

References

1. Al'shvang, A.A. (1964) *Problemy zhanrovogo realizma: izbrannye sochineniya* [Problems of Genre Realism: Selected Works]. Vol. 1. Moscow.
2. Shak, T.F. (2017) *Muzyka v strukture mediateksta. Na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino* [Music in the Structure of Media Text. On the Material of Feature and Animation Films]. 2nd edition. Saint Petersburg: Izdatel'stvo “Lan”; Izdatel'stvo “PLANETA MUZYKI”.
3. Pichugin, P.A. (2010) *Argentinskoe tango* [Argentine Tango]. Moscow: Muzyka.
4. Dragilev, D.G. (2008) *Labirinty russkogo tango* [Labyrinths of Russian Tango]. Saint Petersburg: Aleteyya.
5. Dotsenko, V.R. (2010) *Istoriya muzyki Latinskoj Ameriki 16–20 vekov* [Music History of Latin America in the 16th–20th Centuries]. Moscow: Muzyka.
6. Kryazheva, I.A. (2007) *Muzyka Ispanii i Latinskoj Ameriki. Istoricheskie ocherki* [Music of Spain and Latin America. Historical Essays]. Abstract of Art Criticism Dr. Diss. Moscow.
7. Platonova, O.A. (2016) *Sal'sa kak fenomen latinoamerikanskoy kul'tury* [Salsa as a Phenomenon of Latin American Culture]. Abstract of Art Criticism Cand. Diss. Nizhny Novgorod.
8. Vicheva, E.A. (2013) Tango in Russia: On the Way to Creating the Native Version of the Genre. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University*. 8. pp. 70–74. (In Russian).
9. Shak, T.F. (2019) Rok-kompozitsiya Zemfiry Ramazanovoy “Ya polyubila vas” kak obrazets postmodernistskogo teksta [Rock Composition by Zemfira Ramazanova “I Fell in Love With You” as an Example of a Postmodern Text]. In: *Muzykal'noe i khudozhestvennoe obrazovanie v sovremennom mire: traditsii i innovatsii* [Music and Art Education in the Modern World: Traditions and Innovations]. Rostov-on-Don: Izdatel'sko-poligraficheskiy kompleks RSUE (RINKh). pp. 403–408.
10. Fedorov, A.V. (2022) *Tysyacha i odin samyy kassovyy sovetskiy fil'm: mneniya kinokritikov i zriteley* [Thousand and One Highest-Grossing Soviet Film: The Opinions of Film Critics and Viewers]. Moscow: Informatsiya dlya vsekh.
11. Tyurin, Yu.P. (1979) *Deti posle voyny (“Podranki”)* [Children After the War (“Wounded Boys”)]. In: *Ekran 1977–1978* [Screen 1977–1978]. Moscow: Iskusstvo. pp. 92–97.
12. Shak, T.F. (2013) *Muzyka v kino v aspekte zhanrovo-intonatsionnogo sodержaniya* [Music in Cinema in the Aspect of Genre-Intonation Content]. In: *Muzykal'naya semiotika: perspektivy i puti razvitiya* [Musical Semiotics: Perspectives and Ways of Development]. Astrakhan. pp. 204–211.

УДК: 781.5

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-40-49

В.С. Чувилкин

ДЖАЗ В КОНТРАПУНКТЕ С ПОЭЗИЕЙ: ОТ Б.А. ЦИММЕРМАНА ДО ДЖАЗ-РЭПА

Предметом исследования настоящей статьи является взаимодействие в художественном произведении «декламируемого» поэтического текста и идиоматики джазовой музыки. Статья написана в опоре на историко-теоретические методы музыковедения. Новизна настоящей работы заключается в том, что впервые в

подобном ракурсе рассматриваются неакадемические направления, такие как «jazz-poetry» и «джаз-рэп». Рассмотрены предшествующие явления взаимодействия поэзии и джаза в сочинениях композиторов второй волны авангарда, которые повлияли на становление новых актуальных форм неакадемической музыки.

Ключевые слова: джаз, поэзия, рэп, джаз-рэп, синтез искусств, Б. А. Циммерман, Л. Берно, К. Патчен.

Современное поликультурное пространство может предоставить в распоряжение композитора-творца необъятное множество доселе неведомых форм синтеза. Разноликий музыкальный мультикультурализм, сформировавшийся во второй половине XX века, имеет в своем багаже многочисленные случаи взаимодействий музыки с другими видами искусства¹. Из открытий XX века в сфере синтеза это, конечно же, инструментальный театр [2], взаимодействие аудиального и визуального рядов в кинематографе², пространство мультимедиа³ и многое другое [6; 7]. Однако наметившаяся в прошлом столетии тенденция к взаимодействию между «декламируемым» поэтическим текстом и джазовой идиоматикой еще не была освещена в специальном исследовании.

