

Коваленко Алексей Николаевич

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДЖАЗА И АВАНГАРДА НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНОЙ СИМФОНИИ ГАВРИИЛА ПОПОВА

Статья раскрывает вопросы, связанные с взаимодействием джаза и авангарда на примере отдельно взятого произведения представителя русского музыкального авангарда Гавриила Николаевича Попова. Взаимодействие "джаз – авангард" в Камерной симфонии Г. Н. Попова рассмотрено, исходя из положения о традиционности русского музыкального авангарда, сказавшейся на способах обращения с "чужими" музыкальными культурами, к которым в 1920-е – 1930-е годы относился джаз. В заключение делается вывод о том, что "джазовое" в Камерной симфонии композитор подчиняет традиционным академическим методам работы с музыкальным материалом.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/3-1/19.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 3 (41): в 2-х ч. Ч. I. С. 76-81. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 78.072.2

Искусствоведение

Статья раскрывает вопросы, связанные с взаимодействием джаза и авангарда на примере отдельно взятого произведения представителя русского музыкального авангарда Гавриила Николаевича Попова. Взаимодействие «джаз – авангард» в Камерной симфонии Г. Н. Попова рассмотрено, исходя из положения о традиционности русского музыкального авангарда, сказавшейся на способах обращения с «чужими» музыкальными культурами, к которым в 1920-е – 1930-е годы относился джаз. В заключение делается вывод о том, что «джазовое» в Камерной симфонии композитор подчиняет традиционным академическим методам работы с музыкальным материалом.

Ключевые слова и фразы: джаз; советский джаз; блюз; Камерная симфония; Гавриил Николаевич Попов; ориентализм; экзотика.

Коваленко Алексей Николаевич

*Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
городского округа Балашиха «Детская школа искусств № 3»
kovalenko15405@rambler.ru*

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДЖАЗА И АВАНГАРДА НА ПРИМЕРЕ
КАМЕРНОЙ СИМФОНИИ ГАВРИИЛА ПОПОВА[©]**

Взаимодействие джаза и академической музыки является характерной тенденцией музыки XX века. Особое место в указанном взаимодействии принадлежит соотношению «джаз – авангард». В данной статье будет рассмотрен частный случай указанного взаимодействия на примере Камерной симфонии Гавриила Попова. Чтобы выяснить природу этого взаимодействия, необходимо сначала остановиться на некоторых особенностях авангарда как художественного явления. Как известно, авангард не представлял собой единого художественного стиля в литературе, изобразительном искусстве и, в частности, в музыке. Исследователь русского музыкального авангарда И. С. Воробьев разграничивает музыкальный авангард на «непосредственно революционный и авангард, в котором черты модернистской эстетики достаточно очевидны (вне зависимости от взглядов, исповедуемых композиторами)» [2 с. 33]. Это разграничение влияло и на отношение композиторов к роли их искусства в обществе. Для музыкальных модернистов, остававшихся в рамках символистского мировоззрения и образности, искусство было целью, они возвышали искусство над реальностью. Авангардисты, напротив, рассматривали искусство как средство осуществления социальных задач, как элемент социального переустройства общества. Они намеренно сближали окружающую действительность и искусство. Весьма характерной для музыкального авангарда 1920-х годов была тенденция к экспериментам в области разнообразных синтезов – стилистических, жанровых, ладовых и т.д. Авангардисты были открыты различным внешним влияниям в отличие от своих «герметически замкнутых» коллег-модернистов. Трудно представить цитату из революционной песни или популярного фокстрота в сочинениях Лурье или Рославца, отрицавшего «роковой круг от Дебюсси к негру» [9, с. 34], поскольку их эстетика и двенадцатитоновый материал, пусть и не столь ортодоксальный, как у нововенцев, были мало совместимы с бытовыми жанрами.

Причина внутреннего размежевания авангардистов крылась не только в различии техник, но и, прежде всего, в различии мировоззрений. Элитарный взгляд на искусство (в отношении Рославца – на его высокую ветвь) не позволял модернистам обращаться к цитированию, а также к признакам бытовых жанров. Однако бытовизмы в сочинениях таких композиторов-авангардистов, как А. Мосолов, Л. Половинкин, не стремившихся к элитарности и письму в какой-нибудь одной изобретенной технике, выглядели вполне уместно и свидетельствовали о демократичности их устремлений.

