

«РУССКИЙ СЛЕД» В АМЕРИКАНСКОМ ДЖАЗЕ:

ПОТАЁННЫЕ ВОЗДЕЙСТВИЯ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация. Десятилетиями воздействие русской музыки на американский джаз объяснялось поверхностно, через привязку к месту рождения на территории Российской империи ряда деятелей американской музыки, а также через использование американскими музыкантами мелодий русских композиторов в джазовом контексте. Автор делает попытку вскрыть подлинное, более глубинное воздействие русской музыки на американский джаз — прежде всего через влияние концепций музыкальных теоретиков, работавших в США с конца 1920-х гг. выпускников Санкт-Петербургской консерватории Иосифа Шиллингера (1895-1943) и Николая Слонимского (1894-1995).

Ключевые слова: джаз, музыкальное образование США, русская музыка, российское музыковедение, джазовое образование

"RUSSIAN TRACE" IN AMERICAN JAZZ:

HIDDEN INSFLUENCE. TO THE PROBLEM STATEMENT

Abstract. For decades, the Russian music influences on American jazz were explained in Russia superficially, mostly through the fact that many American music luminaries (or even their parents) were born on the territory of the former Russian Empire, or through sporadic use of the Russian melodies by American musicians in jazz idiom. The researcher attempts to reveal the real, more profound Russian influence on American jazz, primarily through the extensive use by American jazz musicians of the legacy of two prominent Russian music theorists, composers, and educators who worked in the U.S. since late 1920s, both graduates from the St. Petersburg Imperial

Conservatory of Music: Joseph Schillinger (1895-1943) and Nicolas Slonimsky (1895-1995.)

Keywords: jazz, music education in the U.S., Russian music, Russian musicology, jazz education

В 2021 году исполняется 104 года с того момента, когда в США вышла в свет первая граммофонная пластинка с записью джазовой музыки. Но, конечно, джаз звучал и раньше: историки считают, что в первые годы двадцатого столетия это искусство уже родилось и развивалось в Новом Орлеане и других крупных городах США параллельно с регтаймом, блюзом и другими направлениями афроамериканской музыки. Конечно, американский репертуар всегда был важнейшим в джазе. Но с самого начала этот новый вид музыкального искусства сопровождали неоспоримые, основополагающие влияния европейской музыки — в том числе и русской. Мало того, сами тогдашние музыканты специально выделяли именно воздействие русской музыки на джаз. И воздействие это продолжалось практически всю историю джаза. Музыкальные педагоги из России воспитали множество важнейших джазовых исполнителей в США. К тому же в основе джазовой педагогики и теории джазовой импровизации лежали работы выходцев из России.

Данная работа призвана обобщить ряд фактов из истории американского и шире – мирового джаза, связанные с влияниями на него русской музыкальной культуры в ранние периоды его истории, и очертить ряд направлений в изучении истории этих влияний. Работа основана на оригинальных исследованиях автора, сводящихся к объединению целого ряда хорошо документированных исторических фактов и выявлению связанных с этими фактами тенденций.

Факт влияния русской музыкальной культуры на американский джаз общеизвестен, но обычно трактуется чрезмерно поверхностно. Попытки

механически привязать к воздействию русской музыки на американский джаз факт рождения тех или иных деятелей американской музыки на территории бывшей Российской империи (Ирвинг Берлин) или, тем более, их появления на свет в США, но в семьях выходцев с таковой территории (Джордж Гершвин, Бенни Гудман, Билл Эванс, Стэн Гетц...), с точки зрения автора данной работы, являются грубой профанацией темы, даже если у кого-то из этих авторов и музыкантов в репертуаре и возник впоследствии какой-нибудь номер со словом «русский» в названии – как, скажем, «*Russian Lullaby*» того же Ирвинга Берлина, которую он посвятил стране, откуда был вывезен в США крошечным ребёнком. Влияние русской музыки на американский джаз, безусловно, прослеживается, но оно находится гораздо глубже, чем чисто географическая привязка происхождения отдельных музыкантов и композиторов.