Цель настоящей статьи – проследить процесс взаимодействия поэтической декламации и джазовой стилистики в исторической перспективе: от сочинений композиторов второй волны авангарда и до таких неакадемических направлений, как «джаз-рэп».

Как ясно из названия статьи, речь пойдет о контрапунктическом взаимодействии поэтического искусства и джаза. Следует уточнить, что под словом «джаз» в настоящем исследовании понимается не только определенный род музыкального искусства, но и идиоматика джазового искусства⁴. Джазовые идиомы разнопланово взаимодействуют со стилистикой академической музыки, что отражено в ряде работ музыковедов⁵. Кроме того, эти элементы тем или иным способом могут сочетаться с поэтическим текстом, причем не только «пропеваемым» (как в жанре «блюз» и джазово-вокальной музыке), но и декламируемым.

Данная тенденция разнохарактерно проявилась в ряде сочинений, относящихся ко второй волне музыкального авангарда, к отдельным этапам истории джаза и к сравнительно новым неакадемическим направлениям. И именно контрастность проявлений этой тенденции подчеркивает важность исследования данной проблемы в контексте мультикультурного пространства современного музыкального искусства.

В широком смысле соединение поэзии и джаза являет собою особую форму взаимодействия слова и музыки. Общеизвестно, что поэзия, музыка и танец на заре сознательной истории человечества пребывали в синкретическом единстве. Известна и дальнейшая фабула их сосуществования: отрицание этого синкретизма и продвижение к автономности, а затем – их новый синтез как уже независимых видов искусства.

¹ Musical multiculturalism – понятие, объясненное М. Каратыгиной в статье «“Musical multiculturalism” и современные возможности взаимопознания культур через звук и музыку» [1. С. 106].

² Из работ последнего времени назовем работу Ю. Михеевой «Типология аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.)» [3].

³ Яркий пример – исследования «Музыка в структуре медиатекста» Т. Шак [4] и «Проектирование визуально-звуковой композиции в дизайне мультимедиа» М. Демидовой [5] и др.

⁴ Термин *идиомы* или *клише* в теорию джаза ввел О. Коваленко, понимая под ними «...самостоятельно ценные элементы музыкальной ткани, возвращающиеся в импровизации по мере необходимости» [8. С. 117].

⁵ Среди таковых назовем хотя бы исследования «Джаз и музыка европейской академической традиции» А. Чернышова [9], «Аналогии и ассоциации (к проблеме “Джаз и европейская музыкальная традиция”)» Д. Ухова [10], «Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку» Н. Светлаковой [11] и др.

Хорошо знакомые нам сегодня примеры синтеза искусств в специфических для инструментальной музыки формах (таких, как симфония или соната) восходят еще к «Библейским сонатам» И. Кунау и «Девятой симфонии» Л. Бетховена. И далее идея сочетания симфонии или сонаты со словом неоднократно воплощалась романтиками, не говоря уже о многочисленных случаях программности в жанрах увертюры, симфонической поэмы, фантазии и т.п.

В XX веке возникло немалое количество декламационно-речевых форм интонирования музыкального текста: сочинения А. Шёнберга с использованием *sprechstimme* и *sprechgesang* – это яркие, но далеко не единственные примеры. Декламационно-речевые формы интонирования музыкального текста, идеи «говорящего хора» получили распространение также еще в первой трети XX века (если вспомнить, хотя бы оперу Д. Мийо «Христофор Колумб»). За всю же историю XX века появилось более сотни подобных сочинений)⁶.

Задачу систематизировать формы взаимодействия «слова произносимого» и музыки исчерпывающе поставил и решил в своей работе А. Ментюков, выделив следующие приемы:

«декламация – художественный текст вне сочетания с музыкой;

мелодекламация – текст с музыкальным сопровождением;

ритмодекламация – произнесение текста, организованное с помощью метра и ритма;

нотированная декламация – то же, что и *ритмодекламация*, но еще и со звуковысотностью;

sprechgesang – то же, что и в предыдущем, но и с эффектом речевого скольжения» [7. С. 13].

Но в какой степени в историю музыкально-поэтического синтеза вовлечено искусство джаза?

