

*На правах рукописи*

**ЧУВИЛКИН Всеволод Станиславович**

**Джазовая fuga в контексте взаимодействия  
академической и джазовой музыки  
XX – начала XXI века**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2022

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции  
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова»

**Научный руководитель:** **Франтова Татьяна Владимировна**  
доктор искусствоведения, профессор

**Официальные оппоненты:** **Гирфанова Марина Евгеньевна**  
доктор искусствоведения, доцент,  
Казанская государственная консерватория  
имени Н. Г. Жиганова,  
профессор кафедры теории музыки

**Полищук Аэлита Эдисоновна**  
кандидат искусствоведения,  
Краснодарский государственный  
институт культуры,  
доцент кафедры  
эстрадно-джазового пения

**Ведущая организация:** Российская академия музыки  
имени Гнесиных,  
кафедра теории музыки

Защита состоится «17» июня 2022 года в 13 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, д. 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на сайте: <https://rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 г.

Ученый секретарь  
Диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** В XX веке разнопланово расширилась музыкальная картина мира, в которой были открыты многие новые культурные пространства, стили, жанры, техники, звучания, формы художественного синтеза. Джаз, как одно из ярких и значимых проявлений такого расширения, не только вошел в современную культуру как самостоятельное явление, но и обогатил академическое искусство, порождая его новые формы или видоизменяя существующие.

Стремление к сближению высокой классики и джаза сказывалось в разных областях творческой практики. С одной стороны, профессиональные композиторы часто выходили «за пределы» привычного круга выразительных средств, обретая желанную оригинальность в неевропейских культурах. С другой же стороны, джазовые музыканты ставили цель расширить палитру собственного искусства, обращаясь к достижениям классической музыки.

Этот процесс взаимного влияния принес свои плоды уже в первые десятилетия XX века. Академическое искусство обогатилось многими жанрами-предшественниками джаза: «Кукольный кэк-уок» из «Детского уголка» К. Дебюсси, «Блюз» из Сонаты для скрипки и фортепиано № 2 М. Равеля, «Шимми», «Рэгтайм» и «Бостон» из фортепианной сюиты «1922» П. Хиндемита. Композиторы стали обращаться к музыкально-языковым ресурсам джаза, стремясь приспособить их к формам и структурам академической музыки. Так родились, например, «Ebony concerto» И. Стравинского, «Сотворение мира» Д. Мийо.

В поисках синтеза весьма разнородных закономерностей академической музыки и джаза в творчестве композиторов возникают экспериментальные сочинения, объединяющие важнейшие традиции джаза и классической полифонии. В отношении последней стоит отметить преобразования исторически сложившихся форм, таких как вариации на basso ostinato (финал оперы Э. Кшенека «Джонни наигрывает»), канон («Actions for free jazz orchestra»

К. Пендерецкого) и, конечно же, fuga (фуги Н. Капустина, «Джазовая fuga» Э. Маркаича, «Джаз-фуги» М. Нордала и др.).

Исследовательского внимания заслуживают и всевозможные проявления закономерностей контрапунктического мышления в рамках джазовой музыки. Нередко, например, ради нового и необычного «саунда» джаз-музыканты прибегали к принципам имитационной полифонии. В произведениях XX века также известны случаи сопоставления академической и джазовой музыки «по горизонтали» и «по вертикали», что выражает принцип полистилистики, важный для музыки минувшего столетия («Концерт для двух оркестров: эстрадного и симфонического» С. Губайдулиной, Первая симфония А. Шнитке, «Концерт-буфф» С. Слонимского).

Среди множества явлений, возникающих благодаря пересечению джаза и полифонии, особое место занимает синтез академической фуги и идиом джаза. У разных авторов появились композиции, к которым, по нашему мнению, применим термин «джазовая fuga». Это выражение, хотя уже и фигурировало в зарубежной и отечественной литературе, однако не получило корректного и конкретного определения и объяснения до сих пор. Таким образом, проблема теоретического осмысления сущности джазовой фуги остается нерешенной. Отсутствует и ответ на общий вопрос об исторической роли изучаемого феномена – о соотношении джазовой фуги с контекстом полифонического искусства XX века. Своевременность исследования подтверждается широким эмпирическим материалом, демонстрирующим рассматриваемое явление (160 примеров джазовых фуг).

Полифоническая и джазовая традиции принадлежат различным культурным мирам. Отсюда вытекает важность для науки вопроса о возможности их интеграции в границах определенной музыкальной формы, наделенной своим особым содержанием. Все сказанное выше говорит об актуальности избранной темы.

**Степень разработанности темы.** В музыкальной науке на данный момент отсутствуют работы, специально направленные на теоретическое ис-

следование джазовой фуги. При этом выражение «джазовая fuga» встречается намного чаще в исполнительской и композиторской практике, нежели в музыковедческой литературе. Иногда в трудах, посвященных полифонии, упоминаются отдельные сочинения, в которых джазовая идиоматика включена в фугированную форму: к примеру, Н. Симакова указывает на то, что в XX веке «сочетаются, казалось бы, самые несочетаемые явления, например, fuga и джаз», приводя в пример цикл «Fugal Dreams» Р. Беллака<sup>1</sup>. Однако выражение «джазовая fuga» исследователь не использует. Некоторый интерес к джазовой фуге проявляет И. Васирук, приводя анализ нескольких тем подобных опусов. Общий недостаток подобного «спорадического» внимания – отсутствие широкой эмпирической базы для обоснованного определения джазовой фуги и теоретической разработки вопроса.

