

О ПРИРОДЕ ТЕМЫ ДЖАЗОВОЙ ФУГИ

История джаза никогда не была изолирована от процессов общемировой музыкальной культуры, уже в своих первых шагах испытав немалое влияние классической музыки. И, даже несмотря на стремление джаза к отграничению от неё, неизбежно возникали пути сближения. Причём, их поиску посвящали своиopusы не только академические композиторы, но и джазмены-исполнители. Последние, к примеру, внедряли в свои выступления классические популярные темы, придавая им новый облик.

Академические композиторы же поначалу обращались к жанрам джаза («Кекуок» К. Дебюсси, «Блюз» во второй части Сонаты для скрипки и фортепиано М. Равеля, «Шимми» и «Бостон» в сюите «1922» П. Хиндемита), а затем и к выразительным средствам этого искусства, которые они стремились внедрить в формы академической музыки. Одним из проявлений подобного процесса стала джазовая fuga.

Идея создания джазовой fugи получила более сотни материальных воплощений в XX–XXI веках. Её история начинается с символической, на наш взгляд, пьесы К. Хартмана «Джаз-токата и fuga» (1928), поскольку и в названии, и в содержании этого цикла имеются отсылки к творчеству И. С. Баха, и по сей день более других почитаемого среди джазменов. Подобное отношение к И. С. Баху подтверждается другой ранней джазовой fugой – «Bach goes to town» («Бах идет в город», 1943) А. Эплтона, которая была написана специально для оркестра Б. Гудмена. Пьеса стала первым проявлением особого направления – барокко-джаза¹, в рамках которого возникали и другие любопытные формы синтеза джаза и fugи: например, оджазирование fug И. С. Баха (Токката и fuga ре-минор в исполнении Ж. Люсье²).

Несмотря на то, что первенство в написании джазовой fugи удерживают джазмены, авторство может принадлежать как джазовым музыкантам, так и композиторам-«академистам» (в редких случаях и академическим исполнителям, интересующимся джазом). Джазовые fugи писали Дж. Гершвин, Л. Бернштейн, Д. Брубек. Не

единожды к такой форме обращались музыканты из «Modern Jazz quartet». На рубеже XX–XXI веков встречаем случаи создания большого полифонического цикла по модели баховского «Хорошо темперированного клавира»: «24 прелюдии и fugи» Н. Капустина (1997) и «Twenty-four Swingtimes and Fugues» Г. Бахлунда (2014). Таким образом, можно констатировать существование феномена джазовой fugи.

В литературе джазологов встречаются упоминания о fugах, относящихся к таким джазовым направлениям, как «барокко-джаз» и «третье течение»³. В подобных трудах уделяется больше внимания историческому обзору и эстетическим соображениям возможности сочетания джаза и классических форм вообще, но не конкретным джазовым fugам. Некоторые аналитические данные о fugах Д. Льюиса и Д. Брубек содержатся в работе С. Кулишевой [5].

Относительно близко к анализу джазовой fugи подошла И. Васирук: «Сегодня можно говорить о джазовой fugе, в которую широко проникают развитые импровизационные эпизоды...» [1, с. 68]. В диссертации волгоградского исследователя приведены некоторые примеры тем с чётко выраженными джазовыми элементами. К наиболее показательным автор относит «наличие переменных ступеней (“грязные ноты” в блюзовом ладу), обилие хроматизмов и различных синкоп, непрерывное ритмическое движение (“развёртывание” при отсутствии “ядра”» [там же].

Внушительное количество примеров в отсутствие теоретических обобщений по данной теме побуждает к исследованию джазовой fugи. Цель настоящей статьи – раскрыть и объяснить на конкретных примерах специфику темы в fugе подобного рода.

Прежде чем перейти к характеристике особенностей джазового fugированного тематизма, определимся с понятием «тема fugи». В многочисленной музыковедческой литературе по-разному характеризуются особенности, которыми таковая тема должна обладать. А. Милка, опираясь на выводы А. Должанского, определяет тему, как «...интонационный тезис ... обладающий

определённой завершённости и индивидуальными чертами, благодаря которым он узнается в процессе развёртывания в форме» [6, с. 20]. Подобная достаточно широкая трактовка понятия более всего отвечает задачам нашего исследования.

Прежде всего, определим совокупность качеств, позволяющих с полной уверенностью называть тему фуги джазовой. Начать следует с генезиса мелодико-тематических элементов тем для джазовых фуг. Встречается, например, почти буквальное совпадение интонаций мелодий темы и других джазовых композиций («Свинг Фуга» из цикла «Полифонические аппликации» для фортепиано О. Горчакова и «Blue Monk» Т. Монка).