Любопытно, что в качестве одного из явлений, «...сказавшихся на становлении инструментального театра...», В. Петров называет «джаз рубежа XIX–XX веков, имевший в качестве основы импровизацию, “снабженную” элементами театрализации» [2. С. 13]. И действительно, большая степень интерактивности джазовых выступлений для слушателей, раскрепощенное поведение самих исполнителей (отбивание ногой ритма, движения в такт с музыкой) в совокупности способствовали сценической импровизационности.

В настоящей статье мы сконцентрируем внимание по большей части на тех музыкальных произведениях, в которых поэтический текст проявляется в своем *мелодекламационном варианте (а также в меньшей степени – ритмодекламационном)*. Почему избран именно такой вариант музыкально-речевого взаимодействия? На наш взгляд, он более всего приближается к полифонии различных сфер искусства (поэзии и музыки). Возьмем, к примеру, одно из фундаментальных определений полифонии, сформулированное еще В. Должанским: «...закономерное соединение нескольких одновременно звучащих мелодий, каждая из которых имеет самостоятельное и притом равное с другими выразительное значение» [12. С. 227]. Исходя из этого, для контрапункта поэзии и музыки необходим фактор самостоятельности этих искусств. Следовательно, поэзия должна быть представлена в том виде, в котором значительнее выразилась бы ее «самость» и независимость, то есть в форме «слова произносимого». Наконец, приведу определение полифонии Т. Франтовой: «Полифония – это многоголосная форма воплощения музыкальной мысли, базирующаяся на логическом принципе

⁶ К подобным приемам обращались очень многие композиторы: «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока, «Луна» К. Орфа, «Нос» и «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, «Петя и волк» С. Прокофьева, «История солдата» И. Стравинского, «Христофор Колумб» Д. Мийо, «Страсти по Луке» К. Пендерецкого. Подробнее см. работу А. Ментюкова «Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типологического анализа» [7].

достижения единства через контраст в одновременности семантически рядоположенных компонентов» [13. С. 4]. Вполне возможно, что названный принцип может проявляться в контрапункте поэтического и джазового языков.

Рассматриваемая тенденция к взаимодействию «декламируемого» поэтического текста и джазовой идиоматики может проявиться даже в самых крупномасштабных авангардных сочинениях. Остановимся на конкретных примерах.

В созданной в 1968 году монументальной «Симфонии» Лючано Берио, которую справедливо оценивают как вершину творчества композитора⁷, а также как культовое сочинение эпохи второго авангарда, особого внимания заслуживает третья часть. В ней в технике полистилистики используется огромное количество музыкальных цитат, наложенных на музыку скерцо из Второй симфонии Г. Малера.

Сам принцип цитирования восходит к поэтике Дж. Джойса (если вспомнить его «Улисса»), с которым Л. Берио тесно контактировал. Литературный текст (сотканный из цитат М.Л. Кинга и книги К. Леви-Стросса «Сырое и вареное») представлен не только пением, но и мело- и ритмодекламацией (как и в других частях произведения). При этом даже в подобном декламационном материале композитор использует различные контрапунктические формы: например, канон, остинатные вариации и др.

Джазовый аспект занимает свое место в этом мультиполифоническом контрапункте, благодаря включению вокального октета – небезызвестного ансамбля «Swingle Singers». Этот коллектив ныне остался в памяти как создатель множества джаз-интерпретаций классических сочинений (прежде всего И.С. Баха). Известно, что композитор многократно и плодотворно сотрудничал с этим коллективом: «Мне импонирует далекая от академизма манера исполнения, свойственная коллективу, – виртуозное, инструментализованное пение с точно контролируемым вибрато» [цит. по 6. С. 112].

В симфонии Л. Берио по большей части представлены ритмические джазовые идиомы – quasi-свинговая пульсация, синкопированность, наложение метров по типу «вторичного рэга»⁸. Однако эти идиомы, как отражение музыкального языка современной массовой культуры, по большей части «тонут» в общем полистилистическом потоке.

1968 год дал миру еще два крупных произведения, в которых широко используется идея полистилистического цитирования: опера Анри Пуссёра «Ваш Фауст» и «Реквием молодому поэту» Бернда Алоиса Циммермана. Последнее из названных сочинений особенно примечательно для темы нашей статьи. Оно не только включает огромное количество разноплановых и даже чужеродных литературных цитат (из Эсхила, Эсхила, Дж. Джойса, В. Маяковского, С. Есенина), но и аудиозаписи выступлений политических деятелей – И. Сталина, А. Гитлера, Мао Цзэдуна. Необычен и исполнительский состав: два чтеца, сопрано, баритон, три хора, два оркестра и джаз-бэнд.

