

Научная статья

УДК 78.07

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.009

Джаз в академическом контексте отечественного образования¹**Маклыгин Александр Львович**

Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова,

Казань, Россия

E-mail: dmaklygin@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1643-4597>

Аннотация. В статье рассматриваются особенности внедрения джаза в XX веке в сложившуюся систему отечественного академического образования. Показаны общие и специфические черты двух «практик», способствовавших как их сближению, так и определенной оппозиционности с точки зрения их педагогической адаптации. Отражена многоликая ценностная рецепция джаза со стороны академических музыкантов. Специально выделен позитивный опыт научного понимания джаза отечественными музыковедами. Выделен корпус деятелей российского джаза, выполнивших исторически важную миссию органичного вживления «новой практики» в учебный мир отечественного образования. Среди них принципиальное внимание уделено созидательной деятельности профессора Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки Валерия Николаевича Сырова.

Ключевые слова: джаз, академическое образование, отечественная рецепция джаза, джазовая педагогика, джаз в системе классического образования, В.Сыров.

Для цитирования: Маклыгин А. Л. Джаз в академическом контексте отечественного образования // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 73–79. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.009>

Original article

Jazz in the academic context of Russian education**Maklygin Alexander L.**

Zhiganov Kazan State Conservatoire,

Kazan, Russia

E-mail: dmaklygin@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1643-4597>

Abstract. The article examines the peculiarities of the implantation of jazz in the twentieth century into the existing system of domestic academic education. The general and specific features of the two “practices” are shown, which contributed to both their rapprochement and a certain opposition in terms of their pedagogical adaptation. The many-sided value reception of jazz by academic musicians is reflected. The positive experience of scientific understanding of jazz by domestic musicologists is specially highlighted. The line of personalities of Russian jazz who have fulfilled the historically important mission of organically implanting “new practice” into the educational world of domestic education has been highlighted. Among them, fundamental attention is paid to the creative activity of Professor Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire Valery N. Syrov.

Keywords: jazz, academic education, domestic reception of jazz, jazz pedagogy, jazz in the system of academic education, V. Syrov

For citation: Maklygin A. L. Jazz in the academic context of Russian education. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 73–79 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.009>

Минувший XX век резко расширил панораму систем музыкального мышления, появление которых явно свидетельствовало о существенном снижении действия классико- и европоцентристских установок в академической европейской музыке. Среди этих новых «практик» был и джаз.

Примечательно возникший на стыке веков стараниями широкого в полиэтническом плане состава «пионеров», джаз уже в 1910-е годы ворвался в

благопристойное европейское пространство, взорвав его своей необузданной ритмической стихией, ладовой «остротой» и, конечно, будоражащей восприятие силой особого импровизационного искусства. Казалось бы, еще один формат «новой музыки» начала века, правда, с ее подчеркнутой «демократичностью» звучания (в отличие от «резкой» диссонантности первого европейского авангарда) должен был встретить не только восторжен-

ный прием европейского слушателя и значительного количества действовавших тогда композиторов (К. Дебюсси, И. Стравинский, С. Рахманинов, Д. Мийо и др.), но и плавно и естественно войти в мир существовавшего музыкального образования. Однако этого не случилось! Более того, новое «американское детище» встретило поразительное по своему мировоззренческому и эмоциональному масштабу неприятие со стороны педагогического сообщества с точки зрения включения его в систему музыкального обучения. Но что еще более удивительно, и на своей родине в США джаз достаточно долго добивался права на занятие достойного образовательного «места». Все это явно свидетельствует, что педагогический параметр истории джаза — это особая проблема, которая по-своему отражает тернистый путь развития этой музыкальной культуры в XX веке.

В этом процессе образовательного продвижения нового искусства в учебные практики в зарубежной и отечественной педагогике появилось немало ярких подвижников. Среди наших инициаторов борьбы «за права джаза» в системе академического и просветительского образования можно назвать И. Шиллингера, В. Фейертага, К. Назаретова, Ю. Козырева, И. Бриля, Г. Гольштейна, Ю. Чугунова И. Бутмана и др.

