

Научная статья

УДК 78.082.4

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.007

Джазовая додекафония Ричарда Беннетта: Концерт для Стэна Гетца

Кром Анна Евгеньевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: yannakrom@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6121-2766>

Аннотация. В статье рассматривается Концерт для Стэна Гетца (для тенор-саксофона, струнных и литавр, 1990) выдающегося английского композитора Ричарда Родни Беннетта (1936–2012). В этом сочинении автор органично соединяет традиции академической музыки, в том числе свободно трактованную двенадцатитоновую технику, с джазовой идиоматикой. Беннетт опирается на характерные черты концертного жанра: трехчастный цикл, построенный по принципу темпового и жанрового контраста между частями, атмосферу игры, свободного творческого состязания солиста и оркестра, эффектные каденции, классические формы. Звуковысотная организация опуса связана с додекафонным методом композиции. Анализ концерта позволил установить, что двенадцатитоновая серия, изложенная в своих основных формах в начале первой части, пронизывает все сочинение, придавая ему интонационное единство и целостность. Джазовая стилистика проявляется в выборе и интерпретации тембра тенор-саксофона, сольных хорусных импровизациях, красочных джазовых гармониях с многотерцовыми альтерированными аккордами во второй части, остром синкопированном ритме при регулярной метрической пульсации.

Ключевые слова: Ричард Родни Беннетт, серийная техника, додекафония, Концерт для Стэна Гетца, тенор-саксофон

Для цитирования: Кром А. Е. Джазовая додекафония Ричарда Беннетта: Концерт для Стэна Гетца // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 44–49. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.007>.

Original article

Richard Bennett's jazz dodecaphony: a concert for Stan Getz

Krom Anna E.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: yannakrom@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6121-2766>

Abstract. The article discusses a Concerto for Stan Getz (for tenor saxophone, strings and timpani, 1990) by the outstanding English composer Richard Rodney Bennett (1936–2012). In this composition, the author organically combined the traditions of academic music, including the freely interpreted twelve-tone technique, with jazz idiomatics. Bennett relies on the characteristic features of the concert genre: a three-part cycle built on the principle of tempo and genre contrast between parts, the atmosphere of the play, free creative competition between soloist and orchestra, spectacular cadences, classical traditional forms. The pitch organization of the opus is connected with the dodecaphone method of composition. The analysis of the concerto made it possible to establish that the twelve-tone series, set out in its main forms at the beginning of the first movement, permeates the entire composition, giving it intonational unity and integrity. Jazz stylistics manifests itself in the choice and interpretation of the timbre of the saxophone, solo chorus improvisations, colorful jazz harmonies with altered chords in the second part, syncopated rhythm.

Keywords: Richard Rodney Bennett, serial technique, dodecaphony, Concerto for Stan Getz, tenor saxophone

For citation: Krom A. E. Richard Bennett's jazz dodecaphony: a concert for Stan Getz. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 44–49 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.007>.

Известный английский композитор и пианист Ричард Родни Беннетт (1936–2012) занимает особое место в музыкальной культуре Великобритании второй половины прошлого века. Разносто-

ронность интересов и творческий универсализм позволили ему успешно проявить себя в совершенно разных сферах: академической музыке, джазе и даже в голливудском кинематографе.

Он родился в интеллигентной музыкальной семье: отец был учителем пения и оперным певцом, позже — детским писателем, мать — пианисткой и композитором [см. об этом: 1, с. 20], ученицей английского классика Густава Холста. Родители всячески поддерживали рано проявивший себя талант ребенка, интересы которого постепенно охватывали различные традиции — от нового английского музыкального возрождения и европейского послевоенного авангарда до популярных мелодий из развлекательных шоу и эстрадных песен (их он записывал с пластинок на слух) [см. об этом: 2].

Под влиянием этих пестрых истоков в 1950-е годы сформировались два основных направления его деятельности. Первое — академическое, главным образом представленное серийными опусами со всевозможными вариантами интерпретации двенадцатитоновости. Захарий Джонсон в своем диссертационном исследовании о произведениях Беннетта [3, р. 6] для гитары соло указывает, что музыкант занимался сочинением с Элизабет Лаченс (Elisabeth Lutyens, 1906–1983) — одним из немногих композиторов Великобритании, обращавшихся к додекафонии в послевоенный период. Увлечение Беннетта серийностью продолжилось на летних курсах в Дармштадте и в парижском классе Пьера Булеза. Второе направление — массовые жанры: музыка к более чем 70 кинофильмам и многочисленные джазовые пьесы. Беннетт рано увлекся джазом, много лет выступал на концертной эстраде с обширным репертуаром в качестве пианиста и исполнителя собственных песен, был замечательным солистом, аккомпаниатором и ансамблистом. Он выходил на сцену как с поп-звездами, так и с классическими музыкантами, в частности, со своим сокурсником пианистом и композитором Корнелиусом Кардью (1936–1981).