Среди редких трудов, в которых хотя бы упоминаются джазовые фуги, стоит назвать, прежде всего, фундаментальное исследование У. Сарджента «Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика». Более последовательно взаимодействие джаза и полифонических форм, в том числе и фуги, разбирается в работе Т. Стеррса «На пути к новой композиционной парадигме, основанной на посттональности, контрапункте и джазе». Однако сам автор не пользуется выражением «джазовая fuga», предпочитая ему принципиальное понятие «misreading» («искаженное прочтение»). Особого внимания также заслуживает статья А. Цукера «Барочная модель в современной массовой музыке», в которой упоминаются некоторые примеры джазовых фуг.

Вопрос о присутствии полифонии собственно в джазе все чаще поднимается в литературе. Специальной работой на данную тему является исследование З. Карташевой, в котором упоминаются, в частности, джазовые фуги Дж. Льюиса. К. Кёниг в своем учебнике «Полифония: история, исполнение и использование в джазе», обзорно освещает историю полифонии, начиная от григорианского хора, среди прочего он рассматривает и джаз, как особую

---

<sup>1</sup> Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга вторая. Fuga – её логика и поэтика / Н. А. Симакова. – М.: Композитор, 2007. С. 579.

разновидность гетерофонии, причисляя его к полифоническим формам. В фундаментальной монографии «Полифония в зарубежной музыке первой половины XX века» И. Кузнецов в связи с полифонией Дж. Гершвина объясняет ряд особенностей джазовой фактуры в сочинениях композитора.

Стоит упомянуть несколько трудов, затрагивающих такое явление, как «барокко-джаз» – направление, для которого показательное использование техники композиции, характерной для эпохи барокко, прежде всего, имитационной полифонии. Среди таковых монографии «Джаз: истоки и развитие» Ю. Кинуса и «Джаз как явление музыкального искусства» Е. Овчинникова, статья К. Мэтьюса «Барокко-джаз: на пути к новому пониманию музыкальной формы в *Concierto Barroco* Карпентьера» и др.

Тема настоящего исследования, посвященного джазовой фуге, касается и более общей проблемы взаимодействия джаза и академической музыки. Разнообразные вопросы использования композиторами элементов джаза широко освещались рядом ученых. Комплексно они рассматривались в трудах М. Матюхиной, Н. Светлаковой, А. Полищук, Д. Ухова, А. Чернышова. Ряд ценных замечаний содержат работы В. Конен, Е. Овчинникова, У. Сарджента, А. Цукера.

При анализе и изучении различных частных аспектов темы привлекались труды по теории и истории джаза: «Джаз: истоки и развитие» и «Импровизация и композиция в джазе» Ю. Кинуса, «Теоретические основы стиля в джазовой музыке» О. Коваленко, «Становление джаза» Дж. Коллиера, «Рождение джаза» В. Конен, «История джаза» Е. Овчинникова, «Джаз. Генезис. Музыкальный язык» У. Сарджента, «Феномен джаза» Ф. Шака.

Важную роль при написании настоящей работы также сыграли обобщающие исследования в области истории и теории полифонии, прежде всего, фуги: «“Школьная фуга” по И. С. Баху» и «Дидактическая фуга по И. С. Баху» М. Гирфановой, «Относительно фуги» А. Должанского, «Полифония в инструментальных произведениях Д. Д. Шостаковича» В. Задерацкого, «Теоретические основы полифонии XX века»

И. К. Кузнецова, «Контрапункт строгого стиля и fuga» Н. Симаковой, много- томный труд «История полифонии» (под общим руководством и при непо- средственном авторском участии В. Протопопова), «Fuga» Э. Праута, «По- лифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории» и «Теоре- тический очерк полифонии свободного письма» К. Южак, учебники полифо- нии под авторством Л. Бусслера, Т. Дубравской, А. Милки, С. Скребкова, В. Фраёнова, А. Чугаева и др.

**Объект исследования** – сочинения, объединяющие джазовую идиома- тiku и классическую полифонию.

**Предмет исследования** – джазовая fuga в контексте музыкального ис- кусства XX века.

**Цель исследования** – осмысление сущности и особенностей джазовой fugи как проявления интеграционных процессов академической и джазовой музыки.

Для достижения названной цели возникает потребность решить следу- ющие **задачи**:

- проследить на основных этапах эволюции джаза различные полифони- ческие приёмы и дать им характеристику;
- рассмотреть проявления джазовой идиоматики в полифонических опу- сах академических композиторов;
- найти признаки и способы внедрения джазовой идиоматики в форму fugи (на основе анализа fugированных форм разных авторов XX века);
- выявить специфику тематического материала и приёмов его развития в джазовых fugaх;
- вскрыть композиционную и содержательную специфику джазовой фу- ги;
- определить роль джазовой fugи в жанрово-композиционном контексте музыкального произведения;
- обозначить историческую роль джазовой fugи.