Особого внимания заслуживают те энтузиасты джазового просвещения, которые свою инновационную миссию проводили в разных российских регионах. Среди них непременно должен быть назван профессор Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки Валерий Николаевич Сыров.

Он родился в 1947 году в небольшом промышленном волжском городе тогдашней Куйбышевской (ныне Самарской) области Чапаевске. Надо заметить, что этот год стал знаменательным в истории отечественного джаза. Тремя месяцами позже приблизительно в такой же небольшой промышленный городок на Волге Зеленодольск Татарской АССР прибыл поезд с так называемыми «шанхайцами». Это был оркестр Олега Лундстрема, приехавший на родину из далекого Китая и уже фактом своего появления обозначивший новый импульс в развитии советского джаза.

Совпадение этих событий, разумеется, не стоит преувеличивать, а тем более, символизировать. Однако, показательна судьба молодого музыканта, ставшего в 1965 году горьковчанином: отставлен в сторону баян как основной инструмент профессионального обучения, избран особый путь пре-

бывания в музыке — «музыковедение». И это не последняя метаморфоза: в последующем в проблемном поле интересов Сырова-ученого неожиданно меняется вектор интересов — от весьма «модного» на исходе советского времени творчества Бориса Тищенко сделан «прыжок» к явлениям массовой музыкальной культуры².

В те годы джаз, поп, рок вовсе не считались областью элитарной музыковедческой проблематики по причине откровенно «неакадемической» специфики, да и западного генезиса. Поэтому чаще всего первопроходцами в изучении этой музыки выступали не профессиональные музыковеды, а выходцы из самой среды т.н. «легкой музыки», хорошо знавшие ее «внутреннюю жизнь» и сумевшие доступными им «научными средствами» описать определенные стороны этой практики XX века. Естественно, в основном это были «труды» по изложению ее фактологической истории, социокультурной специфики бытования в контексте доминировавших тогда идеологем³.

Метаморфоза в проблемном интересе В. Сырова относится в 1990-м годам, когда резкое расширение гуманитарных границ отечественной науки вызвало актуализацию новых (или находящихся в относительном забвении) объектов исследования. И если, к примеру, такие из них как развернувшиеся с новой силой исследования по древнерусской и старинной зарубежной музыке или «внеевропейским культурам», были встречены нашим «гостеприимным» академическим музыкознанием весьма благосклонно, то такие пришельцы «извне» как джаз или медийные феномены воспринимались, по меньшей мере, достаточно насторожено. Впрочем, этому было свое отечественное объяснение: можно вспомнить жаркую дискуссионно-агрессивную встречу со стороны академической науки и педагогики вторгшейся в наше пространство додекафонии и всего западного авангарда в середине 1960-х годов. И каково пришлось горстке ученых-«смельчаков» (Ю. Холопову, М. Тараканову, А. Юсфину и др.) доказывать право на объективное исследование и изучение этой области «новой музыки».

Казалось бы, джаз, с его вовсе не абсолютотом диссонансности и эпатажности, в условиях гуманитарной ситуации 1990-х годов вовсе не создавал атмосферы дискуссионной накаленности минувших десятилетий. Однако основания для проявления непонимания все равно были. И они касались вопросов методологического порядка: как специфические явления импровизационной музыки с ее

неповторимой диффузией европейских и афро-карибских «начал» исследовать на базе сложившихся исследовательских традиций отечественной науки? Надо заметить, что некоторый зачин в этом деле уже был загодя сделан — труды В. Дж. Конен, которые значительно отличались от беллетризованного (правда, фактологически насыщенного) американского джазоведения. И до настоящего времени многие суждения, положения, оценки, наблюдения и, главное, аналитические обобщения в ее книгах не потеряли своей актуальности. Но следует при этом подчеркнуть, что объектом внимания В. Конен были американская музыка и джаз начала XX века, в которых еще рельефно видна европейская составляющая [3]. Отсюда и главный вектор исследований автора — воздействие музыкальных традиций Старого света на зарождающиеся формы новой массовой (точнее сказать, развлекательной, как она тогда понималась) музыки.