Оставим в стороне даже общеизвестные факты исполнения пьес, основанных на произведениях русских композиторов, коллективами раннего джаза и предджазовой музыки. Да, оркестр 369 пехотного полка армии США «Адские бойцы Гарлема» п/у одного из важнейших афроамериканских бэндлидеров предджазовой эпохи, после вступления США в Первую мировую войну известного как лейтенант Джеймс Риз Юроп (*James Reese Europe*), исполнял «Русский рэг», основанный на главной теме Прелюдии до диэз минор Сергея Рахманинова (опус 3 № 2), и записал его на пластинку в 1919 г., а, скажем, оркестр самого популярного белого бэндлидера 1920-х Пола Уайтмана много лет включал в свой репертуар (и минимум дважды записывал на граммпластинку) «Песню об Индии», основанную на мелодии «Песни индийского гостя» из оперы Николая Римского-Корсакова «Садко». Но это опять же механические привязки действительных фактов к воображаемой тенденции, которая к тому же неизменно оказывается куда скромнее масштабов, придаваемых ей доморощенными любителями видеть в России родину всего на свете (включая хрестоматийных слонов, а также и американского джаза). Подлинное количество репертуарных номеров, основанных на русской музыке, в звуковом наследии американского джаза вряд ли больше двух-трёх десятков

произведений — довольно скромная доля в необозримом море из десятков тысяч записей, сделанных за всю историю джаза. История настоящих воздействий русской музыки на американский джаз лежит гораздо глубже и этих фактов.

Эта история начинается с того, что в середине 1920-х в Ленинграде был создан «Кружок новой музыки», во главе которого стоял музыкальный критик, композитор и музыковед Борис Асафьев (в будущем — академик АН СССР и народный артист СССР). Сам он к джазу никакого отношения не имел, но зато имели минимум два члена правления «Кружка», занимавшегося изучением и пропагандой современной музыки. Их деятельность была взаимосвязана, хотя с Америкой в дальнейшем связал себя только один из них.

Первым из двоих был ученик Асафьева — виолончелист и музыковед Семён Львович Гинзбург (1901-1978), выпускник факультета истории музыки Института истории искусств в Петрограде (1922) и факультета общественных наук Петроградского университета (1923). Став членом правления Кружка, он ещё совсем молодым человеком в 1926 году частично написал, частично — перевёл, составил, отредактировал и выпустил книгу, которая, согласно современным исследованиям, стала вообще самой первой книгой о джазе в мире. Да-да, первая в мире книга о джазе вышла не в США, и даже не во Франции или Швейцарии, где в конце 1910-х гг. началось теоретическое осмысление джазового искусства — а в СССР [8, 35-38]. Речь о сборнике «Джаз-банд и современная музыка», выпущенном в Ленинграде издательством Academia в 1926 г. тиражом две тысячи экземпляров. Сейчас оригинальные экземпляры этой книги представляют собой огромную редкость, однако в 2011 г. санкт-петербургская компания «Своё издательство» выпустила репринтное переиздание «Джаз-банда» [7]. В книгу вошли статьи составителя — Семёна Гинзбурга, а также американского пианиста и композитора Луиса Грюнберга (*Louis Gruenberg*, 1884-1964), австралийского композитора и пианиста Джорджа Перси Грейнджера, выступавшего под творческим псевдонимом Перси Олдридж Грейнджер (*Percy Aldridge Granger*, 1882-1961), французского

композитора Дариюса Мийо (*Darius Milhaud*, 1892-1974 – составитель транскрибировал его фамилию по старым правилам как «Мило») и ведущего британского музыкального критика 1920-х гг. Сизара Сёрчингера (*Cesar Searchinger*), ставшего в 1930-х знаменитым политическим журналистом и британским корреспондентом американских радиосетей CBS и NBC [2, 49].

Второй, и в наибольшей степени интересующий нас, член правления Кружка новой музыки – Иосиф Шиллингер (1895-1943), один из заметных композиторов ранней советской музыки, который в 1926-27 гг. был заместителем председателя Кружка. «Музыкальная энциклопедия» (1973-1982) сухо сообщает: «...За время своей деятельности КНМ организовал 14 закрытых исполнительских собраний и шесть открытых концертов; помимо членов кружка, в них приняли участие [...] ряд иностранных композиторов, в том числе [...] Дариус Мийо. КНМ сыграл заметную роль в ознакомлении ленинградской музыкальной общественности с новыми явлениями в современной советской и зарубежной музыке. Просуществовал до февраля 1927, после чего слился с реформированной к тому времени Ленинградской ассоциацией современной музыки...» [1, 67-68].