**Материалом исследования** послужили сочинения ряда академических

и джазовых композиторов XX – начала XXI века, прежде всего – 160 джазовых фуг различных авторов, таких как Дж. Арнольд, Г. Бахлунд, Р. Беллак, Г. Бергерон, Л. Бернстайн, Н. Богословский, Д. Брубек, Дж. Гершвин, О. Горчаков, Дж. Льюис, Н. Капустин, Э. Маркаиш, Ю. Маркин, М. Нордал, А. Пьяццолла, А. Розенблат, С. Сетракян, А. Темплтон и др.

**Методологическая база исследования.** В процессе работы над темой диссертации использовались взаимодополняющие методы:

– музыковедческая методология употреблялась при анализе музыкальных произведений, в которых различным образом проявились джазовые и полифонические принципы;

– интертекстуальный анализ имел значение при оценке межтекстовых взаимодействий джазовых и академических (прежде всего, полифонических) средств;

– применение культурно-исторического метода помогло оценить соотношение полифонических и джазовых традиций в историко-культурной динамике;

– стилистический метод в опоре на труды джазовых музыковедов (Ю. Кинуса, О. Коваленко, Дж. Коллиера, У. Сарджента) позволил выявить в рассматриваемых сочинениях устойчивые стилевые идиомы джаза.

**Новизна результатов научного исследования** определяется тем, что в нём впервые:

– раскрыта специфика полифонических приёмов в джазе и предджазе;

– показано влияние джазовой идиоматики на полифонические сочинения в области академической музыки;

– в связи с разработкой теории джазовой фуги в теоретический оборот введен ряд понятий и система соотношения между ними: «джазовая фуга», «джаззинг-фуга», «фуга с джазовыми элементами», «джазовая фуга *res facta*», «джазовая стандарт-фуга»;

– исследовано воздействие джазовой импровизации на различные компоненты джазовой фуги;



– на основе анализа композиционно-жанрового контекста выявлены качества, которые джазовая fuga приобретает в рамках циклических форм разного типа: малый и большой полифонические циклы, балет, опера, вариации, студийный альбом;

– в научный оборот введен корпус сочинений, не рассматривавшихся ранее в музыковедении и представляющих примеры джазовых fug.

**Теоретическая значимость диссертации.** Общетеоретическое значение заключается в том, что существующая теория fugи дополнена специальным разделом, систематически описывающим джазовую fugу в её существенных свойствах. Прикладное значение состоит в создании методологической базы для исследования сочинений, сочетающих в себе традиционную полифоническую структуру fugи и материал «лёгкой музыки».

**Практическая значимость** заключается в возможности использования полученных результатов исследования в высших и средних профессиональных учебных заведениях в процессе преподавания дисциплин: «Полифония», «Полифония в джазе», «Композиция», «История эстрадной и джазовой музыки», «История музыки XX века» в рамках образовательных программ по специальностям «Музыковедение», «Композиция», «Эстрадно-джазовое пение», «Эстрадно-джазовое исполнительство». Настоящее исследование может быть полезно как классическим, так и джазовым исполнителям.

**Хронологические рамки.** В связи с избранной темой был охвачен период развития джазового искусства, начиная со стадии его зарождения в начале XX века до настоящего времени.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Джаз – область искусства, в которой сложились характерные приёмы «джазовой полифонии». Под этим понятием понимается разновидность многоголосия, основанная на особом сочетании вариантности каждого из голосов и «метрического смещения» со специфическим джазовым ритмом. В то же время в контексте исторического развития академической музыки джазовые идиомы внедрялись в существующие контрапунктические техники,

при сохранении более традиционного подхода к ним в общей массе произведений.

2. Джазовая fuga – это форма, исторически сложившаяся в результате взаимного обогащения традиций академической полифонии и джазового искусства. В настоящем исследовании предложены определения джазовой fugи, а также других ей родственных, но отличных явлений, таких как «джаззинг-фуга» и «фуга с джазовыми элементами».

3. Содержание джазовой fugи обладает своей оригинальной спецификой. В ней своеобразно сочетаются риторический принцип (изложение тезиса, его раскрытие через обсуждение и утверждение) и установка на спонтанность, выраженная идеей импровизационной игры.

4. Джазовая идиоматика, присутствующая в теме и остальных компонентах, особым образом воздействует на композицию джазовой fugи вообще и, в частности, на приёмы развития.

5. Принципы джазовой импровизации оказывают существенное влияние как на материал, так и на способы организации формы целого в джазовой fugе («джазовая стандарт-фуга»);

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.** Достоверность полученных результатов определяется тем, что диссертация опирается на современные труды, посвященные изучению джазового искусства, теории и истории полифонии, музыке XX века.

