

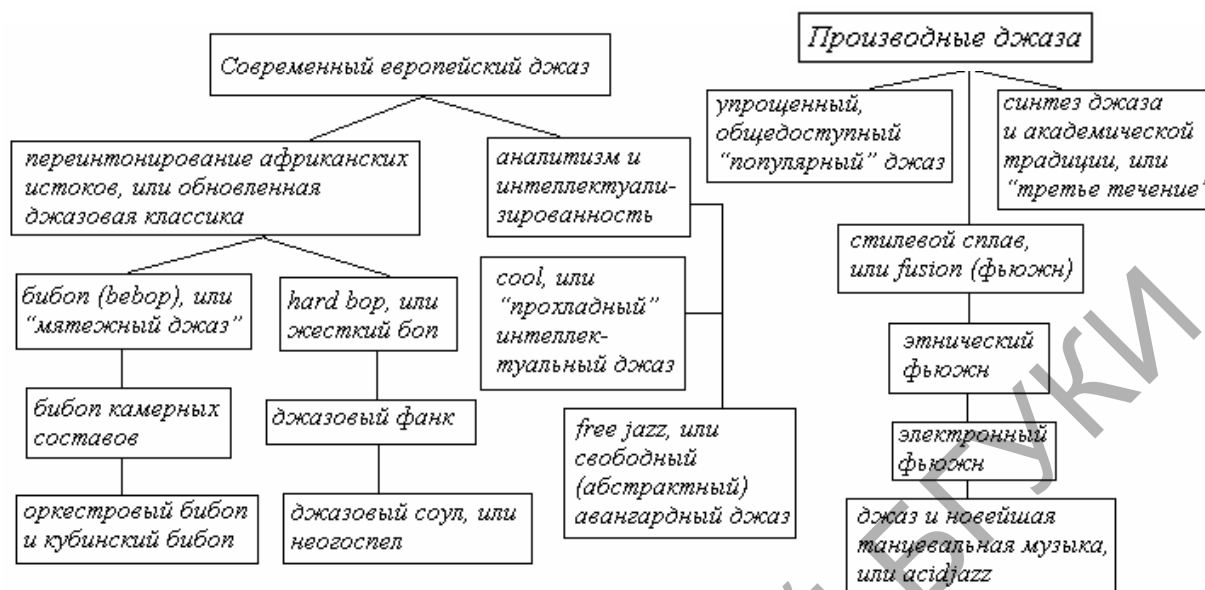
## О ПРЕЛОМЛЕНИИ ДЖАЗОВЫХ ПРИНЦИПОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX– начала XXI ст.

*Статья является первым опытом историко-теоретического осмысления процесса взаимодействия джаза и академической музыки в европейской композиторской практике второй половины XX века. Дано описание эволюционного процесса современного европейского джаза (в схематическом изображении), представлены теоретическая разработка стилевых и жанровых идиом классического и современного джаза в аспекте их систематизации и анализ взаимодействия западноевропейского, российского и белорусского джаза и академического музыкального искусства. Особенно подробно рассматриваются варианты преломления джазовой идиоматики в творчестве современных белорусских композиторов – Вячеслава Кузнецова, Виктора Войтика и Галины Гореловой. Содержится перечень произведений, в которых современные композиторы Беларуси используют джазовую стилистику. На основе представленного материала выявляются особенности кросс-стилевого феномена и пути его дальнейшего развития в национальном музыкальном искусстве.*