Уже в молодости Беннетт научился разделять свои таланты, ему много лет удавалось продуктивно работать и создавать опусы в разных стилевых нишах. Внушительный корпус сочинений (более 300) и просветительские концерты современной музыки соседствовали с активной деятельностью в киноиндустрии и даже с организацией успешного авторского сольного шоу в манере кабаре [2]. Высшее образование и идентификация себя как академического музыканта в начале карьеры заставляли Беннетта относиться к своим увлечениям не вполне «серьезно», видеть в них лишь дополнительный источник заработка.

Однако именно джазовое музицирование и саундтреки к голливудским фильмам принесли ему настоящий успех, признание и прочное материальное положение, укрепившееся после переезда в США в 1970-е годы.

Сьюзен Брэдшоу в своей статье о Беннетте для Словаря Гроува отмечает, что композитор «всегда настаивал на четкой дифференциации между двумя областями своего творчества» [2]. В результате, по мнению ученого, «его концертная музыка не содержит почти никаких признаков стилистического взаимопроникновения» [2]. В качестве исключения автор приводит в пример «кроссовый» Концерт для Стэна Гетца, написанный в 1990 году. Между тем, в последние два десятилетия жизни музыкант демонстрировал интерес к сближению основных ипостасей своей деятельности. Свидетельством тому, в частности, выступает триптих сольных фортепианных пьес «Эксперсии» («Excursions», 1993), в которых свободное использование серийности сочетается с блюзовой гармонией (вторая часть) и активным синкопированным джазовым ритмом (финал).

Попытки соединить джазовую идиоматику с серийной организацией звуковысотных отношений неоднократно предпринимались композиторами второй половины XX века. Елена Дубинец называет такой метод «типично американским» [4, с. 34] и приводит в пример пьесу Милтона Бэббитта «All Set» (1957) для джазового ансамбля. Двойственность сочинения подчеркивает уже его название, отсылающее как к практике совместного джазового музицирования («Все в сборе»), так и к принципам строгой додекафонии («Полный набор»), предусматривающей обязательное проведение двенадцатитоновых рядов в его основных формах — приме, ракоходе, инверсии и ракоходной инверсии. Присутствие в заголовке слова «сет» вызывает ассоциации с авторской комбинаторной сет-теорией, основанной на элементах сериализма.

Несмотря на внешнее сходство композиторских приемов, музыканты шли к слиянию джаза и додекафонии различными путями. Бэббитт — теоретик и рационалист, стоял на позициях элитарного искусства (вспомним его скандальную статью «Не все ли равно, слушаете ли Вы»), нацеленного в первую очередь на профессионалов и знатоков. В пьесе «All Set» он двигался от математически просчитанной серии к элементам джаза, расцвечивая абстрактные ряды тембровыми красками джазового саунда. Беннетт — прежде

всего музыкант, его опыты не несли в себе декларативного пафоса провозглашения новых идей, сочинения были направлены на широкого слушателя, вовсе не обязанного распутывать сложные серийные хитросплетения.

Еще более очевидная параллель с опусами Беннетта возникает при анализе творчества американского композитора Гюнтера Шуллера (1925–2015). В лекции 1957 года он предложил термин *third stream* («третье течение»), маркирующий стилевое направление, основанное на союзе двух «течений» — классической музыки и джаза. Испытавший влияние А. Шенберга и М. Бэббитта, Шуллер в 1950–1960-х годах экспериментировал с синтезом серийной организации материала и джазовой идиоматики. В частности, в пьесе «Transformation», пример из которой приводит в своей диссертации А. Э. Полищук, композитор соединял «двенадцатитоновую технику, джазовую импровизацию и метрическую пульсацию джазового бита» [5, с. 40]. Подобного рода идеи, поражавшие своей новизной в середине XX века, выглядели вполне академичными и естественными в сочинениях конца прошлого столетия. В творчестве Беннетта слияние додекафонии и джаза, вероятно, можно рассматривать как закономерный итог его стилиевой эволюции, связанный со стремлением срастить две органически близкие ему языковые сферы высказывания.

Яркий пример плодотворного взаимодействия академического и джазового искусства находим в его Концерте для тенор-саксофона, написанном для известного джазмена Стэна Гетца (1927–1991).