Работа в процессе написания неоднократно обсуждалась на кафедре теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и была рекомендована к защите. Результаты исследования вводились в научный оборот на выступлениях с докладами на шести всероссийских и международных конференциях в Ростове-на-Дону, Москве, Краснодаре с 2018 по 2022 годы. В тот же период было написано и опубликовано 8 статей по теме диссертации, из них 3 – в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК Минобрнауки РФ. В 2018 году работа «Академические и джазовые традиции в Вариациях на тему Паганини А. Розенבלата»

была удостоена первой премии на XXVIII Международном конкурсе научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства в РАМ им. Гнесиных. Материалы исследования также были использованы в преподавательской деятельности по дисциплине «Полифония» в РГК им. С. В. Рахманинова.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы и приложения, содержащего нотные примеры и хронологическую таблицу возникновения джазовых фуг.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** охарактеризована актуальность темы, осуществлен анализ её разработанности в научной литературе, названы объект, предмет и цель диссертационной работы, сформулированы задачи, обоснованы методы, теоретическая и практическая значимость исследования, его научная новизна.

**Глава 1 «К проблеме взаимодействия полифонии и джаза»**, посвященная различным формам взаимной интеграции джазовых идиом и контрапунктических приёмов, состоит из трёх параграфов.

**Параграф 1.1. «Истоки полифонии в джазе»** открывается обзором ряда источников, в которых рассматривается наличие полифонических приёмов в джазовом искусстве. Данной проблематике более всего уделили внимание зарубежные авторы. Например, А. Одэр для понимания контрапунктических закономерностей в творчестве М. Дэвиса использует понятие «worked out counterpoint» («выверенный контрапункт»), подразумевая под ним quasi-импровизированную полифонию<sup>2</sup>. К. Кёниг относит джаз к разновидностям гетерофонии, а, следовательно, и полифонии<sup>3</sup>. О традициях импровизированного контрапункта писали М. С. Гридли и У. Рэйв в статье «Towards Identifi-

---

<sup>2</sup> Hodeir A. Jazz: its evolution and essence / translated by D. Noakes. – New York: Grove press, 1956. – P. 179.

<sup>3</sup> Koenig K. Polyphony: history, performance, and use in jazz. – Basin street press, 1996. – P. 91

cation of African Traits in Early Jazz». Д. Дж. Хофман считает, что в основе мелодического контрапункта джаза лежит африканская полиритмия, которая нашла свободное выражение в инструментальной полифонии<sup>4</sup>.

В отечественном джазоведении на сегодняшний день существует одна цельная работа З. Карташевой – создателя учебного курса «Полифония в джазе» в Московском государственном институте культуры. Исследователь прослеживает использование контрапунктических приёмов на различных этапах джазовой истории.

Оригинальный взгляд на полифонию в джазе выражает Д. Ухов в статье «Аналогии и ассоциации (к проблеме “Джаз и европейская музыкальная традиция”))». Автор предлагает аналогию стадийного развития между академической музыкой и джазом, уподобляя эпохальные стили джаза этапам развития европейского многоголосия: «Ранняя нетональная полифония (гетерофония – новоорлеанский джаз); гармоническая полифония (Бах – чикагский диксиленд)...»<sup>5</sup>. Ю. Кинус в своей монографии неоднократно указывает на контрапунктические особенности в тех или иных джазовых композициях.

В настоящем параграфе также уделяется внимание соотношению полифонии с природой джаза, рассматривается некоторая предрасположенность к полифонии, коренящаяся в естестве как собственно джаза, так и предшествующих ему родственных явлениях.

Джазовое искусство, на первый взгляд, имеет меньшую склонность к полифонии, нежели к гомофонии. В то же время в джазе есть ряд качеств, которые роднят его с контрапунктом. Так, автономность творческой инициативы каждого из участников ансамбля предполагает «право» на соло-импровизацию – корус или fill, в которых музыканту отводится главная роль (солиста), что на «макроуровне» сопоставимо с важной для классического контрапункта тенденцией к непрерывной передаче ведущей и сопровождаю-

---

<sup>4</sup> Hoffman D. G. The Folk Art of Jazz // The Antioch Review, Vol. 5, No.1. – Spring 1945. – pp. 44–56.

<sup>5</sup> Ухов Д. П. Аналогии и ассоциации (к проблеме “Джаз и европейская музыкальная традиция”) // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. – М.: Сов. Композитор, 1987. – С. 117

щей функций от голоса к голосу. Названную закономерность функциональной переменности подчеркивает А. Чугаев в своем «Учебнике контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов».

Имманентные свойства джаза, а именно джазовый ритм, можно объяснить через так называемую «ритмическую полифонию», под которой понимается «...определенный принцип взаимоотношений между компонентами фактуры, когда голоса независимы друг от друга именно по своей метроритмической организации, то есть осуществляется автономное действие ритма»<sup>6</sup>. В таком смысле элементарная ритмическая формула в джазе – «вторичный рэг» (по У. Сардженту) или принцип сочетания бита и офф-бита (по А. Чернышову) в некотором роде соответствуют термину «ритмическая полифония».

