

References

1. *Cutts John P.* Seventeenth century songs and lyrics. Freeport, NY, 1959.
2. *McGrady Richard J.* The English Solo Song from William Byrd to Henry Lawes: A dissertation for the degree of PhD. The University of Manchester, 1963.
3. *Oswell Michelle L.* The Printed Lute Song: A Textual and Paratextual Study of Early Modern English Song Books: A dissertation for the degree of PhD. Chapel Hill, 2009.
4. *Anglijskaya klassicheskaya ehpigramma [English classical epigram] [translation from English by S. Marshak].* Moscow, 1987. URL:http://royallib.com/book/kipling_redyard/angliyskaya_klassicheskaya_epigramma.html
5. *Anglijskaya lirika pervoj poloviny XVII veka [The English lyrics of the first half of the 17-th century].* Moscow, 1989.
6. *Westrep J. A. Genri Persell [Henry Purcell] [translated from English by A. Kochnev].* Saint Petersburg, 1980.
7. *Anglijskie «poehty-kavalery» XVII veka [The English Cavalier poets of the 17-th century].* Saint Petersburg, 2010.

УДК 783.53

А.Э. ПОЛИЩУК

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ТРЕТЬЕГО ТЕЧЕНИЯ В ЖАНРЕ МЕССЫ

Полищук Аэлита Эдисоновна, старший преподаватель кафедры народного и эстрадно-джазового пения Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), aelita.polischuk@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена характерному для XX – XXI века процессу смешения языковых систем музыки академической традиции и джаза, проявляющему себя в жанре современной мессы. В результате анализа сочинений *Mass in Blue (Jazz Mass)* Уилли Тодда и *Jazz Mass for Saint Peters* Грегга Смита выявляются специфические черты музыки третьего течения.

Ключевые слова: месса Ordinarium, процесс секуляризации, традиционный академический лексикон, современные композиторские техники, музыка джазовой традиции, третье течение.

UDC 783.53

A.E. POLISHCHUK

REFRACTION OF TRADITIONS OF THE THIRD STREAM IN A MASS GENRE

Polishchuk Aelita Edisonovna, chief lecturer (teacher) in folk and pop-jazz singing of Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), aelita.polischuk@gmail.com

Abstract. The article is devoted to characteristic of the XX – XXI century the process of mixing language systems of the music of the academic tradition and jazz, manifesting itself in the genre of modern mass. The analysis of the works of *Mass in Blue (Jazz Mass)* of Will Todd and *Jazz Mass for Saint Peters* of Gregg Smith reveals the specific features of the music third stream.

Keywords: Ordinarium mass, the process of secularization, traditional academic lexicon, modern composition techniques, music of the jazz tradition, the Third Stream.

Характерный для XX века процесс смешения языковых систем музыки академической традиции и джаза¹ проявляет себя в различных жанрах, в том числе, казалось бы,

¹ Имеем в виду музыку «третьего течения» (The Third Stream), идейным вдохновителем которой являлся в свое время Гюнтер Шуллер (Gunther Schuller).

совершенно далеких от процессов синтеза и синкретизма. Мы имеем в виду музыку церковную, связанную с определенной культурной и национальной традицией. Обратимся к чрезвычайно ярким представителям данного музыкального творчества. В центре нашего внимания – две мессы, одна из них – *Mass in Blue (Jazz Mass)* – написана британским композитором Уилли Тоддом (Will Todd) и вторая – *Jazz Mass for Saint Peters* – создана американским композитором Греггом Смитом (Gregg Smith). Оба композитора обратились к неизменным частям католической мессы² *Ordinarium: I. Kyrie eleison, II. Gloria in excelsis Deo, III. Credo, IV. Sanctus. Benedictus, V. Agnus Dei*. В силу включенности в музыку Г. Смита и В. Тодда совокупности духовных и сакральных коннотаций, далее будет осуществлен краткий экскурс в историю западной церкви, что поможет более фактурно очертить контекст и общие семантические градации рассматриваемого вопроса.

