



ISSN 2782-3598 (Online), 2782-358X (Print)

## Диалог культур

Научная статья

УДК: 78.081

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.034-042

### **«Вариации на вариации»: история джазовых трансформаций *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена**

**Инга Александровна Преснякова**

*Российская академия музыки имени Гнесиных,  
г. Москва, Россия,*

*inga.presniakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3257-2225>*

**Аннотация.** История оджазирования темы вариаций из *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена началась с легкожанровой переориентации её четырёхтактового фрагмента и прошла путь до глубокой – возможно, конгениальной автору оригинала – трансформации в виде 50-минутного вариационного цикла. В статье рассматриваются три джазинг-переработки: попурри *Beethoven Wrote It... But It Swings!* (Долли Дон и оркестр Дж. Холла, 1939), композиция *Beethoven Riffs On* (секстет Джона Кирби, 1941) и альбом *Beethoven. Allegretto from Symphony no. 7* (трио Жака Лусье, 2003). Автор выявляет как типовые для джазинг-практики приёмы стилевой трансформации оригинала, так и индивидуальные для каждого образца черты.

**Ключевые слова:** джазинг, Бетховен, Долли Дон и оркестр Джорджа Холла, Джон Кирби, Жак Лусье

**Для цитирования:** Преснякова И. А. «Вариации на вариации»: история джазовых трансформаций *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 34–42. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.034-042

## Dialogue of Cultures

Original article

### “Variations on Variations”: History of the Jazz Transformations of the *Allegretto* from Beethoven’s *Seventh Symphony*

Inga A. Presnyakova

*Russian Gnesins’ Academy of Music,  
Moscow, Russia,*

*inga.presniakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3257-2225>*

**Abstract.** The history of jazzing the theme of the variations from the *Allegretto* of Beethoven’s *Seventh Symphony* began with a revision of its four-measure fragment in the vein of a light-popular style and traversed the path towards a deep transformation, which in all likelihood would be quite congenial to the composer of the original work, as a 50-minute variation cycle. The article discusses three jazz revisions – the potpourri *Beethoven Wrote It... But It Swings!* by Dolly Dawn and her Dawn Patrol, written in 1939, the composition *Beethoven Riffs On* created by the John Kirby Sextet in 1941, and the album *Beethoven. Allegretto from Symphony no. 7* created by the Jacques Loussier Trio, 2003. The author reveals the typical methods of the stylistic transformation of the original for jazz practice, as well as individual features for each musical example.

**Keywords:** jazzing the classics, Beethoven, Dolly Dawn and Her Dawn Patrol, John Kirby, Jacques Loussier

**For citation:** Presnyakova I. A. “Variations on Variations”: History of the Jazz Transformations of the *Allegretto* from Beethoven’s *Seventh Symphony*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 34–42. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.034-042

Jazzing the classics – практика джазовых трансформаций академических сочинений – имеет столетнюю историю. «Мода на исполнение обработок классической музыки джаз-бэндами проявляет себя в США с 1921 года, затем резко активизируется в 1937 году, достигает кульминации в 1941-ом и сохраняется до начала 1950-х годов»<sup>1</sup>. Преобладающим типом джазинга в данный период стала песенная переработка и подтекстовка кантильных инструментальных тем эпохи романтизма. Опыты

оджазирования музыки классицизма появились на рубеже 1930–1940-х годов и были связаны с произведениями Бетховена. Отметим, что уже первые образцы «джазовой бетховенианы» выделялись из общего ряда, что представляется не случайным: думается, природа бетховенского материала не могла не сопротивляться трансформации в лирические куплеты. Вместе с тем музыка венского классика легла в основу ряда инструментальных джазовых переработок, причем в лучших из них (правда, состоявшихся уже в XXI

столетии) заметно глубокое прорастание бетховенских идей до уровня, быть может, достойного оригинала.

