

Елизавета Козеточева

**КОНЦЕРТ РЕ МИНОР ДЛЯ КЛАВИРА С ОРКЕСТРОМ И.С.БАХА:
ДЖАЗОВЫЕ ВЕРСИИ ЖАКА ЛУСЬЕ И ВАЛЕРИЯ ГРОХОВСКОГО**

Высокая художественная ценность музыки Баха является одной из причин неослабевающего к ней интереса на протяжении нескольких столетий. Современные музыканты не только интерпретируют баховские сочинения, но и перерабатывают их. Сегодня существует огромное количество их версий, предназначенных для самых разных составов – например, прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» можно услышать, как в исполнении баяна, так и симфонического оркестра, а также джазовых коллективов – вокальных или инструментальных ансамблей. Приобщение джазовых музыкантов к традиции «переинтонирования» музыки Баха началось более полувека назад, явившись частным вектором более крупного явления – джазинга академической музыки, который имеет историю почти столь же давнюю, как история самого джаза.

В отечественной музыкальной науке феномен джазинга еще не получил многостороннего отражения. Показательно, что даже само его наименование не является общеупотребительным в русскоязычной практике, хотя термин «джазинг» появился в отечественной специальной литературе еще в 80-е годы прошлого столетия. Начальный этап его функционирования характеризуется традиционными для подобного периода жизни термина особенностями. К ним относится нестабильность / многовариантность трактовки и нестабильность / вариантность орфографии. Ради исторической справедливости заметим, что само слово «jazz» далеко не сразу обрело

привычный облик: так, в Оксфордском словаре демонстрируется вариантность написания слова «jazz» в начале XX века как chas, jasm, gism, jas, jass, Jasz.

В словаре «Мультитран» джазинг определяется как «обработка, аранжировка или исполнение в джазовой манере тем или целиком взятых классических произведений» [6].

История выражения «jazzing the classics» восходит к американской литературе: в частности, оно употребляется У. Сарджентом в книге «Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика», русскоязычное издание которой относится к 1987 году и в русском переводе В.Озерова звучит в двух вариантах – собственно переводном – «оджазирование классики», и транскрибированном – «джаззинг». В этом же варианте термин встречается в диссертационных исследованиях (например, в работе «Джаззинг как форма взаимодействия академического и «третьего» пластов в джазе» Воропаевой Елены Вячеславовны (2008)) и лексикографических изданиях (так, в «Кратком энциклопедическом словаре джаза, рок- и поп-музыки» О. Королева (2006) он определяется как «обработка, аранжировка или исполнение в джазовой манере тем или целиком взятых произведений, принадлежащих композиторам-классикам» [7, 41] (таким образом, совпадает с определением Мультитрана).

Можно заметить, что в цитированных определениях фигурируют термины «обработка» и «аранжировка», что демонстрирует трактовку джазинга как «вторичного текста», как явления сферы транскрипции. Вместе с тем, «исполнение в джазовой манере» скорее стоит отнести к сфере интерпретации.

Интерпретация не предполагает вторжения в материальную структуру исходного текста. Как пишет Умберто Эко, интерпретация связана с «установлением некоего дополнительного содержания ... но при этом не нарушается выражение, то есть материя текста, его расположение, наоборот

прилагаются максимальные усилия к тому, чтобы восстановить как можно более точное прочтение» [8, 35-36]. Транскрипция же возникает с помощью метода трансформации, который является базовым для транскрипторской практики и по утверждению одного из авторитетных исследователей транскрипции Бориса Бородина: «предполагает такие изменения оригинала, в результате которых он (оригинал) предстает в новом качестве, сохраняя при этом в большей или меньшей степени генетическую связь со своим первоначальным обликом» [1, 12]. Степень этих изменений может быть различной, при этом она всегда касается не только «внешних данных» оригинала (например, тембрового качества или фактурного изложения), но и вторжения в его внутреннюю структуру (звуковысотность и форму).

Учитывая это, попробуем сравнить джазовые версии Концерта Баха ре минор, принадлежащие Жаку Лусье и Валерию Гроховскому.