Перед исследователем джаза 1990-х годов была открыта почти вся панорама вековой истории джаза, где наряду с т.н. «традиционным джазом» массу таинств и загадок нес «джаз современный». Художественные и музыкально-стилевые «изыскания» создателей би-бопа, *cool*, хард-бопа, «свободного джаза», джаз-рока, этно-джаза ставили перед любым исследователем аналитические проблемы нового порядка.

Скорее всего, именно эта привлекательная научно-исследовательская интрига и совершила поворот в профессиональных интересах В. Н. Сырова. В их реализации проявилась одна важная особенность: ученого интересовали не отдельные объекты, скажем, только джаза. Фокус внимания был направлен на выявление генетических связей между разными музыкальными практиками массовой культуры на их межжанровой или историко-стилевой близости. Примечательна одна из первых работ ученого, которая уже в названии отразила вектор его исследовательского поиска: «Негритянский блюз и ладовое мышление рока» [4]. Или через год в том же журнале: «Рок и классическая музыка» [5]. Нельзя не упомянуть и статью, близкую к излюбленной коненовской тематике: «Европейский контекст в джазе» [6].

Принципиально следует отметить вклад В. Сырова в области музыкального образования, выразившийся во включении в сугубо академическое консерваторское пространство фактически нового составного явления — учебных курсов по массовой музыкальной культуре и массовым музыкальным жанрам, Лаборатории по данному профилю.

Именно эта инициатива В. Сырова с особой актуальностью ставит вопрос о специфических особенностях «встраивания» массовой («неакадемической») музыки XX века в сложившийся десятилетиями отечественный образовательный «механизм», каковым является консерватория. Ее познавательная база, прежде всего, — классикоромантическая музыка. В последние десятилетия, правда, историческая амплитуда изучаемой музыки принципиально расширилась. Но джаз и другие области массовой музыкальной культуры все равно воспринимаются как принципиально «неакадемические» форматы музыки и, следовательно, находятся на периферии ценностных установок, характерных для консерваторского мира.

Показателен факт: открытые с невероятными трудностями в 1980-е годы джазовые факультеты в двух отечественных вузах вовсе не были консерваторскими. В 1982 году стараниями Кима Назаретова был открыт профильный факультет в Ростове-на-Дону, в 1984 году — в Институте имени Гнесиных. Оба вуза обозначались тогда как «музыкально-педагогические»! В будущем цепная реакция открытия джазовых («эстрадно-джазовых») подразделений продолжилась, но опять-таки это были не консерватории, а в основном «институты культуры» (или «институты культуры и искусств»)⁴.

Таким образом, консерватории оказались своего рода «запретной зоной» для идущей с Запада музыки, воспринимаемой исключительно в развлекательном ключе. Однако, для самих джазменов именно консерватория была зоной образовательных интересов. И самый яркий пример — упомянутые выше «шанхайцы», почти в полном составе поступившие в 1948 году в Казанскую консерваторию⁵. Именно они после успешного завершения учебы по сугубо академической программе в 1956 году, переехав в неполном составе в Москву, образовали «Концертный эстрадный оркестр под руководством Олега Лундстрема»⁶. Слово «джаз» здесь по понятным причинам не указывалось.

Показательно: все (!) «лундстремовцы» доучились до получения дипломов. Сугубо академическая программа обучения для возрастных студентов (всем им было за 30 лет) и джазменов по духу оказалась вполне подвластной. Джаз, разумеется, в их консерваторском обучении, в принципе не присутствовал⁷.

Тернистый путь продвижения джаза в отечественное вузовское пространство был обуслов-

лен не только какими-то рудиментами советских идеологических предрассудков или неким академическим снобизмом, отражающим взгляд на эту музыку как «легкую», «низкую», «физиологичную», «нравственно сомнительную» и т. п.⁸ Неприятие джаза в стенах академического вуза, разумеется, нельзя объяснить только существовавшей в советское время ценностной эстетической дихотомией: «музыка серьезная» — «музыка легкая». Иными словами, музыка академическая (высокопрофессиональная) и «внеакадемическая» (массовая, любительская). Первая предполагала институализированные формы обучения, удел второй — частные, студийные, «цеховые» и даже самостоятельные форматы обучения⁹. И если история консерваторий (в современном значении, не барочном) имеет более чем двухвековую дистанцию (начиная с открытой в конце XVIII века Парижской консерватории), то в джазе необходимость в учреждении специализированного учебного заведения в США возникла только к началу 1940-х годов. То есть, фактически ко времени, когда прошла существенная часть истории джаза (включая его «золотую эру» — эпоху свинга) и когда на авансцену вышли создатели би-бопа.