В параграфе также рассматриваются различные проявления *полифонического начала в истоках джаза*, то есть в неакадемических культурных практиках, которые, по сути, являются корнями джаза: африканской музыке, религиозных песнопениях, рэгтайме. Африканская музыка, как одна из главных предтеч джаза, содержит в себе принцип вертикального комбинирования длительностей из различного количества долей, которые объединяются действием единого мультибита (пульсации на основе длительности, единой для всех элементов многоголосного текста). Этот принцип повлиял на полиметрию джазового искусства. Афроамериканские религиозные песнопения и, прежде всего, *спиричуэлы* обнаруживают характерный для академической полифонии формообразующий принцип варьированной остинатности, действующий в условиях гетерофонно-подголосочной фактуры. В жанре рэгтайма установился базовый для джаза принцип сочетания бита и офф-бита.

**В параграфе 1.2. «О полифонии в контексте развития джазовых стилей»** обзреваются контрапунктические ресурсы, сложившиеся в недрах таких исторических стилей, как ранний джаз, свинг, би-боп, кул-джаз и фри-

---

<sup>6</sup> Франтова Т. В. С позиции современного курса полифонии // Музыкальная академия – М.: Музыка. – 1992. – № 4. – С. 193.

джаз. В каждом из них закрепились свои полифонические средства, которые кратко охарактеризованы в диссертации.

Так, ранний джаз примечателен, прежде всего, так называемой спонтанной полифонией диксиленд-бэндов, возникающей как результат коллективной импровизации. Названный так приём рождается в тот момент, когда основная мелодия исполняется группой инструментов, но не в унисон, а с большим или меньшим количеством вариантных отклонений. Кроме того, для раннего джаза было весьма типично разграничение функций между мелодическими голосами-инструментами, при котором один из них брал на себя роль своеобразного «*cantus firmus*'а» – основной темы, вокруг которой импровизировали все остальные.

В свинге был завершён переход к новому «выписанному стилю больших оркестров» (выражение К. Кёнига), что дало возможность точно координировать все голоса в аранжировках для биг-бэнда и, как следствие, способствовало внедрению ряда контрапунктических приёмов. В партитурах *свинга* ярко проявляется тенденция к заполнению пауз в основной теме другими голосами. Подобные приёмы удаляют контр-мелодии от роли бэкграунда, преобразуя их в комплементарный контрапункт. Нередко такие *ответы* в паузах оформлены пластом фактуры.

В *современном джазе*, в связи с тенденцией к довольно частому применению камерных составов (*комбо*), возникли способы особого взаимодействия между музыкантами. Широкое распространение получило своеобразное воплощение вариантной имитации, которую мы обозначили термином «*ложно-симпровизированная имитация*».

Гармоническая насыщенность, свойственная импровизированным линиям *би-бопа*, привела к расширению возможностей скрытой полифонии. Музыканты *кул-джаза* внесли весомый вклад в развитие полифонической линейности. Нередко в этом стиле традиционным импровизированным мелодиям противопоставляются «независимые» линии в прочих голосах фактуры. Возникающая мелодизация бэкграунда отражает явление, которое в теории

Н. Олмстида получило название «контрапунктическая импровизация», то есть «одновременная импровизация музыкальных линий в джазовом контексте»<sup>7</sup>.

Во *фри-джезе*, с учетом его общей эстетики, происходит отход от имитационного и гетерофонного принципов в сторону контрастного взаимодействия линий. С постепенным отказом от привычной гармонической структуры, тональной и ладовой определенности, музыканты фри-джаза пришли не только к «новому джазу», но и к «новой полифонии», имевшей существенные отличия от спонтанной коллективной импровизации раннего джаза, что воплотилось, например, в отказе от структурирования гармонической организации многоголосия.

В завершение параграфа предложено объяснение специального термина «джазовая полифония». Под этим названием в работе понимается разновидность многоголосия, основанная на особом сочетании вариантности каждого из голосов и «метрического смещения» со специфическим джазовым ритмом.

**Параграф 1.3. «Полифонические приемы с элементами джаза в сочинениях академических композиторов»** посвящен проблеме внедрения джазовой стилистики в произведения академической направленности. Джазовые стилистические элементы встречаются в обширном корпусе сочинений многих академических авторов XX века (что отражено в исследованиях М. Матюхиной, Н. Светлаковой, А. Полищук, Д. Ухова, А. Чернышова). Содержание же настоящего раздела диссертации сосредоточено на опусах с широким применением полифонических средств в сочетании с джазовыми идиомами.

У некоторых авторов обнаружилась большая степень осознанности процесса создания полифонических сочинений с элементами джаза, пример чему дают суждения и творчество Э. Денисова, Д. Мийо, Р. Щедрина и др.

В параграфе показана специфика связи джазовой стилистики с определенными типами полифонического многоголосия. Так, контрастный контра-

---

<sup>7</sup> Olmstead N. Solo jazz Piano: the linear approach. – Berkley press, 2003. – P. 7.

пункт в сочинениях академических композиторов нередко базируется на специфическом варианте ритмической комплементарности, в основе которой – джазовый «вторичный рэг». Джазовые структурные идиомы, такие как блюзлад и специфика тембрового интонирования в джазе, также воздействуют на интерпретацию средств контраста в одновременности. Присутствие джазовых по стилистике компонентов может приводить к особым формам полистилистического контрапункта пластов.