В данной статье предпринята попытка обозначить природу взаимодействия «джаз – авангард» в Камерной симфонии Г. Н. Попова, опираясь на положение о традиционности русского музыкального авангарда. Традиционность отечественного авангарда сказалась и в способах обращения с «чужими» музыкальными культурами, эти способы были разработаны русскими композиторами XIX века. Проникновение джаза в СССР 1920-х годов и отражение его элементов в музыке было связано с характерным для искусства XX века отходом от европоцентризма. Музыковед И. И. Беленькая, исследуя взаимоотношение отечественной музыкальной культуры с инонациональными музыкальными культурами на примере русской музыки XIX века, пишет следующее: «...ясно обнаруживаются две линии, характерные для развития отечественной культуры: *первая* – центристическая, проявляющая себя в русской песне и связанная со стремлением к подчеркиванию национального своеобразия камерно-вокальной лирики, *вторая* – центробежная, в полной мере обнаруживается в национально-жанровом романсе и свидетельствует о «всемирной отзывчивости» музыкальной культуры России. В национально-жанровом романсе отчетливее всего отражается процесс взаимодействия с другими культурами» [1, с. 9].

В XX веке Восток начинает интересовать европейских художников с еще большей силой, их восхищение вызывает цивилизация, культура и искусство Востока. Э. Г. Герштейн пишет, что «убеждение в его непознаваемости было и остается для европейцев сильнейшим стимулом творчества» [3, с. 6]. Для обозначения

тенденции увлечения неевропейским искусством Э. Герштейн вводит понятие «экзотизм» [3], которое обозначает взаимодействие не только с восточными, но и неевропейскими культурами. Музыкальной разновидностью последних является джаз. Элементы джаза в музыкальном авангарде первой трети XX века можно считать продолжением ориентальной линии русской музыки академической традиции.

Продолжением ориентальных идей и принципов отражения локального колорита в музыке авангардистов было преломление элементов джаза. Джазовые элементы, по мысли В. А. Ерохина, стали «атрибутами интернационального музыкального языка» [4, с. 117]. Использование джазовых элементов как расширение границ современного музыкального мышления рассматривает и В. Дж. Конен, которая указывает, что «на рубеже двух веков в музыкальной психологии произошли принципиальные сдвиги, и отныне понятие «мировая музыка» перестает отождествляться всецело с искусством Европы» [6, с. 371]. В. Дж. Конен, описывая эволюцию европейского музыкально-исторического процесса, пишет о чередовании культурно замкнутых и разомкнутых исторических циклов. В. Дж. Конен сопоставляет национально разомкнутую культурную ситуацию эпохи Возрождения и романтизма (выдвижение национальных школ) с замкнутой культурой XVIII – начала XIX века (германо- и итапоцентризм). Выделяя особое положение XX века в освоении неевропейских музыкальных культур, В. Дж. Конен пишет, что «впервые за много столетий профессиональное композиторское творчество начало *обогащаться чертами внеевропейского фольклора*, вбирать в себя интонационный строй и принцип организации музыкальной ткани, пришедшие из внеевропейского фольклора» [5, с. 364].

Одним из частных примеров взаимодействия европейской и внеевропейской музыкальных культур явилась третья часть Камерной симфонии Попова. Введение материала джазового происхождения в Камерной симфонии Попова предполагало под собой традиционные основания. Джазовое в названном произведении следует понимать, прежде всего, как развитие линии ориентализма в условиях новых стилистических реалий 1920-х годов. Рассмотрим собственно музыкальный аспект проблемы сочетания «джазовое – неджазовое».

Введение джазового материала в Камерной симфонии подготавливается на уровне музыкальной драматургии. В третьей части симфонии присутствует своя сквозная ритмическая идея, или ритмическая драматургия. Ритм буги-вуги подготавливается еще до своего появления в побочной теме – «теме блюза» по определению И. М. Ромашук [8, с. 10]. Указанный ритм наделяется Поповым в третьей части тематическим значением (третья часть написана в форме малого двухтемного рондо). Первый раз этот ритм наряду с усложняющейся гармонической вертикалью обозначает начало уводящего хода (он имеет и формообразовательное значение). В этом ритме вступают фагот и виолончель, которые не участвовали в экспонировании главной темы (Пример 1):



В характерном низком регистре фагота пунктирный ритм воспринимается драматично и служит «завязкой» драматического конфликта третьей части. В побочной теме этот ритм подвергается жанровой трансформации, словно меняет свою «маску» и предстает как ритм буги-вуги с неспешным и размеренным, почти свинговым характером ритмического движения (Пример 2):

The image shows a multi-staff musical score. The top part consists of three staves (treble clef) with a melodic line. Below that, there are two staves (bass clef) with a rhythmic accompaniment. A marking 'con sord. solo' is present, indicating a change in texture or instrument. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo).

