

Современная музыка

Инга Преснякова, Елизавета Воцило

ЖАК ЛУСЬЕ: СПЕЦИФИКА МЕТОДА ТРАНСФОРМАЦИИ В ДЖАЗИНГ-ТРАНСКРИПЦИЯХ СОЧИНЕНИЙ И. С. БАХА

Высокая художественная ценность музыки Баха является одной из причин неослабевающего к ней интереса на протяжении нескольких столетий. Современные музыканты не только интерпретируют, но и перерабатывают баховские сочинения. Сегодня существует огромное количество их версий, выполненных в различных стилях и предназначенных для самых разнообразных составов — от баяна и симфонического оркестра до рок-ансамбля и джазового трио. По замечанию Б. Бородина, *«Жизнь произведений Баха во времени представляет богатейший материал для изучения стилистических взаимодействий на различных уровнях»* [2, 44].

Яркий пример подобного взаимодействия репрезентирует творчество французского пианиста Жака Лусье (Jacques Loussier, 1934–2019). Именно он является первой крупной фигурой в деле джазового «переинтонирования» музыки Баха, начавшегося, вероятно, в 1937 г., когда трио, состоящее из скрипачей С. Граппелли, Э. Саута и гитариста Д. Рейнхардта, исполнило свою версию первой части Концерта для двух скрипок и струнного оркестра d-moll И. С. Баха (BWV 1043)¹. Этот опыт, по всей видимости, оставался единственным в своем роде вплоть до рубежа 1950–1960-х годов, когда джазинг музыки Баха стал своеобразным мейнстримом творчества двух знаковых коллективов: в сфере вокальной музыки — ансамбля «Swingle Singers», в сфере инструментальной музыки — трио Жака Лусье². Заданный ими импульс дает многочисленные художественные результаты по сей день, подтверждением чему могут служить все новые и новые джазовые обработки баховских произведений.

Несмотря на то, что джазинг³ представляет собой чрезвычайно распространенное явление, он остается малоизученным в отечественном музыкознании как с точки зрения осмысления транскрипционной технологии оджазирования классики, так и характеристики творческих персона-

лий. Отметим, что в целом проблемам взаимодействия академической музыки и джаза посвящено немало научных работ, среди которых диссертации А. Чернышова [12], А. Казуровой [5], Н. Матюхиной [7]. Вместе с тем из известных нам специальных трудов, посвященных джазingu, можно назвать лишь диссертационное исследование украинского музыковеда Е. Воропаевой «Джаз как форма взаимодействия академического и “третьего” пластов в джазе» (2009) [14]. Интерес к данной теме с акцентом на персоналиях оркестровых аранжировщиков эпохи свинга заметно возрос в англоязычной исследовательской традиции последнего десятилетия: из ряда работ выделим монографии Д. Мауэр [15] и Дж. Риггла [16]. Дисбаланс между широтой распространения явления джазingu и малой степенью его изученности в российской музыкальной науке обуславливает актуальность представленной работы. Кроме того, деятельность Ж. Лусье пока не нашла отражения в отечественном музыковедении.

Заметим, что именно творчество Лусье положило начало «джазовой бахиане» как особому течению музыкальной культуры XX столетия и задало направление многим выдающимся исполнителям нашего времени. В творчестве Лусье нашли джазовое преломление баховские произведения самых разных жанров — инвенции, прелюдии и фуги, хоральные прелюдии, токкаты и фуги, сюиты, партиты, концерты. В бесконечном множестве образцов джазingu деятельность Лусье, вне всякого сомнения, имеет свое собственное лицо. Выскажем предположение, что совокупность оджазированных музыкантом баховских сочинений представляет собой художественно цельное явление. Основанием для данного утверждения служит ряд общих принципов преобразования исходного материала, связанных с действием метода трансформации, свойственного транскрипционной сфере творчества в целом. Кроме того, важнейшим компонентом данного метода является стилистическая трансформация. Вследствие этого представляется правомочным определить переработки сочинений Баха, принадлежащие Лусье, как *джаз-инг-транскрипции*.