Отметим уже от себя, что в результате так называемых «дискуссий» по музыкальным вопросам и яростных нападков со стороны Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), проповедовавшей «классовый подход» к музыке, в 1931 г. обе Ассоциации современной музыки – московская и ленинградская – были разогнаны. Как и многие другие бывшие участники этих организаций, Семён Гинзбург сумел найти своё место в меняющейся стране, где брали верх новые веяния не только в политике, но и в культуре: он дальновидно оставил опасное по тем временам увлечение современной, тем более – западной музыкой, благополучно пережил сталинскую «культурную революцию» 1932 г. и в 1935 стал профессором Ленинградской консерватории, где на тот момент уже десять лет преподавал историю музыки. С 1940 по 1962 гг. Гинзбург занимал в ЛГК должность заведующего кафедрой истории русской музыки [8, 35-38].

Иосиф Моисеевич Шиллингер, выпускник Императорской Санкт-Петербургской консерватории по композиторскому отделению, избрал для себя другую судьбу. В 1928 г. он выехал в США, где поначалу не без успеха продолжал композиторские опыты в направлении радикального академического авангарда. В частности, он написал *Первую аэрофоническую сюиту для терменвокса с оркестром*, которую в 1929 г. впервые исполнил изобретатель первого в мире концертного электромузыкального инструмента – бесконтактного электромагнитного синтезатора звука, «терменвокса» – Лев Термен вместе с Кливлендским оркестром (дирижировал ещё один «русский американец» – Николай Соколов). Через несколько лет после эмиграции Шиллингер полностью переключился с композиции на музыкальную педагогику. Он создал собственную сложную, можно сказать – даже радикальную теорию композиции, сводившую композиторскую деятельность к математическим моделям, основанным на числовых соотношениях ступеней звукоряда [3, 235-266]. Среди американских учеников Шиллингера, которого в США стали звать Джозеф (*Joseph Schillinger*) — не только композиторы академического направления, прежде всего Джордж Гершвин, Эрл Браун и Генри Кауэлл, но также и авторы популярных эстрадных тем — Оскар Левант и особенно Вернон Дюк, настоящее имя которого было Владимир Дукельский (1903-1969). В ранней молодости, прошедшей в Киевской губернии, он посещал классы при Киевской консерватории: преподавателем Дукельского по композиции был Рейнгольд Глиэр, по фортепиано — Болеслав Яворский. В 17-летнем возрасте (1920) последовала эмиграция в Константинополь, в 1923 Дукельский поселился в Париже, где его ближайшими друзьями были импресарио Сергей Дягилев и коллега-композитор Сергей Прокофьев, Первой симфонией Дукельского дирижировал в Париже сам Сергей Кусевицкий. Затем он выехал в США, где взял американизированное имя *Vernon Duke* и прославился как автор эстрадных песенных тем (к большому неудовольствию Прокофьева, который за это обозвал Дукельского проституткой). Музыка Дукельского, испытавшая влияние Шиллингера, в свою очередь оказала

влияние на джазовый репертуар: так, одним из центральных номеров первого из двух эпохальных альбомов альт-саксофониста Чарли Паркера под общим названием «*Charlie Parker With Strings*» («Чарли Паркер и струнные»), вышедшего в 1949 г., стала «Весна в Париже» Вернона Дюка [4, 1-323]. Особое место в кругу учеников Шиллингера занимали джазовые бэндлидеры, которые использовали знание его теории для совершенствования собственного подхода к композиции и особенно импровизации: кларнетист Бенни Гудман, тромбонисты Томми Дорси и Гленн Миллер.