Обоих музыкантов можно отнести к выдающимся исполнителям современности, причем исполнителям универсального типа. Лусье закончил Парижскую консерваторию, а Гроховский – Институт имени Гнесиных. В репертуаре обоих пианистов есть как классические, так и джазовые произведения.

Результатом академического музыкального образования обоих пианистов является высокий уровень мастерства, позволяющий прикоснуться к великой музыке с полным пониманием ее художественных и технических качеств. Кроме того, оба музыканта являются выдающимися джазменами, что позволяет убедительно внедрить джазовую интонацию в произведения классических композиторов. Присущие джазовому пианизму особенности туше, штриха, фразировки, акцентуации, и характерная для джазового языка специфика ритмики в исполнении обоих пианистов с первых тактов заставляют слышать то, что в свое время удачно было отражено в названии первого диска группы «Swingle Singers» - «Jazz Sebastian Bach».

Однако, при явном сходстве в крупном плане их подходы в оджазировании баховского концерта заметно отличаются. В чем заключаются эти различия?

Самое важное отличие касается отношения к структуре оригинала. Сделаем акцент именно на нем, попутно затрагивая и иные моменты.

В версии Гроховского форма оригинала сохраняется во всех частях, что позволяет говорить скорее о **переложении** Концерта для нового состава и **интерпретации** музыки Баха в джазовой манере.

В версии Лусье происходит вторжение в структуру исходного текста, что характерно именно для **транскрипторских переработок**. Для Лусье характерно свободное отношение к форме оригинала: в его версиях могут быть как добавлены, так и купированы целые разделы.

Аmplification структуры может носить характер внешнего (добавление вступления) и внутреннего разрастания (внедрения новых разделов, взлом исходной формы). Так, к I и III частям концерта Лусье добавляет вступительные разделы. В первой части 16-титактовое вступление состоит из двух элементов - это двутактовый рифф контрабаса (как тонический органнй пункт, ритмически и мелодически фигурированный), на который наслаивается фраза, напоминающая, с одной стороны, тему баховской органной фуги ре минор, с другой стороны – фрагмент концерта, написанный в токкатной фактуре. Кроме того, Лусье своеобразно реализует возможность каденции солиста: он купирует раздел, прямо указывающий на возможность каденции (двутактовая трель в тексте оригинала и фермата, которая могла бы «перерасти» в каденционный раздел), однако вставляет собственную каденцию в другой раздел формы. Ее введение характеризуется не только амплификацией структуры, но и неким стилевым сломом. Каденция звучит в технике, выходящей за пределы джазового мейнстрима: здесь можно услышать приемы, близкие звуковысотной организации модалного джаза (тонический органнй пункт *си-бемоль*, с квартовыми созвучиями в верхнем

пласте фактуры), а также возникающую временами полигармонию. В некотором смысле эта «внутристилевая модуляция» находится в русле каденционной практики современности, когда даже при исполнении классических концертов исполнители строят собственные каденции, привлекая современный звуковой материал (таковы, например, каденция К.Штокхаузена к Концерту для трубы с оркестром Й.Гайдна или каденция Б.Бриттена к Клавирному концерту №20 В.А.Моцарта).

Помимо этого, в версии Лусье вводится обширный раздел (почти две минуты), фактически играющий роль второй каденции, исполняемой ударником.

Это расширение, однако, в некоторой мере компенсируется купированием раздела формы, в оригинале звучащего перед заключительным проведением основной темы концерта. Таким образом, происходит некий возврат к исходным пропорциям.

Еще раз отметим, что Гроховский, в отличие от Лусье, не теряет ни единого такта в своей версии. В целом следуя тексту, он заметно отходит от него лишь дважды и, что интересно, как раз там, где Лусье купировал каденцию. В этом месте прорывается ярко джазовая по своей интонационности фраза.

Второй раз отход от оригинального появляется в разделе Си-бемоль мажор, где у Лусье звучит модальный фрагмент.

В структуре II и III частей у Гроховского нет изменений. В версии Лусье происходит значительная редукция. Он отказывается от развернутой формы второй части. В его варианте форма медленной части строится как две вариации на басовую тему. Интонационную линию партии фортепиано можно охарактеризовать как эклектичное соединение мелодических идиом блюза и джаза, романтического пианизма и барочной клавирной практики.