Сьюзен Брэдшоу, обратившаяся к истории создания произведения, указывает, что инициатором заказа выступил сам Стэн Гетц. Его мысль поддержал бостонский дирижер Джон Уильямс, порекомендовавший выдающемуся саксофонисту кандидатуру Беннетта, как композитора-универсала, владеющего разными манерами письма [6]. Поскольку Гетц был серьезно болен, подписание официальных бумаг отложили на неопределенное время, но это не помешало Беннетту всецело погрузиться в работу над концертом. В процессе сочинения композитор вдохновлялся стилем игры джазового мастера, и, хотя тому так и не суждено было исполнить новое произведение, оно прочно вошло в мировой саксофонный репертуар.

В Концерте для Стэна Гетца Беннетт виртуозно сочетает академические и джазовые черты. Композиция написана для тенор-саксофона, ли-

тавр и струнного оркестра, оттеняющего и поддерживающего «чувственный, даже несколько сентиментальный звук [саксофона], напоминающий человеческий голос» [7, с. 180]. «Облегченный», но при этом монолитный состав оркестра дает возможность подчеркнуть богатые тембровые краски солиста. Таким образом, нетипичный для джаза струнный инструментарий автор соединяет с характерными атрибутами джазового саунда — саксофоном и ударными.

В ярком, динамичном, небольшом по масштабам сочинении композитор демонстрирует репрезентативные черты концертного жанра. Трехчастный цикл построен по принципу темпового и жанрового контраста между частями (*Con fuoco – Elegy – Con brio*), господствует атмосфера игры, свободного творческого состязания солиста и оркестра, первая часть содержит эффектную каденцию, царят классические традиционные формы с ясными и четкими границами разделов (сонатная форма с совместной экспозицией в первой части, трехчастная форма с сокращенной репризой в медленной части и рондо в финале).

Звуковысотная организация опуса связана с додекафонным методом сочинения. Автор предпочитает мелодический, горизонтальный принцип изложения ряда, который позволяет слушателю сосредоточиться на ключевых интонациях.

В основе концерта лежит двенадцатитоновая серия от звука *g* (*Pg*), состоящая из трех сегментов: инициальный сегмент охватывает с 1 по 6 тон, медианный — с 7 по 10 тон и финальный — 11–12 тоны. При первом проведении главной партии у струнных инструментов сегменты проводятся последовательно, но при этом отделены друг от друга свободными повторами отдельных звуков, что недопустимо в классической додекафонии. Структура серии обладает чертами симметрии: *g-a-d-b-des-as-ces-f-es-ges-e*. Ряд открывается и завершается ходом на целый тон (восходящая большая секунда *g-a* в начале и нисходящая *ges-e* в конце). Первый элемент включает в себя две уравнивающие друг друга чистые кварты, обрамляющие срединные терцовые ходы: *a-d-b-des-as*. Второй элемент серии также симметричен: абсолютный консонанс в центре окружен секундовыми интонациями — *ces-c-f-es*. Зеркальность обнаруживается и под другим углом зрения: тоны с 4 по 7 (*b-des-as-ces*) содержат чистую кварту, опоясанную малыми терциями, а тоны с 6 по 11 (*as-ces-c-f-es-ges*) «расходятся кругами» вокруг чистой

кварты — «ближний» секундовый круг сменяется «дальним» малотерцовым кругом.

Деление на сегменты, цельность, уравновешенность, симметричность в строении ряда отсылают к булезовской и, к исторически более отдаленной, вебернианской традиции серийной чистоты и ясности. Солист вступает со своим вариантом главной партии — инверсионным проведением серии от *des* (*Ides*), удаленного от первого тона примы на тритон (*des-ces-ges-b-g-c-a-as-es-f-d-e*). Далее ряд проходит в ракоходной инверсии, представленной вторым и третьим сегментами, то есть звучит не сначала, позволяя избежать навязчивого повторения одних и тех же мелодических линий.

Активную, действенную, динамичную главную тему сменяет лирическая побочная партия, открывающаяся выразительным нисходящим секундовым ходом. Она движется по звукам инверсии серии от *fis* (*Ifis*). Взаимодействие начальных тонов двух тем в изложении саксофона *des-fis* (*ges*) порождает некоторые аллюзии на кварто-квинтовые соотношения между главной и побочной партиями в классической сонатной форме.

На протяжении разработочного раздела серия проходит во всех основных формах — P, R, I, RI — с преобладанием инверсионных проведений в различных транспозициях. Реприза содержит две каденции солиста, первая из которых — импровизация на аккордовую последовательность (*ad libitum*) на фоне побочной партии у струнных, а вторая — детально выписанное автором *solo*, насыщенное развитием интонаций серии. Главная партия возвращает транспозицию от *des*: оркестр и солист по очереди озвучивают ряд, основанный на приме (*Pdes*), таким образом, ориентируясь на тональное единство классической репризы сонатной формы.

