

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



УДК 78.036.9

DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24

А. М. ЛОЗОВСКИЙ

Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ОБРАЗЦАМИ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ДЖАЗОВЫХ КОМПОЗИЦИЯХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

«Оджазирванная» классика – весомый пласт современной фортепианной джазовой литературы. Процесс синтеза элементов академической и джазовой музыки, наметившийся в стилях, которые отнесены исследователями истории джаза к его истокам, приобретает во второй половине XX века поистине колоссальный размах. Перечисленные в статье примеры «адаптации» произведений Г. Перселла, А. Вивальди, И. С. Баха, Дж. Верди, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Р. Щедрина и т. д. известными джазменами являются тому свидетельством.

«Jazzing the classics» включает в себя джазовые обработки отдельных музыкальных тем или целых сочинений, принадлежащих перу композиторов академического направления, а также традицию вовлечения в джазовые композиции элементов классической стилистики. В качестве примеров джазовой интерпретации академического музыкального материала в статье проанализированы: джазовая обработка К. Виленским знаменитого «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова, джазовая транскрипция А. Тейтумом

«Юморески» ор. 101 № 7 А. Дворжака, композиция Дж. Ширинга «Get off my Back», представляющая собой стилизацию музыки И. С. Баха. Избранный музыкальный материал предоставляет возможность аналитического рассмотрения различных форм претворения музыкальной классики в фортепианном джазе и выявления механизмов «перевода» академических сочинений на язык джазового искусства. Преобразование классических первоисточников происходит на интонационном, ладогармоническом, метроритмическом и структурном уровнях.

Исследуемые в статье композиции не только обладают непреходящей художественной ценностью в сфере «оджазированной» классики, но и служат хорошей базой для молодых музыкантов, овладевающих искусством джазовой обработки.

Ключевые слова: «jazzing the classics», джазовые обработки и транскрипции, стилизации музыкальной классики, К. Виленский, А. Тейтум, Дж. Ширинг.

Для цитирования: Лозовский А. М. Некоторые особенности работы с образцами классической музыки в джазовых композициях для фортепиано // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 24–31.

DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24

A. LOZOVSKY

S. Prokofiev Donetsk State Music Academy

SOME ASPECTS OF WORKING WITH CLASSICAL MUSIC IN THE CONTEXT OF JAZZ COMPOSITIONS FOR PIANO

“Jazzed” classics present a weighty layer of modern piano jazz music. Synthesis of academic and jazz music elements, which began to appear at the end of the 19th century, and manifested itself in the styles attributed by musicologists to jazz origins, grown to a truly colossal scope in the second half of the 20th century. The examples of “adaptation” of works by G. Purcell, A. Vivaldi, J. S. Bach, J. Verdi, S. Rachmaninoff, S. Prokofiev, R. Shchedrin and others by famous jazzmen presented in the article provide evidence of this.

“Jazzing the classics” includes jazz adaptations of individual musical themes or entire compositions by academic composers, as well as the tradition of including elements of classical style in jazz compositions. Examples of jazz interpretation of academic music are presented by K. Vilensky’s jazz adaptation of famous “Flight of the Bumblebee” by

N. Rimsky-Korsakov, A. Tatum’s jazz transcription of “Humoresque” Op. 101, No. 7 by A. Dvorak and composition by G. Shearing “Get off my Bach”, which is a stylization of J. S. Bach’s music. The selected musical material provides an opportunity for an analytical examination of various forms of implementation of musical classics in piano jazz and the identification of mechanisms for the “translation” of academic compositions into the jazz language. The transformation of classical primary sources affects takes place in harmonic, intonation, metro-rhythmical and structural levels. The considered compositions not only have enduring artistic value in the sphere of “jazzed” classics, but also serve as a good basis for students.

Key words: “jazzing the classics”, jazz arrangements and transcriptions, stylizations of musical classics, K. Vilensky, A. Tatum, G. Shearing.