Официальная дискография музыканта открывается в 1959 г. альбомом «Play Bach» и охватывает более чем полувековой период. Среди работ Лусье есть обработки музыки Генделя и Вивальди, Моцарта и Бетховена, Шопена и Шумана, Дебюсси и Равеля, но именно музыка Баха является главным источником творчества пианиста на протяжении всей жизни. *«После первого релиза Play Bach стал сенсацией: смешение священного аспекта классической музыки с андеграундной культурой джаза шокировало многих пуристов. Это сегодня контрверсии способны лишь вызвать улыбки. Но и тогда это совершенно меня не беспокоило, настолько глубоко и естественно я ощущал темы “свинга”, словно бы предложенные, внушенные музыкой Баха. Я мог незначительно менять аккорды, мог слегка изменять ритмы и заставлять их скользить к джазу, и — сработало. Это было так классно, так открыто, это было повсюду. Успех был громким, и моя интуиция в отношении музыки Баха была удивительным образом подтверждена»* [8].

Избранный на рубеже 1950–1960-х годов курс сохранялся музыкантом на протяжении многих лет. Идея, первоначально реализованная в джазовых транскрипциях сочинений И. С. Баха, впоследствии была перенесена на музыку композиторов различных эпох. Для Лусье именно джазинг стал тем средством, с помощью которого смогла реализоваться его творческая индивидуальность, а разным сторонам его таланта было найдено основание для органичного объединения. Универсальный музыкант, сочетающий блестящую технику классического пианиста и чувство свинга истинного джазмена, рационализм логического мышления и свободу импровизации, кроме того, композитор, лидер ансамбля (именно ему принадлежат обработки, исполняемые его Трио) — таков портрет Лусье крупным планом. Если же попытаться разглядеть в нем детали и соединить их, то эта совокупность высветит специфику метода трансформации, используемого музыкантом при джазинге баховских сочинений. Основываясь на анализе джазинг-транскрипций, обозначим его основные черты.

Главная особенность метода Лусье определяется самой «системообразующей» идеей *джазовой транскрипции целостных произведений* Баха. Композиционная структура оригинала служит жестким каркасом, на основе которого возможны изменения самого разного характера. Баховские сочинения являются не поводом для свободного полета фантазии импровизатора. В сочинениях Лусье они представлены в виде макротем⁴ для варьирования, конечной целью которого становится стилистическая модификация — «модуляция» или трансформация. Устойчивость этого подхода наблюдается в большинстве джазинг-транскрипций произведений Баха, внутри которых сохраняется базовая форма и тонально-функциональная основа первоисточника. Слушать транскрипции Лусье можно буквально следя за ними по баховскому тексту: все транскрипции, к примеру четвертого диска «Play Bach», отличает строгое сохранение структуры оригинала. Метод Лусье в этом отношении принципиально отличается от джазинг-практики эпохи свинга, типовым приемом которой стало вычленение из классического произведения небольшого фрагмента (например, побочной темы из «Ромео и Джульетты» П. И. Чайковского или побочной темы III части Второго фортепианного концерта С. В. Рахманинова) и превращение его в песенно-танцевальную композицию в русле свит-джаза.

Характерным признаком метода трансформации Лусье является чередование цитированных и варьированных фрагментов оригинального текста. Цитирование выполняет не только мнемоническую роль, но и выступает как формообразующее средство, несущее функцию репризы. На контрастном чередовании оригинальных и трансформированных, свинговых и несвинговых разделов основана, к примеру, композиция транскрипции Токкаты и фуги d-moll.

В транскрипциях фуг «Хорошо темперированного клавира» ярко проявляется различная степень трансформации тематических и нетематических разделов. Оригинальные темы (в особенности их начальные проведения) в определенных разделах остаются совершенно или почти нетронутыми. Они могут фактически цитироваться, исполняясь в академической манере. Так,

в фуге *c-moll* (I том ХТК) баховский текст сохраняется на протяжении всей экспозиции (с поправкой на октавные переносы, обусловленные регистровыми возможностями контрабаса). Более того, цитаты встречаются внутри стилистически измененного текстового пространства в последующих разделах формы (фуги *C-dur* и *D-dur*, I том ХТК). Зато в интермедийных разделах «градус» джазовых преобразований заметно повышается: появляется (или усиливается) свинг, более заметной становится роль гармонической вертикали, благодаря чему фактура теряет полифонический облик и превращается в смешанную (с признаками и гомофонно-гармонического, и полифонического склада), возникает много диссонирующих созвучий, участвующих в «гармоническом уплотнении» верхнего голоса, мелодия импровизационной линии обогащается интонациями, характерными для блюзового лада.