После разрыва Генри VIII с католическим Римом и последовавшей за этим Английской Реформацией «национальная церковь сохранила по существу католическую иерархию и форму внешнего проявления, открыв себя влиянию европейской протестантской теологии» [3, с. 3]. В официальной доктрине Англиканской церкви, как выражено в *Книге Литургии 1662 года*, была попытка включить оба этих элемента внутрь одного сообщества вероисповедания. Но ни ее католическая форма (High Church), ни ее реформированная (Law Church) форма не были полностью удовлетворены компромиссным решением, и обе с тех пор конкурировали за влияние.

Протестантская епископальная американская церковь берет начало в Северной Америке в середине XVI века от переселенцев из Англии. С 1784 года богослужение сохраняется в том виде, в каком существует в епископальной английской церкви. Влияние на американскую епископальную церковь англиканской сохраняется и доселе, проявляясь, в том числе, в названиях ее отраслей: High Church, Broad Church и Low Church.

Весьма уместен вопрос, как относится церковь к синкретическим музыкальным опусам, допускающим привнесение в «духовную обитель» музыки джазовой традиции вместе со всеми сопутствующими этому виду музыкальной практики смыслами? Не противоречит ли это ее установкам, ее статусу как духовного оплота во все времена? В начале 60-х годов епископальный богослов Пауль Ван Бюрен (Paul Van Buren) пришел к выводу, что «язык библейского христианства может быть пересмотрен с целью оживить ... опыт людей двадцатого века» [5, с. 325]. В конституции «О богослужении», принятой II Ватиканским собором в 1963 году, артикулируются весьма важные положения, касающиеся художественной стороны богослужения и допускающие проведение мессы на национальных языках вместо латыни (что, как мы знаем, имело место в протестантских церквях), даются рекомендации о включении в мессу элементов национальной музыки и подчеркивается, что *все формы* подлинного искусства, если они обладают должными качествами, одобряются и принимаются церковью. В 70-х годах продолжающийся процесс реформирования выявляет, что «...церковь должна меняться, потому что мир изменился... Церковь должна уважать глубокую самобытность людей и культур... Церковный язык должен быть современным...» [5, с. 327].

Приведенные выше факты есть не что иное, как проявление глобального мирового процесса секуляризации³. Замечательная дискуссия по основным положениям этого вопроса развернута в диалоге одного из известнейших философов нашего времени Ю. Хабермаса⁴ и Й. Ратцингера⁵ в публикации «Диалектика секуляризации. О разуме и религии» [1]. По мнению Хабермаса, «... либеральная политическая культура вправе ожидать от нерелигиозных граждан, что они будут прилагать усилия к «переводу» важных для общества

² Месса (англ. mass) – центральный обряд суточного богослужебного цикла католической церкви, в котором важная роль отводится музыке.

³ Секуляризация – в социологии процесс снижения роли религии в сознании людей и жизни общества.

⁴ Юрген Хабермас – философ и социолог, автор книги «Теории коммуникативного действия», в которой разработал концепцию «свободного от давления дискурса».

⁵ Иозеф Ратцингер – философ, богослов; с 19 апреля 2005 г. – глава Ватикана, Бенедикт XVI.

религиозных понятий с религиозного языка на общедоступный» [1, с. 75]. Эту мысль о переводе важных понятий с духовного диалекта в область обмирщенных форм коммуникации уместно экстраполировать на музыкальный язык богослужения, в частности, мессы. В современной музыке все чаще актуализируется процесс секуляризации мессы, в результате чего традиционный академический лексикон обрастает неожиданными пролиферациями из мира поп, рок-музыки, равно как и джазовой идиоматики. Прецеденты исполнения такой музыки в практике богослужения существуют, и они не единичны⁶.

Грегг Смит (Gregg Smith) – один из самых известных хоровых дирижеров и композиторов духовной музыки Америки, создавший более 400 композиций. Он прославился как основатель и дирижер всемирно известного малочисленного хорового коллектива *Gregg Smith Singers*⁷. Начало сотрудничества Г. Смита и церкви Св. Петра в Нью-Йорке (Saint Peter's Church) относится к 1970 году. Диск *Music for an Urban Church* включает шесть произведений, написанных и исполненных с участием Long Island Symphonic Choral Association в период между 1972 и 2005 годами, в том числе и *Jazz Mass for Saint Peters*. Все композиции этого диска, за исключением *Jazz Mass*, выдержаны в стиле академической музыки XX века.