И здесь в связи образовательным параметром истории американского джаза необходимо принципиально подчеркнуть первопроходческую инициативу выдающегося российского музыканта, уехавшего на родину джаза в 1928 году Иосифа Шиллингера (1895–1943)¹⁰. Выпускник Петербургской консерватории 1917 года уже в США в 1930-е годы активно ведет курсы джаза в академических учебных заведениях (среди которых Колумбийский университет), а в последние годы жизни преподает в созданной им школе. Именно на ее базе его ученик пианист Лоренс Берк в 1945 году создает специализированный учебный центр, назвав его в честь своего учителя «Шиллингер-Хаус». Через девять лет Берк решает обозначить в названии школы свое имя — Berklee School of Music. Впоследствии преобразованное в колледж фактически детище российского музыканта стало всемирно известным и авторитетным центром обучения джазовых музыкантов¹¹.

Как в США, так и в нашем отечественном академическом образовании несколько предвзятое отношение к джазу и, конкретно, к необходимости его вузовского освоения, отчасти базировалось на восприятии его как исключительно устной («внеписьменной», «внеотной») музыкальной практики. А отсюда, и рождающееся сомнение в про-

фессионализации джаза. Красноречиво об этом свидетельствует описание встречи Стена Кентона и участников Беркширского проекта в 1958 году в Калифорнии, приглашенных Национальной конференцией преподавателей музыки: «Они попросили нас приехать и объяснить, нужно ли вообще преподавать джаз. Мы выступили, нас погладили по головке и сказали: молодцы! Не звоните нам, мы вам сами позвоним. Мол, вы, джазовые мальчики, научились играть по слуху, чего тут преподавать-то? Их отношение было почти оскорбительным. Тогда я заявил, что не желаю тратить время на перелеты с побережья на побережье для того, чтобы быть снисходительно потрепанным по плечу, а Стэн заявил, что превращает свой оркестр в передвижную лабораторию по джазовому преподаванию. Он сказал: раз нам не хотят помогать, мы все сделаем сами!» (цит. по: [7]).

Освоение музыкальной речи «на слух» действительно присуще музыке устной и устно-профессиональной традиции в фольклоре или ранне-церковной практике (например, русское «пение по наслышке»). И уже сам этот факт вступает в определенное противоречие с принятыми форматами обучения в консерватории. Кроме этого, сама атмосфера джазового музицирования принципиально базируется на принципах импровизационного мышления, которое в академической музыке давно стало фактом исторического прошлого. И, надо заметить, всякие попытки включения не столько, скажем, джазовых, а именно академических форм импровизации в вузовские программы натываются на существенное непонимание, а нередко и противодействие¹².

И еще одна особенность джаза с точки зрения академической рецепции: освоение этого ремесла студентом дает наиболее позитивный эффект через многогранную ансамблевую игру (дуэт, трио, квартет и т. д.) с четкой фактурной дифференцированностью на солирующие и аккомпанирующие функции. И у каждой из них свои сложности: ритмические, гармонические, фигурационные и т. д. Другими словами, приоритетной становится дисциплина, которая по академической номенклатуре курсов обозначается как «камерный ансамбль».

Ряд «несоответствий» джаза внутренним регламентам академического образования может быть продолжен. Если кратко: 1) приоритет развития ритмического чувства в силу доминирующего действия «афро-карибской» перкуссионности, оказывающейся «крепким орешком» для воспитанного на европейских музыкально-речевых на-

чалах консерваторского студента; 2) достаточно широкая амплитуда эмоционально-чувственного и театрально-имиджевого («эксцентричного») самовыражения, присущая джазменам, в отличие от относительно строгой академической концертной концепции; 3) дух «джазовой религиозности», когда иные («неджазовые») отделы музыки молодыми джазменами принимаются избирательно или вообще игнорируются¹³.