For citation: Lozovsky A. Some aspects of working with classical music in the context of jazz compositions for piano // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 24–31.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24



Вопросы взаимопроникновения джаза и академической музыки, актуальные как для джазоведения, так и для «традиционного» музыкознания, неоднократно рассматривались в исследованиях современных отечественных и зарубежных теоретиков и музыковедов. С одной стороны, неоспоримым является факт воздействия профессиональной европейской музыки на джазовое исполнительство. С другой стороны, на протяжении почти целого столетия происходит процесс ассимиляции (поглощения) элементов джазового мейнстрима [1] музыкой академического направления.

Более разработанным представляется аспект, связанный с изучением факторов проникновения джазовых образцов в академическую музыку и с теоретическим осмыслением механизмов такого рода включений. Менее освещенной является та сторона проблемы, которая должна изучаться исследователями эволюции джазовой музыки, а именно – влияние академической традиции на джазовое искусство. В исследованиях по истории джаза и в работах, посвященных его

отдельным направлениям и персоналиям, как правило, отмечается возросшее во второй половине XX века стремление джазовых музыкантов ассимилировать достижения академической музыки. Прогрессив, кул-джаз, уэст-коуст-джаз, «барокко-джаз», третье течение, симфоджаз – эти направления модерн-джаза характеризуются активным экспериментированием в области гармонии, ритма, тембра, полиаккордики, композиционных построений. Истоком подобных экспериментов становится профессиональное композиторское творчество.

Отдельный, относительно самостоятельный блок образуют вопросы «оджазирования» классики, что требует более пристального анализа и осмысления. Цель статьи заключается в анализе различных форм претворения музыкальной «классики» в фортепианном джазе второй половины XX столетия и выявлении механизмов «перевода» академических сочинений на язык джазового искусства. Понятие «jazzing the classics» включает в себя как обработки в джазовой интерпретации отдельных тем или целых

сочинений, принадлежащих перу композиторов академического направления, так и включение в джазовые композиции и импровизации определенных элементов классической стилистики.

Обращение джазовых исполнителей к классической музыке может быть вызвано различными художественными задачами. В. Озеров относит к числу таких задач стремление отдать дань уважения любимому композитору-классику или пародирование определенных стилистических клише академической музыки, а также попытку активизировать внимание слушателя. История трактовки образцов академической музыки джазовыми музыкантами связана с музицированием рубежа XIX–XX веков. Военные духовые оркестры, формировавшиеся из музыкантов негритянского происхождения, новоорлеанские «марширующие капеллы», оркестры темнокожих креолов – все они исполняли входившие в их репертуар популярные марши, танцы и классические арии, внося в них особую ритмику и блюзовые тоны, характерные для афроамериканского фольклора. К начальным этапам «оджазирования классики» следует отнести также пародирование музыки европейских опер, включавшееся в *minstrel-shows*, и интенсивное синкопирование, характерное для интерпретации регтаймерами фортепианных сочинений композиторов-классиков. В эпоху позднего свинга параллельно возникает и стиль «барокко-джаз» – с включением оригинальных цитат, использованием имитационной полифонии и других техник композиции барочной эпохи.

В начале 50-х годов прошлого века происходит становление нового стиля, провозглашенного Г. Шуллером как «третье течение», – экспериментального стиливого направления современной музыки, основной целью которого являлся полномасштабный синтез джаза и современного академического искусства. В качестве одного из первых примеров джазовой обработки классической темы В. Озеров упоминает фортепианную пьесу Джелли «Ролл» Мортон, использующую фрагменты «Miserere» из IV акта оперы Дж. Верди «Трубадур» [2, с. 234]. В 1920–1930-е годы заимствованный из классической музыки тематический материал звучал в репертуарных программах оркестров П. Уайтмена, Ф. Хендерсона, Г. Миллера, Б. Гудмена, Д. Эллинтона. Реже можно было услышать аранжировки для джазовых коллективов законченных произведений классических композиторов – например, Этюд *c-moll* op. 10 № 12 Ф. Шопена в исполнении ансамбля Джона Кирби, Прелюдию *cis-moll* С. Рахманинова в исполнении Нэта «Кинга» Коула, вокальные обработки «Swingle

Singers» в стиле «барокко-джаз» произведений Г. Перселла, А. Вивальди, И. С. Баха и др. Однако важнейшей вехой в истории джазового интерпретирования классики, по мнению исследователей, явилось исполнение свинговой обработки Концерта *d-moll* для двух скрипок с оркестром И. С. Баха, осуществленное в 1937 году джаз-трио в составе: Э. Саут, С. Граппелли (1-я и 2-я скрипки), Дж. Рейнхардт (гитара).

