

1. *Galatskaya V.S.* Great German composer Robert Schumann. M.: Knowledge, 1956.
2. *Genika R.A.* Schumann and his piano works. With 75 musical examples. Saint-Petersburg: Issue edition of “Russian musical newspaper” 1900.
3. *Grokhotov C.* Schumann and surroundings. M.: Classic XXI, 2006.
4. *Davydova M.A.* Robert Schumann, his life and musical activities: Biogr. Saint-Petersburg: Printing Majesty approved the partnership “Public use” 1893.
5. *Zhytomyrsky D.* Robert Schumann sketch of the life and creativity. M.: Music, 1964.
6. *Zenkin K.V.* Dialectics of classical and nonclassical forms of piano miniatures by Schumann // Robert Schumann and the crossroads of music and literature. Kharkov, 1997.
7. *T. Mann* Germany and Germans. Complete Works. Vol. 10. M.: State publishing fiction, 1961.
8. *Schumann R.* Vital rights for musicians: (Musikalische Haus und Lebensregeln) M.: Muzgiz, 1959.
9. *R. Schumann* About music and musicians: a collection of articles: in 2 vol. p. Vol. 2-B. M.: Music, 1979.

УДК 783.53

А. Э. ПОЛИЩУК

### ДЖАЗОВАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. ЭЛЛИНГТОНА

В статье дан сравнительный анализ оркестровых партитур сюиты «Щелкунчик» П.И. Чайковского и «The Nutcracker Suite» Д. Эллингтона – Б. Стрейхорна. Выявлены отличительные особенности, касающиеся оркестровки, приемов звукоизвлечения, фразировки, импровизационной составляющей, тонально-гармонического развития, фактуры, формы композиций, соответствующие джазовой идиоме.

**Ключевые слова:** джазовая аранжировка, импровизационное искусство, ритм-секция, биг-бэнд.

UDK 783.53

A. E. POLISCHUK

### JAZZ INTERPRETATION OF MUSIC OF P. I. TCHAIKOVSKY IN LATER WORK D. ELLINGTON

The article provides a comparative analysis of orchestral scores of the suite “The Nutcracker” by P. I. Tchaikovsky and “The Nutcracker Suite” by D. Ellington – B. Strayhorn. The revealed peculiarities related to the orchestration, techniques of sound production, phrasing, improvisation component, a tonal-harmonic development, texture, shape, compositions, appropriate jazz idiom.

**Keywords:** jazz arranging, improvisation, the art of the rhythm section, big band.

Обращение джазовых музыкантов к классическому наследию как к источнику для нового прочтения, для творческого переинтонирования, вдохновенной интерпретации – достаточно ярко выраженная тенденция, отмечаемая начиная с 60-х годов прошлого века и до последнего десятилетия. Отметим созданный в 1952 г. «Modern Jazz Quartet» и, в частности, альбом *Blueson Bach*, вокальный ансамбль The Swingle Singers, появившийся в Париже в начале 60-х годов, альбомы которого «Jazz Sebastian Bach» и «Swingling Mozart» принесли ансамблю мировую славу и премии «Грэмми». Упомянем также об альбоме 1995 года *The Five Seasons* американского кларнетиста и саксофониста Эдди Дениэлса (фантазия на темы Вивальди для джаз-квартета и камерного оркестра), а также живом концерте «24 Hours Bach»: *Swinging Bach – Bobby McFerrinand Guests* (Лейпциг, 2000 г.). Таким образом, тема взаимодействия двух видов музыкальной практики – классического искусства и джаза – достаточно актуальна. В данном вопросе главная задача состоит в том, чтобы в процессе интерпретации не разрушить эстетическую цельность произведения как феномена искусства.

Поздние творческие годы Д. Эллингтона отмечены появлением множества сюит, работ крупной формы, состоявших зачастую из весьма самобытных миниатюр, каковыми бэнд-лидер прославился на раннем этапе, – теперь объединенных в драматургически завершенные циклы. Не все эти сюиты состояли из его оригинальных сочинений. Иногда за основу

бралась музыка других композиторов. Впервые это произошло весной 1960 года, когда Эллингтон и его правая рука – аранжировщик и второй пианист оркестра Билли Стрейхорн обратились к сюите П.И. Чайковского «Щелкунчик».

