

Научная статья

УДК 78.081

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.079-089



Сергей Рахманинов. Прелюдия *cis moll* op. 3 № 2: *band*-версии эры свинга

Инга Александровна Преснякова

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

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

Аннотация. Легкожанровые переработки классической музыки составляют заметный пласт художественного наследия эры свинга. Практика *jazzing the classics* / *swinging the classics* затронула творчество десятков композиторов, в том числе и Сергея Рахманинова. Самым востребованным первичным текстом для инструментальных транскрипций стала его Прелюдия *cis moll*. Её *band*-версии (с точки зрения соответствия джазingu как стилевому феномену и в отношении приёмов транскрипторской техники) до сих пор не становились предметом специального внимания. В статье автор впервые представляет результаты аналитического рассмотрения *jazzing*-трансформаций пьесы.

Каждый из «обновлённых» вариантов Прелюдии обладает как общими для стилевой переориентации чертами (подмена высоких жанров прикладными, «перевод» академического типа ритмики в свинговый, фактурно-тембровые преобразования и т. д.), так и индивидуально претворёнными приёмами трансформации оригинала (в первую очередь структурно-композиционного плана). Большая часть аранжировок Прелюдии предназначена для биг-бэндов, саунд которых можно назвать звуковым брендом эпохи свинга. Репрезентативны в данном отношении версии, звучавшие в исполнении оркестров Дюка Эллингтона (1938), Глена Грэя (1939) и Джека Тигардена (1941). Особняком среди бэнд-версий стоит аранжировка из репертуара оркестра Джека Хилтона (1930). В ней точно сохраняется структура оригинала, что позволяет назвать данную версию саунд-транскрипцией фортепианного опуса. Темпоритм данного образца отличает агогика и отсутствие свинга. Специфичен саунд аранжировки, ориентированный на симфоджаз Пола Уайтмена, по примеру которого Хилтон вводит в оркестр струнные. Рассмотренные *band*-версии Прелюдии Рахманинова демонстрируют как типологическое соответствие феномену *jazzing the classics*, так и индивидуальность транскрипторских трансформаций.

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, Прелюдия *cis moll*, джазинг, эра свинга, джазовые аранжировки

Для цитирования: Преснякова И. А. Сергей Рахманинов. Прелюдия *cis moll* op. 3 № 2: *band*-версии эры свинга // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 79–89. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.079-089

Dialogue of Cultures

Original article

Sergei Rachmaninoff. The Prelude in *C-sharp minor* Opus 3 No. 2: *Jazz Band* Versions in the Swing Era

Inga A. Presnyakova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
inga.presniakova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3257-2225>

Abstract. Arrangements of classical music in popular genres comprises a discernible stratum of the artistic heritage of the swing era. The practice of *jazzing the classics* or *swinging the classics* affected the music of dozens of composers, including Sergei Rachmaninoff. The most highly sought primary text for instrumental transcriptions turned out to be his Prelude in *C-sharp Minor*. Its *jazz band* version (from the perspective of the correspondence to jazzing as a stylistic phenomenon and in regards to the techniques of transcription technique) have never formed the subject matter of special attention up to the present. In the article the author presents for the first time the results of examinations of jazzing-transformations of the piece.

Each one of the “renewed” versions of the Prelude is endowed with common features for stylistic reorientation (the replacement of the high genres with applied ones, the “transfer” of the academic type of rhythm into swing rhythm, transformations of texture and timbre, etc.), as well as individually substantiated techniques of transformation of the original (first of all, the structural-compositional plane). The greatest amount of arrangements of the Prelude is designed for big bands, the sound of which may be called the sound brand of the swing era. Especially representative in this regard are the versions which sounded in performance by the orchestras of Duke Ellington (1938), Glen Gray (1939) and Jack Teagarden (1941). The arrangement from the repertoire of Jack Hilton’s orchestra (1930) stands apart among the band versions. The structure of the original is preserved precisely in it, which makes it possible to call this version a sound transcription of this piano piece. The tempo-rhythm of this example is discerned by its agogics and its absence of swing. Most specific is the sound of the arrangement oriented on Paul Whiteman’s sympho-jazz, following the example of which Hilton incorporates string instruments into his orchestra. The examined band versions of Rachmaninoff’s Preludes demonstrate both the typological correspondence to the phenomenon of *jazzing the classics* and the individuality of the transcription-based transformations.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, Prelude in *C-sharp minor*, jazzing, the swing era, jazz arrangements