Несмотря на активное обращение современных учёных к теме взаимодействия академической музыки и джаза, джазинг оказывается в фокусе лишь небольшого круга работ. Из них выделим исследования Е. Воропаевой<sup>2</sup>, а также отметим публикации молодых музыковедов И. Иноземцевой и Е. Козеточевой, посвящённые джазingu сочинений И. С. Баха<sup>3</sup>. Попыты оджазирования «Мавры» И. Стравинского рассматриваются в работе Д. Мауэр (D. Mawer)<sup>4</sup>. Анализ приёмов «“перевода” классической стилистики в джазовую» на примере «Полёта шмеля» Н. Римского-Корсакова и «Юморески» А. Дворжака производится в статье А. Лозовского [1, с. 25]. Дискуссии по поводу jazzing the classics, развернувшиеся в американской прессе эры свинга, освещены в публикации автора данной статьи<sup>5</sup>. Терминологический аспект затронут в публикациях С. Чувилкина<sup>6</sup>. Как стилистический маркер современного фортепианного джаза джазинг характеризуется Б. Стецюком [2].

Изучение джазинг-переработок музыки Бетховена, несмотря на рост числа публикаций, освещающих те или иные аспекты феномена джазинга, в настоящее время только начинается. Анализ версии «Патетической» сонаты, выполненной аранжировщиком Ч. Уиллетом, содержится в исследованиях Дж. Риггла (J. Wriggle)<sup>7</sup>, получивших высокую оценку музыкальной критики [3]. Вероятно, одной из первых отечественных публикаций, где намечено исследование джазинг-трансформации бетховенского наследия в диахроническом аспекте, являются тезисы автора данной статьи<sup>8</sup>. Развивая высказанные в них идеи, обра-

тимся к истории джазовых переработок основной темы второй части Седьмой симфонии.

Эта история открывается в самом первом джазинг-«опусе», основанном на материале великого композитора, – композиции *Beethoven Wrote It... But It Swings!*, записанной в 1939 году оркестром Джорджа Холла и певицей Долли Дон (Dolly Dawn And Her Dawn Patrol). Данный образец имел характер попури, в котором парами звучали короткие фрагменты нескольких популярных произведений Бетховена (помимо темы вариаций из Седьмой симфонии, «тема судьбы» из Пятой симфонии, начало «Лунной» сонаты, Менуэт *G dur*) и их оджазированные варианты. Переработку темы Allegretto в *Beethoven Wrote It... But It Swings!* можно считать первым осторожным шагом на пути её джазового перерождения. В названной композиции в качестве исходного материала задействован только начальный период темы (то есть треть её полной структуры), а в качестве переработки появляется лишь четырёхтакт, что составляет даже не «полвариации» на тему, а лишь её шестую часть<sup>9</sup>. Стилевая трансформация осуществляется за счёт характерного для джаза темпового приёма double-time, свинговой ритмики, изменения регистрово-тембровых характеристик и жанровой переориентации первоисточника. Заметим, что для «оправдания» танцевального характера переработки её авторы эрудированно ссылаются на данную Р. Вагнером характеристику Седьмой симфонии как «апофеоза танца», что отражено в тексте композиции строкой “Wagner called it dance”.

Следующий опыт джазинга основной темы второй части Седьмой симфонии представляет собой более масштабный проект. Запись композиции *Beethoven*



*Riffs On* вышла в свет 15 января 1941 года в исполнении секстета Джона Кирби (John Kirby). Её название демонстрирует джазовое слышание бетховенской темы как основанной на риффе: в этом качестве выступает двутактовый ритмический паттерн, повторяющийся на всём протяжении 24-тактовой темы оригинала.

В аранжировке, выполненной Л. Сингером (Louis C. Singer), бетховенская идея *вариационного* развертывания темы получает новое – джазовое – воплощение, поскольку *Beethoven Riffs On*, как и начальный раздел второй части Седьмой симфонии, имеет форму вариаций (с добавленными вступлением и кодой). Стилевая трансформация оригинального материала происходит путём сочетания типичных для джаз-инг-практики эры свинга и индивидуальных для ансамбля Дж. Кирби приёмов. К первым из них относится использование фрагмента исходной крупной формы, редукция темы до «квадрата», опора на гармоническую вертикаль первоисточника при мягком её диссонировании, свинговая ритмика. В ряду индивидуальных черт стоит назвать прежде всего своеобразие тембрового решения композиции: переработки классических сочинений в исполнении ансамбля Дж. Кирби выделялись на фоне типового оркестрового саунда биг-бэндов своим «камерным» характером.