Имитационная техника в контексте академических полифонических сочинений изменяется в меньшей степени, чем контрастный контрапункт, хотя и в этой области возможна опора на принципы джазового ритма. Более того, имитация может приобрести новые качества в тех случаях, когда композиторы ориентируются на тот или иной стиль джазовой музыки.

Нередко внедрению джазовых элементов подвергаются и полифонические формы, в частности, вариации на *basso ostinato*. Относительное сходство этой формы с риффовой техникой и приёмом «уокинг-баса» позволяет джазовым элементам органично дополнить вариационные принципы и придать им новую трактовку.

**Глава 2 «Некоторые общие положения теории джазовой фуги»**, состоящая из двух параграфов, освещает базовые категории, раскрытие которых дает возможность теоретически обосновать явление, рассматриваемое в настоящей работе.

**В параграфе 2.1. «О сущности понятия “джазовая фуга”»** обосновывается новое для современной теории фуги понятие. Выражение «джазовая фуга» многократно фигурирует в сочинениях современных авторов. Однако в теории обстоятельного толкования оно еще не получило. Отталкиваясь от имеющихся дефиниций, и, учитывая необходимость в обобщающей форме объяснить существующую композиторскую практику, в диссертации предложено следующее определение:

*Джазовая фуга – современная авторская композиция, тематический материал которой базируется на использовании тех или иных джазовых*



идиом (свинг, блюз-лад, драйв и т. д.) при сохранении основополагающих структурных принципов формы фуги.

В музыкальной культуре XX века явлением «джазовая фуга» не ограничиваются все существующие формы взаимодействия джаза и фуги. На стыке с традицией джаззинга (англ. «jazzing the classics» – оджазирование классики) возникает совершенно иная форма взаимодействия джаза и фугированных форм – «джаззинг-фуга», для которой в работе предложено следующее определение:

*Джаззинг-фуга – специфический вариант транскрипции классической фуги, предполагающий отход от изначальной авторской версии и привнесение в текст интерпретируемого сочинения элементов джазовой стилистики.*

Введение предложенного определения джаззинг-фуги продиктовано необходимостью разграничить авторские произведения (джазовые фуги) и всевозможные джаззинг-версии академических фуг (прежде всего, И. С. Баха) – интерпретационные версии, создаваемые различными музыкантами, чаще всего, джазменами.

Наконец, в творческом наследии композиторов XX века встречаются сочинения, в которых джазовая идиоматика проникает в авторскую композицию, но при этом не воздействует на нее принципиально (прежде всего, не затрагивает центральный компонент – тему). В таких случаях возникает особый композиционный тип, который в настоящей работе определен как *академическая фуга с джазовыми элементами*.

В первом параграфе представлены аналитические иллюстрации на разные виды взаимодействия фуги и джаза.

*Джаззинг-фуга* продемонстрирована на показательном примере джазового прочтения Жаком Лусье Органной токкаты и фуги ре-минор И. С. Баха (BWV 565), зафиксированном в нотном издании. Транскрипция знаменитого баховского шедевра, выполненная известным джазменом, предстает образцом утонченного, рационального и последовательного джазового истолкова-

ния произведения великого барочного полифониста. Наиболее оригинальным в рассматриваемой версии органной фуги является возникающий конфликт (или диалог) «своего» и «чужого», где первое – первоначальный текст И. С. Баха, а второе – авторский стиль Ж. Лусье. При этом на протяжении всей композиции джазмен лавирует между тремя модусами по отношению к оригиналу: quasi-джазовый (баховский текст, наполненный джазовыми идиомами), джазово-импровизационный (участки джазовой импровизации) и академический (наиболее полное сохранение оригинального текста). В основе исполнительской интерпретации лежит авторский текст академического композитора. В соответствии со своим замыслом исполнитель отходит от оригинального текста, внедряя *джазовые идиомы*. Подобный принцип типичен для абсолютно каждой джаздинг-фуги, каковых в современной практике немало: первый том «Хорошо темперированного клавира» в интерпретации Дж. Льюиса, фуги И. С. Баха в исполнении «Swingle singers» и т.д.

*Академическая фуга с джазовыми элементами* рассмотрена на примере части «Импровизация и фуга» из Сонаты для готово-выборного баяна № 4 «Fusion» В. Семёнова. В этом произведении немалое место занимает джазовая идиоматика, однако она не внедряется в главный компонент формы (как в джазовой фуге), а скорее контрастно оттеняет центральный тезис – тему фуги и противопоставляется ему. В других известных примерах фуги с джазовыми элементами идиомы джаза проявляются в меньшей степени: например, в «Импровизации и фуге» и музыке к кинофильму «Спорт, спорт, спорт» А. Шнитке, в цикле «Шесть прелюдий и фуг» М. Скорика, в некоторых фугах из цикла «24 прелюдии и фуги» Р. Щедрина и др.