For citation: Presnyakova I. A. Sergei Rachmaninoff. The Prelude in *C-sharp minor* Opus 3 No. 2: *Jazz Band* Versions in the Swing Era. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 79–89. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.079-089

Тезис о взаимодействии творчества Рахманинова и американской музыкальной культуры имеет характер аксиомы. Вместе с тем выявление специфики художественных пересечений требует обстоятельного доказательного подхода. Исследователями неоднократно отмечалось влияние джаза на музыкальный язык поздних произведений композитора — данный вектор был пунктиром намечен ещё в музыковедении советской эпохи¹. Одной из первых работ постсоветского периода, где проблема «Рахманинов и джаз» обрела титульный статус, стала статья Ю. Васильева². Автор указывает на «косвенный», «касательный» характер соприкосновения композитора с джазом и отмечает, что наиболее доказуемой областью музыкальной выразительности в этом плане является ритмика³. В. Раччи, исследуя тембровый аспект, в статье «Трансформация оркестровки в Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова

и джазовые идиомы» утверждает: «Джаз у Рахманинова, скорее, оттеняет “классическое” начало, не выступая в качестве ясной основы. Но именно он “освящает” качественные трансформации в оркестровке» [1, с. 228]. Латентный характер джазовых элементов в творчестве композитора отмечает А. Ляхович: «Рахманинов, в отличие от своих современников, демонстрировавших новый джазовый “костюм”, “переодевался” незаметно: американский материал в его музыке — всегда в то же время и русский материал»⁴.

Так или иначе, прорастание элементов, имеющих неакадемический генезис, в американских опусах русского композитора выглядит бесспорным. Не менее очевиден и встречный процесс «стилевой миграции» рахманиновских сочинений в легкожанровую сферу. Начавшись в эру свинга, хронологические рамки которой синхронны годам эмигрантского периода биографии композитора⁵, он

¹ Соловцов А. А. С. В. Рахманинов. М.: Музыка, 1969. 174 с.; Кандинский А. И. «Симфонические танцы» Рахманинова. К проблеме историзма // Советская музыка. 1989. № 2. С. 92–100; Протопопов В. В. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 130–154; Сорокина Е. Г. Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова // Из истории русской и советской музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1976. Вып. 2. С. 146–180.

² Васильев Ю. В. Рахманинов и джаз // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский; МГК имени П. И. Чайковского. М., 1995. С. 172–184. В несколько переработанном варианте статья вновь опубликована в юбилейном издании: Васильев Ю. В. Рахманинов и джаз // Приношение С. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / сост. В. Б. Валькова. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023. С. 58–73.

³ «...ритмика является наиболее доказуемой областью музыкальной выразительности у Рахманинова, в которой прослеживается влияние некоторых приёмов джазовой культуры. Другие области, где джаз тоже имеет яркие, заметные черты, — интонационно-ладовая сторона мелодики, фактурно-гармонический план, оркестровка — в произведениях композитора выражены меньше» (Васильев Ю. В. Рахманинов и джаз... С. 178).

⁴ Ляхович А. В. Рахманинов и американская развлекательная музыка // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V Международной научно-практической конференции / ред.-сост. И. Н. Вановская. Ивановка: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2013. С. 87.

⁵ В частности, в исследовании Л. Кани (Laurent Cugny) *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach* (The University Press of Mississippi, 2019) период с 1924 по 1930 год определяется как *pre-swing*, период с 1930 года по 1945 год — *swing*.

продолжается до сих пор. Кантиленные мелодии вдохновенных рахманиновских тем на протяжении многих десятилетий остаются притягательным материалом для масс-культуры. Показательным примером может служить музыка Второго фортепианного концерта, вокальные версии которой неоднократно привлекали внимание исследователей. Так, в работе Н. Губкиной⁶ анализируются песни *I Think of You* и *Full Moon and Empty Arms*, вошедшие в репертуар Фрэнка Синатры в 1940-е годы. А. Цукер указывает на балладу Эрика Кармена *All by Myself* (1975) и её версии, озвученные Фрэнком Синатрой, Томом Джонсом, Селин Дион⁷. В статье Линь Чжефу и Т. Шак упоминается песня *Dream Started* в исполнении современного тайваньского певца Джея Чоу [2].