Сочетание типовых и индивидуальных приёмов заметно также в структуре композиции, состоящей из вступления, четырёх вариаций и коды. Применение вариационной формы можно объяснить, с одной стороны, опорой на оригинальную модель. С другой стороны, форма вариаций широко распространена в джазе, что связано с его импровизационной природой: посредством вариаций реа-

лизуются сольные импровизации исполнителей. Заметим, что форма вариаций в *Beethoven Riffs On* имеет свои особенности. Так, в данной композиции отсутствует проведение бетховенской темы: основной раздел формы начинается с изложения первой вариации оригинала, что может быть объяснено несколькими причинами. Первая кроется в стандартах концертной практики джаза, предполагающей, что слушатели знакомы с оригинальным материалом; авторский инвариант может быть «опущен» при исполнении. Вторая причина, на наш взгляд, состоит в большем соответствии фактуры первой вариации, чем фактуры темы, исполнительскому составу данной аранжировки. Третья причина может быть связана с архитектурой формы: редукция темы при наличии четырёх вариаций позволяет сохранить пропорции модели соответствующего раздела бетховенского первоисточника, представляющего собой проведение темы и трёх вариаций. Кроме того, в отличие от равной продолжительности «куплетов» типовой вариационной формы, вариации в *Beethoven Riffs On* имеют разный объём. Так, в роли темы излагается собственно первая вариация бетховенского оригинала с сохранением её структуры (24 такта как три восьмитакта – простая двухчастная форма с повтором второй части) и фактурного рисунка, в котором рельефно выделяется контрапунктическая линия второго голоса. Вторая и третья вариации сокращены: каждая звучит по 16 тактов, без повтора второй части оригинальной формы. Вторая вариация – это «дуэт» трубы и кларнета, третья – сольный «квадрат» саксофона. В последней вариации возвращается 24-тактовая структура, причем её начальный 16-такт, как в предыдущей вариации, является

сольным «квадратом» трубы, и вслед за ним звучит «цитата» последнего восьмитакта начального проведения «темы» в исходном темброфактурном изложении. Между последней вариацией и кодой звучит сольный брейк ударных.

Высокий уровень качества оджизирования бетховенского материала в *Beethoven Riffs On* косвенно может быть подтверждён долголетием этой композиции: она входит в репертуар таких современных коллективов, как чешский SWINGBAND JANA MATOUSKA и австро-немецкий септет PHILHARMONIX.

Вершинный образец джазинг-переработок темы вариаций второй части Седьмой симфонии Бетховена, на наш взгляд, принадлежит Жаку Лусье. Знаменательно, что сочинения венских классиков Лусье долгое время обходил стороной – главным источником его вдохновения на протяжении десятилетий было творчество И. С. Баха. Зона транскрипторского вторжения Лусье в поле академической традиции со временем расширялась: в неё попали другие композиторы барокко (Маре, Марчелло, Гендель, Вивальди, Скарлатти, Пахельбель), а также Шопен, Равель, Дебюсси и Сати. Но прикоснуться к Бетховену мастер позволил себе только в 70-летнем возрасте, что свидетельствует о серьёзности предпринятого шага и, вероятно, его тщательной обдуманности.

Версию Allegretto, записанную Лусье в 2003 году в формате полноразмерного альбома, в полной мере можно назвать «вариациями на вариации». Диск содержит 11 треков, обозначенных как Тема и 10 вариаций, общая продолжительность звучания которых составляет более 50 минут. Надо ли говорить, что претерпевшее джазовые метаморфозы бетховенское *Allegretto* по объёму пере-

крывает суммарное время всех четырёх частей оригинала? Каким же образом из 30-секундной темы вырастает столь масштабная композиция?