В иных случаях, как, например, в «Вариациях на тему Паганини» А. Розенблата, это использование «оджазированных» мелодических оборотов. Заметим, что автор не только использует для ядра темы фуги головной мотив темы «Каприза», но также воспроизводит принцип нисходящей по секундам секвенции из второй части темы Паганини.

В целях создания джазового характера темы, авторы обращаются к определенным стилисти-

ческим идиомам, отсылающим к джазовой музыке (а в некоторых случаях к конкретному историческому джазовому стилю). Совокупность таких мелодических или гармонических оборотов позволяет выявить опору на какой-либо джазовый стиль, который будет превалировать не только в теме, но и во всей фуге.

Продemonстрируем подход на примере цикла «Полифонические аппликации» О. Горчакова. Это сочинение включает семь номеров, из которых четыре представляют собой фуги, и в названиях каждой указаны джазовые стили XX века: «Блюз фуга», «Свинг фуга», «Би-боп Фуга» и «Джаз-рок Фуга». В них композитор использовал типизированные мелодические обороты, соответствующие стилю, указанному в заглавии пьесы. Например, интонационный материал «Блюз фуги» строится на основе мажорной пентатоники с включением в неё низкой III ступени (до-диез прописан в данном случае для удобства исполнения и дан форшлагом к диатонической III ступени). Для ранних примеров блюза характерен покачивающийся (свинговый) четырёх-дольный метр с членением каждой доли на три восьмых, как в теме О. Горчакова (Пример 1).

Пример 1.
О. Горчаков «Блюз Фуга»



Кроме того, вся экспозиция «Блюз фуги» имеет черты периода из двух вариаций на одну мелодию. На наш взгляд, количество тактов экспозиции – двенадцать – тоже отражает традиционную двенадцатитактовую форму блюза.

На джазовую составляющую той или иной фугированной темы указывают и особенности ритма, которые в первую очередь способствуют её индивидуализации. Необходимый ритмиче-

ский импульс всегда присутствует в джазовой теме за счет особого рода синкоп, произрастающих из сочетания перекрещивающихся метров (например, двудольного и трехдольного). Это явление достаточно ясно описал У. Сарджент: «...основополагающим приемом джазового синкопирования является наложение метрически однородных ритмических структур различной протяженности на ведущий ритм» (Пример 2).

Пример 2.
О. Горчаков «Блюз Фуга»



Возникающее двойственное ритмическое ощущение зародилось в рэгтайме, в трудах западных исследователей оно получило название «вторичный рэг»⁴. Подобное явление В. Холопова трактует как проявление «противоречия мотива и такта», частным видом которого является «гемиола» [8, с. 84].

Однако описанное выше свойство обладает рядом особенностей в джазовом ритме, где очень своеобразно получил воплощение закон «отрицания отрицания». В данном случае его вернее будет назвать правилом постоянного нарушения только что устоявшегося метра при помощи внедрения новых, как бы «случайных» синкоп. Закрепившись в восприятии (то есть, периодически повторяясь) через некоторое время, эти синкопы приобретают стабильный характер (мы привыкаем к нарушению метра в одной и той же точке такта). Затем уже этот устоявший-

ся метр вновь нарушается, что с каждым новым «отрицанием» повышает характер экспрессии.

Для примера рассмотрим тему фуги из «Прелюдии и фуги в джазовом стиле» Ф. Гульды. Ядро темы представляет собой мелодическую волну, которая затем дважды вариантно повторяется. Синкопирование последнего тона первой волны задает начальный уровень ритмической экспрессии. Поскольку наш слух ожидает возвращения к двудольной пульсации (в джазе подобные фигуры чаще сочетаются с двудольной пульсацией бэкграунда), которого не происходит, во второй мелодической волне утверждается полиметрия между двудольной ожидаемой и трёхдольной звучащей пульсациями. Последнее преодоление уже закрепившегося ритма совершается в третьем мотиве, где резко сменяется протяженность метрических групп с трёх на две четверти (Пример 3).

Пример 3.
Ф. Гульда. «Прелюдия и фуга в джазовом стиле». Тема фуги



Несомненно, что помимо вышперечисленных факторов влияния джаза на тему, были и признаки, пришедшие из академической традиции, которые получили новое развитие в джазовой фуге. Как известно, во многих случаях начальными звуками барочно-классической темы выступают опорные тоны основной тональности (I и V ступени). Принцип этот относительно сохраняется и в джазовой фуге, только помимо I и V ступеней довольно часто употребляются блюз-ноты (III и V низкие), позволяющие подчеркнуть джазовый колорит темы. Объясняется это особым характером блюзового лада.