Лишенные внушаемого нам с детства пиетета перед великой классикой, Дюк Эллингтон и Билли Стрейхорн отнеслись к музыке Чайковского в первую очередь как к источнику знакомого массовой слушательской аудитории США мелодизма, который они аранжировали в ярком свинговом стиле, рассчитывая на талант и узнаваемый индивидуальный тембр звучания солистов джазового биг-бэнда. Среди таковых следует выделить работавшего продолжительный отрезок времени у Эллингтона баритон-саксофониста Гарри Карни (Harry Carney), трубача Кларка Терри (Clark Terri), тромбониста Лоуренса Брауна (Lawrence D. Brown), кларнетиста Джимми Хэмилтона (Jimmy Hamilton), альт-саксофониста Джонни Ходжеса (Johnny Hodges), тенор-саксофониста Пола Гонсалвеса (Paul Gonsalves), барабанщика Сэма Вудьярда (Sam Woodyard).

Впервые за два десятка лет работы в оркестре Д. Эллингтона Билли Стрейхорн указан соавтором на обложке именно этой, «инспирированной» П.И. Чайковским пластинки. Произошло это после того, как впервые за 20 лет Стрейхорн взбунтовался, потребовал даже не столько прибавки к жалованью, сколько более полного признания его действительно важной роли в звучании поздних составов легендарного оркестра Эллингтона. Запись альбома состоялась в Нью-Йорке в 1960 году.

Б. Стрейхорн, афроамериканский джазовый композитор, пианист, аранжировщик, начал свою музыкальную карьеру, изучая классическую музыку в Питтсбургском музыкальном институте штата Пенсильвания. Его стремление к самореализации в области классической композиции столкнулось со значительными преградами. Стрейхорн подвергся сегрегации по расовому признаку. Построение карьеры в области академического исполнительства и композиции было закрыто для афроамериканцев вплоть до 1970 гг.

Джаз – искусство импровизационное. Сквозь призму джазовой идиомы любое классическое произведение будет выглядеть иначе. На наш взгляд, дело тут в чувстве меры, в стремлении не перейти ту грань, за которой возможно отторжение, поскольку слушатель так или иначе склонен проводить сравнение джазовой интерпретации с классическим оригиналом. Прочтение Чайковского тандемом Эллингтон/Стрейхорн отличается эстетической уравновешенностью. Привнесенные изменения сделаны деликатно, с чувством меры и тактичностью. Рассмотрим, что именно отличает классический вариант от его джазовой версии.

Для начала уделим внимание нарушению последовательности номеров. Думается, это неважное отклонение от оригинала, поскольку и у самого Петра Ильича порядок номеров тоже не соответствует их расположению в одноименном балете. Поэтому данное отличие чисто внешнее и на общую драматургию не влияет. В любом случае работает известный принцип контраста музыкального материала.

Версию Эллингтона – Стрейхорна кардинально отличает музыкальный язык и оркестровка. Все составляющие джазовой идиомы мы можем наблюдать в звучании этой композиции: и огромную роль ритм-секции, и свингование, и специфику звучания определенных инструментов и всего оркестра (биг-бэнда), особую фразировку и характерные штрихи исполнения. Не забудем указать полифонизированную фактуру, переключки соло и tutti, характерные для джаза биг-бендовые пачки.

В восьмитактовом вступлении **Увертюры (№ 1)** звучит walkingbass, ударная установка с акцентами на 2 и 4 (twobeat), свинг. Метр изменен, вместо 2/4 у Чайковского – 4/4. Структура главной темы сохранена, ее исполняют группы тромбонов и далее саксофонов с мягким, легким синкопированием. Середина – у солирующего тенор-саксофона. Несколько изменена гармония; увеличена связка перед репризой главной темы. Перед появлением побочной темы мы слышим тембр засурдиненного тромбона. Побочная тема у солирующей трубы полна бесконечного лиризма (дань Чайковскому). Она звучит в ритме оригинала, без синкоп, мягко используемых в партии аккомпанирующего блока. Во втором предложении вступает оркестр, синкопирование усилено, в процессе развития появляются яркие акценти-

рованные «пачки» – ритмические сбивки. В целом структура сокращена, по материалу она соответствует экспозиции. Отсутствует в связи с этим и сонатный тональный конфликт. Думается, что для аранжировщиков он был некритичен, и поэтому форму сократили, композиция завершается материалом заключительной темы в тональности F-dur. Остроумно, с долей шутки сделано окончание, где подчеркнута без синкоп звучит автентическая каденция I – V – I, как и подобает в классической музыке.

