернышов А.* «Музыкальные альбомы», «Музыкальные Олимпы» (радиопередачи о творчестве Д. Эллингтона, Дж. Рейнхардта, Л. Утёсова, Ю. Саульского, А. Козлова, И. Бутмана, А. Кролла и т. д.) // ГТРК «РТВ-Подмосковье». — М., 2004-2006. — 846 кГц СВ (20-40 мин.).