Следует обратить внимание на особенности каденций в теме джазовой фуги. В одних случаях она строится по аналогичному с барочными фугами принципу завершения на сильной или относительно сильной доле и на одной из устойчивых ступеней лада. В других же – джазовый характер ритма требует завершения на слабой доле такта. Например, функцию заключения выполняет синкопированная фигура на слабом времени, прерываемая паузой, после которой начинает звучать ответ в фуге До-мажор Н. Капустина (Пример 4).

Пример 4.
Н. Капустин. Фуга До-мажор



Кроме того, встречаются крайне необычные смены ритма в каденции – на ряд равномерных длительностей, ранее не звучавших в теме. Например, в пьесе Г. Бахлунда «Swingtime and fugue № 3» заявленное вначале свинговое триольное

членение доли на краткий момент сменяется квартолью (при точной записи её в размере 12/8 получается необычный ритм шестнадцатых с точкой), что существенно акцентирует внимание на данном каденционном моменте (Пример 5).

Пример 5.
Г. Бахлунд. Swingtime and fugue № 3



Типичная структура «ядро – развёртывание» была успешно интегрирована в тему джазовой фуги, в процессе чего приобрела новую трактовку. Общим остался принцип сосредоточения наиболее индивидуализированного материала в ядре темы и менее индивидуализированного в развёртывании. Однако, фаза развёртывания в джазовой фугированной теме строится не на общих формах движения в духе

барочной музыки. Разница заключается в особенностях ритма, который может быть синкопированным, но при этом должен быть более стабильным (синкопы повторяются на одних и тех же метрических долях).

Наглядный пример такой структуры можно наблюдать в композиции Била Эванса «Fudgesicle Built for Four», тема которой написана по принципу «ядро – развёртывание» (Пример 6).

Пример 6.
Б. Эванс «Fudgesicle Built for Four»



В ядре темы (1–2 тт.) благодаря скрытой полифонии выделяются две ритмически контрастные линии. Их перекрещивание образует импульс, который затем сменяется более стабильным синкопированным движением однородных длительностей, менее конфликтующих с основным метром. В последующие три такта – начинается фаза развёртывания, где трижды повторяется один и тот же мелодико-ритмический рисунок. Этот более стабильный ритм, на первый взгляд, не обнаруживает синкоп. Однако, спорадическая смена движения дуолями на триоль восьмыми в джазе всегда ощущается как акцент⁵.

В заключение, подчеркнём, что на особенности темы для джазовой фуги воздействовали различные факторы, произрастающие из традиций как джазовой, так и академической музыки. При этом, первые из них касаются преимущественно ритмического, ладового и фактурного строения, то есть самого материала, в то время как классическая музыка повлияла, прежде всего, на структурные особенности. В целом, от такого сочетания как тема, так и вся фуга приобретает особую пикантность звучания, столь привлекательную для слушателей и музыкантов. На наш взгляд, это совершенно по-новому раскрывает потенциал фугированных форм.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Барокко-джаз ... представляет собой не самостоятельный джазовый стиль, а своеобразное направление, которое может проявляться в большей или меньшей степени в различных джазовых стилях» [3, с. 301].

² Жак Люсье (1934 г. р.) – французский пианист и композитор, известный джазовыми им-

провизациями на музыку И. С. Баха, А. Вивальди, Э. Сати, М. Равеля.

³ См. об этом в кн.: Ю. Кинуса [3, с. 397], Дж. Коллиера [4, с. 302–304] и др.

⁴ Подробнее см.: [7, с. 238].

⁵ Исполнители, как правило, даже подчёркивают подобные триоли акцентом на первую долю.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васирук И.* Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: дисс... канд. искусствоведения. Астрахань, 2008. 225 с.

2. *Должанский А.* Относительно фуги // Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 151–162.

3. *Кинус Ю.* Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 491, [1] с. + CD.

4. *Коллиер Дж.* Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 390 с.

5. *Кулишевская С.* «Третье течение» в истории джаза: Дипломная работа. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1998. 73 с., нот.

6. *Милка А.* Полифония. Часть II. СПб.: Композитор, 2016. 248 с., нот.

7. *Сарджент У.* Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М.: Музыка, 1987. 298 с.

8. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.