В заключение параграфа высказано предположение, что существует не только большое количество джазовых фуг, но и широкое поле разнообразных взаимодействий джазовых идиом и структурных особенностей фуги. Некоторые из таких взаимодействий отразились в следующих выработанных обобщениях:

– пребывание фуги (генетически-академической) в транскрипционных

условиях с привнесением джазовой идиоматики – *джаззинг-фуга*;

– пребывание идиом джаза в фуге, не затрагивающих её центральный компонент, то есть тему – *фуга с джазовыми элементами*;

– симбиоз, при котором джазовые идиомы, насыщая центральный компонент полифонической формы, прорастают вместе с ним в форме, органически рождая новую синтетическую композицию – *джазовую фугу* (аналитический пример собственно джазовой фуги в данном параграфе не рассмотрен, поскольку ей отданы все последующие разделы настоящей работы).

**В параграфе 2.2. «Тема джазовой фуги как определяющий компонент формы»** рассматриваются следующие вопросы: принципиальные отличия темы джазовой фуги от тем фуг академического типа, идиомы джаза в теме, их же влияние на композиционное строение темы, соотношении темы джазовой фуги и джазового стандарта и др.

Тема, которая является основным компонентом фуги любого типа, в джазовой обретает особые качества (ритмические, ладогармонические, структурные, фактурные, артикуляционные) благодаря опоре на джазовые идиомы, такие как свинг, блюз-лад, драйв и др.

В параграфе проанализировано воздействие некоторых конкретных идиом джаза на тему джазовой фуги. Так, свинг оказал существенное воздействие на метроритмическую организацию: включение «вторичного рэга», драйва, как эффекта «опережения» метрической пульсации и т. д. Ладовая организация (прежде всего, блюзовый звукоряд) заметно повлияла на звуковысотный параметр тематизма вплоть до возникновения определенной градации соответствия между аккордом и его горизонтальным воплощением – ладом. Различные исторические стили и жанры, такие как рэгтайм, блюз, би-боп, босса-нова, tango nueva, многообразно проявились в темах фуг.

К специфическим чертам можно также отнести способы фактурного изложения начального проведения темы. Нередко композиторы для создания джазового звукового колорита именно первое появление тезиса снабжают дополнительными элементами (аккордовыми и интервальными уплотнения-

ми отдельных звуков), видоизменяющими звучание одноголосного проведения.

Джазовая идиоматика воздействует и на строение темы. Особенно заметно это сказывается на каденционных участках, когда тема завершается способом, специфическим для джаза, но не характерным для академической фуги (например, синкопой с дальнейшей паузой или характерно-джазовым введением новых ритмических рисунков, ранее не встречавшихся в теме).

Типичная барочная структура «ядро – развертывание» была успешно интегрирована в тематизм подобных форм. Однако в процессе этого она приобрела новые качества. Общим остался принцип сосредоточения наиболее индивидуализированного материала в ядре темы и менее индивидуализированного (более инертного) в развертывании. Специфика же заключается в особенностях ритма, за счет чего фаза развертывания может быть «поджазовому» синкопированной, но при этом более стабильной (метрически устойчивой) в сравнении с ядром.

В настоящем параграфе также поднимается вопрос о соотношении темы и джазового стандарта. Среди опусов современных авторов встречается немало случаев относительно точного заимствования мелодий из «золотого фонда» джазовых стандартов: «Свинг фуга» О. Горчакова, фуга из «Вариаций на тему Паганини» А. Розенבלата, фуга на тему «Lullaby of birdland» Р. Трассела, все «24 джазовые фуги» Ю. Маркина.

В ходе анализа выявлено, что заимствованная мелодия, чтобы стать темой фуги, может претерпеть ряд изменений, придающих ей характерные для этой формы особенности. Так, тема фуги на тему «С jam blues» Ю. Маркина представляет собой точное (вплоть до тональности) цитирование мелодии блюза. Однако даже при таком буквальном воспроизведении, композитор присочиняет небольшую мелодическую каденцию для более естественного вступления ответа.

Таким образом, джазовая фуга существенно расширяет фонд фугированного тематизма за счет привлечения мелодий из различных направлений

неакадемической музыки. В дальнейшем практика фуги на «ходовую» для той или иной культуры тему отразится в полифонических опусах на темы рок- и поп-музыки.

Проникая в центральный компонент фугированной формы, джазовая идиоматика естественным образом воздействует и на другие её компоненты, такие как ответ, противосложение и интермедия. Подробнее их специфика исследуется в третьей главе диссертации в связи с проблематикой формообразования.

В главе 3 **«Джазовая fuga как самостоятельное произведение и как часть более крупного композиционного целого»**, включающей два параграфа, рассматриваются закономерности построения джазовой фуги и её композиционного контекста.

В параграфе 3.1. **«О форме в джазовой фуге»** содержится характеристика разных сторон музыкальной композиции. Первостепенное значение при их анализе всегда имеет ответ на важнейший вопрос: насколько органично или, напротив, «конфликтно» сочетаются традиционные структурные закономерности фуги и идиомы джаза.