На сегодняшний день в отечественном образовании существуют два формата присутствия джаза: это специализированные («эстрадно-джазовые») факультеты вузов и сузов и просветительские дисциплины на академических отделениях. Последнее выражается во введении в программу обучения «Теории и истории джаза», «Массовой музыкальной культуры», «Основ импровизации».

Практика показывает, что дистанция между двумя системами освоения музыки сокращается. Этому способствовали важные гуманитарные и музыкально-аксиологические процессы. За последние десятилетия джаз получил достойное место в иерархии исследовательских проблем. Написано около трех десятков искусствоведческих диссертаций, среди которых можно выделить выполненные под руководством В. Сырова исследования Д. Лившица, С. Магон.

Появилась учебная литература, в которой джаз дается адаптировано относительно существующей академической практики и учебной атмосферы. Одним из первых удачных образцов такого естественного вживления джаза в консерваторское пространство можно считать фактически учебник по формированию современной музыкальной речи у студентов-композиторов, написанный Ю. Холоповым и скромно названный «Задания по гармонии» [8]. Знаковым следует считать изданное в 2018 году учебное пособие (фактически тоже учебник!) «Основы джазовой гармонии» И. Пресняковой (РАМ имени Гнесиных), которое принципиально рекомендовано для студентов «академического бакалавриата» [9].

На сокращение дистанции между джазом и академическим образованием в последние годы существенно повлияла одна примечательная тенденция в отечественной концертной жизни: это совместные творческие проекты с участием в джазовом «действе» звезд академической музыки. Среди таких музыкальных союзов можно назвать следующие: Ю. Башмет и И. Бутман, Х. Герзмава и Д. Крамер, Д. Мацуев с А. Ивановым (контрабас) и А. Зингером (ударные), биг-

бенд Георгия Гараяна и И. Федоров (кларнет). Джаз оказался в сфере активного концертного интереса со стороны Б. Березовского.

Таким образом, действия этих музыкантов явно демонстрируют необходимость существенного расширения стиливого «багажа» современного академического музыканта, куда органично и постепенно входит и джаз. И осваиваться он должен в период учебы в вузе как один из компонентов развития музыкально-стилевой эрудиции студента. Успешное решение этой проблемы возможно при решении ряда познавательных задач и выработки новых навыков, среди которых приоритетным представляется формирование импровизационного типа мышления, которое в равной мере необходимо для адекватного и успешного освоения как современных, так и «старинных» музыкальных практик в расширяющемся пространстве отечественного академического образования.

Примечания

¹ Статья написана на основе доклада, прочитанного в Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки в 2022 году на научной конференции, посвященной юбилею авторитетного российского ученого в области массовой музыкальной культуры Валерия Николаевича Сырова (Международная научная конференция «Диалектика классического и современного в музыке: академическая и неакадемическая традиции», посвященная 75-летию со дня рождения профессора ННГК, доктора искусствоведения Сырова Валерия Николаевича. Нижний Новгород, 3–5 октября 2022 г.).

² «Метаморфозность» профессионального пути В. Сырова в какой-то мере сказалась и на его научной склонности к исследованию неожиданных и подчас парадоксальных процессов в массовой музыкальной культуре. Его основной труд своим названием отражает это свойство: Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке [1].

³ Среди череды отечественных книг и статей, посвященных массовой музыкальной культуре, появлялись действительно труды, за которыми была видна огромная информационно-поисковая работа авторов. В качестве примера можно привести фактически первую отечественную монографию о джазе, написанную выпускником Московского физтеха, кандидатом технических наук Алексеем Баташевым «Советский джаз» [2]. Скрупулезная архивная работа автора выразилась в том, что данный труд дает весьма полную карти-

ну становления и развития отечественного джаза в первые полвека его истории.