Использование композитором джаза в этом фундаментальном сочинении неслучайно. Сам Б. Циммерман много лет работал аранжировщиком в эстрадном оркестре. В этой связи его очевидное стремление связать джаз с современными техниками серьезной музыки вполне закономерно. В результате создания множества аранжировок эстрадных песен, джазовые идиомы неоднократно появлялись в его опусах и ранее (Концерт для трубы и камерного оркестра «Nobody knows the trouble I see», опера «Die Soldaten»).

В «Реквиеме» джаз заявляет о себе активнее всего в момент звучания стихотворения В. Маяковского «Во весь голос» после звукописного восклицания чтеца

⁷ Такой точки зрения придерживается, в частности, Н. Хрущева в своей диссертации «Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса» [14. С. 163].

⁸ Пример «вторичного рэга» как элементарной джазовой ритмической формулы приводит У. Сарджент [15. С. 58].

«Мандолинят из-под стен: “Тара-тина, тара-тина, т-эн-н...”⁹» (35 мин. 54 сек). В этот момент на первый план выходит джаз-бэнд в звучании типовой для него фактуры (сопоставление ритм-секции и трех секций медных инструментов). Общая импровизационность фрагмента приближается к фри-джазовому стилю, контрапунктически сопутствующему второй половине стихотворения, которая в этот момент проговаривается чтецом.

Стоит упомянуть и несколько отечественных сочинений. «Поэтория» Р. Щедрина (год премьеры тот же, 1968) представляет собой оригинальное сочетание концертного и ораториального жанров. В качестве поэтической основы взяты фрагменты из книги стихов Андрея Вознесенского «Ахиллесово сердце» в вольном монтаже композитора. Он же и определил жанр как «Концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра». На наш взгляд, более емкое по смыслу определение дала В. Холопова, назвавшая сочинение «Светскими страстями» на стихи современного поэта [16. С. 70].

Заметим, что для Р. Щедрина введение джаза в академическую композицию такая же характерная черта стиля, как и для Б.А. Циммермана. И в «Поэтории» на словах «Тебя просят спеть... Ты идешь к роялю. Начинаются танцы» (28 мин., 10 сек.) оркестр модулирует в джазовую (quasi-биг-бендовую) фактуру (партия ударных с шаффлом, импровизированной линией деревянных духовых).

Укажем на еще одно сочинение «Концерт для двух оркестров эстрадного и симфонического» (1976 г.) С. Губайдулиной, которое включает, помимо трех сопрано, двух оркестров еще и чтение стихов А. Фета (в магнитофонной записи). В репризе-коде названного произведения возникает контрастирующий предыдущему изложению острый фри-джазовый оттенок в контрапункте с несколько «романтизированным» звучанием симфонического оркестра. И именно в этот момент, по замыслу автора, должны звучать стихи А. Фета «Как нежишь ты, серебряная ночь».

Между названными композиторскими сочинениями прослеживается общая тенденция: использование джаза как атрибута новой, сугубо неакадемической музыкальной культуры. Вероятно, с ростом популярности джаза академические авторы острее стали ощущать противоречия и многообразные контрасты окружающего музыкального мира, что закономерно отразилось в их творчестве.

Приведенные выше примеры по большей части демонстрируют случаи взаимодействия поэзии и джаза в русле творческих поисков академических композиторов. Но какое же место в этом процессе занимают более близкие джазу неакадемические виды искусства?

В контексте нашей темы стоит обратиться к направлению конца 50-х годов, получившему наименование «Jazz and poetry» или «Jazz-poetry». Изложим некоторые факты из истории явления.

Американский поэт и новеллист Кеннет Патчен (1911–1972), испытавший влияние поэзии битников¹⁰, в своем творчестве яростно отвергал лицемерие и несправедливость. Человека он характеризовал как падшего ангела, преследуемого окружающим миром. В содружестве с джазменом Эллином Фергюсоном¹¹ (и его секстетом) поэт создает несколько записей джазово-поэтических произведений. В апреле 1957 года

⁹ Возможно потому, что поэтический текст именно в этот момент приближается к джазовому «скэту».

¹⁰ Бит-поколение («Разбитое поколение») – литературное движение 50-х годов, созданное группой авторов – писателей-экзистенциалистов, в чьих работах отразилась революция американских нравов послевоенного времени. Представители: писатели Уильям Берроуз, Джек Керуак, поэты Аллен Гинзберг, Грегори Корсо, Лоуренс Ферлингетти, Гери Снайдер и др.