Интерес к джазу среди композиторов академической традиции возник более ста лет назад и не угасает до настоящего времени. Об этом писали и продолжают писать американские исследователи А.Азриль, Дж.Коллиер, Л.Физер, У.Сарджент, в чьих работах в большей степени представлена фактология, нежели анализ музыкальных произведений и исполнительской манеры. В западноевропейском искусствознании джазу посвящены исследования А.Одера, в российском – работы М.Арановского, И.Земзаре, А.Цукера. Также представляют интерес предисловие к нотному изданию В.Симоненко и комментарии В.Озерова к изданию книги У.Сарджента, где содержатся отдельные наблюдения о роли джаза в так называемом оджазировании академической музыки. В фундаментальных исследованиях В.Конен и Е.Овчинникова, а также в статье Д.Ухова “Аналогии и ассоциации” [1, с. 114–142] содержатся отдельные факты взаимовлияния джазового и западноевропейского академического искусства, а также затрагивается тема соприкосновения джаза и академической традиции в творчестве советских и российских композиторов второй половины XX века. Наиболее полно вопрос влияния джаза на композиторов академического направления рассмотрен (с осуществлением попытки систематизации и классификации данных процессов) в работе А.Казуровой [2], однако предметом ее научного интереса явилось творчество западных композиторов только первой половины XX ст. В белорусском музыкознании эта проблема до настоящего времени не рассматривалась, не освещалась она и в научно-популярных изданиях.

Между тем джазовое искусство все более расширяет степень своего влияния на музыкальную культуру современной России и Беларуси. Поэтому цель данной работы – выявить общую картину взаимодействия джаза и академической музыки в жанрово-стилевом аспекте. В соответствии с поставленной целью определен ряд задач: установить вектор развития европейского джаза; осуществить теоретическую разработку его стилистических идиом; выявить формы преломления джаза в академической музыке на примере творчества западноевропейских, российских и белорусских композиторов.

Для создания представления о целостной картине развития и формах бытия джаза в европейском музыкальном искусстве предлагается разработанное нами схематическое изображение эволюционного процесса современного европейского джаза.



В процессе эволюции сложился целый ряд джазовых стилевых идиом:

- многовариантность композиций (подобно устному народному творчеству), где предпочтение отдано различным типам формы бар, квадратности внутренней (микро) структуры, и принципы вариационности, или измененного повтора, а также мультиплицирования (термин Т.Кочаровой);
- импровизационность как формообразующий принцип и как принцип развития мелодии, ритма, гармонии;
- респонсорный принцип, или принцип линейного антифона (имитируется переключки голосов или инструментов ансамбля);
- вариационное мелодическое развитие и секвенции *трех* последовательных звуков в рамках *четырёхдольного* такта;
- специфический ритм, куда входят синкопированная, или так называемая “рваная”, ритмика, полиритмия и метроритмическая конфликтность: смещение метрических акцентов, создающее эффект “балансировки”, “раскачивания”, именуемое свингом; полиритмическое наложение “3” на “4” (является базовым в джазе); “опережение-запаздывание” времени метрической доли;
- перестановка логических (динамических) акцентов во фразировке, что обуславливает так называемую “горячую” манеру исполнения;
- экмелика и аппроксимация – произвольное повышение или понижение звуков (детонация и вибрато на длинных звуках), глиссандирование, создающее эффект своего рода “подвывания” (slide-notes); добавление дополнительных орнаментальных нот и других мелодических украшений (мелизматика) в процессе исполнения музыкального текста;
- обилие шумовых эффектов – “хрипяще-рычащая” манера интонирования и так называемые шаут- и граул-манеры;
- приоритетность горизонтальных мелодических линий в многоголосии, которые при сочетании друг с другом в вертикальном плане производят эффект “грязного” звучания (с точки зрения правил гармонизации аккордов в классической академической музыке, отсюда – обилие диссонансов);
- мелодика декламационного, речитативного характера, которая состоит из вариационного повторения мотивов;
- гармония как фактор формообразования: наличие гармонического каркаса в неизменном виде, создание стабильного и мобильного уровней музыкальной композиции, регулирование гармонией мелодического контура формы;

- специфические аккордовые образования: эллипсис из септаккордов, большей частью в кадансовых оборотах, или так называемая “парикмахерская гармония”, блок-аккорды;
- специальные лады (лады с низкой III и VII ступенями и так называемый “блюзовый” лад).