⁴ Попутно можно уточнить еще одну заслугу горьковчанина по рождению А. Баташева: своей яркой просветительской и концертной деятельностью он ввел важную традицию особого джазового концерта как неотъемлемой части всего музыкального праздника. И в 1970–90-е годы не случайно существовало поверие, что джазовый фестиваль без Баташева не есть фестиваль (Ю. Верменич).

⁵ Надо заметить, что идеи внедрения в академический образовательный мир эстрадно-джазовых отделений возникли еще в начале 1970-х годов, когда состояние отечественной массовой музыки требовало принципиальной модернизации. Открытые еще в эпоху оттепели шлюзы для проникновения западной музыки, несмотря на последующее их идеологическое закрытие, способствовали фронтальному захвату советского культурного пространства пришедшим «извне» мощным волнам зарубежной эстрады и джаза. Появление новых кумиров молодежи, каковыми оказались Элвис Пресли, Битлз, Мик Джаггер, Фрэнк Синатра, ABBA, разумеется, вызвали соответствующие «реакции» со стороны конкретных ведомств. Среди «принятых мер» обозначим всего одну: в 1974 году по инициативе (!) Министерства культуры СССР в двадцати музыкальных училищах были открыты эстрадно-джазовые отделения. И надо заметить, что внедрение новой музыкальной практики в академический «климат» ссузов проходил далеко не «безоблачно». В числе относительно успешной адаптации «пришельца» из мира эстрады можно назвать опыт Ленинградского музыкального училища имени М. П. Мусоргского (профильное отделение было открыто в 1979 году). Большей же частью союз двух систем музыкального мышления оказался весьма проблемным, подчас выразившимся в «отторжении» (Чебоксары) и даже закрытии новых отделений (Казань).

⁶ В своих многочисленных высказываниях О. Лундстрем постоянно рассказывал, что в что главной причиной выбора для приезда именно Казани было наличие «молодой» консерватории, открытой в 1945 году.

⁷ Примеры успешного преодоления будущими джазовыми звездами консерваторского классического ремесла оказались весьма многочисленными: Ю. Саульский, В. Людвиговский, Н. Левиновский, Л. Винцкевич, А. Кондаков и др.

⁸ Должно было пройти почти три десятка лет, чтобы музыкант с удивительной пассионарно-подвижнической энергией «решился — открыл — удержал» в отечественном вузе специализированное обучение джазу. Это был Ким Назаретов.

⁹ Надо заметить, что такой взгляд на джаз в советское время был весьма распространенным, особенно именно со стороны академических музыкантов. На одной из творческих встреч Владимир Фейертаг рассказывал о реакции своей матери (выпускницы фортепианного факультета Ленинградской консерватории) на необузданный интерес сына к джазу: «Недоглядела сына!». В этом же духе высказывалась мама Давида Голощекина, решившегося после окончания спецшколы при ЛГК уйти в джаз: «Ты закончишь жизнь в ресторане!». В частной беседе певица Светлана Жиганова (дочь основателя Казанской консерватории Н. Г. Жиганова) говорила о жестком запрете со стороны отца на наметившееся у нее увлечение джазом: «Испортишь голос!».

¹⁰ История как американского, так и отечественного джаза дает огромное количество примеров успешного освоения джазового ремесла на высоком профессиональном уровне музыкантами, пришедшими в джаз без наличия консерваторского диплома. «Шанхайский оркестр» в 1930 годы создавал архитектор по образованию Олег Лундстрем. Один из самых ярких отечественных саксофонистов Георгий Гаранян был выпускником Московского станкостроительного института, после окончания которого сразу устроился на работу в ... «Москонцерт» в ансамбль Эдит Утесовой!

¹¹ До отъезда в США Шиллингер в 1920-е годы проводил огромную работу по пропаганде джаза и «новой музыки» (был членом АСМа).

¹² Как ни странно, но в США путь включения джаза в существовавшую инфраструктуру образования тоже оказался достаточно проблемным. Должно было пройти почти два десятка лет после начинаний Берка, чтобы джаз устойчиво стал включаться в программы обучения. И как ни парадоксально, фактором допуска здесь оказалась весьма демократичная по своему языку поп-музыка, придвинувшая джаз с его достаточно сложным языком (напомним, это было уже время Джона Колтрейна) в область высокопрофессионального и достойного для изучения искусства. Из ряда «событий» этого времени можно назвать т.н. «Беркширский проект», начатый еще в 1950-е годы выдающимся теоретиком джаза Маршаллом Стернсом и известным бенд-лидером Стеном Кен-

тоном, выражавшийся в проведении конференций, семинаров, летних лагерей по джазу.