Отметим, что первые опыты «трансплантации» музыки Рахманинова на неакадемическую почву состоялись гораздо раньше названных выше композиций и были обусловлены чрезвычайно показательной для современной Рахманинову американской музыкальной культуры практикой *jazzing the classics / swinging the classics*. В её русле было создано огромное количество образцов, впрочем, далеко не всегда обладавших бесспорной художественной ценностью. Сомнительное качество оджазированных опусов было одной из причин, породивших активные дискуссии вокруг *jazzing the classics*. Poleмика нашла отражение на страницах американской прессы того времени, что описано нами в работе «Джазинг эры

свинга: *pro et contra*» [3]. Большинство легкожанровых переработок того периода представляло собой песни, рождённые в результате подтекстовки фрагментов инструментальных кантиленных тем романтической стилистики (и в этом отношении показательны названные выше примеры). Вместе с тем наряду с вокальными существовали и инструментальные версии осовремененной классики. Пожалуй, самым востребованным рахманиновским «первичным текстом» для инструментальных джазинг-транскрипций стала Прелюдия *cis moll* (op. 3 № 2).

Грандиозная популярность сочинения, вероятно, является важной, но при этом не единственной причиной множественных обращений к нему аранжировщиков эры свинга. Более глубокие детерминанты стоит искать на уровне общности задействованных в Прелюдии музыкально-языковых средств и музыкальной практики названного периода. Хотя хронотоп оригинала, созданного в 1892 году в России, априори исключает какое-либо влияние джаза, в звуковом пространстве эры свинга Прелюдия могла восприниматься сквозь призму актуальных для масс-культуры того времени гармонических, ритмических и фактурных моделей. Так, в отношении звуковысотности родственен легкожанровой сфере не только мягкодиссонантный колорит гармонии в целом, но и её отдельные элементы. Среди них отметим повторность типового для джаза и популярной музыки гармонического оборота II–V–I — опорного для начального

⁶ Губкина Н. В. Европейская музыкальная классика в вокальном творчестве Фрэнка Синатры (к вопросу о типологии аранжировок) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2010. № 2. С. 39–42.

⁷ Цукер А. М. Рахманинов в мире массовой музыкальной культуры // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 20–26.

изложения темы Прелюдии, где он звучит троекратно (в основной, параллельной и доминантовой тональностях), а также параллельные сдвиги моноритмически спаянных голосов верхнего пласта фактуры, напоминающие технику блок-аккордов (что особенно заметно в динамизированной репризе). В данном фактурном слое, помимо прочего, можно усмотреть некие аллюзии на свинговую ритмику: во-первых, при изложении основного мотивно-интонационного ядра они проявляются посредством вуалирования сильной доли / сильного времени доли за счёт пауз, что создаёт эффект «запаздывания» вступления гармонии; во-вторых, одновременно с этим присутствует эффект «преждевременного» вступления новой функции на четвёртую восьмую такта. Помимо всего, лаконичность головного мотива вкупе с многократным его повтором вызывает ассоциации с характерной для джаза риффовой техникой. Вероятно, этот комплекс элементов, близких идиоматике лёгкой музыки эры свинга, предопределил неизбежность стилизового перерождения Прелюдии. Каковы же были его результаты?

К сожалению, исчерпывающего ответа на этот вопрос пока дать нельзя. Хотя рахманиновское творчество неоднократно становилось предметом внимания в аспекте его взаимодействия с музыкой неакадемической традиции, исследовательский фокус на *jazzing*-перевоплощении Прелюдии до сих пор сосредоточен не был. В публикациях современных учёных встречаются точечные упоминания лишь

о некоторых версиях. В статье «Рахманинов в мире массовой музыкальной культуры» А. Цукер упоминает аранжировки Г. Миллера и Ф. Грофе⁸. Сведения о транскрипции Прелюдии, входившей в репертуар оркестра Дж. Хилтона, содержатся в работах зарубежных учёных Д. Мауэр⁹ и П. Файнта¹⁰. Поиски автором статьи других версий Прелюдии, созданных в данный период, дополнили этот ряд ещё на восемь позиций. В результате представим информацию об одиннадцати транскрипциях, семь из которых доступны в аудиозаписи. Актуальный на данный момент список выглядит следующим образом¹¹:

1. Эдди Ланг (Eddie Lang), гитара соло, 1927.
2. Оркестр Джека Хилтона, аранжировка Питера Йорка (Peter Yorke), 1930.
3. Оркестр Дюка Эллингтона, аранжировка Чаппи Уиллета (Chappie Willet), 1938.
4. Оркестр Пола Уайтмена, аранжировка Ферди Грофе (Ferdinand Grofe), 1930.
5. Оркестр Глена Грэя *Casaloma Orchestra*, аранжировка Джина Гиффорда (Gene Gifford), 1939.
6. Оркестр Гленна Миллера.
7. Хейзел Скотт (Hazel Scott), фортепиано в составе джазового трио, 1940.
8. Оркестр Джека Тигардена *Jack Teagarden and His Orchestra*, 1941.
9. *Topeka Kansas Orchestra*, 1930-е годы.
10. Оркестр Арти Шоу *Artie Show and His Orchestra*, аранжировка Рэя Коннифа (Ray Conniff), 1940.
11. *The Black Diamonds Band*.

⁸ Цукер А. М. Указ. соч.

⁹ Mawer D. *French Music and Jazz in Conversation*. Cambridge University Press, 2014. 320 p.

¹⁰ Faint P. *Jack Hilton*. Lulu Press, 2015. 388 p.

¹¹ Отсутствие в некоторых позициях года создания и имени автора аранжировки обусловлено объёмом обнаруженных на данный момент данных.

Составление полного каталога джаз-инг-версий рахманиновского опуса на сегодняшний день является сложной поисковой задачей. Одной из проблем, встающих на пути её решения, является потенциальная безграничность «перевоплощённых» вариантов. Джаз-инг-практика эры свинга была столь масштабным явлением, что вряд ли мы когда-нибудь сможем уверенно поставить точку в каталоге оджазированной классики, даже ограниченном композиторской персоналией или единичным опусом. Осознавая невозможность полного охвата материала, всё же предпримем исследование доступных источников, на данном этапе избрав из их круга те, что наиболее характерны для фирменного саунда эры свинга — биг-бэнда (не случайно в качестве синонимов для обозначения данного времени используются выражения «золотая эра биг-бэндов» и «эра данс-бэндов»). Анализ *band*-версий, на наш взгляд, позволит составить представление о «стилевой реинкарнации» Прелюдии.

Ещё одна проблема состоит в отсутствии либо недоступности нотных текстов транскрипций. Возможно, часть из них (например, сольные переработки) никогда и не были нотированы, поскольку существовали в формате устной импровизации. Не исключено также, что некоторые оркестровые партитуры не были изданы в печатном виде, а существовали только в рукописном варианте. Поиск нотных материалов представляется делом будущего. Тем не менее существующие звуковые тексты транскрипций при наличии первичного текста Прелюдии

предоставляют достаточно данных для выявления специфики трансформации оригинала. В данном исследовании наблюдения базируются на методе компаративного анализа нотного текста оригинала и звуковых текстов транскрипций. Сразу отметим, что пять *band*-версий демонстрируют принципиально различные степени вторжения в структуру оригинала — от нулевой (сохранение полной структуры) до максимальной (главный тематический элемент Прелюдии используется как основа для нового сочинения).

Предваряя рассмотрение легкожанровых переработок рахманиновской Прелюдии, созданных в эру свинга, считаем необходимым указать на хронологически первую известную нам *band*-версию, созданную ещё в досвинговый период. 7 марта 1919 года оркестром Джима Риза Юропа *Lt. Jim Europe's 369th Infantry ("Hell Fighters") Band* была записана композиция *Russian Rag*¹². Её название прямо указывает на один из жанров, доминирующих в музыке того периода как в целом, так и, в частности, в творчестве её автора. Им является американский композитор Джордж Кобб (George Cobb), впервые прославившийся именно благодаря данной переработке рахманиновского опуса.