Шиллингер не успел свести в законченный письменный труд свою теорию титанических объёмов, которую он применял не только к музыке, но также к танцу и изобразительным искусствам. То, что он закончил, было кратким изложением теории, применявшимся им для дистанционного обучения студентов-заочников. После безвременной смерти Иосифа Шиллингера в марте 1943 г. два сертифицированных им самим преподавателя его теории, Лайл Даунинг и Арнольд Шоу, свели многочисленные записки Шиллингера в двухтомную книгу «*The Schillinger System of Musical Composition*», которая стала основным источником преподавания его теории. При жизни Шиллингер сертифицировал всего несколько преподавателей, постигших «Шиллингерову систему музыкальной композиции»: известны имена семерых, но сам он в последние месяцы жизни упоминал о двенадцати. Так или иначе, одним из семерых был бостонский музыкальный педагог Лоуренс Бёрк (*Lawrence Berk*), который в 1945 г., через два года после смерти Шиллингера, открыл в Бостоне учебное заведение, преподававшее его систему. Оно так и называлось — школа им. Шиллингера, или *Schillinger House*. Организационно школа наследовала курсам «системы Шиллингера» и располагалась в том же здании. В молодости Бёрк работал в Нью-Йорке пианистом-аккомпаниатором и аранжировщиком, хотя формального музыкального образования не имел — он получил диплом архитектора в престижном Массачусетском технологическом институте. С самого начала его идея заключалась в том, чтобы новая школа дала возможность получить высококлассное музыкальное образование тем, кто

собирается связать свою жизнь не с академической, а с современной популярной музыкой. Под руководством Лоуренса Бёрка небольшая частная школа — одно из всего трёх учебных заведений в США, предлагавших в 1945 году курс подготовки в области джаза и эстрадной музыки — завоевала значительный авторитет у джазовых музыкантов. Два десятилетия спустя, в 1966-м, школа, с 1954-го именованная «Музыкальная школа Бёркли» в честь Ли Бёрка, новорожденного сына основателя (и будущего президента этого же колледжа в 1979-2004 гг.), была преобразована в полномасштабное музыкальное учебное заведение, получившее право присваивать степень бакалавра музыки. В 1970-м процесс трансформирования частной школы в международный колледж завершился официальным переименованием Музыкальной школы Бёркли в Berklee College Of Music, а три года спустя колледж получил полную аккредитацию штата Массачусетс. Лоуренс Бёрк руководил колледжем до 1979 г. [5, 26-27]. Ныне всемирно известный джазовый колледж Бёркли — крупнейший частный музыкальный колледж в США и самое известное в мире американское учебное заведение, которое готовит джазовых и эстрадных музыкантов [5, 125].

Вплоть до 1969 г. композицию и импровизацию в Бёркли преподавали строго по «системе Шиллингера». Постепенно из неё, в связи с огромной сложностью полного свода Системы, были выделены простые элементы, которые легли в основу «метода Бёркли» — программы, по которой в колледже преподают джазовую импровизацию. Даже сейчас, более полувека спустя, эта получившая международное признание методика основана на базовых принципах системы, разработанной музыкальным педагогом из России, выпускником Санкт-Петербургской консерватории [6].

Нельзя умолчать и о случаях, когда американские джазовые музыканты не просто исполняли русскую музыку, но специально заказывали музыку русским композиторам. Впрочем, число таких заказов крайне невелико, а хрестоматийный, эталонный случай — и вовсе ровным счётом один, но зато весьма показательный. 25 марта 1946 года в Карнеги-Холле — самом

престижном академическом концертном зале Нью-Йорка – состоялась премьера нового сочинения, которое русско-американский композитор Игорь Стравинский написал по заказу джазового оркестра. В России это сочинение исполнялось крайне редко. Только 3 февраля 2019 на сцене самого известного академического зала российской столицы — Большого зала Московской консерватории им. П.И. Чайковского – его впервые исполнил джазовый оркестр, а именно «Большой Джазовый Оркестр» под управлением трубача Петра Востокова. По-русски это произведение называют по-разному. Один из наиболее устоявшихся вариантов – «Эбеновый концерт» для кларнета соло и инструментального ансамбля. Оригинальное английское название – «Ebony Concerto». *Ebony* – по-русски «эбен», чёрное дерево — чрезвычайно плотная и твёрдая сердцевина стволов ряда тропических деревьев, родственников хурмы. Эбен настолько плотный, что тонет в воде, и настолько твёрдый, что при интенсивных механических воздействиях не стачивается годами. Он содержит эфирные масла и потому не гниёт, почти не повреждается от перепадов температуры, и ему не страшны насекомые – древоточцы и термиты. Именно из эбена делают колки и поверхность грифов струнных инструментов – скрипок, виолончелей, контрабасов. И именно из эбена делают чёрные клавиши рояля. Кроме того, в американском английском середины прошлого столетия слово *ebony* было иносказательным эпитетом, намекавшим на принадлежность чего-то или кого-то к африканской культуре и африканской расе.