¹¹ Эллин Фергюсон (1924-2010) – американский джазмен и композитор, который в 50-е гг. организовал Камерный джазовый секстет. Среди заметных его работ – джаззинг-версия сочинения М. Мусоргского «Картинки с выставки в рамках джаза» (Pictures at an Exhibition Framed in Jazz).

выходит первый альбом, который получил название «Kenneth Patchen Reads His Poetry with the Chamber Jazz Sextet» («Кеннет Патчен читает свою поэзию вместе с камерным джазовым секстетом»). Первоначально композиции такого рода оформлялись с использованием аудиозаписей самого поэта, к которым Э. Фергюсон, обладая немалым опытом работы на телевидении, создавал, условно говоря, саундтрек в живом исполнении. В качестве примера рассмотрим заключительное стихотворение из этого альбома – «*I went to the city*».

Приведем перевод первой строфы стихотворения:

*Я пошел в город
И там я плакал,
Люди корчились, как ослы,
И жили, как овцы.*

Само стихотворение содержит 12 строк, что в купе с эмоциональным содержанием, на наш взгляд, отражает особенности формы «блюза», а именно 12-тактового периода-предложения. Настроение стихотворения и музыки во многом соответствуют жанру. Характер текста – надрывный, плачущий, что усиливается тембровым, ритмическим и интонационным наполнением сопровождения: холодные, глассандирующие (с опорой на блю-ноты) интонации духовых инструментов секстета¹².

Еще одно важное и интересное явление, объединяющее традиции поэзии и джаза – джаз-рэп. На закате «золотой эры» хип-хопа¹³ (1980-1993 гг.) возникает множество поджанров, таких как «гангста» (гангстерский рэп¹⁴) и «поп-рэп»¹⁵, в связи с чем и становление джаз-рэпа симптоматично. Рэперы искали пути к расширению возможностей собственного искусства, в том числе и в более традиционных формах. Более того – некоторые исследователи убеждены, что рэп воспринял немалое количество выразительных средств «высокой поэзии». В качестве примера этого утверждения сошлемся на статью К. Молокова «Рэп как альтернативная форма современной поэзии» [18]. Автор приводит сравнительный анализ текстов «Ворона» Эдгара Алана По, «Песни о себе» Уолта Уитмена и рэп-текста Эминема «Растворись» и приходит к следующему выводу: «Рэп-тексты... впитали в себя весь накопленный опыт уже существующей поэзии и взяли от каждого этапа его лучшие стороны» [18].

Согласно работе Дж. Уильямса, возникновение джаз-рэпа есть результат тяги отдельных представителей хип-хопа к созданию «высокого искусства» [19. С. 53]. Для джаза же, по мнению видных рэперов, это означало «возврат на улицу» и отход от «элитарности, утонченности» [19].

На самом же деле, и джаз и хип-хоп имеют немало общего, что подтверждает Дж. Уильямс [19. С. 54]. Автор проводит следующие параллели:

- «оба направления имеют истоки в танцевальном искусстве;
- оба направления возникли в среде афроамериканской городской культуры;
- очевидно некоторое ритмическое сходство, а именно опора на бит;
- в обоих направлениях высоко ценится способность к импровизации;
- концепция «рэп-батлов» («рэп-битв») имеет прецедент в джазе на уровне музыкальных столкновений джазменов;

¹² Ценные замечания о направлении «Jazz and poetry» дает Ю. Кинус. Среди «хрестоматийных примеров» автор упоминает «World Jazz» и «Son of World Jazz» с участием Кена Нордайна, «Fred Katz Group» с участием Ленгстона Хьюза, Чарли Мингуса и др. [17. С. 369].

¹³ Хип-хоп – культурное направление, зародившееся среди рабочего класса Нью-Йорка, которое строится на сочетании музыки, хореографии и изобразительного искусства. Следует не смешивать с «рэпом», то есть, собственно, ритмическим речитативом, исполняемым рэпером под синтезированный бит.

¹⁴ Характеризующийся темами и текстами, которые обычно подчеркивают образ жизни «гангстера».

¹⁵ Гибрид хип-хопа со стилистикой поп-музыки. Направлению свойственно понижение «агрессии» и увеличение лирической составляющей по сравнению с уличным рэпом.

– многие рэперы вдохновляются би-бопом и творчеством поэтов-битников из которых и происходили авторы всевозможных джазово-поэтических экспериментов 50-х годов» [19].