Прием цитирования часто находит применение в развивающих разделах фуг: свинговые фрагменты с редуцированной полифонической фактурой чередуются с неизменным оригинальным текстом (фуги *c-moll*, *D-dur*, Токката и fuga *d-moll*). Кроме того, цитированием неизменно отмечены заключительные такты транскрипции, когда после активных преобразований материала вновь звучит оригинальная баховская интонация (фуги *C-dur*, *D-dur*). Данный прием действует как формообразующий: с его помощью перекидывается интонационная арка к началу и создается эффект репризы.

Немаловажной чертой метода Лусье является *стабильность тембрового компонента*: большинство его обработок созданы для джазового трио (фортепиано, контрабас, ударная установка). Сохраняется и распределение исполнительских функций: солирует неизменно партия фортепиано, однако функция контрабаса иногда выходит за традиционные рамки басовой линии — в частности, ему поручаются проведения темы в фугах, а также мелодические фрагменты (так, в транскрипции прелюдии *c-moll* мелодическая линия последних двух тактов макротемы звучит у контрабаса, тогда как предыдущее изложение оригинального текста — только у рояля). Бесспорно, важнейшую роль в оджазировании играет ударная установка, партия которой насыщена ритмическими идиомами джаза. Сольные фрагменты ударных звучат, как правило, в связующих разделах.

Необходимо отметить, что каждый из солистов ансамбля Лусье имеет возможность индивидуального высказывания. Учитывая то, что тембры ударной установки и контрабаса являются более специфичными для джазового саунда, чем тембр фортепиано, их роль при джазинге классических сочинений представляется весьма важной.

Если определять особенности метода Лусье с позиций теории транскрипции, то правомерно отнести его к виду *интерпретационной трансформации*. Главным техническим приемом метода трансформации в джазинг-транскрипциях Лусье является *амплификация* формы и фактуры (при этом иногда встречается редукция полифонической фактуры или ее преобразование в смешанный тип). Амплификация формы реализуется в трех видах: 1) повторное проведение сочинения в качестве вариации на макротему, при этом макротема строго со-

хранят форму оригинала (таковы транскрипции фут C-dur и c-moll из I тома ХТК, двухголосных инвенций C-dur, F-dur, a-moll); 2) «приращивание» вступительных и кодовых разделов (двухголосная инвенция a-moll); 3) внутреннее расширение за счет включения импровизационных разделов (в изложение Прелюдии D-dur буквально «врывается» фрагмент из вступления).

Фактурная амплификация связана с исполнительским составом ансамбля (например, при джазинге клавирных сочинений), усилением гармонической составляющей, в том числе за счет многотерцовой аккордики диссонирующего характера.

Приемы *стилистической трансформации* реализуются через замещение элементов музыкального языка, присущих эпохе барокко, на специфические джазовые. Так, в сфере метроритма это внедрение свинговой ритмики и офф-бита, использование таких приемов, как *double time*, *double time feeling*, *stop-time*⁵; в гармонии — диссонирование вертикали оригинала, использование так называемых «аккордов с надстройками», техники блок-аккордов; в области мелодики — интонационные идиомы, связанные со спецификой блюзового лада; в отношении фразировки — асимметричный синтаксис. Немаловажную роль в оджазировании играет тембр. Джазовый саунд может возникать за счет специфических приемов звукоизвлечения на инструментах, изначально существовавших вне джаза: в данном случае интересен не сам инструментарий, а непривычная манера его использования. Так, в отношении контрабаса — это пиццикатная техника, соединенная с «шагающим басом», или слэп (*slap*)⁶. С исполнительской спецификой стилистической модификации связаны особенности динамической акцентуации, артикуляции и фразировки.

Импровизационность, которая является имманентным признаком музыкальной практики как барочной, так и джазовой традиций, естественным образом проявляет себя в этом двуединстве в транскрипциях Лусье. Особым образом она предстает в различных «редакциях» аудиотекстов одних и тех же сочинений, записанных в разное время. Если говорить о частных проявлениях, хотелось бы привести в пример фрагмент транскрипции I части Итальянского концерта, который характеризуется наибольшей степенью оджазирования. Он располагается в самом центре формы — это интермедия после сокращенного проведения ригурнеля в параллельной тональности. В ней совершается наиболее далекий отход от авторского текста: если в процессе последующего изложения I части оригинальный материал всегда присутствует в той или иной степени трансформации и всегда ясно опознается, то здесь он заменяется на тематизм импровизационного характера. Вероятно, данная интермедия и зона ее расположения в форме целого для внедрения наиболее плотного джазового фрагмента избраны неслучайно. Интермедия оригинала строится как трехкратный варьированный повтор мелодической фразы, поддержанной чередованием тонической и доминантовой гармоний на доминантовом органном пункте. Несколько статичный характер звучания создается за счет точного ритмического повтора. Возможно, желание уйти от него через импровизационную свободу явилось

причиной отказа от авторского текста. Органичным представляется насыщение мелодической линии мелизматикой. Безусловно, ее джазовый вариант отличается от барочного, но сам тип подобного «украшения» мелодии является органичным для музыки обоих стилей.