Как уже было отмечено, сочинение включает пять частей Ординария Мессы: *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*⁸ и *Agnus Dei*. Сразу же отметим те элементы музыкальной композиции первой части Мессы, которые полностью соответствуют средневековой литургической традиции: это троекратное повторение слова *Kyrie*; мелизматический стиль, украшающий каждый слог текста распевами из трех и более звуков; тексто-музыкальная форма, «которая представляет тип музыкальной композиции, регулируемый словесным текстом» [2, с. 163] (в данном случае общая композиция укладывается в структуру АВА¹); полифонический склад музыкальной ткани. Однако уже при третьем повторении *Kyrie* в мелизматическом распеве звучат типичные блюзовые тоны: *b-des-es-e-f*, а также вокальное глиссандо в окончании фраз. Обратим внимание на начальные тоны вступления голосов: сопрано – *b*, альт – *f*, тенор – *des*, бас – *as*⁹, которые при полифоническом развитии звучат одновременно, создавая нетерцовые вертикали в параллельном движении. В целом в этой части Мессы джазовая идиоматика выражена достаточно мягко, в импровизационных высказываниях солирующих голосов и инструментов, частично – в гармонии (заключительный раздел).

⁶ Например, *Måssa i jazzton* шведского композитора Ф. Сикстена (Sven Fredric Johannes Sixten), исполненная на богослужении в шведской церкви на национальном языке в Венерсборге в 1998 году. Не будем забывать и о ставшей уже традиционной практике целого ряда «черных» лютеранских церквей Америки, включающих в структуру богослужения элементы массовых музыкальных практик, в том числе хип-хоповые речитативы на евангелическую тематику.

⁷ В 1958 году группа сделала свое первое выступление на международной музыкальной сцене, а позже появилась на Всемирной выставке в Брюсселе (Brussels World's Fair). Вскоре *Singers* попали в поле зрения Игоря Стравинского, который выбрал его в качестве своего любимого вокального ансамбля, особенно в его исторической серии записей на лейбле Columbia. Это творческое сотрудничество продолжалась в течение 12 лет, вплоть до самой смерти великого композитора в 1971 году. Весьма примечательно, что Смит был выбран для дирижирования хором и оркестром на панихиде Игоря Стравинского в Венеции. В 1980-х годах коллектив *Gregg Smith Singers* участвовал в концертах и записях с такими дирижерами, как Бернштейн, Стоковский, Орманди и многими другими. Семьдесят процентов репертуара *Singers* – это американская музыка, простирающаяся от Стивена Фостера (Stephen Foster), Виктора Хербера (Victor Herbert), Чарльза Айвза (Charles Ives), Аарона Копленда (Aaron Copland) и Уильяма Шумана (William Schuman) до таких композиторов конца XX века, как Эллиот Картер (Elliott Carter), Роджер Рейнолдс (Roger Reynolds), Джейкоб Дракман (Jacob Druckman), Луиза Тельма (Louise Talma). В 1978 году хор получил премию Ditson Conductor's за заслуги перед американской музыкой и в 1988 году Berliasky Prize Американской академии (American Academy) в Риме. Они выиграли три премии Грэмми, две из которых за исполнение музыки Ч. Айвза.

⁸ Канонический текст *Sanctus* состоит из текстов двух разных гимнов, взятых из Ветхого и Нового заветов. Поэтому в практике эти два раздела могли быть разъединены в отдельные части, соответственно *Sanctus* и *Benedictus*, как и в данном случае.

⁹ Точно в такой же интервальной координации будут вступать голоса в шестой части мессы *Agnus Dei*.