Одна из первых версий эры свинга была записана в 1930 году оркестром Джека Хилтона¹³ — фигуры, во многих отношениях знаковой для британской музыкально-развлекательной индустрии XX столетия. Отметим хотя бы тот факт, что первые европейские гастроли коллективов Дюка Эллингтона и Пола Уайтме-

¹² Лейбл "Pathe", No. 23087-A.

¹³ Лейбл "His Master's Voice", No. C 1864.

на состоялись по приглашению Хилтона и при участии его коллектива, который выступал на одной сцене с бэндами знаменитых американских джазменов¹⁴. Хилтон был хорошо знаком с творчеством американских коллег. Так, ещё до создания собственного коллектива в 1923 году, работая в лондонском *Queen's Dance Orchestra*, Хилтон транскрибирует аранжировки симфоджаза Уайтмена. В 1926 году под его влиянием Хилтон добавляет в свой оркестр струнный квартет — именно для такого состава и будет переложена рахманиновская Прелюдия в 1930 году. Это был уже не первый опыт его работы с классическим наследием. Как отмечает Д. Мауэр, к этому времени джазовая обработка лёгкой классики прочно заняла своё место в репертуаре оркестра, куда входили *Pas des écharpes* С. Шаминад, «Медитация» Ж. Массне из оперы «Таис», «Рапсодия в стиле блюз» Гершвина и «Болеро» Равеля¹⁵. Также в репертуаре оркестра значились *band*-версии таких произведений, как Пассакалья *g moll* Генделя, ноктюрны Листа, Серенада Шуберта, Скрипичный концерт Чайковского, сочинения Паганини и Мендельсона.

Деятельность Хилтона протекала в русле лёгкой музыки, которая, как известно, в тот период пересекалась

с джазом в виде его коммерциализированного ответвления — так называемого *sweet*-джаза. Сам же Хилтон неоднократно подчёркивал своё дистанцирование от джаза. Избегая терминов «джаз» и «свинг», он определял главное качество своего стиля как «симфоническое синкопирование», которое позиционировал как специфическую черту британской лёгкой музыки. Может быть, по причине внутренней «неджазовости» Хилтона и могла возникнуть абсолютно не джазовая и принципиально отличная от остальных *band*-транскрипций версия Прелюдии. Её характеризует нулевая степень структурной трансформации, что позволяет говорить об инструментовке (саунд-транскрипции) фортепианного опуса и определить тип транскрипции как *техническую трансформацию*, то есть передачу оригинала в другую звуковую систему¹⁶. Однако важным представляется тот факт, что новый тембровый облик Прелюдии определялся саундом, свойственным лёгкой музыке. Кроме того, произошёл процесс «стилевой миграции» классического произведения в иную социокультурную нишу и новые условия художественной коммуникации — в переложении хотя и сохранился эмоционально-образный модус оригинала, но звучала Прелюдия

¹⁴ Так, в 1926 году оркестр Хилтона и оркестр Уайтмена участвовали в одном концерте в клубе «Кит-Кэт», играя соседние сеты. В 1933 году состоялось первое европейское турне Эллингтона, французский и голландский этапы которого проходили совместно с оркестром Хилтона.

¹⁵ “And, where Hylton and his band were concerned, the jazzing of generally light classics took as its objects such pieces as Rachmaninov’s *Preludes* in *G* and *C sharp minor* (produced by his arranger Peter Yorke) in 1930; Cécile Chaminade’s *Pas des écharpes*, recorded in 1925; Jules Massenet’s *Méditation* from *Thaïs*; Gershwin’s *Rhapsody* itself; and one of the shortest versions ever undertaken of Ravel’s *Boléro*, arranged in 1936 by Hylton’s second-in-command, William Ternent (1899–1977)” (Mawer D. Op. cit. P. 157).

¹⁶ Бородин Б. Б. История фортепианной транскрипции. М.: Дека-ВС, 2011. 508 с. Здесь и далее в определении типов транскрипции автор статьи опирается на методологию и терминологию, разработанную в данном исследовании.

в рамках развлекательных программ. Во время европейского турне 1931 года, как указывает П. Файнт¹⁷, гастрольный репертуар коллектива включал не менее шестидесяти четырёх произведений, в число которых входили и «Весёлая вдова» Легара, и Прелюдии *до-диез минор* и *соль минор* Рахманинова, и композиции, уже ставшие классикой джаза (*St. Louis Blues*, *Tiger Rag* и *Limehouse Blues*).