Игорь Фёдорович Стравинский (1882-1971) впервые заинтересовался афроамериканскими звучаниями в конце Первой мировой войны (1918), когда в Европу вместе с американским экспедиционным корпусом хлынул поток чёрных музыкантов, зачастую целых оркестров, которые принесли с собой неслыханные ещё в Европе пряные, будоражащие полиритмы регтайма и раннего джаза. Тогда Стравинский написал «Историю солдата», «Регтайм для 11 инструментов» и «Регтайм для фортепиано». Отдельные стилистические элементы джаза и буги-вуги рассеяны по многим его работам 1920-30-х гг. Однако вплотную к джазовой эстетике он приступил только в 1945 г., когда

получил заказ на написание развёрнутого инструментального сочинения в жанре концерта от джазового оркестра, во главе которого стоял кларнетист Вуди Херман (*Woody Herman*). Игорь Фёдорович рассказывал в те годы, что название концерта относится не к кларнету, на котором играл заказчик (хотя кларнет делается из гренадила – подвида чёрного, то есть эбенового, дерева), а, скорее, вообще к Африке. «Среди джазовых исполнителей, кем я больше всего восхищался тогда, были Арт Тейтум, Чарли Паркер и гитарист Чарли Крисчен – и при этом блюз для меня означал африканскую культуру», говорил Стравинский [16, 53]. Получив от Вуди Хермана заказ на написание концерта через нотное издательство «Лидс Мьюзик», Стравинский подошёл к делу серьёзно: он послушал записи оркестра Вуди Хермана, чтобы установить возможности исполнителей, и проконсультировался со знакомыми саксофонистами, чтобы понять, какова аппликатура саксофона, то есть расположение пальцев при игре: от аппликатуры, читай – от удобства исполнения написанной партии, зависело, смогут ли саксофонисты джаз-оркестра сыграть его нотный текст [17, 121]. Он решил написать концерт в трёх частях такой продолжительности, чтобы первые две части из трёх (*Аллегро модерато* и *Анданте*, написанное в блюзовом строе) умещалась на одну сторону граммофонной пластинки на 78 оборотов в минуту, а третья (*Модерато* – тема с вариациями) – на вторую. В те времена грампластинки были основным форматом коммерческого распространения музыки, и на одну сторону самого большого, 12-дюймового диска помещалось максимум четыре с половиной минуты музыки. Таким образом, получилось произведение, которое при первой записи на пластинку звучало восемь минут и 45 секунд. В настоящее время типичное исполнение «Эбенового концерта» занимает около девяти минут.

Стравинский написал концерт для солиста-кларнетиста (самого Вуди Хермана) и джаз-оркестра в следующем не вполне обычном составе: два альт-саксофона, два тенор-саксофона, баритон-саксофон, три кларнета (те же музыканты, которые в других частях играют партии альтов и первого тенора),

бас-кларнет (тот же музыкант, который в других частях играет на втором тенор-саксофоне), валторна, пять труб, три тромбона, фортепиано, арфа, гитара, контрабас и ударная установка. Валторны и арфы в оркестре Хермана не было, их пришлось нанимать специально для премьерного исполнения и грамзаписи. Дирижировать на премьере композитор попросил Уолтера Хэндла, в то время второго дирижёра Нью-Йоркского филармонического оркестра, но первую репетицию с оркестром Вуди Хермана провёл сам [16, 377]. Херман не был уверен в своей способности сыграть сложную вариацию для кларнета, написанную Игорем Фёдоровичем для последней части концерта, и вообще думал, что композитор написал вовсе не джазовый материал, а «типичного Стравинского», слишком сложного для его музыкантов. О том, что произошло дальше, Херман рассказывал так: «после первой репетиции мы были так сконфужены, что чуть не плакали, потому что никто не мог толком прочесть свои партии. И тут он (*Стравинский – КМ.*) подошёл ко мне, приобнял за плечи и сказал: “Ах, какой у вас чудесный оркестр”» [12, 194-195]. Первая запись «Эбенового концерта» состоялась в Голливуде 19 августа 1946, почти через полгода после премьеры. На записи оркестром Вуди Хермана дирижировал сам Стравинский [9, 377].