Дальнейшее развитие джазового искусства представляет нам множество примеров как джазовых импровизаций на темы классической музыки, так и аранжировок (обработок) произведений композиторов академического направления для джазовых ансамблей и солистов. Назовем некоторые из этих аранжировок: «*Artistry in Rhythm*» С. Кентона, «*In an Eighteenth-century Drawing Room*» Р. Скотта, «*Blue Rondo à la Turk*» Д. Брубейка, «*A Bird in Igor's Yard*» Дж. Рассела, «*Boyd Meets Stravinsky*» Б. Рэйберна. Среди джазовых версий законченных «классических» произведений отметим «Танец с саблями» и «Аппиеву дорогу» А. Хачатуряна, аранжированные В. Людвиговским, пьесы из «Полифонической тетради» Р. Щедрина в исполнении Ч. Кориа и Г. Бертона, Марш из оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» в интерпретации «Арсенала» под управлением А. Козлова, прелюдию *C-dur* из I тома «Прелюдий и фуг» Д. Шостаковича, «переработанную» пианистом ансамбля «Метроном» В. Карминским.

Каковы же пути «оджазирования» классики? Каким образом осуществляется «перевод» классической стилистики в джазовую? Рассмотрим «Полет шмеля» Н. Римского-Корсакова в фортепианной обработке джазового композитора и пианиста К. Виленского и попытаемся обнаружить те изменения, которые возникли в интонационной, ладогармонической, метроритмической, фактурной и структурной организации пьесы. Для большей «точности» аналитических наблюдений выберем в качестве «точки отсчета» не оркестровую партитуру «Сказки о царе Салтане», а концертную обработку «Полета шмеля» для фортепиано выдающегося советского пианиста Л. Оборина. Общепринятым является тезис по поводу обусловленности своеобразия джазовой музыки ее метроритмическими, ладогармоническими и другими особенностями. Перекрестные ритмы и реггинг, офф-бит и свинг – на разных этапах развития джаза эти приемы определяли облик тех или иных его жанров и форм. Казалось бы, джазовый характер музыке Н. Римского-Корсакова должны придать, в первую очередь, принципиальные сдвиги в ее метроритмической организации, од-

нако этого не произошло. Объяснение кроется в программном содержании классической пьесы и вытекающем из этого содержания специфическом тематизме. Абсолютная равномерность кружения шестнадцатых, призванная передать монотонное жужжание летящего насекомого, не может быть нарушена без ущерба для «узнаваемости» первоисточника. Лишь в аккомпанирующем пласте музыкальной ткани можно иногда обнаружить приметы джаза: смещение метрического акцента на слабую долю (тт. 4, 5, 8, 9, 22, 35), характерную ритмическую фигуру с варьированием внутримотивного ударения (т. 50). Но главный «оджазирующий» фактор метроритмической организации пьесы Н. Римского-Корсакова заключается в замене двухдольной музыки на четырехдольную метрическую основу – замену, которая в свое время ознаменовала возникновение джаза¹.

В интонационной сфере пьесы «Полет шмеля» изменения минимальны. Можно отметить незначительную «корректировку» звуковысотной линии в экспозиционном и развивающем разделах формы и более заметное обновление мелодического рисунка в репризе. В тт. 51–57 К. Виленский смело отходит от интонационного «каркаса» темы, приближаясь к свободной импровизации «по поводу». Более значительные изменения обнаруживаются в гармоническом облике пьесы Н. Римского-Корсакова. Место господствующих в первоисточнике трезвучий и их обращений занимают созвучия, состоящие из кварт и тритонов (полиаккордика). При этом К. Виленский не «перегружает» гармоническую ткань, отдавая предпочтение аккордам из трех-четырёх звуков. Техника соединения аккордов нередко апеллирует к сугубо джазовым традициям. Укажем в качестве примеров на разрешение более диссонирующих аккордов в менее диссонирующие (тт. 58–59) или «хроматическое сползание» тождественных в структурном отношении созвучий, ассоциирующееся с пресловутой «парикмахерской гармонией» (тт. 10–11). К гармоническим «приметам» джаза следует отнести также одновременное (или последовательное, но на узком временном отрезке) звучание низких и высоких ступеней, напоминающее о выработанной джазовыми пианистами «страйд-стиля» манере воспроизводить на фортепиано характерные «blue tones» (тт. 55–56). Привлекает внимание и заключающий пьесу