На наш взгляд, реализация этого крупного проекта смогла состояться в первую очередь благодаря академическому background'у французского пианиста, обладающего выдающимися исполнительскими способностями, композиторским дарованием и качествами музыканта-интеллектуала. Композиция Лусье демонстрирует глубокое понимание специфики музыкального языка Бетховена: идеи, заложенные в оригинале, подхватываются и преобразуются на различных макро- и микроуровнях композиционной структуры джазового варианта. Макроуровень формы в целом связан с самой идеей вариационности: как известно, вариации – потенциально «открытая» форма, побуждающая к постоянному «договариванию» (выражение А. Соколова): в композиции Лусье словно продолжается начатый Бетховеном вариационный ряд, но в условиях иного стиля и иного времени. Жаку Лусье удивительным образом удалось соединить стилевую трансформацию с характерным для Бетховена типом вариационности – жанрово-характерным. Как известно, одним из первых в истории музыки опусов подобного плана является именно бетховенский – Шесть вариаций ор. 34, а одним из самых масштабных – его Вариации на тему Диабелли ор. 120. Именно в типе жанрово-характерных вариаций следует искать истоки глубокого контраста между вариациями за счёт смены жанровых (баллада, танго, латино) и фактурных типов, темпов, размеров, тональностей. В качестве второго макропринципа, извлечённого Лусье из оригинала Бетховена, отметим симметрию формы, приём



группировки вариаций, константное использование принципа репризности как формообразующего фактора. На уровне синтаксиса Лусье проводит бетховенскую идею ритмического остинато: ритм начального мотива, многократно повторённый в дальнейшем, даёт толчок для использования ритмических паттернов в разных вариациях цикла. Также необходимо отметить высокую интонационную плотность джазовой версии. Цельность структуры столь масштабной композиции поддерживается за счёт множественных «арок» между частями, крепких интонационных связей – причём не только вариаций с темой, но и вариаций между собой (вариация 8 – это «вариация на вариацию 5»).

Таким образом, Лусье фантастическим образом совмещает бетховенские идеи с собственным индивидуальным узнаваемым транскрипторским почерком<sup>10</sup>. Заметим, что к моменту записи альбома *Beethoven. Allegretto from Symphony no. 7* Лусье подошёл с сорокалетним опытом творчества в сфере джазинга и с опорой на тот метод, который был выработан им ещё в период первых экспериментов рубежа 1950–1960 годов.

Одной из специфических позиций транскрипторского метода Лусье является использование оригинального сочинения в качестве макротемы: например, многие из баховских прелюдий в транскрипциях Лусье исполняются сначала в оригинальном, а затем в трансформированном виде с сохранением формы и гармонического фундамента первоисточника. Этот приём позволяет трактовать подобную структуру как макротему и вариацию (вариации). В случае с бетховенским *Allegretto* Лусье верен себе: в качестве макротемы выступает первая часть сложной трёхчастной фор-

мы (собственно тема и три вариации), однако на этом изложение макротемы не оканчивается: бетховенский материал пропорционально дополняется двумя новыми джазовыми вариациями и «репризным» проведением темы. В этом добавлении трансформированного материала в тематический раздел, отсутствовавшем в более ранних опытах музыканта, обнаруживается динамика его индивидуального транскрипторского почерка.

Также в *Allegretto* несколько изменяется принцип использования такого стабильного компонента транскрипторского метода Лусье, как цитирование. Ещё в своих ранних опытах джазинга баховских фуг Лусье часто чередовал цитированные и трансформированные разделы. В данной композиции цитирование преломляется в двух разных вариантах. Первый связан с изложением макротемы, половину которой, как уже было сказано, составляют три первые вариации Бетховена. Второй связан с аллюзией на «Лунную» сонату: в начале вариации 7 звучит явно опознаваемый её начальный фрагмент (правда, транспонированный в *c moll*). Но далее на фоне сохранённого фактурного рисунка «Лунной» появляется тема-синтез, вобравшая в себя материал и сонаты, и *Allegretto*: она основана на общности их элементов – мелодической линии, опорной точкой которой является повтор V ступени, и начального гармонического автентического оборота.