Но, пожалуй, наиболее значимое воздействие русской музыкальной культуры на американский джаз связано с именем выдающегося американского дирижёра и музыковеда российского происхождения. Николас Слонимски (*Nicolas Slonimsky*) родился в Санкт-Петербурге, столице императорской России, в 1895 г, и звали его тогда Николай Леонидович Слонимский. Он происходил из еврейской семьи, разбросанной по России, Германии и Австро-Венгрии; в семье были литераторы, публицисты, экономисты, и поколение Николая Слонимского не стало исключением – его брат Михаил стал писателем, племянник Сергей – известным композитором, народным артистом России и лауреатом Государственной премии, а двоюродный брат Антоний был известным в Польше поэтом и драматургом. Слонимский получил музыкальное

образование в Императорской Санкт-Петербургской консерватории. В 1920 году 26-летним он оказался в эмиграции, служил в Париже секретарём и пианистом-иллюстратором у дирижёра Сергея Кусевицкого и вновь вернулся к работе у него в 1925-27 годах, а затем работал дирижёром ряда американских оркестров (Бостонский камерный оркестр, оркестр Гарвардского университета, Филармонический оркестр Лос-Анджелеса и др.). Большую известность Николас Слонимский обрёл как музыкальный лексикограф, соавтор и редактор ряда важнейших музыкальных словарей и биографических музыкальных энциклопедий, включая словарь Гроува и исполинский Бейкеровский биографический словарь музыкантов. Однако наибольший вклад Слонимского в историю современной музыки – его «Тезаурус гамм и мелодических оборотов» («*Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*»), вышедший в 1947 г. грандиозный труд, в котором Слонимский собрал практически все известные и теоретически возможные звукоряды, а также разработал упражнения по их обыгрыванию и использованию в композиции [15]. Отклик композиторов-академистов, которым он послал свой труд на рецензию, оказался не слишком впечатляющим. Большинство восхищалось тем, насколько тщательно разработанным и всеобъемлющим оказалось собрание всех возможных звукорядов. В своей автобиографической книге «Абсолютный слух. История жизни» Слонимский описывает, что произошло дальше: «увы, все вместе взятые одобрения и восхищения не обладали достаточной кинетической энергией, чтобы сдвинуть экземпляры «Тезауруса» с их места в подвале бостонского дома Коулмена, служившем одновременно редакцией, казначейством, рекламным отделом и экспедиторской. В течение летних месяцев не было продано ни единого экземпляра. Но затем произошло нечто невероятное. «Тезаурус» начали покупать джазовые музыканты, с тем чтобы использовать потом в своих импровизациях и каденциях. Они не могли выговорить слово «Тезаурус», и уж, конечно, мою фамилию, но когда стали спрашивать «Резариус Сламского», продажа наконец-то пошла» [9, 270].

Наиболее широко известный случай воздействия созданного Слонимским в

этой книге дидактического материала на развитие джазового искусства – влияние, которое он оказал на творческий метод выдающегося мастера джазовой импровизации, революционизировавшего игру на тенор- и сопрано-саксофоне во второй половине 1950-х и начале 1960-х гг. Существуют многочисленные свидетельства о том, что у Колтрейна была книга Слонимского, и во второй половине 1950-х он постоянно занимался по ней, не только проигрывая разнообразные звукоряды из примеров Слонимского, но и изучая различные аспекты тональных отношений по многочисленным упражнениям в книге. Например, об этом свидетельствует прославленный композитор, аранжировщик и продюсер Куинси Джонс, в конце 1950-х – известный джазовый трубач и лидер собственного оркестра. В частности, в феврале 2018 в интервью интернет-изданию *Vulture* он говорит: «Каждый раз, когда я видел Колтрейна, у него в руках была книга Николаса Слонимского» [14]. Сам Слонимский в 1990 г. рассказывал писателю и критику Ричарду Костеланцу: «Я беседовал с Макклом Тайнером, который на протяжении многих лет был пианистом Колтрейна, и он прямо подтвердил, что Колтрейн пользовался моей книгой; по его словам, Колтрейн постоянно носил книгу с собой с 1957 по 1959 годы... Он всегда брал её с собой на гастроли, и занятия по ней составляли часть его ежедневных упражнений» [13, 465].