Вторая часть — изумительная по красоте и выразительности Элегия — переносит слушателя из додекафонии в тональную сферу (пять бемолей при ключе указывают на *b-moll*). Ее ясная, вокальная по характеру тема резко контрастирует с хроматичной и изломанной мелодикой предшествующей части. Элегия открывается скользящими вниз квартами у струнных, напоминающими вступление к лирической эстрадной песне. Принципы изложения материала также позволяют говорить о чертах песенной вариантно-строфической (куплетно-вариационной) формы. Если в крайних разделах господствует джазовая стилистика с изысканным варьированием темы, напи-

санной в 16-тактовой квадратной структуре, то в середине, нотированной без ключевых знаков, звучит серийный материал первой части.

Финал возвращает быстрый темп, упругие, синкопированные ритмы и додекафонный ряд части *Con fuoco*, который предстает в более свободном виде — усеченным до 10 тонов. Рефрен построен на постепенном формировании серии — от трехзвучных остинатных элементов в основном и инверсионном изложении в начале, через последовательное прибавление звуков к 7 и 9-тоновым мелодиям. Композитор свободно «играет» фрагментами ряда, то рассыпая его в музыкальной ткани, то собирая в единый узнаваемый комплекс звуков. В последнем лирическом эпизоде серия в инверсии звучит целиком сначала в партии солиста, а затем у струнных инструментов.

Таким образом, двенадцатитоновый ряд, изложенный в начале концерта, пронизывает все сочинение, придавая ему интонационное единство и цельность. Кроме того, преобладание инверсионных проведений позволяет выделить мягкую секундовую интонацию, объединяющую побочную партию первой части, основную тему второй и лирические эпизоды финала. Интенсивная работа с серией не только не противоречит, но, напротив, напрямую корреспондирует с джазовым методом мотивно-тематической импровизации, характеризующим творчество Стэна Гетца. О его принципах Ю. Г. Кинус пишет: «Использование относительно ограниченного мотивного материала в некоторых случаях является составной частью художественного замысла, возможно даже просто стилизового мышления» [8, с. 14–15].

Концерт обладает ярко выраженными джазовыми чертами. Сам тембр саксофона апеллирует к богатой джазовой традиции, вызывающей в памяти слушателя различные стили игры. Несмотря на предкомпозиционный тип сочинения, заложенный в додекафонии, Беннетт предоставляет солисту достаточно свободы для проявления своей индивидуальности в импровизационных фрагментах. Каждая часть содержит сольные хорусные импровизации на выписанную гармоническую последовательность [8, с. 14], сближающие их с техникой ограниченной алеаторики исполнительского процесса. Также автор предлагает зафиксированные в нотном тексте квазиимпровизационные каденционные разделы, допускающие их вольную интерпретацию в определенном метре, но гибком, изысканном ритме.

Важнейшим индикатором джазовой стилистики выступает красочная гармония, особенно ярко раскрывающая себя в импровизационных эпизодах. Многотерцовые аккорды-звукоряды в Элегии: септаккорды, нонаккорды, ундецимаккорды и терцдецимаккорды с пряными альтерированными тонами приносят блюзовый колорит. Но главным фактором, организующим временной континуум концерта, стал ритм — острый, синкопированный, «обманывающий» ожидания слушателя. Характерный для джаза регулярный метрический пульс периодически «сбивается» сменой метра, обращением как к простым двух и трехдольным, так и к сложным составным размерам.

Брэдшоу в кратком аналитическом очерке о концерте относит ключевые идеи сочинения именно к сфере ритма. Она выделяет «перкуссионный *rat-a-tat* мотив», «последовательность восходящих или нисходящих триолей», а также устойчивое «синкопированное повторение одной ноты» [6]. Все эти элементы развиваются на протяжении всего произведения, участвуя в создании необходимой композитору джазовой манеры и уравновешивая серийную рафинированность мелодических линий. Краткие ритмические паттерны первой части подвергаются варьированию и метрической переакцентуации: автор «играет» ключевыми тематическими ячейками, каждый раз подчеркивая новый звук в качестве сильной доли. При этом важную роль играет тембр литавр, выступающий в полиритмическом контрапункте с солистом. В финале упругие квартовые синкопированные интонации рефрена «переосмысливаются» в развернутых кантиленных мелодиях эпизодов.