Побочная тема («тема блюза») является средством жанрового отстранения от драматической линии, получающей своё развитие в ходах третьей части. Во втором ходе (возвратном) пунктирный ритм становится остигнутым ритмом альтернативного материала. Определение «альтернативный материал» принадлежит

И. С. Воробьеву. Автор, применяя это определение по отношению к творческому методу А. Мосолова, пишет, что «под альтернативным материалом в произведениях Мосолова следует подразумевать тематическую оппозицию с ярко выраженной агрессивной остигатной моторикой, обладающую нередко специфической гротескной характерностью и выполняющую функцию "поглощения" главного материала в процессе развития» [2, с. 156]. Подобное определение можно также применить и по отношению к ритмической драматургии третьей части Камерной симфонии Попова.

Посредством ритма альтернативного материала фактически осуществляется кульминация третьей части и движение к ней. В кульминации и подходе к ней пунктирный ритм звучит со своим производным триольным в чередовании или комплементарном ритмическом сочетании (Пример 3):

The image displays two systems of musical notation for a chamber symphony. Each system consists of six staves, likely representing different instruments. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns, including dotted rhythms and triplets. The first system shows a steady progression of rhythmic motifs. The second system is marked with multiple instances of 'più crescendo' (more crescendo), indicating a significant increase in volume and intensity. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings, all contributing to a sense of rhythmic drive and dramatic tension.

После драматической кульминации всё как бы возвращается «на круги своя»: так же спокойно и безмятежно, даже отстраненно звучат главная и побочная темы, будто позади не было и тени драматизма. Только во втором ходе к побочной теме опять повторяется пунктирный ритм, он пытается снова реализовать свой драматический потенциал, но быстро никнет. Его последняя краткая кульминация не получает такой драматической силы, как главная кульминация части. В репризном (или репризно-кодовом) проведении побочной темы пунктирный ритм снова является в своем отстраненно-жанровом облике. Таким образом, прослеживается нить взаимодействия условно джазового и неджазового интонационно-тематического материала на основе общности ритмического параметра. Пунктирный ритм на протяжении части трансформируется и, можно сказать, персонифицируется. Он предстает как бы в двух ипостасях: в драматической (ходы) и лирической, или жанрово-лирической (побочная тема – «тема блюза»). На взаимодействии этих двух трансформаций фактически и строится музыкальная (в частности, ритмическая) драматургия третьей части.

Помимо ритма в третьей части присутствует и более опосредованная связь «джазового – неджазового». Она осуществляется на уровне параметра гармонии. Прежде чем говорить о связи, следует сказать и об определенной степени тонально-гармонического контраста. Главная тема и ходы написаны в расширенной тональности мажорно-минорной хроматической основы (как и все произведение), а побочная тема написана в диссонантной тональности мажорно-минорного типа, к которой Ю. Н. Холопов относит и джазовую тональность [10, с. 165-166], причем в побочной теме представлена ее остигатная разновидность. Однако это различие преодолевается секундовым соотношением аккордов, которое в третьей части преобладает. Главная тема отличается экономностью гармонических средств: в ней достаточно много участков двухголосия, а в ее гармоническом арсенале преобладают гармонии субдоминантовой функции. Гармонизируя тему, композитор использует *S_p* и ее однотерцовую (нижнюю вводнополутонную атаку), субдоминантовое ощущение преобладает также и в линии параллельных секст с задержаниями в духе строгого стиля и барокко (Пример 4):

The image displays two musical excerpts. The upper excerpt is a large orchestral score for 'Largo (♩ = 76)'. It features staves for Fl. gr., Cl. in A, Fag., Tr. in B, V.no, Cello, and C-b. The Violin part includes markings such as 'sul G', 'p', and 'poco a poco cresc.'. The Clarinet part has 'ppp' and 'crescendo' markings. The lower excerpt is a piano score, marked with a box containing the number '10'. It shows a sequence of chords and melodic lines with markings like 'v ten.', 'espressivo poco a poco crescendo', and 'III'.