¹³ По части джазовой импровизации, мягко говоря, непонимание и игнорирование со стороны студентов имеет место и в настоящее время. Сравнительно недавно на одной из московских конференций Григорий Файн (горьковчанин по рождению и учебе) говорил о весьма проблемном привлечении к курсу импровизации пианистов МГК.

Список источников

1. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока, или Путь к «третьей» музыке: Монография. Н.Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1997. 209 с.
2. Батасhev А. Н. Советский джаз: Исторический очерк / под ред. и с предисл. А. В. Медведева. М.: Музыка, 1972. 175 с.
3. Конен В. Рождение джаза. М.: Советский композитор, 1984. 310 с.
4. Сыров В. Н. Негритянский блюз и ладовое мышление рока // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 155–159.
5. Сыров В. Н. Рок и классическая музыка // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 141–147.
6. Сыров В. Н. Европейский контекст в джазе // «Свое» и «чужое» в европейской культурной традиции: Литература. Язык. Музыка. Н. Новгород: Деком, 2000. С. 340–345.
7. Мошков К. История джазового образования в США: краткий обзор // Полный джаз. 2002. № 22. URL: <https://www.jazz.ru/mag/166/jazzedu.htm> (дата обращения: 07.08.2024).
8. Холопов Ю. Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 288 с.
9. Преснякова И. Основы джазовой гармонии. Учебное пособие для академического бакалавриата. М.: Юрайт, 2018. 157 с.

References

1. Syrov, V. N. (1997), *Stilevye metamorfozy roka, ili Put' k «tret'eyu» mu-zyke: Monografiya* [Stylistic Metamorphoses of Rock, or the Path to the “Third” Music: Monograph], Izd-vo Nizhegor. un-ta, Nizhny Novgorod, Russia.

2. Batashev, A. N. (1972), *Sovetskiy dzhaz: Istoriicheskiy ocherk* [Soviet Jazz: Historical Essay], Muzyka, Moscow, USSR.
3. Konen, V. (1984), *Rozhdenie dzhaza* [The birth of jazz], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.
4. Syrov, V. N. (1996), “Negro Blues and Modal Thinking of Rock”, *Muzykalnaya akademiya* [Musical Academy], vol. 3–4, pp. 155–159.
5. Syrov, V. N. (1997), “Rock and Classical Music”, *Muzykalnaya akademiya* [Musical Academy], vol. 2, pp. 141–147.
6. Syrov, V. N. (2000), “European context in jazz”, “Own” and “foreign” in the European cultural tradition: Literature. Language. Music [«Svoe» i «chuzhoe» v evropeyskoy kul'turnoy traditsii: Literatura. Yazyk. Muzyka], Dekom, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 340–345.
7. Moshkov, K. (2002), “History of jazz education in the USA: a brief overview”, *Polnyy dzhaz* [Complete jazz] [Electronic], vol. 22, available at: <https://www.jazz.ru/mag/166/jazzedu.htm> (Accessed at 07 August 2024).
8. Kholopov, Yu. (1983), *Zadaniya po garmonii* [Harmony assignments], Muzyka, Moscow, USSR.
9. Presnyakova, I. (2018), *Osnovy dzhazovoy garmonii. Uchebnoe posobie dlya akademicheskogo bakalavriata* [Basics of jazz harmony. Study guide for the academic bachelor's degree], Yurayt, Moscow, Russia.

Информация об авторе

А. Л. Маклыгин — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой теории музыки, профессор

Information about the author

A. L. Maklygin — Doctor of Art History, Head of the Department of Music Theory, Professor

Статья поступила в редакцию 10.08.2024; одобрена после рецензирования 02.09.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 10.08.2024; approved after reviewing 02.09.2024; accepted for publication 09.09.2024.