В **Танце пастушков (№ 2)** изменена основная тональность: вместо D – fis – D у Чайковского, C – e – C у Эллингтона – Стрейхорна (полагаем, что смена тональностей может быть связана с чисто техническими моментами, например, с удобной аппликатурой для духовых). Во вступлении, увеличенном по объему (8 т. вместо 2 т.) – переключки кларнетов, интонации будущей темы у засурдиненных труб, саксофонов; изменение метра: 4/4 вместо 2/4, акценты на 2 и 4, синкопированный ритм. Тема первой части неоднородна по тембру, а передается из одной группы оркестра в другую, создавая эффект переключек или общения инструментальных секций друг с другом. Она звучит поочередно у тромбонистов с кларнетовыми переключками, у тенор-саксофона, засурдиненного тромбона. Заметим, что убраны агогические отклонения от темпа (замедления) на гранях построений (фраз, предложений). Реприза I ч. сокращена, вместо 16 т. всего 8.

Выразительная тема альтов (в партитуре Чайковского 19-24 тт.) появляется точно в том же месте формы, звучит низко, насыщенно у тромбона (возможно, тромбона с сурдиной) и баритон-саксофона. Однако она сокращена (всего 6 т.) и очень скоро переходит в репризу главной темы.

Середина танца за счет измененного метра в два раза длиннее (16 т. вместо 8 т.). В аранжировке Эллингтона – Стрейхорна использованы секции тромбонистов, саксофонов; во втором предложении на фоне изложения темы у группы тромбонистов звучат переключки солирующего кларнета (новая импровизационная тема) с короткими репликами баритон-саксофона. В заключительной каденции замена оборота V – I гармонией II<sup>b</sup> – I. Шутка и здесь.

В процессе становления джаза как нового вида музыкальной практики переплавилось очень много составляющих, куда входили марши и музыка для уличных духовых оркестров. Отсюда, видимо, та легкость, с которой тема **Марша (№ 3)** подвергается разработке. Это жанр афроамериканцев не в меньшей степени, чем жанр европейцев. Это их органика, в отличие, скажем, от Феи Драже. Там – преклонение перед Мастером, очень близкое соинтонирование. В марше они – в своей стихии.

Аранжировщики Д. Эллингтон и Б. Стрейхорн используют только основную тему Чайковского, причем в качестве темы для импровизаций. В итоге же выстраивается полноценная джазовая композиция со всеми необходимыми атрибутами: туттийными проведениями темы, сольными «квадратами», диалогической «игрой» секций инструментов оркестра с яркими рифами, полифонизированной фактурой с импровизационными линиями солирующих и групп инструментов. В этой композиции, единожды в сюите, звучит фортепианное соло, в остальных случаях используемое как инструмент ритм-секции. Именно в нем появляется тональность e-moll – тональность второй темы марша Чайковского, не вошедшей в импровизационную разработку материала. В процессе развития появляется новая, необычная тональная краска – b-moll, что придает сольному высказыванию фортепиано особую красочность. Обратим внимание, что следующий квадрат у тромбона и баритон-саксофона звучит в тональности Des-dur, как, впрочем, и последующие, что не соответствует оригиналу. Таким образом, композиция оказывается тонально открытой. Интересно, что основные тоны начальной и завершающей тональности дают тритон. В коде, в последних тактах композиции дан яркий, характерный для джаза гармонический оборот: IV<sup>9</sup><sub>7</sub> – II<sup>9</sup><sub>7</sub> – ↓II<sup>9</sup><sub>7</sub> – I<sup>9</sup><sub>7</sub>.