Концерт представляет собой единый музыкальный организм, в котором все части связаны между собой метроритмическими, звуковысотными и образно-эмоциональными нитями. К последним отнесем контраст двух начал, волевого и лирического, проявляющий себя на уровне отдельных частей: в первой части (главная и побочная партии) и финале (рефрен и эпизоды), и на уровне всего цикла — динамичные крайние части и песенная средняя часть.

Созданный на пересечении академической музыки и джаза, Концерт для Стэна Гетца требует от классического саксофониста не только навыков импровизации, но, прежде всего, погружения в культуру джазового музицирования. Петер Люн в своей диссертации «Характеристика классического тенор-саксофона: личность исполнителя,

исполнительская практика и современный репертуар» [9] приводит интересные высказывания профессиональных музыкантов. Признавая необходимость изучения джазовой идиоматики и записей известных джазменов (прежде всего Стэна Гетца) для успешной интерпретации этого произведения, они подчеркивают потребность в дополнительной подготовке импровизационных фрагментов и желание работать с привычным им предварительно нотированным текстом. Исполнители, ориентированные на джазовый репертуар, напротив, отмечают классичность концерта, сочиненного в русле современной академической музыки и не предполагающего, на их взгляд, профессионального джазового подхода.

Разница мнений высвечивает специфику самого произведения, написанного композитором-кроссовером, достойно продолжившим традиции третьего течения. Свободно ощущавший себя в различных стилевых сферах, прекрасный мелодист и мастер драматургического развития, Ричард Беннетт художественно убедительно соединил два языка, которыми он владел в совершенстве.

Список источников

1. *Meredith A., Harris P.* Richard Rodney Bennett. The complete musician. London: Omnibus Press, 2011. 948 p.
2. Bennett Richard Rodney // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/> (дата обращения: 05.02.2022).
3. *Johnson Z.* The Solo Guitar Works of Sir Richard Rodney Bennett: Doctor of musical arts; The Florida State University College of Music. Florida, 2011. 75 p.
4. *Дубинец Е. А.* Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
5. *Полищук А. Э.* Третье течение и прогрессив в эволюции джаза: дисс. ... канд. искусств. Краснодар, 2019. 291 с.
6. *Bradshaw S.* Richard Rodney Bennett. Concerto for Stan Getz. Programme Note // Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/8181/Concerto-for-Stan-Getz-Richard-Rodney-Bennett/> (дата обращения: 05.02.2022).
7. *Сарджент У.* Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / перевод с английского М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина. Вступит. статья В. А. Ерохина. М.: Музыка, 1987. 296 с.

8. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе: автореф. дисс. ... канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2006. 30 с.
9. Leung P. Defining Classical Tenor Saxophone: performer identity, performance practice and contemporary repertoire: Doctor of musical arts; Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney, 2015. 144 p.

References

1. Meredith, A. and Harris, P. (2011). *"Richard Rodney Bennett. The complete musician"*, Omnibus Press, London, The United Kingdom.
2. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition (2001), "Bennett Richard Rodney", available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/> (Accessed 5 February 2022).
3. Johnson, Z. (2011), "The Solo Guitar Works of Sir Richard Rodney Bennett", Ph. D. dissertation, musical art, The Florida State University College of Music, Florida, USA.
4. Dubinets, E. (2006), *Made in USA: Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug* [Made in USA: Music is everything that sounds around], Kompozitor, Moscow, Russia.
5. Polishchuk, A. (2019), "Third current and progressive in the evolution of jazz", Ph. D. dissertation, musical art, Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, Russia.
6. Wise Music Classical (2020), Bradshaw, S. "Richard Rodney Bennett. Concerto for Stan Getz. Programme Note", available at: <https://www.wisemusicclassical.com/work/8181/Concerto-for-Stan-Getz--Richard-Rodney-Bennett/> (Accessed 5 February 2022).
7. Sargent, W. (1987), "Dzhaz. Genezis. Muzykal'nyj yazyk. Estetika" [Jazz. Genesis. Musical language. Aesthetics], translation from English by M. N. Rudkovskaya and V. A. Erokhin, enter. article by V. A. Erokhin, Muzika, Moscow, USSR.
8. Kinus, Yu. (2006), "Improvisation and composition in jazz", Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Rachmaninov Rostov-on-Don State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia.
9. Leung, P. (2015), "Defining Classical Tenor Saxophone: performer identity, performance practice and contemporary repertoire", Ph. D. dissertation, Musical Arts, Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, Sydney, Australia.

Информация об авторе

А. Е. Кром — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

A. E. Krom — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 28.12.2022; одобрена после рецензирования 22.02.2023; принята к публикации 24.03.2023. The article was submitted 28.12.2022; approved after review 22.02.2023; accepted for publication 24.03.2023.