¹ Дж. Л. Коллиер указывает, что известный джазовый пианист и композитор Джелли «Ролл» Мортон считал себя создателем джаза по той причине, что в 1902 году он первым из музыкантов Нового Орлеана перешел с двухдольного размера на четырехдольный [3, с. 66].

восходящий пассаж параллельными секундами по звукам хроматической гаммы – отголосок специфических «dirty tones» («грязных тонов»), унаследованных джазом из традиционной африканской музыки.

Весьма заметны отклонения от оригинала и на фактурном уровне. Это и изменение регистра проведения темы, и удвоение мелодической линии в квинту или октаву, и введение дополнительных голосов, уплотняющих музыкальную ткань. Особо отметим использование в репризе фактурного рисунка, типичного для стиля страйд-пиано (тт. 38–53). Следует обозначить, что фортепианная фактура джазовой обработки выглядит более насыщенной, виртуозной, ритмически многообразной в сравнении с классической версией. Шире становится охват регистров – как в вертикальном, так и в горизонтальном измерении. Пространственные границы, очерчиваемые крайними голосами, местами достигают пяти октав. Тематический и пассажно-фигуративный материал порой обоснованно распределяется между левой и правой руками (тт. 12, 32–37). Скачки на широкие интервалы, разнообразные фигурации и пассажи, аккордовые трели, филигранная пальцевая техника, быстрый темп, сменяющийся по мере приближения к завершающей точке еще более быстрым (*Piu mosso*), – все это соответствует свойственному джазу духу соревновательности, который, по мнению Б. Гнилова, «вплотную подвел джаз к категориям цирка, акробатики, эквилибристики, спорта» [4, с. 7].

Изменения, прослеживаемые на структурном уровне анализируемого сочинения, свидетельствуют о явно намеченном тяготении к динамизации формы. Так, общее количество тактов в обработке Л. Оборина – 170 в двухчетвертном размере², а в транскрипции К. Виленского насчитывается 65 четырехчетвертных тактов, то есть реальное соотношение звучания во времени оказывается 4:3. Сокращения произведены в экспозиционном и развивающем разделах: 144 такта в классической версии и 62 (в переводе на 4/4) в джазовой. Репризный же раздел, напротив, оказывается расширенным (56 и 68 тактов соответственно). Но главное, конечно, заключается не в простом арифметическом исчислении тактов. Сжатие формы достигается благодаря целому ряду факторов: исключению некоторых тем и разделов, целеустремленности тонального движения, темповому ускорению в репризе, которое в сочетании с динамическим нарастани-

² В концертной обработке Л. Оборина использован музыкальный материал, рассредоточенный в обеих картинах III акта оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».

ем «моделирует» в фиксированном нотном тексте особое качество, присущее hot jazz и обычно именуемое драйвом.

Таким образом, сравнение фортепианных обработок «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова, осуществленных Л. Обориным и К. Виленским, позволяет сделать вывод о том, что «перевод» с академического «языка» на джазовый осуществляется путем более или менее значительных «сдвигов» на всех уровнях музыкального целого. Однако степень преобразования последних не одинакова: в данном случае явно джазовое прочтение гармонии и фактуры компенсируется сохранением классических нормативов на интонационном и метроритмическом уровнях. Что касается формы, то при сохранении типовой структуры рондо нарушаются привычные для академической музыки пропорции разделов и преодолевается свойственная рондо уравновешенность ритмо-динамического профиля композиции.