Целый ряд известных композиций Колтрейна, как считается, построены на почерпнутых у Слонимского идеях: это, как минимум, темы «*One Down, One Up*» (написанная не позднее 1963), «*Countdown*» (не позднее 1959) и эпохальные «Гигантские шаги» – «*Giant Steps*» (1959). Последняя тема представляет собой классический образец так называемых «Колтрейновых гармонических замен», или «**Колтрейновой матрицы**» – циклической гармонической схемы, построенной на замене широко распространённой в джазовых темах гармонической последовательности, основанной на II, V и I ступенях лада, на непрерывное смещение тонального центра по кругу, где основной тон каждого следующего аккорда отстоит от основного тона предыдущего на большую терцию. В «Колтрейновой матрице», таким образом,

темперированная октава симметрично делится на три равные части, и каждый из начальных тонов третьей части октавы, вместо ожидаемых в обыкновенной тональности тоники, доминанты и субдоминанты, становится тоникой, или тональным центром. От каждой из трёх образующихся тоник (первая, третья и повышенная пятая ступени) можно отсчитать свои собственные II и V ступени, давая возможность при обыгрывании этой необычной гармонической сетки создавать сложнейший звукоряд, основанный скорее на геометрических отношениях, нежели на тональной логике, и позволяющий импровизатору мелодическое движение практически в любом направлении. Каждые четыре такта импровизатор, находясь на следующей ступени трёхтонального цикла, может использовать вторые и пятые ступени от каждой следующей временной тоники, получая на выходе полное обыгрывание аккордов симметричным мелодическим движением в звукорядах, сходных с «ладами ограниченной транспозиции» Оливье Мессиана. В упомянутом выше интервью 2018 г. продюсер Куинси Джонс прямо говорит: «Все думают, что это Колтрейн написал. Но нет. Это Слонимский. Это его книга заставила всех джазменов начать импровизировать по 12-тоновому звукоряду. Колтрейн всюду таскал с собой эту книгу, пока у неё страницы не повыпадали» [14].

Конечно, Слонимский не придумывал конкретно «Колтрейнову матрицу». Его задачей было исследовать все теоретически возможные отношения внутри звукоряда. В разных примерах и упражнениях он делит октаву на два тритона, на 12 равноправных полутонов, на шесть целотонных интервалов, на четыре малые терции, но в данном случае для нас важно именно деление октавы на три большие терции. Это именно те отношения ступеней лада, которые использовал Джон Колтрейн: у темы «Гигантских шагов» нет традиционной «основной тональности» – тональный центр постоянно смещается: сначала это си-мажор, затем соль-мажор и ми-бемоль мажор. Таким образом тональность в строгом смысле существует только на протяжении нескольких тактов, до скачка («гигантского шага») к следующему тональному центру, каждый раз на интервал большой терции от предыдущего. Это отношение буквально повторяет

пример, приведённый Слонимским на странице 27 первого издания его книги – «*Ditone Progression, Equal Division of One Octave into Three Parts*» («Двухтоновая последовательность, равное деление одной октавы на три части») [15, 27].

Координатор джазовой программы в Университете Уильяма Паттерсона профессор Дэвид Дэмси писал: «“Тезаурус” Слонимского содержит материал, практически идентичный фрагментам «Обратного отсчёта» и «Гигантских шагов», так что Слонимский может оказаться прямым связующим звеном между Джоном Колтрейном и структуралистским принципам конца девятнадцатого столетия... В высшей степени примечательно, что родившийся более столетия назад в России музыковед смог оказать такое влияние на джазового саксофониста» [11, 154-155]. И действительно, помимо теоретического решения, на котором, как показано выше, основана первая часть темы «Гигантских шагов», часть темы имеется в книге Слонимского практически в том самом виде, в каком в 1959 г. её записал Джон Колтрейн. Этот пример, «оборот № 646», находится в самом начале книги, на 6-й странице «Введения», и называется «Тональная гармонизация 12-тонового оборота», с пояснением: «Гармонизация по доминантово-тоническому типу вызовет ощущение тональности даже в 12-тоновой последовательности». [15, vi]

A harmonization of the Dominant-Tonic type will impart a feeling of tonality even to a 12-tone progression.