Глубинная общность музыки барокко и джаза, Баха и джаза, отмечается многими исследователями. М. Вельфле считает, что «джаз и Бах состоят между собой в глубоком духовном родстве, на корни которого нередко указывает та или иная джазовая интерпретация», и проводит «четкую параллель между джазовой ритм-группой и контрабасом в музыке барокко: джазовый музыкант импровизирует в сопровождении последовательности аккордов, музыкант эпохи барокко — в сопровождении *basso continuo*» [3]. По мнению А. М. Цукера, «<...> барочная музыка была для джаза идеальным “собеседником”» [11, 363], так как джазу «<...> оказалась близка барочная стихия концертирования, внимание к самому исполнительскому акту в его сиюминутности, манере игры, виртуозно-техническим приемам, тембровым противопоставлениям, соревновательности» [11, 369]. Т. В. Цареградская, анализируя Прелюдию C-dur, указывает на наличие в ней скрытого свинга [10]. Отметим, что многие джазовые музыканты также говорят о естественном свинге, который содержит музыка Баха. Приведем несколько цитат.

Ли Кониц:

«Я особенно люблю слушать струнные квартеты Бартока. Фактически это самая свинговая музыка, которую я когда-либо слышал в классических формах, если не считать Баха» [13, 363].

В. Гроховский:

«<...> я от его [Баха] форм не отошел: сколько есть тактов у Баха, столько и в моем варианте. А свинг в этой музыке был и так, за счет полифонии, непрерывного движения» [4].

У. Свингл:

В. Гизекинг «играл Баха в железном темпе, без педали и непрерывно свингуя. Когда я услышал его исполнение Симфонии из Второй фортепианной партиты, которая начинается импровизационной мелодией поверх шагающего баса, я, помню, говорил себе — можно подумать, что это Майлс Дэвис и Рэй Браун»⁷.

Дж. Кейдж:

«Джаз равноценен Баху (постоянный ритм, надежный двигатель), и, как правило, любовь к Баху связана с любовью к джазу» [6, 341].

Ж. Лусье:

«<...> мне всегда казалось, что джаз самым естественным образом вытекает из музыки Баха, казалось настолько, что я иногда задаюсь вопросом, не имел ли старый мастер из Лейпцига такую вдохновенную интуицию, что предугадал ритмы, которые должны были прийти из нового мира» [8].

В заключении статьи отметим, что именно Жак Лусье стал первой крупной фигурой, которой удалось вскрыть латентные связи между музыкой Баха и джазом и убедительно, системно «материализовать» их в своем творчестве. Особенности транскрипторского метода Лусье впоследствии были взяты на вооружение многими музыкантами: Дж. Льюисом, М. Херскаутцом, О. Цецеро, В. Гроховским. Безусловно, каждый из них имеет свое творческое лицо, однако поиск истоков джазинга музыки Баха так или иначе приводит к опытам Лусье.