Удивительно, но темп и метр **Танца Феи Драже (№ 4)** соответствуют первоисточнику. Даже вступление длится 4 такта. Вместо колокольчиков и бас-кларнета в аранжировке Эллингтона – Стрейхорна: хай-хет ногой, томы, два тенор-саксофона. Добавим к этому свинг и синкопирование. В целом трехчастная структура оригинала сохранена. Добавлена связка перед вторым проведением основной темы и расширена середина (32 т. вместо 16 т.). Развитие аналогично оригинальному, но в орбиту захватываются и другие тональности (G-dur). Отметим также бережное, деликатное отношение к гармонии первоисточника.

Тему Танца ведут сначала тенор-саксофоны, после четырехтактной связки ритм-секции – альт-саксофон и кларнет, и далее следуют переключки тенор-саксофона и оркестра. Середина включает сольные импровизационные высказывания: тенор-саксофона, труб с сурдинами. Реприза представляет 7-кратное повторение начального 2-тактного мотива-зерна, чередующееся с ударами томов и выразительными репликами баса. Постепенное увеличение динамической subtilности, «удаление процессии».

Функция **Антракта (№ 5)** – середина цикла. Далее будут звучать еще 4 композиции. По сути, это ряд импровизаций на тему, данную в Увертюре «The Nutcracker Suite». Надо сказать, что темп Антракта в 2 раза быстрее, чем в №1 сюиты. После вступления у биг-бэнда (12 т.), использующего материал 30-33 тт. Увертюры Чайковского, следуют несколько квадратов импровизаций различных инструментов: альт-саксофона, тенора, трубы с сурдиной. Форма Антракта: А (тенор-саксофон, соло, а затем дуэт с альтом) – В (баритон-саксофон) – А (тромбон с сурдиной) – А (кларнет) – А (тема у «пачки» тромбонов и им-провизирующий на их фоне кларнет) – stop-time (каденция тромбона с сурдиной) – А (оркестр и солирующий кларнет).

После Марша, это вторая композиция, сделанная по всем канонам джазовой практики. Здесь есть все, даже stop-time!

Вступление к **Русскому танцу (№ 6)** на деле не предвещает ничего русского, даже если не сравнивать с оригиналом. Скорее, ожидается некая экзотика, нечто удивительное и даже эпатажное: фанфарные интонации с акцентами ударных, тритон, режущий слух. Возможно, это подчеркивание тонов блюзового лада (♭II и ♭V). Но, представляется, и здесь имеет место шутка, ироническая бравада музыкантов. Билли Стейнхорн прекрасно знал и понимал классическую музыку, поэтому, на наш взгляд, говорить о насмешке неуместно. Талантливый аранжировщик прекрасно понимал, с какой музыкой он имеет дело. Прежде всего, заявляет о себе свинг. Обратим внимание также на полифоническую фактуру изложения материала, одновременное или разновременное проведение двух, трех мелодических линий разного интонационного наполнения (разнотемная полифония). Речь идет о разных типах импровизации: ритмо-интонационном варьировании темы и создании новой темы. Оба эти типа работы с материалом представлены в аранжировке «The Nutcracker Suite» и, в частности, в Русском танце.

За основу здесь взята простая 3-частная форма оригинала, но расширена за счет добавления после репризы нескольких квадратов импровизации. Причем часть В звучит всего один раз, остальной же музыкальный материал связан с основной темой А. Итак, «вариации» на тему русского танца «Трепак» в аранжировке Эллингтона – Стрейхорна исполняют: ударные, бас, tutti саксофонов; труба на фоне октавного звучания саксофонов, тенора и баритона; труба и засурдиненный тромбон; роскошный солирующий альт-саксофон, бас, ударные; тромбон с сурдиной в контрапункте с секцией саксофонов; big-band; кларнет в контрапункте с группой саксофонов. И, наконец, завершает композицию эпатажная тема вступления, звучащая у всего оркестра и выполняющая функцию коды всей композиции.

**Китайский танец (№ 7)** продолжает линию экзотических характерных образов. По сравнению с танцем из сюиты Чайковского темп замедлен в два раза – своеобразное растягивание удовольствия от «усмирённой» темы. Наблюдаются небольшие ритмические отклонения от оригинала (например, в восходящих и нисходящих пассажах шестнадцатыми секстолями и септолями), в репризном разделе и коде – свингообразующие элементы, в их числе триоли в аккомпанирующем плане фактуры и в сольной партии вместо шестнадцатых. Необычайно разнообразно и оригинально проработана партитура инструментов ритм-секции, особенно в заключительном разделе – коде: барабаны по ободку, щетки, колокольчик, фортепиано (у Чайковского использованы только колокольчики). Изменения материала касаются оркестровки, использования в качестве солирующих большего количества инструментов, чем в оригинале.