Рассмотрим еще один пример «оджазирования классики» – «Юмореску» op. 101 № 7 А. Дворжака в транскрипционном варианте, принадлежащем А. Тейтуму. Популярная пьеса чешского композитора становится для легендарного джазового пианиста исходным музыкальным материалом, своего рода импульсом к вдохновенной джазовой импровизации. Если в «Полете шмеля» в обработке К. Виленского речь шла о более или менее значительных отклонениях от оригинала Н. Римского-Корсакова, то «Юмореску» А. Тейтума следует рассматривать как преобразование классического первоисточника в определенную джазовую композицию. Прежде всего, обращает на себя внимание ускорение темпа: Poco lento e grazioso А. Дворжака превращается у А. Тейтума в Allegro vivace с частыми rubato (растягиванием или, наоборот, сжатием длительностей, которыми излагается тема). В прихотливом мелодическом движении контуры заимствуемой темы то слышны вполне отчетливо, то лишь угадываются в разнообразных фактурных линиях. А. Тейтум прославляет тематизм А. Дворжака общими формами движения, типичными для фортепианного джаза, «украшает» трелями, мордентами, гаммообразными и арпеджированными фигурациями, «разрывает» отдельные фразы пассажными вставками. Новый облик классическим темам придает и отличная от оригинала фразировка.

«Оджазирующим» фактором в пьесе А. Дворжака служит также специфический метроритм. Вся вторая половина импровизации А. Тейтума выдержана в свинговой манере, совершенно преображающей классический по ге-

незису музыкальный материал. Гармоническое решение джазовой обработки характеризуется значительным усложнением аккордики (многозвучные мягко диссонирующие комплексы) при сохранении функционального остова тем. «Декоративно-обработочный подход» (термин Б. Гнилова) к исходному музыкальному материалу влечет за собой фактурную трансформацию изысканной по звучанию «Юморески» А. Дворжака. Ясно прочерченные одноголосные линии, лишь иногда поддерживаемые терцово-секстовыми удвоениями, сменяются аккордовыми пластами, к которым подключаются дополнительные фактурные голоса. Virtuозные пассажи, заполняющие промежутки между фразами, расширяют диапазон звучания – от глубоких басов до высоких звенящих регистров. Широкое применение сложных технических приемов фортепианного исполнительства придает джазовой импровизации концертный блеск и эстрадную эффектность.

Изменениям подверглась и форма классического первоисточника. У А. Дворжака это сложная трехчастная форма с сокращенной репризой:

$$\begin{array}{ccc} A & C & A \\ a b a & c c & a b \end{array}$$

А. Тейтум присоединяет к имеющимся разделам еще три – А С А, в результате чего структура приближается к рондо:

$$A B A C A B (+) A C A$$

Однако, начиная с третьего проведения главной темы (А), смена метроритмических (появление свинга) и фактурных (страйд-пиано) характеристик прочерчивает четкую границу, разделяющую всю композицию на две строфы-вариации. «Водораздел» между ними выделяется и развернутой импровизацией на пассажно-фигуративном материале. Еще одна зона свободной импровизации предвдваряет заключительное проведение главной темы, усиливая его итоговую функцию. В результате получается стройная композиция, «корректирующая» некоторую асимметричность структуры, характерную для пьесы А. Дворжака:

$$\text{Вст. } A B A C [I] A B A C [I] A$$

Как видим, обработка А. Тейтумом «Юморески» А. Дворжака демонстрирует более радикальное «переинтонирование» классического первоисточника, чем в транскрипции К. Виленским «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова. Изменения произошли на всех уровнях организации целого, что обусловило иной статус проанализированной версии. Это не столько джазовая обработка классической пьесы, сколько импровизация джазового музыканта на матери-

але, заимствованном из академического искусства.

Особое место среди «классических моделей», востребованных джазовыми музыкантами, занимает инструментальное творчество И. С. Баха. Отправной точкой в процессе джазовой интерпретации баховской музыки стала упоминавшаяся ранее обработка двойного d-moll'ного концерта, исполненная трио европейских музыкантов в 1937 году (С. Грашпелли, Э. Саут, Дж. Рейнхардт). Среди «вдохновленных» музыкой И. С. Баха джазовых композиций последующих десятилетий можно назвать сочинение Г. Темплтона «Bach Goes To Town», исполненное биг-бэндом Б. Гудмена, «Get off my Bach» Дж. Ширинга, «Tribute to Bach & Parker» Л. Коннитца, «Когда Бах улыбается» И. Якушенко, «Bach To Bach» Ж. Лусье. Столь пристальный интерес к творчеству великого немецкого композитора послужил фундаментом, на котором сформировалось целое направление современного джаза – «барокко-джаз». В статье историка джазовой музыки В. Олендарева с симптоматичным названием «К проблеме “Бах и джаз”» [5] прослеживается эволюция «барокко-джаза», демонстрирующая тенденцию к сближению составных компонентов данного стилевого направления. Исследователь выделяет две формы взаимодействия баховских³ и джазовых элементов («горизонтальную» и «вертикальную»), отмечает постепенный переход от практики «обработка» баховских произведений (записи ансамбля «Swingle Singers», а также ВИА «Горизонт» – из альбома «Летний город», 1983) к преломлению отдельных принципов или стилистических приемов музыки великого композитора.