Особо отметим, что в отличие от иных *band*-версий эры свинга данное переложение характеризуется отсутствием свинга: в нём принципиально сохраняется «прямой» ритм, а также (в отличие от монотемпа иных образцов) агогика, присутствующая в первоисточнике.

На другом полюсе трансформации Прелюдии — аранжировка оркестра Арти Шоу, записанная в 1940 году¹⁸. На этикетке диска указано: “Prelude in *C major* — Fox Trot / (Artie Shaw — Ray Conniff) / Artie Shaw And his Orchestra”. Уже по этим данным, свидетельствующим о ладовой и жанровой трансформации, можно судить о глубине переработки. К тому же на этикетке отсутствует имя Рахманинова и, вероятно, это не случайно: от его музыки здесь остались три первые звука головного мотива Прелюдии и контуры фактуры. Характеризуя данную версию с точки зрения транскрипторской техники, её следует отнести к *свободным переработкам*: это не столько обработка Прелюдии, сколько «реминисценция» на неё.

Основополагающим для данной версии является жанровый фактор: именно танцевальность определяет темп, его

жёсткое выдерживание на протяжении всей пьесы и тотальную квадратность построений. Структура в целом напоминает трёхпятчастную форму АВАВА. Раздел А основан на четырёхкратном повторе головного мотива Прелюдии, причём третье повторение транспонировано в субдоминанту, что позволяет услышать отголоски блюзовой идиоматики. Раздел В строится на *barbershop*-гармонии — параллельном нисходящем по хроматизмам сдвиге малых мажорных септаккордов. Возможно, неким прообразом данного раздела стал материал средней части оригинала, где начальный мотив мелодической линии движется по полутонам вниз. Поверх *barbershop*-гармонии звучат традиционные для джазовой практики сольные импровизационные линии в исполнении кларнета и саксофона.

В качестве любопытной детали отметим тембровое решение данной транскрипции: при принципиальной её несхожести с версией Хилтона, их сближает струнная секция в составе оркестра. Но если в варианте Хилтона сохраняется оригинальный драматичный тон высказывания, то в версии Шоу от него не остаётся и следа.

Оба названные типа — переложение и свободная переработка — не являются характерными для инструментальной джазинг-практики эры свинга. Гораздо более показательны аранжировки Прелюдии из репертуара оркестров Дюка Эллингтона (1938), Глена Грэя (1939) и Джека Тигардена (1941): их можно отнести к типу *интерпретирующей транс-*

¹⁷ Faint P. Op. cit.

¹⁸ Лейбл “Victor”, No. 27432-B.

формации как с точки зрения изменения социокультурного статуса (снижение позиции автономной музыкальной миниатюры до прикладной танцевальной пьесы), так и с точки зрения вторжения в музыкальную ткань первоисточника. Общими для них качествами являются жанровая переориентация и опора на структурный, гармонический и мелодический остов оригинала при достаточно активных его преобразованиях. Изменения формы касаются либо тематически незначимых зон, либо фрагментов со специфической фортепианной фактурой, которая не может быть адекватно передана оркестровыми средствами. Трансформация Прелюдии в фокстрот значительно повлияла на темпоритм: так, на всём протяжении каждой из трёх транскрипций безостановочно пульсирует ударная установка, выдерживается монотемп, большую роль играет своеобразно трактованный принцип диминуции (ритмического дробления мелодических нот); нельзя также не отметить замещение прямой ритмики свинговой, что является общим местом для *jazzing*-практики эры свинга. Моторикой движения обусловлено сокращение длительности выдержанного звука тоники в начале изложения темы во всех трёх вариантах. Отметим также и идентичность тембродинамического профиля трёх бэндových аранжировок: в них рахманиновский громкостной диапазон *ppp* — *sffff* оказывается значительно сужен (что вполне объяснимо новым коммуникативным вектором: *ppp* не даёт возможности слышать пульсацию, столь необходимую в танце, а звучность *sffff* выходит за рамки модуля лёгкой развлекательности).

При всём сходстве базовых позиций каждая аранжировка имеет индивиду-

альное структурно-композиционное решение.