В первом разделе *Gloria* обращает на себя внимание ладовая основа первой фразы в партии тенора (G лидийский). Композитор использует респонсорный принцип чередования солирующего а'cappella тенора и оркестровых фраз инструментального ансамбля (фортепиано, вибрафон, гитара, бас) с ведущей трубой. Второй раздел *Gloria* (CD – 1.45), соответствующий второй строчке латинского текста (*et in terra pax hominibus* – «и на земле мир людям»), обозначен резкой стилистической модуляцией-сопоставлением – выходом на джазовую стилистику: подвижный темп, хай-хет, walking bass, джазовая артикуляция и фразировка, импровизационные эпизоды у солирующей трубы (CD – 1.58), электрогитары (CD – 2.27), ударных (CD – 3.33). Инструментальный эпизод (CD – 3.40), включающий достаточно напряженные в интонационном плане сольные высказывания трубы, гитары и баса без поддержки ритм-секции – некая рефлексия, подготовка третьего раздела этой части Мессы: «*Qui tollis peccata mundi miserere nobis*» (CD – 4.10). Хоральное пение выступает в роли аккомпанирующего пласта фактуры, а на переднем плане выделяется импровизационный эпизод трубы, развивающийся по звукоряду минорной пентатоники с вкраплением блюзовых тонов и вторящая ей гитара, создающие одновременно оригинальный саунд параллельных кварт (CD – 4.27). В последнем разделе композиции (*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris*) включаются все средства джазовой эстетики – быстрый темп, активная ритм-секция, чередование хоровых и инструментальных реплик, импровизационные контрапункты трубы, гитары, баса (CD – 5.23).

Особенностью *Credo* является использование двух языков: все хоровые реплики партитуры звучат на латыни, а соло сопрано на английском языке. Другой особенностью является использование нетрадиционного для данного рода музыки жанра – джаз-вальса. Скорбный по содержанию средний раздел (*Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato*; CD – 1.15) обозначен остановкой активного движения ритм-секции и переключением на академическую стилистику. В основе его – дуэтное пение сопрано и тенора на фоне инструментальной ансамблевой поддержки, аккордовых арпеджиато гитары и вибрана, солирующих реплик трубы. Контрастное вторжение, связанное с содержанием нового текста – *Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas* – вновь возвращает джазовый язык и джаз-вальсовую фактуру (CD – 2.48). В коде на заключительных словах *Amen* звучит одновременная импровизация двух голосов – сопрано и тенора, обнаруживая как явление полиритмии, так и блюзовые ноты.

Пожалуй, самая оригинальная часть *Jazz Mass* с точки зрения исполнительской техники, представленной в ней – *Sanctus*. Прежде всего, отметим исключительно коллективное хоровое исполнение музыкального материала, без выделения сольных партий, что полностью соответствует древнехристианской традиции. Обращает на себя внимание обилие декламационности, использование в хоровых партиях приема глиссандо, а также коллективное скандирование текста. Все это создает невероятно мощное по энергетике воздействие на слушателя, и составляющие джазового музыкального языка во многом способствуют этому. Особо выделяется композитором важный в драматургическом плане раздел композиции *Osanna* (CD – 2.17), вызывающий слуховую аллюзию на би-боп с присущими последнему walking bass, хай-хетом, джазовой артикуляцией и фразировкой, пятидольным метром (5/4) и активной ролью солирующей трубы.

Судя по художественным средствам, используемым композитором, *Benedictus* – это монолог, неколлективная, но личная молитва¹⁰. Отметим существенную особенность звучания хора, где используется напластование звуков мелодии в вертикальные кластеры (4-5 звучные секундовые комплексы), хорошо прослушиваемые до вступления солистки. Такая техника усложняет гармоническую последовательность, формируемую инструментальным составом и создает некоторую «грязь» в общем звучании. Это явление отражает процесс смешения технологических приемов музыки джазовой традиции и современной композиторской техники письма.

¹⁰ Структура этой молитвенной баллады (первый раздел *Benedictus*) AA¹A²A³, где A² (CD – 2.06) – чисто инструментальная дуэтная импровизация у солирующей трубы и контрапунктирующей гитары.