Форма этой композиции типа АВА, как в «Щелкунчике» Чайковского. Однако после проведения обозначенного материала начинается, по сути, следующий квадрат для импровизации – АВ, сокращенный и приводящий к завершающей коде. Основную тему Китайского

танца ведет солирующий кларнет (вместо флейты) на фоне аккомпанирующих тенор- и баритон-саксофонов (у Чайковского — контрабасы и фагот), а также фортепиано, периодически подчеркивающего тон *e* ( $\uparrow$ IV). Этот же тон звучит в партии фортепиано в самом конце композиции, в коде.

**Вальс цветов (№ 8)** мог бы стать великолепным завершением всей сюиты, насколько он ярок и позитивен: аранжировщики намеренно опустили си-минорный эпизод, полный экспрессии и шемящего личностного начала – думается, это не вписывалось в общую «игровую» концепцию сюиты. Форма Вальса в аранжировке Эллингтона – Стрейхорна несколько упрощена, хотя рондальная структура без труда определяется.

Яркое вступление в исполнении биг-бенда разительно отличается от первоисточника – изменен метр вальса на четырехдольный и, конечно же, ярко выражен свинг. Партитура вступления включает тарелки (*hi-hat*), бас, переключки солирующих инструментов и секций, тромбон с сурдиной, кларнет, тромбон, баритон-саксофон, проведение главного тематического элемента всем оркестром (биг-бендом) с яркими ритмическими сбивками.

Первая тема вальса поручена солирующему тенор-саксофону, вступающему в диалог с импровизирующим на паузах засурдиненным тромбоном, кларнетом (во втором предложении), репликах групп инструментов.

Материал второй темы вальса изложен уже не солистами, а группой саксофонов и кларнетом. В каденции привлекает внимание яркая переключка медных с группой саксофонов. Третья тема вальса в разработке у сольной трубы, без полифонических реплик других участников «игры», на фоне гармонических педалей у группы саксофонов. Во втором предложении вступает биг-бенд и далее – сольные реплики саксофона, глиссандирующий тромбон, вносящей эффект шутки, веселого общения. Возвращается основная тема, на этот раз сольную импровизацию ведет тромбон, переключаясь с короткими репликами тенор-саксофона, позже вступая в диалог с импровизирующим кларнетом на фоне ударных и баса. И снова звучит вторая тема вальса, продолжают «разговаривать» тромбон и кларнет, которых то и дело «перебивают» оркестровые «пачки». Далее – материал вступления (основной тематический элемент вальса проходит поочередно у тромбона с сурдиной, кларнета, тромбона, баритона. И короткая кода, сделанная средствами биг-бенда.

И снова контраст, снова экзотика в завершающей сюиту композиции – **Арабском танце (№ 9)**. Особая, наделенная бесспорной самобытностью аранжировка Эллингтона – Стрейхорна. Во вступлении – необычный «сиплый» тембр этнической флейты (возможно, окарина), шагающий бас (*walkingbass*), тамбурин с пульсацией восьмыми. На фоне оstinатного блока сопровождения, включающего, кроме уже названных, томы, короткую повторяющуюся тему у баса, удар-акцент тарелкой на четвертую долю, звучит первая тема. Ее исполняет солирующий тромбон, за ним стретто второй тромбон и далее тромбон с сурдиной. Примечательно, что квинтоль в этой теме заменена триолью. Вторая тема (основная) звучит двухголосно через 2 октавы у высокого кларнета и бас-кларнета, создавая необычный (загадочно-зловещий) тембровый эффект (возникает параллель с кантатой «Александр Невский» С. Прокофьева). Она дана в ритмическом увеличении, насыщена синкопированными ритмами, что в условии медленного движения на фоне оstinатной ритмической пульсации ударных и баса создает ощущение бесконечной восточной мелодии с завуалированными сильными долями, мелодии единого дыхания. Возвращается первоначальный музыкальный материал, полифонизированный, с добавленным импровизационным контрапунктом кларнета.