Музыкальная сторона джаз-рэпа базировалась, по сути, на традиционных для чистого джаза приемах (уокинг-бас, специфические приемы игры на духовых инструментах, басовые риффы), хотя и претворенных в качестве «сэмплов» – оцифрованных звуковых фрагментов. Воплощение «джазовости» строилось на внедрении в бит (фонограмму) типических джазовых «кодов» (идиом), из которых «ткалась», а вернее, буквально, конструировалась солидная часть сопровождения.

Рассмотрим отмеченные свойства на конкретных примерах. В первую очередь назовем американскую хип-хоп группу «A tribe called quest» («Племя, называемое квест»), ранее именуемое «Jungle brothers» («Братья джунглей»). Стабильный состав коллектива составляли: Камаль ибн Джон Фарид (при рождении Джонатан Уильям Дэвис), выступавший под псевдонимом Q-Tip; Малик Тэйлор, известный как «Phife Dawg», «Five foot Assassin»; ди-джей Али Шахид Мухаммед. На этом примере видна одна характерная черта подобных коллективов – отсутствие инструменталистов, которых с лихвой мог заменить один только диджей.

Создание и запись группой «A tribe called quest» альбома «The Low End Theory» («Теория низкого уровня») совпало с периодом признания артистов и началом их гастролей по городам США. Музыка этого альбома по стилистике уже приближалась к джаз-рэпу. Параллельно группой создается клип на композицию с говорящим названием «Джаз». Интересное претворение джазовой тематики мы находим и в музыкальном, и в литературном содержании трека группы – «Экскурсии» (текст начинается с интригующего сравнения: «Слушая хип-хоп, мой отец говорил, что он напомнил ему би-боп»).

Другой пример группы джаз-рэперов – обладатель «Грэмми» хип-хоп трио «Digable Planets» («Разрабатываемые планеты»). Их тексты, визуальный имидж исполнителей и музыкальное решение отдельных треков связаны с представлением о пространстве джаз-клуба как места «избранных». Для примера приведем фрагмент «бита» из композиции «Rebirth of Slick»¹⁶ (пер. «Возрождение Слика», пример 1).

Как видно, в основе бита джазовые идиомы в традиционной джазовой аранжировке: три медных секции напротив ритм-секции (уокинг-бас в сочетании с щелчками пальцев). Именно на эту основу далее накладывается ритмизованный речитатив (ритмодекламация).

Среди представителей джаз-рэпа назовем еще некоторые известные хип-хоп группы: «Dela soul», «Gang Starr» («Звездная банда»), «The roots» («Корни»), «Dream Warriors» («Воины мечты») и т.д. Из названных коллективов американские хип-хоп трио «Dela souls» и хип-хоп группа «The roots» являются обладателями престижной премии «Грэмми» и выступают до настоящего времени.

Представленная в данной статье краткая характеристика форм и способов взаимодействия поэзии и джаза говорит об очевидном множестве видов синтеза, а перечисленные примеры охватывают самые различные участки музыкальной культуры второй половины XX века. Важно подчеркнуть, что сплетение и синтез таких далеких явлений, как «декламируемое» поэтическое слово и джаз (вкуче с новыми техниками и многими другими компонентами синтеза), происходило в концепционно значимых, даже «эпохальных» академических сочинениях, таких как «Симфония» Л. Берио, «Реквием» Б.А. Циммермана и «Поэтория» Р. Щедрина. В то же время джазово-поэтические эксперименты в некотором смысле предвосхитили и новые актуальные формы массовой музыкальной культуры, которые также, несомненно, заслуживают исследовательского внимания.

¹⁶ Текст по большей части повествует о современном для исполнителей бытии хип-хоп культуры.