В самом начала *Agnus Dei* композитор использует антифонно-рефренную технику, характерную для латинского богослужебного обряда¹¹: хоровые фразы, исполняемые *a' cappella*, чередуются с поочередными выступлениями солистов, поющих на фоне баса, арпеджированной гитары, вибратона и тихой засурдиненной трубы. Партии солистов координируются по принципу канона, где начальные тоны вступления голосов $b^1 - f^1 - des^1 - as$ образуют две чистые кварты с интервалом в большую терцию ($f^1 - des^1$). При дальнейшем развитии разновысотный материал, звучащий в каноне с временными сдвигами дается композитором в одновременности (CD – 1.53). Этот кварто-терцовый комплекс (характерный, например, для музыки Бартока) коррелирует одновременно и с нетерцовой гармонией современной академической музыки, и с параллельным, ленточным голосоведением, характерным для джазовой музыкальной традиции. В последнем эпизоде (CD – 1.51), символизирующем полное погружение в молитвенное состояние, композитор использует вертикальные комплексы-тембровочности (кластеры) из арсенала сонорной техники композиции.

Итак, перечислим те позиции, которые связаны с традиционным прочтением *Jazz Mass for Saint Peters* как музыкального жанра католического богослужения: текст (латынь), от протестантской традиции – английский; псалмодирование (например, уже в *Gloria*); короткие интонационные ячейки, как в традиционном григорианском пении; техника юбилейных, трансформируемая в импровизационность, свойственную джазовой традиции; характерные особенности фактуры: однопольное пение по типу гомофонии с сопровождением (это, конечно, уже не средневековая традиция, а связанная с дальнейшим развитием жанра мессы в XVII – XVIII вв.); имитационная полифония; антифонное пение (от мессы Средневековья); хоральная хоровая фактура. Из арсенала современного музыкального языка академической традиции отметим: терпкие вертикальные комплексы как результат одновременного звучания нескольких полифонических линий; отношение к форме, тематические арки.

Определим специфические черты, связанные с музыкой джазовой практики: импровизационность как принцип развития материала в вокальных партиях и партиях солирующих инструментов; ритмическая составляющая (*swing*, *bebop*; *walking bass*); характерная джазовая гармония; блюзовый лад; фактурные особенности – респонсорное пение; специфические приемы джазового исполнения; джазовая фразировка и артикуляция; использование характерного жанра: джаз-вальс; инструментальный состав оркестра (труба, электро-гитара, вибратон, бас, ритм-секция).

В списке творческих работ Уилла Тодда – названного «одним из наиболее востребованных, универсальных композиторов Великобритании» (*Tempo Magazine*) – оперы¹², песни, оркестровые пьесы, джазовые произведения и хоровая музыка, начиная от простых гимнов для церкви¹³ и молодежных хоров до сложных композиций для профессиональных камерных хоров. *Mass in Blue* (2003) для хора и джаз-оркестра, записанная на *Signum label*, хорошо известна мировому музыкальному истеблишменту. Она написана в 2003 году в ответ на поручение британского дирижера, руководителя *Crouch End Festival Chorus* Дэвида Темпла и Хартфордширского хора и впервые исполнена под названием *Jazz Mass*. «*Mass in Blue* Тодда – смесь возбуждающего джазового грува и... мощного хорового письма, вместе с которыми сольное фортепиано и соло сопрано переплетаются и сливаются в восхитительный слуховой гобелен» [4].

Отметим характерные составляющие, связанные с музыкой академической традиции: гармонический язык (поздний романтизм, импрессионизм), наслаения хоровых голосов на

¹¹ «... под антифоном понимается хорал, который подобно рефрену мог следовать за каждым версом (стихом. – А.П.) псалма» [2, с. 165].

¹² Он сотрудничает с *Royal Opera House*, *Welsh National Opera*, *Opera Holland Park*, *Glyndebourne Youth Opera*, *English National Opera Studio*, *BBC Singers*.

¹³ Гимн Тодда *The Call of Wisdom* был заказан на благодарственный молебен в соборе Святого Павла в Лондоне по случаю бриллиантового юбилея ее Королевского высочества Королевы Елизаветы II в 2012 году и был транслирован миллионам телезрителей по всему миру на *BBC*.