Все вышеперечисленные стилевые идиомы характеризуют традиционный джаз (включает в себя архаический и классический), который подразделяется, в свою очередь, на ранний и поздний (“свинг”) классический джаз. В отличие от традиционного джаза современный характеризуется следующими параметрами:

- тяготением к концертности, когда джаз становится музыкой для слухового восприятия, т.е. автономной (по Ю.Холопову);
- увеличением роли сольной импровизации, выверенности ее структуры, а также новизной материала;
- появлением нового принципа построения импровизации – линейного (сочинение новой мелодической линии) наряду с использованием традиционного принципа – парафразирования (импровизационного обыгрывания существующей мелодической линии);
- приоритетностью камерных (малых) составов, так называемых комбо (5–7 исполнителей); биг-бэнды сохранили свое существование, однако их стало гораздо меньше;
- усложнением и смысловым обогащением композиционных тем (уход от легкожанровости, увлечение восточной философией и ее преломление сквозь призму музыкальной лексики);
- усиление техничности и виртуозности исполнительства;
- расширение средств музыкального языка.

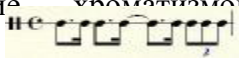

Последнее проявляется в мелосе (усиливается роль сочетания песенности, декламационности и речитативности; мелодическая линия удлиняется, усложняется, исчезает прерывистость, создаваемая в традиционном джазе посредством мотивной разработки и обилия коротких пауз); в ладовой системе (наряду с мажоро-минором и “блюзовым” ладом употребляются лады древнегреческой музыки, в частности лидийский, фригийский и другие, также вводится низкая пятая ступень); в гармонии (используются как классические, так и неклассические гармонические элементы: полиаккордика, свободный диссонанс, кластеры; обогащается и аккордика “блюзового” лада за счет широкого использования созвучий побочных ступеней, отклонений и модуляций в тональности далекой степени родства, секвенций (хроматических); происходят изменения и в структуре аккордика: широко используются альтерация, пропуск верхних тонов в септаккордах, нон-, децим-, ундецим- и терцдецимаккордах всех основных ступеней лада, употребляются аккорды с добавленными тонами, квартаккорды и хроматические кластеры; в технике композиции наряду с тональной используются алеаторика, сонорика, атоникальность, додекафония.

Взаимодействие джаза и принципов академической музыки в композиторском творчестве началось в начале XX века. Устойчивый интерес к этому виду музыкального искусства обнаруживается в творчестве А.Дворжака, который впервые включил элементы афроамериканской идиоматики в традиционные жанры европейской академической музыки: симфонию, квартет, квинтет. В частности, в симфонии “Из Нового Света” (1893) использована мелодия негритянского спиричуэла “Swing Low, Sweet Chariot”, развитие которой подчиняется закономерностям классической сонатной формы. Преломление джазовых принципов и средств выразительности весьма ощутимо в творчестве французских композиторов: К.Дебюсси – в цикле “Детский уголок” (пьеса “Кекуок”, 1908), прелюдии “Менестрели” из первой тетради прелюдий для фортепиано (1910), пьесах для фортепиано «Генерал Лавин-“эксцентрик”» (1912) и “Маленький негритенок” (1913), а также у Э.Сати – в прелюдии из сюиты “Джек в стойле” (1899), в “Рэгтайме парохода” из балета “Парад” (1916). М.Равель использовал джазовую аккордику и тембровые решения в Концерте № 2 для фортепиано с оркестром для левой руки (1929–1931), Д.Мийо – в цикле “Три рэг-каприччио для фортепиано” (1922), сюите “Карнавал в Новом Орлеане” (1947), Ж.Орик – в фокстроте “Прощай, Нью-Йорк” (1920), а также А.Оннегер в оратории “Жанна Д’Арк на костре” (1934–1935). Композиторы активно

преломляли отдельные черты рэгтайма, чарльстона. Из немецких композиторов жанрово-стилевые джазовые идиомы использовали П.Хиндемит в сочинении Камерная музыка № 1 (1921) и в Сюите для фортепиано “1922” (1922), а также Э.Шульхофф в произведении “Шесть джазовых эскизов” (1927) и джаз-оратории “Королевский дуб” (1930). Процессы кросс-стилевого взаимодействия занимают значительное место в творчестве композиторов академического направления США, в частности у Ч.Айвза в Сонате № 1 (1909) и сонате № 2 “Конкорд, Массачусетс, 1840–1860” (1909–1915).