Джазинг красной нитью проходит через музыку последнего столетия, являясь одним из инструментов «диалога стилей», в котором принимают участие музыканты разных стран и поколений. Характеризуя культуру XX века, А. С. Соколов отмечает: «Художественные произведения в это время нередко предлагают нам внутренние “диалоги” разных текстов культуры (интертекстуальность), адекватное истолкование которых зависит от нашего культурного багажа, тезауруса» [9, 9]. Научное истолкование джазинга представляется актуальной проблемой современного музыкознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Басанко М.* Исполнительский стиль Swingle singers / Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки 53.05.05, 2017. 125 с.
2. *Бородин Б.* История фортепианной транскрипции: монография / Б. Бородин. Москва: Дека-ВС, 2011. 507 с.
3. *Вельфле М.* Джаз и Бах. Дюк Иоганн? Каунт Себастиан? / М. Вельфле // Jazz квадрат. URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=458> (дата обращения: 31.10.2020).
4. *Дурново Г.* Валерий Гроховский: между классикой и джазом. URL: <https://web.archive.org/web/20070422144408/http://www.jazz.ru/mag/336/interview.htm> (дата обращения: 06.09.2020).
5. *Казурова А.* Претворение элементов музыкального языка джаза в отечественной музыке академической традиции: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / А. Казурова. Москва, 1996. 20 с.
6. *Кейдж Дж.* Тишина. Лекции и статьи / Дж. Кейдж. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2012. 382 с.
7. *Матюхина Н.* Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: автореф. дис. ... кандидата иск.: 17.00.02 / Н. Матюхина. Москва, 2003. 24 с.
8. *Островцов А., Алексеева Т.* Jacques Loussier — Музыкант, «неподдающийся классификации». URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=358> (дата обращения: 06.09.2020).
9. *Соколов А.* Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие / А. Соколов. Москва: Владос, 2004. 231 с.
10. *Цареградская Т.* Бах и массовая музыкальная культура второй половины XX века / Т. Цареградская // Сб. статей по материалам конференции «И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. и Д. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия». Москва: ПАМ имени Гнесиных, 2011. С. 244 – 250.
11. *Цукер А.* Барочная модель в современной массовой музыке / А. Цукер // Единый мир музыки: Избранные статьи. Ростов н/Д.: Изд-во Ростовской государственной консерватории, 2003. С. 360–371.
12. *Чернышов А.* Джаз и музыка европейской академической традиции: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / А. Чернышов. Москва, 2009. 32 с.
13. *Шапиро Н., Хентофф Н.* Послушай, что я тебе расскажу / Н. Шапиро // Джазмены об истории джаза. Пер. с англ. Ю. Верменича. Москва: Синкопа, 2000. 432 с.

14. *Воропаева Е.* Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: Е. Воропаева. Харків, 2009. 26 с.
15. *Mawer D.* French Music and Jazz in Conversation. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 304 p.
16. *Wriggle J.* Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era. University of Illinois Press, 2016. 320 p.

REFERENCES

1. *Basanko M.* Ispolnitel'skii stil' Swingle Singers [Swingle Singers performing style] / Vypusknaia kvalifikatsionnaia rabota po napravleniiu podgotovki 53.05.05 «Muzykovedenie», nauch. ruk. — doktor iskusstvovedeniia, professor Tsaregradskaia T. Moskva [Moscow]. 2017. 125 p.
2. *Borodin B.* Istoriia fortepiannoi transkriptsii: monografiia [The history of piano transcription: monography]. Moskva: Deko-VS [Moscow: Publishing house «Deco-VS»]. 2011. 507 p.
3. *Vel'fle M.* Dzhaz i Bakh. Diuk Iogann? Kaunt Sebastian? [Jazz and Bach — Duke Johann? Count Sebastian?]. *Jazz kvadrat* [Jazz Quadrante]. Elektronnyy resurs [Electronic source] URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=458> (data obrashcheniya: 31 oktyabrya 2020 goda) [(accessed date: October 31, 2020)].
4. *Durnovo G.* Valerii Grokhovskii: mezhdru klassikoi i dzhazom [Valery Grokhovsky: between the classics and jazz]. Elektronnyy resurs [Electronic source] URL: <https://web.archive.org/web/20070422144408/http://www.jazz.ru/mag/336/interview.htm> (data obrashcheniia: 06 sentyabrya 2020 goda) [(accessed date: September 06, 2020)].
5. *Kazurova A.* Pretvorenie elementov muzykalnogo yazyka dzhaza v otechestvennoy muzyke akademicheskoy traditsii [Implementation of the elements of the musical language of jazz in the national music of the academic tradition]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD]. Moskva [Moscow]. 1996.
6. *Keidzh Dzsh.* Tishina. Lektsii i stat'i [Cage J. Silence. Lectures and Writings]. Vologda: Biblioteka Moskovskogo Kontseptualizma Germana Titova [Vologda: Publishing house «German Titov's Library of Moscow Conceptualism»]. 2012. 382 p.
7. *Matyukhina N.* Vliyanie dzhaza na professionalnoe kompozitorskoe tvorchestvo Zapadnoy Yevropy pervykh desyatiletiiy XX veka [The influence of jazz on professional composer creativity in Western Europe in the first decades of the XX century]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD]. Moskva [Moscow]. 2003.
8. *Ostrovtsov A., Alekseeva T.* Jacques Loussier — muzykant, ne poddayushchiysya klassifikatsii [Jacques Loussier — Musician «unclassifiable»]. Elektronnyy resurs [Electronic source] URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=358> (data obrashcheniya: 09 iyunya 2020 goda [(accessed date: June 09, 2020)]).
9. *Sokolov A.* Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka [Introduction to musical composition of the XX century: a tutorial]. Moskva: VladoS [Moscow: Publishing house «VladoS»]. 2004.
10. *Tsaregradskaya T.* Bach i massovaya musykal'naya kultura vtoroi poloviny XX veka [Bach and pop musical culture of the second half of the twentieth century]. I. S. Bach, G. F. Handel, A. and D. Scarlatti: problemy izucheniya tvorcheskogo naslediya [I. S. Bach, G. F. Handel, A. and D. Scarlatti: problems of studying creative heritage]. Moskva: Rossiiskaya Akademiya muzyki imeni Gnesinyh [Moscow: Gnessin Russian Academy of Music]. 2011. P. 244–250.
11. *Tsuker A.* Barochnaya model' v sovremennoi massovoi muzyke [Baroque model in modern pop music]. Edinyi mir muzyki: Izbrannyye stat'i [United world of music: Selected articles]. Rostov na Donu: Izdatel'stvo Rostovskoi gosudarstvennoi konservatorii [Rostov na Donu: Publishing house of the Rostov State Conservatory]. 2003. P. 360–372.
12. *Chernyshov A.* Dzhaz i muzyka evropeyskoy akademicheskoy traditsii [Jazz and music of the European academic tradition]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD]. Moskva [Moscow]. 2009.
13. *Shapiro N., Hentov N.* Poslushai, chto ya tebe rasskazhu [Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' To Ya]. Moskva: Sinkopa [Moscow: Publishing house «Syncope»]. 2000. 432 p.