Pattern №646 **Tonal Harmonization of a 12-Tone Pattern**



The image shows a musical score for a 12-tone pattern. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth and quarter notes, including some accidentals. The bottom staff is a bass clef with a harmonic accompaniment of chords and single notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The pattern is labeled 'Pattern №646' and 'Tonal Harmonization of a 12-Tone Pattern'.

Подробнейшим образом все параллели между идеями, изложенными Николаем Слонимским в его «Тезаурусе», и разработанными Джоном Колтрейном способами приложения этих идей к практике джазовой импровизации были исследованы американским музыковедом Джеффом Бэйром в его докторской диссертации, полностью посвящённой исследованию

влияния Слонимского на Колтрейна. В частности, Бэйр доказательно анализирует десятки записей Колтрейна разных лет, находя в них более 70 случаев использования идей и даже прямого заимствования звукорядов и мелодических оборотов из гигантского компендиума примеров и упражнений, содержащихся в «Тезаурусе» Николая Слонимского [10]. Так что воздействие российского музыкального теоретика на величайшего джазового импровизатора второй половины прошлого столетия далеко не исчерпывается одним только примером пьесы «Гигантские шаги». Точно так же и воздействие русской музыки на развитие американского джаза не может быть сведено к небольшому количеству примеров, разобранных в настоящей статье, и подлежит более подробному, детализированному анализу, который, как надеется автор, в будущем выполнят более подготовленные исследователи.

Литература

1. Вайнкоп, Ю.Я. Кружок новой музыки // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1973—1982. — Т. 3. — С. 67-68.
2. Джаз-банд и современная музыка / сост. С.Л. Гинзбург. — Ленинград : Academia, 1926, 49 стр.
3. Дубинец, Е. «...Перерос музыку как таковую». / Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка / сост. А.Л. Бретаницкая. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — С. 235-266.
4. Максимова, А.А. Творчество Владимира Дукельского – Вернона Дюка в контексте музыкальной культуры США первой половины XX века : дис.... канд.искусствоведения: 17.00.02: — Петрозаводск, 2015. — 323 стр.
5. Мошков, К.В. Индустрия джаза в Америке, XXI век — С.-Пб. : Планета

музыки, 2013. — 640 стр.

6. Мошков, К.В. Интервью с Мэтью Николлом, деканом факультета композиции и музыкальных технологий Музыкального колледжа Бёркли : [Видео] // YouTube-канал редакции журнала «Джаз.Ру»: [сайт]. — URL: <https://youtu.be/VJl9i9Gumcc>

7. Мошков, К.В. Книги о джазе. «Джаз-банд и современная музыка», 1926 // Джаз.Ру: Электронный журнал. — 2020. — Режим доступа: <https://www.jazz.ru/2020/08/20/books-jazz-band1926/>

8. Мошков, К.В. Семён Гинзбург. Первопроходец российского джазоведения // Джаз.Ру. — 2012. — №6/7. — С. 35-38

13. 9. Слонимский, Николай. «Абсолютный слух. История жизни». — С.-Пб. : Композитор, 2006, 424 стр.

10. Bair, Jeff, Cyclic Patterns In John Coltrane's Melodic Vocabulary As Influenced By Nicolas Slonimsky's Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns: An Analysis Of Selected Improvisations. — 2003. — University Of North Texas — 115 стр.

11. Demsey, David. Chromatic Third Relations in the Music of John Coltrane // Annual Review of Jazz Studies. — 1991. №5. — С. 145–180.

12. Gitler, Ira. 1985. Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s — Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1985 — 352 стр.

13. Kostelanetz, Richard. Conversation with Nicolas Slonimsky about his composing // The Musical Quarterly. — 1990. — № 74. — С. 458–472.

14. Marchese, David. In Conversation: Quincy Jones. // Vulture : электронный журнал. — 07.02.2018 — Режим доступа: <https://www.vulture.com/2018/02/quincy-jones-in-conversation.html> Дата обращения: 12.12.2020

15. Slonimsky, Nicolas. Thesaurus of Scales and Melodic Patterns — New York : Coleman-Ross, 1947. — 243 стр.

16. Stravinsky, Igor, and Craft, Robert. Dialogues and a Diary — Garden City, NY : Doubleday, 1963 — 279 стр.

17. White, Eric Walter. Stravinsky: The Composer And His Works. — Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1983 — 656 стр.