Из русских и советских композиторов первой половины XX века джазовые идиомы использовали И.Стравинский в Рэгтайме из “Истории солдата” (1918), Рэгтайме для одиннадцати инструментов (1918), Piano-Rag-Music (1919), “Ebony Concerto” (1940) и Д.Шостакович в фокстроте “Гаити-трот” (1928) и Сюите для джаз-оркестра № 1 (1934). Во второй половине XX века очевиден пристальный интерес к джазу в творчестве академических композиторов из Восточной Европы, в частности среди советских и российских. К джазовым принципам обращались Р.Щедрин (1966) во втором фортепианном концерте (интерпретация идиом современного джаза); А.Шнитке, вставивший в Первую симфонию (1972) джазовую импровизацию в качестве “игры-состояния” между музыкантами джазового ансамбля и симфонического оркестра; Э.Денисов, использовавший ритмическую джазовую идиоматику и тембрику контрабаса в композиции для голоса и семи инструментов “Пять историй о господине Кёйнере по Бертольду Брехту” (1966), а также джазовую полиритмию в финале своего Фортепианного концерта (1974).

В музыкальном искусстве Беларуси второй половины XX века внимание к джазу проявляется не только в области развлекательной и так называемой легкой музыки, но и среди композиторов академической традиции. Черты джаза присутствуют в творчестве Е.Глебова – фортепианная пьеса “НЭП-90” (1991) и произведения для эстрадного оркестра; В.Доморацкого – Концерт для оркестра (1987) и мюзикл “Лунный день” по мотивам повести Дж.Пристли “31 июля” в двух действиях (1995). Очень часто джазовые средства выразительности (синкопированный ритм, джазовая стилистика, аккордика и жанровые формы) использует Г.Горелова, например в Сонате для скрипки (1988), в Концерте “Allegresse” для большого симфонического оркестра, где в музыкальный материал первой части включена свободная аллюзия на тему Г.Миллера “Чаттануга чуча” из к/ф “Серенада Солнечной долины” (2002); в камерных произведениях – “Маленькая рождественская фантазия” для флейты и фортепиано (2001), сюите для гитары и виолончели “Татьянин день” (2001), где используется джазовая ритмика; в “Трех вокализах в блюзовых ритмах” для трубы и фортепиано (2003) и детской сюите для фортепиано “Фигурки из цветной бумаги”, в пьесе № 5 “Коричневый негритенок” (1991) – блюзовые гармонии.

Активно использует джазовый импровизационный принцип В.Кузнецов в сочинении “Quasi rubato” (2004), а также в своих фортепианных произведениях – Фуге на тему К.Бэйси (1999), прелюдии “Музыка для Юли” (1999), в камерных произведениях – Каприччио для скрипки и фортепиано (2000), хоровых произведениях – “Музыке для Алисы” (два хора на стихи Л.Кэрролла, 1995); в Концерте для симфонического оркестра предложена импровизация для солиста (1988). Особенно интересно преломление джазовых принципов и идиом в его “Ритмическом этюде” для цимбал и ударных (2000), что связано с обращением к такому нетрадиционному для джаза инструменту, как цимбалы. В партии этого сугубо народного инструмента примечательны высотная аппроксимация (обилие , глоссандирование), кросс-ритмические конфигурации (например , партитура [рукопись, с. 5], пунктирный ритм, внутритактовые синкопы, а также такой типичный для джаза прием, как переход квадратного метра в неквадратный.

Джазовую гармонию, кросс-ритмы и жанровые формы использовали П.Альхимович в Концертной сюите для саксофона-альта и камерного оркестра (1984), О.Елисеенков в Пяти пьесах для биг-бэнда (1990) и “Посвящении” для спринг-бэнда (1992), а также Н.Устинова в фортепианной пьесе «Воспоминание о “Витебской осени” и “Прогулке” для квинтета духовых инструментов [3]. Процесс взаимопроникновения и взаимодействия

академической музыки и джаза разрабатывается так называемым “третьим течением”, в рамках которого представлено творчество Д.Долгалева, В.Полуэктова и И.Дадионова.