В развивающей середине (соответствует оригиналу) – звучат трубы с сурдинами, плотное аккордовое звучание духовых.

И снова, как и в других композициях сюиты, начинается характерный для джазовой идиомы «квадрат» дальнейших импровизаций. В данном случае он отделен от предыдущего материала неожиданно начавшимся свингом. Сразу вслед за этим снимается напряжение, связанное с оstinатностью первого раздела формы, – начало собственно импровизационной свободы. Соло альт-саксофона звучит на фоне темы кларнетов, гармонической педали у тромбонов, аккордовой темы в контрапункте, реплик труб с сурдиной.

Законы классической формы, вероятно, потребовали трехчастности, репризности, как в оригинале. Поэтому после свободы импровизационного раздела происходит возвращение интонационно-ритмического остигатного фона и музыкального материала первой и второй темы Арабского танца с аранжировкой, аналогичной начальному изложению.

Один из биографов Эллингтона Харви Коэн в сравнительно недавно изданном труде «Америка Дюка Эллингтона» писал: «Этим альбомом Дюк создал прецедент. Он показал, что афроамериканский артист мог обращаться к интерпретации лучших образцов высокой западной культуры, пропитывая их черной эстетикой. Новизна и высокое качество этой работы сделали ее весьма коммерчески успешной, но в то же время она стояла особняком в мире массовых музыкальных жанров и представляла собой определенный вызов, сознательно размывая стилевые границы. В год, когда вышел нарочито некоммерческий и вызывающий конфронтационный альбом Орнетта Коулмана «Freejazz», Эллингтон и Стрейхорн доказали, что джаз необязательно должен быть непонятным, чтобы быть искусством» [1].

Таким образом, тема взаимодействия классического оригинала и его джазовой версии решена, на наш взгляд, достаточно качественно и, что весьма существенно, в ней в полной мере сохранено эстетическое равновесие. Музыка П. И. Чайковского на слуху у среднестатистического американца. Темы его самых известных произведений не только были претворены в текстах атлантической массовой культуры, но и получили дальнейшую разработку у представителей джазового истеблишмента. Несмотря на разность эпох, музыка Чайковского продолжает жить, получая все новые интерпретационные прочтения в многоликой культуре мирового джаза.

#### Литература

1. *Cohen H.H.* Duke Ellington's America. University of Chicago press, 2010.

#### References

1. *Cohen H.H.* Duke Ellington's America. University of Chicago press, 2010.

УДК 78.071.1:792.5(470+460) “1770-1800”

О. К. БУДЫКА ЖИТКОВА

### ДЖОВАННИ ПАИЗИЕЛЛО И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ В РОССИИ И В ИСПАНИИ (1770–1800)

Рассматривается влияние Джованни Паизиелло на музыкальный театр России и Испании последних трех десятилетий XVIII века. Раскрывая на широком культурно-историческом фоне интерес к творчеству итальянского композитора, автор статьи проводит параллели, выявляющие сходство / своеобразие культурного контекста, которым определялось становление русского и испанского сценического репертуара.

**Ключевые слова:** Джованни Паизиелло, эпоха Просвещения, музыкальный театр России и Испании.

UDK 78.071.1:792.5(470+460)“1770-1800”

О. К. BUDYKA ZHITKOVA

### GIOVANNI PAISIELLO AND MUSICAL THEATER OF THE ENLIGHTENMENT IN RUSSIA AND SPAIN (1770–1800)

The article concerns the influence of Giovanni Paisiello on the musical theater of Russia and Spain during the last three decades of the XVIIIth century. The article expands on the broad cultural and historical background of the interest for the creations of the Italian composer, the author draws parallels revealing similarity/uniqueness of the cultural context which determined the formation of Russian and Spanish theatrical repertoire.

**Keywords:** Giovanni Paisiello, Enlightenment, musical theater of Russia and Spain.

В истории европейского музыкального театра эпохи Просвещения вторая половина XVIII века отмечена существенными переменами: возникновением новых тенденций, жанров, стилей,