оркестровые партии, ведущие к сложным гармоническим напластованиям; драматургия тональных планов¹⁴; структурные особенности (простая и сложная трехчастность, тематические арки); полифоническая техника хорового многоголосия; латинский канонический текст, и в связи с этим соблюдение особенностей тексто-музыкальной формы.

Джазовая идиоматика наиболее ярко проявляет себя в *Gloria*. Отличительное качество этой композиции – метроритмическая составляющая, мощный ритмический драйв; почти постоянное синкопирование, триольность на уровне четвертей в четырехдольном размере, полиритмия, в среднем разделе – перемена метра на неквадратный. Второй важный показатель – гармонический язык, терпкий, многозвучный, объединяющий в объемные вертикальные диссонансирующие комплексы оркестровые и хоровые партии, включающий нетерцовые аккордовые структуры, обилие тритоновых замен, вошедших в джазовую практику со времен бибоба, секвенционное развитие в рамках хроматической системы, модуляции в далекие степени родства. Все это свойственно современной джазовой практике, однако в не меньшей степени характерно и для современной академической музыки. Добавим к этому джазовую фразировку, риффовую технику, специфические приемы исполнения: глоссандо, *bluetones*; импровизационность как принцип развития вокального и инструментального тематизма; фактурные особенности (респонсорный принцип). Особо отметим блюзовый лад, который, пропитывая всю оркестрово-хоровую партитуру сочинения, начиная со вступительной каденции инструментального трио, проходя насквозь практически через все его части, особенно ярко проявляя себя в *Credo*, – придает особое интонационное единство всему музыкальному циклу *Mass in Blue*.

Таким образом, анализ *Jazz Mass for Saint Peters* Уилла Тодда и *Mass in Blue* Грегга Смита показал смешение в сочинениях этих композиторов характерных языковых признаков двух разных музыкальных практик: современной академической, преломленной сквозь жанр латинского богослужения и джазовой, причем в дихотомии *академическая традиция – джаз* существенный крен в сторону последнего обнаруживает сочинение британского композитора Уилла Тодда. В *Mass in Blue* джазовая идиоматика и академический язык находятся примерно в равных пропорциях. В наиболее важные моменты сюжета композиторы используют как язык академической музыки, так и специфический арсенал джазовых приемов.

Литература

1. Хабермас Ю., Ратцингер Й. (Бенедикт XVI) Диалектика секуляризации. О разуме и религии [пер. с нем.] М., 2006. 112 с.
2. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 1999. 496 с.
3. Chris McGillion. The Chosen Ones: The Politics of Salvation in the Anglican Church. Allen & Unwin, 83 Alexander Street, Australia, 2005.
4. Ralph Woodward. Mass in Blue ‘Jazz Mass’, Op. 28 // Will Todd. *Jazz Mass. Mass in Blue*. URL: www.signumrecords.com
5. William Sachs. The transformation of anglicanism. Cambridge University Press, 2002.

References

1. Habermas Ju., Ratzinger J. (Benedikt XVI) Dialektika sekularizacii. O razume i religii [Dialectics of secularization. About reason and religion]. Moscow, 2006. 112 p.
2. Holopova V.N. Formy muzykal'nyh proizvedenij [Forms of musical works]. Saint Petersburg, 1999. 496 p.
3. Chris McGillion. The Chosen Ones: The Politics of Salvation in the Anglican Church. Allen & Unwin, 83 Alexander Street, Australia, 2005.
4. Ralph Woodward. Mass in Blue ‘Jazz Mass’, Op. 28. // Will Todd. *Jazz Mass. Mass in Blue*. URL: www.signumrecords.com
5. William Sachs. The transformation of anglicanism. Cambridge University Press, 2002.

¹⁴ Пример «выключения» джазовой идиоматики в момент кульминации – в разделе В¹ *Sanctus* (CD – 4.05): остановка свинговой пульсации, спад динамического напряжения и продолжение дальнейшего развития в традициях академической музыки.