Одним из широко известных в фортепианном джазе образцов стилизации музыки И. С. Баха является композиция Дж. Ширинга «Get off my Bach» (1958). Само название пьесы – «Не трогайте моего Баха» – свидетельствует об особом отношении джазового пианиста к немецкому композитору и его стремлении отстоять право на собственное видение (и слышание) баховской музыки. Композиция Дж. Ширинга не содержит цитат из произведений И. С. Баха – это своего рода «работа по модели», сходная с известной техникой композиторов-неоклассиков. В качестве «модели» в данном случае выступают двухголосные инвенции И. С. Баха. Почти на всем протяжении господствует графически четкое взаимодействие мелодических линий, на

³ В. Олендарев считает, что хотя название «барокко-джаз» указывало на достаточно широкий ряд стилевых ориентиров для джазовой практики, своеобразным «знаком» этого сотрудничества оставалось все же творчество И. С. Баха [5, с. 109].

необходимость ясного артикулирования которых Дж. Ширинг особо указывает в примечании к нотному изданию своей пьесы. Лишь в среднем разделе прозрачная двухголосная фактура уступает место сугубо джазовым блок-аккордам. Впрочем, качественный состав этих аккордов (малый минорный, малый уменьшенный, уменьшенные септаккорды и их обращения) не противоречит гармоническим нормам баховской эпохи. Мелодический и ритмический уровни организации в пьесе Дж. Ширинга (как, впрочем, и гармонический или фактурный) находятся в зоне «притяжения» барочной музыки. Наряду с такими стилистически нейтральными элементами, как ровное движение восьмыми и четвертными длительностями или гаммообразные мелодические линии, здесь присутствуют находящиеся в центре стилистической системы баховской музыки комплементарная ритмика, диатонические и хроматические секвенции, мелодические ходы, связанные с интервалом уменьшенной септими. Нельзя не упомянуть и о специфическом для И. С. Баха заключительном кадансе – завершении минорной пьесы опеванием мажорной терции в одном из средних голосов. В нотной записи о «джазовом стиле» напоминают только заливочные звуки на сильных долях такта. Однако в уже упоминавшемся авторском примечании подчеркивается, что в исполнении обязательно должна ощущаться метрическая пульсация – воображаемая «поддержка» ритм-секции. Что же касается композиции пьесы, то В. Ерохин характеризует ее следующим образом [6, с. 30]:

Интродукция + ААВА + интермедия + А + кода
8 т. 8 8 8 8 тт. 12 т. 8 т. 9 т.

Структурное ядро композиции составляет типичная для джаза песенная двухчастная форма с бриджем (ААВА), к которой присоединяются 12-тактовый раздел в духе свободного музицирования и еще одна реприза главной темы. Вся форма обрамляется абсолютно тождественными по материалу интродукцией и кодой. Однако композиция Дж. Ширинга может быть трактована и с позиций академических музыкальных форм: четырехкратное проведение главной темы, чередующееся с новым музыкальным материалом, указывает на признаки рондальности.

Таким образом, джазовая имитация классической стилистики, как и джазовая обработка подлинных классических произведений, подразумевает взаимодействие элементов джаза и академической музыки на различных уровнях организации целого. Идентификация отдельных языковых элементов (джазовых или классических), оценка их количественного соотношения,

Ракурсы массовой музыкальной культуры

выявление уровней и форм взаимодействия, анализ качественных результатов синтеза – такковы основные этапы изучения образцов «оджазированной классики».