Назовём и другие стабильные компоненты «фирменного» метода трансформации Лусье. К ним относится тембровый компонент: музыкант на протяжении многих десятилетий привлекает исполнительский состав, имеющий специфический джазовый саунд (трио в составе фортепиано, контрабас, ударная установка). Типичным для почерка транс-

Таблица 1. Тональный план вариационного цикла Ж. Лусье на тему *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена  
 Table 1. The Tonal Plan of Jacques Loussier's Variation Cycle on the Main Theme of the *Allegretto* from Beethoven's *Seventh Symphony*

Тема	вар. 1	вар. 2	вар. 3	вар. 4	вар. 5	вар. 6	вар. 7	вар. 8	вар. 9	вар.10
<i>a moll</i>	<i>a moll</i>	<i>b moll</i>	<i>c moll</i>	<i>a moll</i>	<i>a moll</i>	<i>d moll</i>	<i>c moll</i>	<i>a moll</i>	<i>D dur</i> <i>F dur</i>	<i>fis moll</i> <i>Fis dur</i>

криптора является функциональное распределение ролей участников ансамбля. Безусловно, лидером является пианист, но при этом в партиях контрабаса и ударных всегда находится место для сольного высказывания. Как и в ранних работах мастера, контрабасу может быть поручено исполнение тематически значимых фрагментов темы (вариация 4, окончание – мелодия темы у контрабаса), а ударным даётся возможность исполнить продолжительный сольный эпизод (вариация 6).

Особо стоит отметить логику тонального плана (таблица 1), в котором происходит «периодическое» чередование основной тональности с иными: она возвращается через каждые две вариации в побочных тональностях, что служит действенным приёмом скрепления фрагментов крупной формы в единое целое.

По логике данного «тонального ритма», после вариации 10 вновь должен появиться *a moll*, чего, однако, не происходит. Разомкнутый тональный план позволяет предположить, что Лусье ставит в заключение своего цикла не точку, а многоточие – быть может, тем самым указывая на потенциальную бесконечность «вариаций на вариации» Бетховена.

Именно к «опусу» Лусье можно приложить далеко не бесспорный в целом тезис о том, что «Процесс сближения с “классикой” <...> явился результатом общей интеллектуализации самого джазового искусства» [2, с. 87]. Осмысление джазинга как феномена художественного творчества может вызвать ещё немало научных дискуссий, в результате которых данное явление получит комплексную и объективную оценку.

## Примечания

<sup>1</sup> Губкина Н. В. Европейская музыкальная классика в вокальном творчестве Фрэнка Синатры (к вопросу о типологии аранжировок) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2010. № 2 (7). С. 39–42.

<sup>2</sup> Воропаева О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 26 с.; Воропаева Е. В. Явление джазинга в контексте эстетико-коммуникационных парадигм джазового искусства // Вісн. Міжнар. Слов'ян. Ун-ту = Вестн. Междунар. славян. ун-та. Сер. Мистецтвознавство: зб. наук. пр. Харьков, 2007. Том 10, № 1. С. 2630; Воропаева Е. Межпластовые взаимодействия в джазе: jazzing the classics в контексте проблем переинтонирования // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. статей. Вип. 72: Музично-творчий процес: наукові



рефлексії. Київ, 2008. С. 154–160; Воропаева Е. В. «All The Things You C-sharp» Чарли Мингуса: джаззинг на стыке пластов и эпох // X наукова конференція: збірник матеріалів. ХДАДМ. Харків, 2008. № 10: Теорія і практика матеріально-художньої культури. С. 32–34; Воропаева Е. В. Барокко-джаз и джаззинг-стилизация (на примере «Get Off My Back» Дж. Ширинга) // Традиції та новації у вищій арх.-худ. освіті: зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харьков, 2008. Вип. 4/6. С. 1620; Воропаева Е. В. Зарождение и эволюция джаззинга как одной из форм взаимодействия пластов // XI наукова конференція молодих науковців, докторантів, аспірантів, магістрантів, студентів / збірник матеріалів. Ч. 1. ХДАДМ. Харьков, 2008. № 11: Молода мистецька наука України. С. 76–78; Воропаева Е. В. Межпластовые взаимодействия // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Киев, 2008. Вип. 72: Музично-творчий процес: наукові рефлексії. С. 154–160.