REFERENCES

1. *Vasiruk I.* Hudozhestvenno-soderzhatel'nyye osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov poslednej treti XX veka [Artistic Content of the Fugue in the Works of Russian Composers of the Last Third of the Twentieth Century]: PhD Thesis. Astrahan', 2008. 225 p.

2. *Dolzhanskij A.* Otnositel'no fugi [Concerning the Fugue] // Dolzhanskij A. N. Izbrannye stat' [Select Articles]. L.: Muzyka Press, 1973. P. 151–162.

3. *Kinus Y.* Dzhaz: istoki i razvitie [Jazz: Origins and Development]. Rostov-on-Don: Feniks Press, 2011. 491, [1] p. + CD.

4. *Kollier D.* Stanovlenie dzhaza [The Formation of Jazz]. M.: Raduga Press, 1984. 390 p.

5. *Kulishevskaya S.* «Tret'e techenie» v istorii dzhaza [“The Third Stream” in the History of Jazz]: Diplomnaya rabota [Graduate Essay]. Rostov-on-Don: Rostov State Rachmaninov Conservatoire, 1998. 73 p., not.

6. *Milka A. P.* Polifoniya. Chast' II [Polyphony. Part II]. SPb.: Kompozitor Press, 2016. 248 p., not.

7. *Sargent U.* Dzhaz. Genезis. Muzykal'nyj yazyk [Jazz. Genesis. Music Language]. M.: Ehstetika Press, 1987. 298 p.

8. *Holopova V.* Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoj poloviny XX veka [Questions of Rhythm in the Works of Composers of the First Half of the Twentieth Century]. M.: Muzyka Press, 1971. 304 p.

О ПРИРОДЕ ТЕМЫ ДЖАЗОВОЙ ФУГИ

В статье выявляются и определяются некоторые особенности темы джазовой фуги. Подобные сочинения возникают в творчестве различных музыкантов XX–XXI веков академической и джазовой традиций. Несмотря на временную и географическую удаленность этих сочинений друг от друга, между ними можно выделить ряд общих характеристик тематизма. В рабо-

те приводятся примеры из ранее не изученных отечественным музыковедением композиций Б. Эванса, Г. Бахлунда, О. Горчакова и Н. Капустина. В ходе исследования определяется совокупность качеств, позволяющих называть тему фуги джазовой: генезис, особенности ритма, внедрение типовых оборотов различных джазовых стилей. Джазовая фуга как феномен существует

на пересечении джазовой и академической музыкальных традиций. Устанавливается влияние джаза на ладовые, структурные и ритмические параметры тематизма. Особенности джазового тематизма, прежде всего, способствуют индивидуализации темы. В статье обзорно излагаются принципы джазового ритма. Наконец, обнару-

живается наличие принципов барочно-классической темы. В джазовой фуге своеобразно воплотились закономерности начала, завершения и структуры фуги.

Ключевые слова: джазовая фуга, тема фуги, джаз, «третье течение», Н. Капустин, О. Горчаков, Г. Бахлунд, джазовый ритм.

ABOUT THE NATURE OF THE MUSICAL THEME OF THE JAZZ FUGUE

In the article certain features of the musical theme of the jazz fugue are determined. Similar works arise in the creativity of the twentieth–twenty-first centuries various musicians belonging both to academic and jazz traditions. Despite the temporal and geographical gap between those works, a number of their general characteristics of thematism can be distinguished. The examples of B. Evans', G. Bachlund's, O. Gorchakov's and N. Kapustin's compositions, which were not studied before by Russian musicologists are given in the article. In the course of the study, a set of qualities that enable to define the fugue musical theme as a jazz theme are found. The set includes genesis, specifics of rhythm and

typical turns of various jazz styles. Jazz fugue as a phenomenon exists at the intersection of jazz and academic musical traditions. The influence of jazz on the modes, structural and rhythmical parameters of the thematism is established. The peculiarities of jazz thematism, first of all, contribute to the individualization of a musical theme. The article briefly observes the principles of jazz rhythm. Finally, the principles of the baroque-classical theme are revealed. In the jazz fugue one can find original implementation of the traditional rules of fuge composition.

Key words: jazz fugue, fugue musical theme, jazz, Third Stream, N. Kapustin, O. Gorchakov, G. Bachlund, jazz rhythm.

Чувилкин Всеволод Станиславович

студент IV курса факультета теории музыки и композиции
Ростовская Государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
Россия, 344002, Ростов-на-Дону,
e-mail: chuvilkin_vsevolod@mail.ru

Vsevolod S. Chuvilkin

undergraduate of Music Theory and Composition department
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: chuvilkin_vsevolod@mail.ru