Литература

1. Каратыгина М.И. «"Musical multiculturalism" и современные возможности взаимопознания культур через звук и музыку» // Келдышевские чтения. М.: Композитор, 2009. С. 106–126.
2. Петров В.О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра : автореф. дис. ... доктора иск.-я. Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова. Саратов, 2014. 48 с.
3. Михеева Ю.В. Типология аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-з гг.): автореф. дис. ... д-ра иск. Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова. М., 2016. 53 с.
4. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: Научное издание, 2010. 356 с.
5. Демидова М.В. Проектирование визуально-звуковой композиции в дизайне мультимедиа : автореф. дис. ... канд. иск. Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. Санкт-Петербург, 2006. 24 с.
6. Коробейникова Е.А. Симфония Л. Берио в ситуации «диалога культур» // Приношение музыке XX века. Екатеринбург: Урал. гос. консерватория, 2003. С. 107–128
7. Ментюков А.П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типологического анализа. М.: Музыка, 1986. 87 с.
8. Коваленко О.Н. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке: дис. ... канд. иск. МГК им. П.И. Чайковского. М., 1997. 203 с., нот.
9. Чернышов А.В. Джаз и музыка европейской академической традиции: дис. ... канд. иск. МГК им. П.И. Чайковского. М., 2009. 253 с.
10. Ухов Д.П. Аналогии и ассоциации (к проблеме "Джаз и европейская музыкальная традиция") // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. М.: РАМ им. Гнесиных, 1987. С. 114–142.
11. Светлакова Н.И. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: дис. ... канд. иск. МГК им. П.И. Чайковского. М., 2006. 155 с.
12. Должанский А.Н. 24 прелюдии и фуги Шостаковича. Л.: Советский композитор, 1970. 258 с.
13. Франтова Т.В. Полифония в русской советской музыке 60-х – 70-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. МГК им. П.И. Чайковского. М., 1986. 23 с.
14. Хрущева Н.А. Метамодерн в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ классик, 2020. 304 с.
15. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер с англ. М.Н. Рудковской и В.А. Ерохина; вступ. статья В.А. Ерохина; общ. ред. и коммент. В.Ю. Озерова. М.: Музыка, 1987. 269 с., нот.
16. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с., ил.
17. Кинус Ю.Г. Джаз: истоки и развитие. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. 491, [1] с. + CD-диск.
18. Молоков К. Рэп как альтернативная форма современной поэзии // Новая юность № 1, 2018. URL: https://magazines.gorky.media/nov_yun/2018/1/rep-kak-alternativnaya-forma-sovremennoj-poezii.html (дата обращения: 01.04.2021).
19. Williams J. A. The construction of jazz rap as high art in hip-hop music. The Journal of Musicology, Vol. 27. No. 4 (Fall 2010). pp. 435-459.

Нотные примеры

Пример № 1

«Digable planets» «Rebirth of Slick»

The image shows a musical score for four parts: Trumpet, Tenor Saxophone & Trombone, Acoustic Bass, and Finger Snaps. The music is in 4/4 time and consists of four measures. The Trumpet part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Tenor Saxophone & Trombone part plays a similar melodic line. The Acoustic Bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The Finger Snaps part consists of a series of rhythmic pulses, some marked with an 'x' to indicate a specific sound or emphasis.

Jazz in Counterpoint With Poetry: From Bernd Alois Zimmermann to Jazz-Rap

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 1 (84), 40–49.
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-40-49

Vsevolod S. Chuvilkin, Rachmaninov Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russian Federation). E-mail: chuvilkin_vsevolod@mail.ru

Keywords: jazz, poetry, rap, jazz-rap, synthesis of arts, Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio, Kenneth. Patchen.

The aim of the study is to determine the role of jazz in the synthesis of poetry and music in the culture of the 20th century. The “traces” of the contrapuntal interaction of poetry and jazz are found in many works of the authors of the second wave of musical avant-garde. The author finds the most striking examples in the *Symphony* by Luciano Berio, *Requiem to a Young Poet* by Bernd Alois Zimmermann, *Concerto for Two Orchestras: Symphony Orchestra and Symphony Jazz Band* by Sophia Gubaidulina, and others. Such works reflect a new stage in the development of the synthesis of poetry and music. Among the “non-academic areas” a special place is occupied by “jazz-poetry”, born from the collaboration of the American poet and novelist Kenneth Patchen and Allyn Ferguson’s sextet. This original phenomenon in the history of jazz art appears to be very distinctive and reflects many features of the culture of Beatnik poets. Another phenomenon under consideration is associated with another non-academic musical and poetic direction – hip-hop. At the end of the last century, directions are found in hip-hop culture that aim to bring rap closer to “high” art. Thus, jazz-rap appears, in which the digitalized idioms of jazz and the specific version of the rhythmic recitation of a poetic text are originally combined. Even at present, this direction does not lose popularity among the mass listener. However, it was not consecrated in the domestic musicology. In conclusion, the idea is substantiated that such a synthesis was equally in demand both in academic avant-garde music and in non-academic areas: from jazz to hip-hop. As a result, there have emerged many new original forms of non-academic art, which at the moment require more serious consideration.

References

1. Karatygina, M.I. (2009) “Musical multiculturalism” i sovremennye vozmozhnosti vzaimopoznaniya kul'tur cherez zvuk i muzyku [“Musical Multiculturalism” and Modern Possibilities of Mutual Knowledge of Cultures Through Sound and Music]. In: *Keldyshevskie chteniya* [Keldyshev Readings]. Moscow: Kompozitor. pp. 106–126.