Оборот *S_p* и ее однотерцовая (нижняя вводнополутонная атака) достаточно хорошо прослушивается в главной теме. Этот оборот выделен и структурно. Он помещен на грани двух предложений, которые согласно преобладающему полифоническому мышлению соотносятся полифонически (как «тема» и «ответ», но в инверсии (ц. 10)). Далее секундовое соотношение аккордов заметно себя проявляет в последовательности линейных гармоний уводящего хода и, соответственно, аналогичного хода перед заключительным проведением побочной темы. И наконец, наиболее ярко секундовое соотношение гармоний ощущается в побочной теме. Сложной тоникой остигатной тональности побочной темы является аккорд со структурой малого мажорного септаккорда (точнее – 4.6 с двойной или мерцающей терцией) с основным тоном *E_s*. Этот аккорд в сочетании со своей репликой (верхнеполутонная атака) составляет гармоническое содержание остигатной тональности темы «блюза» (Пример 5):



Получается, что принцип экономии гармонических средств главной темы находит в «теме блюза» свое окончательное выражение. Таким образом, мы делаем вывод, что в Камерной симфонии Попова гармония наряду с ритмом служит важным средством связи соотношения «джазовое – неджазовое».

Можно также указать и на другие традиционные формы работы с материалом, характерные для академической музыки, но перенесенные на материал, воплощающий «джазовое». Работая с «джазовым» материалом в возвратном ходе, разработочном по своему ощущению и функции, композитор излагает тему «блюза» целиком, как в разработках так называемого «шубертовского» типа. Однако развивает тему не вариационным (или вариантным) методом, а с помощью оstinатных повторений пунктирного ритма и усиления диссонантности гармонической вертикали. Музыкальная ткань делится на два функциональных фактурных пласта: на тему у скрипки и виолончели и пульсирующие созвучия у остальных инструментов. Постепенно агрессивный ритмический альтернативный материал подчиняет себе и поглощает главный – тематический (ц. 90). Такой тип развития характерен для композиторов XX века, особенно для «революционных» авангардистов, рассматривавших оstinато как адекватное средство воплощения образов индустриальной эпохи.

В отличие от оstinатности работа композитора с «джазовым» материалом в рамках цикла уходит своими корнями еще в XIX век. Побочная тема третьей части, равно как побочная тема первой части и тема трио второй части, по всем параметрам (образ, тематизм, гармония, тембр) – очень яркие и индивидуальные темы. Композитор не мог не воспользоваться этими темами в финале. Этому благоприятствует и принцип монотематизма, который служит немаловажным фактором объединения цикла в условиях расширенно-тональной гармонической техники. В связи с этим тема трио второй части становится темой побочной партии финала, а побочная тема первой части появляется в коде финала в виде реминисценции, образуя рельефную тематическую арку с первой частью. С «темой блюза» композитор поступает более тонко: она проявляет себя в разработке финала, которая написана в форме фуги, точнее неполной фуги с экспозиционным и развивающим (5т. от ц. 210 – ц. 290) разделами. Необычна в этой фуге интенсивная степень полифонической работы уже в рамках экспозиционного раздела. Экспозиционный раздел представляет собой темоответное соотношение четырех проведений темы главной партии финала (4т. от ц. 130 – 2т. от ц. 200). Однако уже третье и четвертое проведения темы фуги участвуют в стреттах. Заметим, что стретты имеют под собой монотематическое основание: во-первых, в стретте принимает участие «ритм танго» [8, с. 10] из репризы второй части, который в фуге становится удержанным противосложением, во-вторых – «тема блюза». В результате образуется оригинальное контрастно-полифоническое сочетание голосов: тема фуги, «ритм танго» и «тема блюза» (3т. от ц. 160 – 8т. от ц. 190). При этом «тема блюза» излагается в виде свободного пропорционального канона (7т. от ц. 160 – 8т. от ц. 190) с чередованием увеличения длительностей в два и полтора раза (один раз без увеличения – тт 188-189), а рипоста этого продолжительного канона успеваает вступить в стретту с последним экспозиционным проведением темы фуги. В виде точного канона «тема блюза» излагается в конце разработочного раздела (ц. 250 – 6т. от ц. 270), где канон также составляет с темой фуги стретту. Это не единственные образцы сложных полифонических соединений в финале (они также есть и во второй части). Однако интерес представляет не интенсивность полифонической работы как таковая, а то, как композитор манипулирует материалом джазового происхождения. Подобные методы работы с «джазовым» материалом по своей сути довольно традиционны. «Чужое» («джазовое») здесь подчинено «своему» («академическому»): принципу монотематизма, полифоническим методам работы с материалом, принципу производности материала (на примере гармонии). Таким образом, в Камерной симфонии Гавриила Попова нашли свое достойное и самобытное продолжение традиции отечественной и зарубежной композиторских школ.