14. Voropaeva E. Dzhazzing yak forma vzaemodii akademichnogo ta «tret'ogo» plastiv u dzhazi [Jazzing as kind of interaction of academic and «the third» stream in jazz]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis. Cand. of Arts]. Khar'kovskii gosudarstvennyi institut iskusstv imeni I. P. Kotliarevskogo [Kharkiv National Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky]. 2009.
15. Mawer D. French Music and Jazz in Conversation. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 304 p.
16. Wriggle J. Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era. University of Illinois Press, 2016. 320 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Запись представлена на: URL: https://www.youtube.com/watch?v=_TRjTeQ-sIM
- ² Первый состав трио — Жак Лусье (фортепиано), Пьер Мишло (контрабас) и Кристиан Гарро (ударная установка) — был сформирован в 1959 г. и существовал до 1978 г. Второй состав появился в год 300-летия И. С. Баха. К Лусье присоединились Андре Арпино (ударная установка) и Винсент Шарбоннье (контрабас), которого в последние годы сменил Бенуа Дюнойе де Сегонзак.
- ³ Термин «джазинг» восходит к англоязычному выражению *jazzing the classics*, появившемуся в 1920-е годы. В русскоязычный обиход термин «джаззинг» вводится В. Ю. Озеровым в комментариях к переводу книги У. Сарджента «*Jazz: Hot and Hybrid*» (1938), вышедшей под названием «Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика» в 1987 году: «“Джаззинг”, “оджазирование классики” (*jazzing the classics*) — интерпретация, обработка в джазовом духе тем или даже целиком взятых произведений классической стилистики и т.п.» (с. 234). Заметим, что русскоязычная орфография слова «джаз» не подразумевает двойной согласной, в соответствии с чем наиболее адекватным представляется написание «джазинг». В представленной работе термин *джазинг* будет использоваться в значении метода преобразования музыкального материала, с помощью которого происходит его «стилистическая модуляция» или «стилистическая трансформация».
- ⁴ Макротемой назван начальный раздел джазинг-транскрипции, точно воспроизводящий текст и структуру оригинального источника. Вслед за макротемой звучат вариации на нее.
- ⁵ *Double time* — темповый прием, когда проведение темы, фрагмента или всего сочинения идет вдвое быстрее, чем в первоначальном темпе; *double time feeling* — проведение в первоначальном темпе, но с основной пульсацией вдвое меньшими длительностями, благодаря чему создается лишь ощущение «двойного темпа»; *stop-time* — остановка одновременно во всех голосах (партиях).
- ⁶ Слэп — разновидность пиццикато, при котором музыкант сильно дергает струну, а струна в итоге ударяется о гриф.
- ⁷ Цит. по: [1, 10].