Особый интерес в связи с рассматриваемым здесь вопросом о кросс-стилевых связях джаза и академической музыки представляют Фугетта (в джазовой манере) В.Войтика (2007) и “Ритмы улицы” Г.Гореловой (2004). Фугетта написана в баховской фуигированной трехчастной форме с динамической репризой и *stretto* (тональность а – moll с модуляцией в В – dur). Тема сочинения имеет протяженность в 11 тактов. Ее характеризуют типично джазовый синкопированный ритм, движение мелодии по хроматизмам, включающее сочетание поступенных и скачкообразных ходов, а также специфический джазовый лад с пониженной II и III ступенями при колорировании мажора и минора. Музыкальный текст Фугетты изобилует перечеркнутыми и неперечеркнутыми форшлагами, проходящими хроматизмами, имитирующими типично джазовые “грязные” тоны и “подвывания”, а также полиритмией. Развитие формы происходит на тональном уровне (отклонения и модуляция в тональности далекой степени родства), что свидетельствует об использовании идиоматики современной академической музыки. В концертной пьесе для фортепиано Г.Гореловой “Ритмы улицы” (2004), являвшейся обязательной для исполнения на конкурсе пианистов “Минск–2005”, также ощутимо обращение автора к стилизованным идиомам современного джаза. Произведение написано в трехчастной репризной форме, пришедшей в джаз из академической музыки; развитие музыкальной ткани происходит путем сопоставления интонаций *h, g, h* и гаммообразного хода *f, ges, as, b*. В кульминации происходят их динамизация, хроматизация, масштабное укрупнение. Особенности стиля данного произведения являются метроритмическая переменность, полиритмия, частое использование приема смещения ритмических акцентов внутри фразировки, напоминающего о специфически джазовом приеме – свинге. Вместе с тем сочинение содержит и характерные черты стиля современной академической музыки: полиинтонационную мелодику, жесткие аккордовые диссонансы. Джазовые средства выразительности (синкопированный ритм, ударный метр, резкая диссонансность) присутствуют и в других произведениях Г.Гореловой, например в фанк-музыке “День Святого Валентина” (2005) для солистов ансамбля “Классик-Авангард”, в фортепианных произведениях (например, в шести характерных пьесах “с синкопированным ритмом” для двух фортепиано “Музыка города”, 2005).

Таким образом, джазовая идиоматика в различных формах прочно укоренилась в академическом музыкальном искусстве, включая современное творчество белорусских композиторов. Основным методом преломления джазовой стилистики является *инкрустация*, что означает частичное внедрение стилизованных и жанровых параметров – метроритмических формул, гармонического диссонанса, интонационных особенностей – в ткань произведения академической музыки. Главной тенденцией взаимодействия этих форм музыки является расширение амплитуды использования джазовых средств выразительности (аккордики, тембра, лада, ритмики) в современной практике академических композиторов. В целом эту интенцию к созданию новых форм музыкальной реальности, возникающей на основе взаимодействия джаза и академической музыки, мы определяем как проявление феномена кросс-стилевой конвергенции (с одной стороны, претворение джазовых элементов в академических музыкальных жанрах, с другой – преломление элементов музыкального авангарда в джазе).

1. *Советский джаз. Проблемы. События. Мастера* : сб. статей / [ред.-сост. А.Медведев, О.Медведева]. – М.: Сов. композитор, 1987. – 592 с.

2. *Казурова, А.С. Джаз в творчестве зарубежных композиторов первой половины XX века: учеб. пособие [для муз. вузов] по курсу “Современная музыка”* / А.С.Казурова. – М.: МГИМ, 1998. – 72 с.

3. *Мдзівані, Т.Г. Кампазітары Беларусі* / Т.Г.Мдзівані, Р.І.Сергіенка. – Мн.: Беларусь, 1997. – 400 с.