Список литературы

1. **Беленькая И. И.** Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике XIX века (к проблеме «своего» и «чужого»): автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Владивосток, 2004. 26 с.
2. **Воробьев И. С.** Русский музыкальный авангард и творчество Александра Мосолова 1920-30-х годов. СПб.: Композитор, 2006. 324 с.
3. **Герштейн Э. Г.** Французский музыкальный экзотизм конца XIX-XX веков (к проблеме взаимодействия культур Запаदा и Востока): автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 1995. 24 с.
4. **Ерохин В. А.** Заокеанские мотивы в музыкальной культуре Центральной Европы 20-х годов // Художественные процессы и направления в искусстве стран Восточной Европы 20-30-х годов XX века. М.: Государственный институт искусствознания, 1995. 237 с.
5. **Конен В. Д.** Джаз и культура Нового Света // Этюды о зарубежной музыке. Изд-е 2-е, дополненное. М.: Музыка, 1975. С. 342-367.
6. **Конен В. Д.** Значение внеевропейских культур для музыки XX века (к постановке проблемы в историческом плане) // Этюды о зарубежной музыке. Изд-е 2-е, дополненное. М.: Музыка, 1975. С. 368-426.
7. **Попов Г. Н.** Камерная симфония. М.: Советский композитор, 1971.
8. **Ромащук И. М.** Творчество Г. Н. Попова 1920-х – 30-х годов (к проблеме становления советского симфонизма): автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 1986. 20 с.
9. **Сабанеев Л. Л.** Н. А. Рославец // Современная музыка. 1924. № 3. С. 33-36.
10. **Холопов Ю. Н.** Диссонантная тональность. Сложная тоника и функциональная система // Гармония: практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения): в 2-х частях. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: Композитор, 2005. Часть II. Гармония XX века.

**INTERACTION OF JAZZ AND AVANT-GARDE BY EXAMPLE
OF GAVRIIL POPOV'S CHAMBER SYMPHONY****Kovalenko Aleksei Nikolaevich***Municipal Budget Institution of Additional Education of Balashikha Urban District "Children's Art School № 3"
kovalenko15405@rambler.ru*

The article reveals the issues related to the interaction of jazz and avant-garde by the example of one work by Gavriil Nikolaevich Popov, who is a representative of the Russian avant-garde music. The interaction –jazz – avant-garde” in Chamber Symphony by G. N. Popov is considered basing on the thesis on the traditional nature of the Russian avant-garde music that influenced the ways of dealing with –foreign” musical cultures, which involved jazz in the 1920s – 1930s. The conclusion that the composer subordinated –jazz” in Chamber Symphony to the traditional academic methods of working with musical material is made.

Key words and phrases: jazz; soviet jazz; blues; Chamber Symphony; Gavriil Nikolaevich Popov; Orientalism; exotics.

УДК 341; 341.9

Юридические науки

В статье рассматривается правовое обеспечение внешнеэкономической деятельности как сложный комплекс правовых норм национального права и международно-правовых обязательств Российской Федерации. Представлены основные нормативные правовые акты, регулирующие правоотношения в этой сфере. Делается вывод, что тесное, а порой коллизийное взаимодействие норм международного и национального права наряду с взаимодействием норм различной отраслевой принадлежности национального права в сфере внешнеэкономической деятельности требует дальнейшего совершенствования правового регулирования, приведения его в соответствие с общепризнанными международными стандартами, взаимного согласования и урегулирования спорных вопросов.

Ключевые слова и фразы: внешнеэкономическая деятельность (ВЭД); правовое обеспечение ВЭД; внешне-торговая деятельность; национальное законодательство; общепризнанные принципы и нормы международного права; внешнеторговая сделка.

Колонтаевская Ирина Федоровна, д. пед. н., к.ю.н., профессор*Российский государственный университет инновационных технологий и предпринимательства
kolont@bk.ru***ПРАВОВОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ВНЕШНЕЭКОНОМИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**[©]

Внешнеэкономическая деятельность является важнейшим фактором воздействия на уровень и направление экономического развития Российской Федерации и ее регионов, рост национального дохода государства, повышение качества жизни российских граждан, построение в РФ национальной инновационной системы. Роль внешнеэкономической деятельности усиливается в связи с необходимостью в настоящее время перехода страны к инновационной модели социально-экономического развития.