2. Petrov, V.O. (2014) *Instrumental'nyy teatr XX veka: istoriya i teoriya zhanra* [Instrumental Theater of the 20th Century: History and Theory of the Genre]. Abstract of Art Criticism Dr. Diss. Saratov.
3. Mikheeva, Yu.V. (2016) *Tipologiya audiovizual'nykh resheniy v kinematografe (na materiale igrovykh fil'mov 1950-kh–2010-kh gg.)* [Typology of Audiovisual Solutions in Cinematography (On the Material of Feature Films of the 1950s–2010s)]. Abstract of Art Criticism Dr. Diss. Moscow.
4. Shak, T.F. (2010) *Muzyka v strukture mediateksta* [Music in the Structure of the Media Text]. Krasnodar: Nauchnoe izdanie.
5. Demidova, M.V. (2006) *Proektirovanie vizual'no-zvukovoy kompozitsii v dizayne mul'timedia* [Designing a Visual-Sound Composition in Multimedia Design]. Abstract of Art Criticism Cand. Diss. St. Petersburg.
6. Korobeynikova, E.A. (2003) Simfoniya L. Berio v situatsii “dialoga kul'tur” [L. Berio's Symphony in the “Dialogue of Cultures” Situation]. In: *Prinoshenie muzyke XX veka* [Offering to the Music of the Twentieth Century]. Yekaterinburg: Ural State Conservatory. pp. 107–128.
7. Mentyukov, A.P. (1986) *Deklamatsionno-rechevye formy intonirovaniya v muzyke XX veka: Opyt tipologicheskogo analiza* [Declamation-Speech Forms of Intonation in the Music of the 20th Century: Experience of Typological Analysis]. Moscow: Muzyka.
8. Kovalenko, O.N. (1997) *Teoreticheskie problemy stilya v dzhazovoy muzyke* [Theoretical Problems of Style in Jazz Music]. Art Criticism Cand. Diss. Moscow.
9. Chernyshov, A.V. (2009) *Dzhaz i muzyka evropeyskoy akademicheskoy traditsii* [Jazz and Music of the European Academic Tradition]. Art Criticism Cand. Diss. Moscow.
10. Ukhov, D.P. (1987) Analogii i assotsiatsii (k probleme “Dzhaz i evropeyskaya muzykal'naya traditsiya”) [Analogies and Associations (On the Problem of Jazz and the European Musical Tradition)]. In: *Sovetskiy dzhaz. Problemy. Sobytiya. Mastera* [Soviet Jazz. Problems. Developments. Masters]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music. pp. 114–142.
11. Svetlakova, N.I. (2006) *Dzhaz v proizvedeniyakh evropeyskikh kompozitorov pervoy poloviny XX veka: k probleme vliyaniya dzhaza na akademicheskuyu muzyku* [Jazz in the Works of European Composers of the First Half of the 20th Century: On the Problem of the Influence of Jazz on Academic Music]. Art Criticism Cand. Diss. Moscow.
12. Dolzhanskiy, A.N. (1970) *24 prelyudii i fugi Shostakovicha* [24 Preludes and Fugues by Shostakovich]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.
13. Frantova, T.V. (1986) *Polifoniya v russkoy sovetskoy muzyke 60-70-kh godov* [Polyphony in Russian Soviet Music of the 60s–70s]. Abstract of Art Criticism Cand. Diss. Moscow.
14. Khrushcheva, N.A. (2020) *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [Metamodernism in Music and Around It]. Moscow: RIPOL klassik.
15. Sargent, W. (1987) *Dzhaz. Genezis. Muzykal'nyy yazyk. Estetika* [Jazz. Genesis. Musical Language. Aesthetics]. Translated from English by M.N. Rudkovskaya, V.A. Erokhin. Moscow: Muzyka.
16. Kholopova, V.N. (2000) *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path in the Center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor.
17. Kinus, Yu.G. (2011) *Dzhaz: istoki i razvitie* [Jazz: Origins and Development]. [+CD]. Rostov-on-Don: Feniks.
18. Molokov, K. (2018) Rep kak al'ternativnaya forma sovremennoy poezii [Rap as an Alternative Form of Modern Poetry]. *Novaya yunost'*. 1. [Online] Available from: https://magazines.gorky.media/nov_yun/2018/1/rep-kak-alternativnaya-forma-sovremennoj-poezii.html (Accessed: 01.04.2021).
19. Williams, J.A. (2010) The construction of jazz rap as high art in hip-hop music. *The Journal of Musicology*. 27 (4). pp. 435–459.