Так, в аранжировке оркестра Грэя реализован типовой для джаза принцип *double tempo*: при выдерживании установленной с самого начала единицы метрической пульсации некоторые фрагменты темы звучат в «уменьшении», в результате чего нарушаются временные пропорции оригинала. Также отметим купирование предыктового раздела и замену рахманиновской коды. Причиной тому, вероятно, служит фактурное изложение заключения оригинала выдержанными аккордами, противоречащее танцевальной трактовке транскрипции, тогда как новая легковесно-мажорная кода вполне соответствует ей.

В аранжировке оркестра Тигардена градус структурных изменений выше. Купюре подвергается повтор головного мотива в начале проведения темы и последние такты первой части. Середина трансформирована с помощью смещения мотивов на иные доли тактов: за счёт свинговой фразировки и нового синтаксиса возникает эффект перекрёстного ритма. Кроме того, в данном разделе возникает обратный, по сравнению с *double tempo*, эффект «замедления»: фрагмент, построенный на восходящем параллельном движении аккордами (начиная с неаполитанского), звучит «в увеличении». Ещё один композиционный сюрприз для слушателей готовит реприза: она далека от текста первоисточника и насыщена блюзовой интонационной идиоматикой. Кода, как и в аранжировке оркестра Грэя, трансформирована: в данном случае она построена на материале средней части, что в какой-то мере компенсирует отсутствие тематической арки между первой частью и репризой и служит приёмом объединения формы.

В противоположность вариантам бэндов Грэя и Тигардена, аранжировка оркестра Эллингтона изобилует расширениями, которые находятся в завершающих разделах каждой из частей. Место коды оказывается занятым расширением репризы.

Итак, бэнд-версии рахманиновской Прелюдии в целом можно характеризовать как вполне типичные образцы транскрипторской практики. И хотя художественные качества *jazzing*-версий академической музыки далеко не всегда бесспорны, их обилие может служить безусловным доказательством вечной жизни классики — пусть и в обновлённом формате.

Эра свинга дала мощный толчок практике неакадемических трансформаций

классической музыки. Рахманиновская Прелюдия может служить одним из множества примеров. Точек пересечения джаза и классики с течением времени становится всё больше, что открывает исследователям новые перспективы. Публикации современных учёных свидетельствуют о наличии различных подходов — от изучения явлений частного характера (например, джазовой фуги в работах С. Чувилкина [4]) до широких обобщений о влиянии джаза на современную академическую музыку [5]. Серьёзные изыскания вводят в научный обиход материал, ранее остававшийся за рамками исследовательского внимания, и способствуют формированию объективного объёмного представления о музыкальном мире современности.

Список источников

1. Ракочи В. А. Трансформация оркестровки в Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова и джазовые идиомы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 219–230. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.219-230
2. Линь Чжефу, Шак Т. Ф. Классический кроссовер в контексте взаимодействия тенденций Востока и Запада // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1. С. 7–15. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-7-15
3. Преснякова И. А. Джазинг эры свинга: pro et contra // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 76–86. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.076-086
4. Чувилкин В. С. О сущности понятия «джазовая фуга» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 85–91. DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14012
5. Дыма И. А. Влияние джаза на академическую музыку XX века // Искусство и образование. 2021. № 6. С. 87–96. DOI: 10.51631/2072-0432_2021_134_6_87

Информация об авторе:

И. А. Преснякова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

References

1. Rakochi V. A. Transformation of Orchestration in Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme of Paganini* and Jazz Idioms. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 219–230. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.219-230
2. Lin Jeffu, Shak T. F. Classical Crossover in the Context of Interactions of East and West Trends. *Cultural Studies of Russian South*. 2022. No. 1, pp. 7–15. (In Russ.) DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-7-15
3. Presnyakova I. A. Swing Era's *Jazzing the Classics: Pro et Contra*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 76–86. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.076-086
4. Chuvilkin V. S. About the Essence of the Concept of “Jazz Fugue”. *South-Russian Musical Anthology*. 2019. No. 4, pp. 85–91. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14012
5. Dyma I. A. The Influence of Jazz on Academic Music of the Twentieth Century. *Art and Education*. 2021. No. 6, pp. 87–96. (In Russ.) DOI: 10.51631/2072-0432_2021_134_6_87

Information about the author:

Inga A. Presnyakova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory.

Поступила в редакцию / Received: 06.06.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 19.06.2023