Гроховский также использует принципы вариационно-импровизационного изложения мелодии, опираясь на звуковысотный контур

оригинала и временами оставляя его без изменений. Кроме того, он заменяет крупные длительности фразами, наполненными фигурациями. Происходят изменения и в фактуре: Гроховский использует гомофонно-гармонический тип, заменяя линию нижнего голоса оригинала аккомпанирующими аккордами.

В III части Лусье вводит вступление, а также импровизационный раздел и заключение, построенные на интонационном материале вступления. Данные фрагменты стилистически близки «модальному» фрагменту первой части, благодаря чему их появление выглядит интонационно оправданным. Структурно этот импровизационный раздел появляется вместо проведения темы в доминантовой тональности. Кроме того, после него происходит купирование всего авторского материала вплоть до заключительного проведения темы финала.

Как видим, отношение к форме оригинала у Лусье и Гроховского принципиально отлично. Вместе с тем, по другим позициям можно наблюдать сходство. В частности, это касается гармонической составляющей: оба музыканта иногда слегка «обостряют» вертикаль, приводя ее в соответствие с общим принципом диссонантной гармонии, характерным для джаза. Для обоих музыкантов характерен перевод классической ритмики в джазовую и тонкое чувство свинга, особенно ярко слышимое в медленной части Концерта. Общность проявляется также в выборе исполнительского состава: в обоих случаях это трио: фортепиано, контрабас, ударная установка.

Интересно, что Гроховский в своем переложении поручает вступление ко второй части контрабасу, играющему смычком – может быть, это своеобразная дань классике?

На наш взгляд, оба музыканта сумели в своем творчестве соединить, казалось бы, несоединимые вещи, опровергнув категоричное утверждение Сарджента о том, что «симфонии, сонаты или фуги, по существу, остаются

недоступными для джазовой обработки» [8, с.34]. Джазинг баховской музыки в творчестве Лусье и Гроховского является замечательным примером стилевых переплетений, частным случаем классического кроссовера.

Можно спорить о том, нуждается ли классика в подобном осовременивании. Однако, игнорировать существование этого феномена сегодня нельзя. Быть может, именно благодаря ему она получит вторую жизнь и найдет новую аудиторию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин, Б.Б. История фортепианной транскрипции: монография / Б. Б. Бородин. — М.: Дека-ВС, 2011. — 507 с.
2. Волошин, К. Мсье Лусье, проповедник Баха в джазе. URL: https://zen.yandex.ru/media/jazz/mse-luse-propovednik-baha-v-djaze-jacques-loussier-19342019-5c815c5488216a00b34d6316?utm_source=serp (дата обращения: 02.04.2020)
3. Волошин, К. In Memoriam. Пианист Жак Лусье (1934-2019). URL: <https://www.jazz.ru/2019/03/07/in-memoriam-jacques-loussier/> (дата обращения: 03.04.2020).
4. Гроховский, В.А. Музыка Барокко в современном инструментально-джазовом исполнении. Вып. I. И.С. Бах. Концерт для клавира с оркестром ре минор (BWV 1052) [ноты] / В.А. Гроховский. — М.: Согласие, 2018. — 104 с.
5. Данько, Л. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / Л. Данько. — СПб., 2013. — 22 с.
6. Джазинг // Мультитран. URL: <https://www.multitrans.com/m.exe?s=%27%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%BD%D0%B3%27&l1=2&l2=1> (дата обращения 01.05.20).

7. Королёв, О.К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия / О.К. Королёв.— М.: Музыка, 2006. — 168 с.
8. Сарджент, У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М.Н. Рудковской и В.А. Ерохина. — М.: Музыка, 1987. — 296 с.
9. Эко, У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / У.Эко. - Спб.: Alexandria, 2018. — 432 с.
10. Воропаева, Е.В. Явление джаззинга в контексте эстетико-коммуникационных парадигм джазового искусства / Е.В.Воропаева // Вісн. Міжнар. Слов'ян. ун-ту = Вестн. Междунар. Славян. ун—та. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. — Харьков, 2007. — Том 10, №1. — С.2630.