В заключение остановимся на вопросе, который обычно остается в тени: каково отношение самих «классиков» к джазовым обработкам их сочинений? В сборнике статей «Советский джаз. Проблемы. События. Мастера» [7] помещены высказывания о джазе ряда выдающихся композиторов нашего времени. Приведем фрагмент одного из таких высказываний, принадле-

жащего Родиону Щедрину: «Я был удивлен и обрадован, когда узнал, что несколько пьес из моей “Полифонической тетради” сыграли замечательные джазовые музыканты Чик Кория и Гэри Бертон. Выходит, не только джаз влияет на нас, композиторов, но и мы, того не ведая, в чем-то содействуем расширению стилистических границ современного джаза. Так и должно быть! В безграничном мире музыки все соотносено, взаимосвязано. Ничто не может развиваться обособленно. Все жанры в музыке “аукаются” и слышат друг друга» [7, с. 64].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кинус Ю. Г. Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 491 с.
2. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М.: Музыка, 1987. 296 с.
3. Коллиер Дж. Л. Становление джаза: Популярный исторический очерк. М.: Радуга, 1984. 390 с.
4. Гнилов Б. Г. Фортепианное джазовое исполнение как вид музыкального творчества (1940–1950-е годы): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1992. 16 с.
5. Олендарев В. Н. До проблеми «Бах та джаз» (засади, історія і перспективи) // Й. С. Бах та

його епоха в історії світової музичної культури: зб. наук. ст. Донецьк–Лейпциг: Юго-Восток, 2003. С. 109–116.

6. Ерохин В. А. Примечания // Джазовые и эстрадные композиции для фортепиано / под ред. В. А. Ерохина и др. М.: Музыка, 1988. Вып. 7. С. 30–33.

7. Щедрин Р. К. Джаз возвращает музыке то, что она некогда утратила // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1987. С. 61–64.

REFERENCES

1. Kinus Yu. Dzhaz: istoki i razvitie [Jazz: Origins and Development]. Rostov-on-Don: Feniks, 2011. 491 p.
2. Sardzhent U. Dzhaz: Genezis. Muzykal'nyj yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical Language. Aesthetics]. Moscow: Muzyka, 1987. 296 p.
3. Kollier Dzh. L. Stanovlenie dzhaza: Populyarnyj istoricheskij ocherk [Formation of Jazz: A Popular Historical Essay]. Moscow: Raduga, 1984. 390 p.
4. Gnilov B. Fortepiannoe dzhazovoe ispolnitel'stvo kak vid muzykal'nogo tvorchestva (1940–1950-e gody) [Piano Jazz Performing Art as a Kind of Musical Creative Work (the 1940–1950s)]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 1992. 16 p.
5. Olendarev V. Do problemy «Bakh ta dzhaz» (zasady, istoriya i perspektivy) [Towards the Prob-

lem “Bach and Jazz” (Origins, History and Perspectives)]. In: J. S. Bakh ta yogo epokha v istorii svitovoi muzychnoi kul'tury [J. S. Bach and His Epoch in the History of the World Musical Culture]: collected articles. Donetsk–Leipzig: Yugo-Vostok, 2003. Pp. 109–116.

6. Erokhin V. Primechaniya [Notes]. In: Dzhazovye i estradnye kompozitsii dlya fortepiano [Jazz and Variety Compositions for Piano]. Edited by V. Erokhin and others. Moscow: Muzyka, 1988. Issue 7. Pp. 30–33.

7. Shchedrin R. Dzhaz vozvrashchaet muzyke to, chto ona nekogda uteryala [Jazz Returns to Music What It Once Lost]. In: Sovetskiy dzhaz: Problemy. Sobytiya. Mastera [Soviet Jazz: Problems. Events. Masters]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. Pp. 61–64.

Лозовский Анатолий Максимович

доцент кафедры музыкального искусства эстрады
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева
ДНР, 83086, Донецк
ORCID: 0000-0002-0477-8085
a_lozovskiy_jazz@mail.ru

Anatoly M. Lozovsky

Associate Professor at the Department of Musical Variety Art
S. Prokofiev Donetsk State Music Academy
DPR, 83086, Donetsk
ORCID: 0000-0002-0477-8085
a_lozovskiy_jazz@mail.ru