<sup>3</sup> Иноземцева И. А. Джазовые транскрипции клавирных сочинений И. С. Баха: к проблеме диалога художественных индивидуальностей // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре: сборник материалов III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием 16 октября 2020 года. Краснодар: КГИК, 2020. С. 201–205; Козеточева Е. В. Концерт ре минор для клавира с оркестром И. С. Баха: джазовые версии Жака Лусье и Валерия Гроховского // Исследования молодых музыковедов: сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции 09–11 апреля 2020 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 510–517.

<sup>4</sup> Mawer D. Jazzing a Classic: Hylton and Stravinsky's *Mavra* at the Paris Opéra. URL: [https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/863366B940042151160588B231C84D38/S1478572210000150a.pdf/jazzing\\_a\\_classic\\_hylton\\_and\\_stravinskys\\_mavra\\_at\\_the\\_paris\\_opera.pdf](https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/863366B940042151160588B231C84D38/S1478572210000150a.pdf/jazzing_a_classic_hylton_and_stravinskys_mavra_at_the_paris_opera.pdf) (дата обращения: 01.05.2020).

<sup>5</sup> Преснякова И. А. Джаззинг эры свинга: pro et contra // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи: материалы Международной научной конференции. РАМ имени Гнесиных, 27–30 октября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 70–78.

<sup>6</sup> Чувилкин В. С. Jazzing the classics: вчера, сегодня, в будущем // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сб. трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019 года. Том III / ред.-сост. А. В. Крылова. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 406–412.

URL: <https://rostcons.ru/assets/competitions/2019/conf/book3.pdf> (дата обращения: 01.05.2020).

<sup>7</sup> Wriggle J. Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet // *Journal of the Society for American Music*. Volume 6, Issue 2. May 2012, pp. 175–209.

<https://doi.org/10.1017/S175219631200003X>; Wriggle J. *Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era*. University of Illinois Press, 2016.

<sup>8</sup> Преснякова И. А. Бетховен: джазовые метаморфозы // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: исторические метаморфозы: тезисы IV Международной научной конференции. Российская академия музыки имени Гнесиных, 13–15 апреля 2021 года / ред.-сост. Н. В. Пилипенко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2021. С. 100–102.

URL: [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/AbstractsBook\\_Conf\\_2021.pdf](https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/AbstractsBook_Conf_2021.pdf) (дата обращения: 01.05.2020).

<sup>9</sup> Общий объём звучания фрагмента на основе *Allegretto* в *Beethoven Wrote It... But It Swings!* составляет около 30 секунд, что по продолжительности примерно совпадает со временем звучания темы первоисточника.



<sup>10</sup> Творческий метод Лусье освещён в статье: Преснякова И. А., Воцило Е. В. Жак Лусье: специфика метода трансформации в джазинг-транскрипциях сочинений И. С. Баха // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 4. С. 65–73.

## Список источников

1. Лозовский А. М. Некоторые особенности работы с образцами классической музыки в джазовых композициях для фортепиано // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 24–31. DOI: 10.52469/20764766\_2021\_03\_24
2. Стецюк Б. А. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 87–90. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14014
3. Spillane J. [Book Review] Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era, by John Wriggle. University of Illinois Press // Journal of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM). 2017. Vol. 7, No. 2, pp. 65–68. DOI: 10.5429/2079-3871(2017)v7i2.13en

*Информация об авторе:*

**И. А. Преснякова** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

## References

1. Lozovsky A. Some Aspects of Working with Classical Music in the Context of Jazz Compositions for Piano. *South-Russian Musical Anthology*. 2021. No. 3, pp. 24–31. DOI: 10.52469/20764766\_2021\_03\_24
2. Stetsiuk B. A. Contemporary Piano Jazz: Typical Stylistics and Individual Representations. *South-Russian Musical Anthology*. 2018. No. 4 (33), pp. 87–90. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14014
3. Spillane J. [Book Review] Blue Rhythm Fantasy: Big Band Jazz Arranging in the Swing Era, by John Wriggle. University of Illinois Press. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM)*. 2017. Vol. 7, No. 2, pp. 65–68. DOI: 10.5429/2079-3871(2017)v7i2.13en

*Information about the author:*

**Inga A. Presnyakova** – Ph.D. (Arts), Associated Professor at the Department of Music Theory.

Поступила в редакцию / Received: 19.05.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 30.05.22

Принята к публикации / Accepted: 31.05.22