В начале параграфа рассмотрены некоторые особенности развития тематического материала в проведениях, показаны специфические для джазовой фуги приёмы видоизменения темы (при сопоставлении её повторных проведений с первоначальным вариантом). Преобразования выполняются различными способами, в том числе и вполне традиционными для академической фуги: например, тональный ответ, тонально-ладовое и регистровое изменения, обращение, уменьшение или увеличение и т. д. Однако в ряде случаев от соприкосновения с джазовой культурой отдельные способы приобретают новые особенности, обусловленные различными идиомами джаза. Так, блюзовый звукоряд оказывает влияние на ладотональные преобразования. Джазовый ритм воздействует на различные формы ритмического варьирования, включая нетипичные для фуг XVIII–XIX веков троекратное или шестикратное увеличение, смещение темы относительно сильной доли такта, порожда-

ющее её акцентное переосмысление.

В параграфе также уделено внимание проявлениям импровизационности и quasi-импровизационности в структуре фуги, то есть «следов» одного из важнейших свойств джаза – импровизации, хотя в случае с полностью зафиксированным текстом, речь идет скорее о quasi-импровизационности. К типичному проявлению названного качества относится сочетание quasi-спонтанно развертывающейся фигурационной мелодической линии с аккордовым бэкграундом (встречается в фугах Г. Бахлунда, Э. Маркаиша, Н. Капустина и др.). Другой способ построения *quasi-импровизации* в джазовых фугах – вариантное развитие ядра темы. Подобная техника может пронизывать весь материал джазовой фуги в том случае, когда уже сама тема обладает подобным качеством (например, «Джаз-фуга» Си-бемоль мажор Дж. А. Арнольда, фуга до-минор Н. Капустина).

Определенный отпечаток импровизации присутствует в таких приёмах, как уокинг-бас и компинг. С привлечением названных средств нередко оформляются контрапунктирующие голоса.

Специфическое явление, зачастую возникающее в джазовой фуге, – «импровизация вместо интермедии». В работе объяснен данный особый случай, который обозначен как «интермедия-импровизация». В различных сочинениях она может фигурировать в двух видах: как выписанная и как невыписанная.

Первый случай (выписанная интермедия-импровизация) – это авторские композиционные quasi-импровизации, занимающие пространство между проведениями темы. Нередко в таких разделах ясно прослеживается солирующая мелодия фигурационного характера, которой противопоставляется менее развитый, часто quasi-аккордовый бэкграунд.

Второй случай (невыписанная интермедия-импровизация) – это не зафиксированные в нотном тексте фрагменты композиции, оставленные «на откуп» исполнителю. В большинстве случаев это относится к «незаписанным фугам» из практики джазменов. В качестве исключения, в нотном издании

может быть зафиксирована гармоническая сетка (например, «Fudgesicle Built for Four» Б. Эванса).

Более традиционные типы интермедий, в которых сохраняются типовые функции, конечно, встречаются почти в каждой джазовой фуге: например, связующие интермедии в большинстве своем имеют такие общеизвестные черты, как небольшой размер и зависимость материала интермедии от проведения, за которыми они следуют. В качестве образцов назовем интермедии (прежде всего, между ответом и третьим проведением) из фуг Э. Маркаиша, Н. Капустина, М. Нордала, О. Горчакова, Ю. Маркина и др.

В параграфе также рассмотрены традиционные стороны фуигированной формы и их интерпретация в джазовой фуге. В результате усвоения академических нормативов, авторы джазовых фуг в большей степени предпочитают реальный ответ, хотя и используют тональные в ряде случаев. Специфика противосложений вытекает из ритмической полифонии присущей джазу и особенностей джазовой гармонии. Нередко этот компонент пишется во «вторичном рэге» по отношению к теме.

Традиционно экспозиционный раздел фуиги обязательно включает такие компоненты, как тема, ответ, противосложение. Вариабельность структуры предполагает возможность наличия одной или нескольких интермедий (чаще – не более одной). Исходя из проанализированных сочинений, можно предположить, что авторы джазовых фуг в первую очередь стремились бережно сохранять типовую структуру трёхголосной или четырехголосной экспозиции.

Форме целого в джазовой фуге посвящен последний раздел параграфа. На основе анализа многих образцов сделан вывод, что для построения композиции вполне типичен трёхчастный принцип: первый раздел – экспозиция, второй – развивающая часть (с возможными импровизациями) и третий – завершающая с утверждением основной тональности.

Заметим, что трёхчастность – не единственный способ реализации формы целого в джазовой фуге. Большинство сочинений Г. Бахлунда с учетом

тонального плана проведений представляют иной вариант организации композиции. Структура, часто используемая этим автором, в некотором роде совпадает с двухчастной формой, сочетающей принципы развертывания и фуги.

В настоящем разделе уделено внимание не только композиции, но и вопросам содержания джазовой фуги. В академической фуге оно зиждется на риторическом принципе изложения тезиса и его итогового утверждения (через известные, стадияльно представленные способы его раскрытия, преодоление отрицания и доказательство). Однако в тех случаях, когда fuga наполняется идиомами джаза, для которого характерна установка на неожиданность, на приспособление к внезапно меняющейся ситуации, в её содержание также входит крайне важная идея импровизационной игры.

В результате рассмотрения всех вышеперечисленных особенностей удалось выделить два разных принципа организации формы целого в джазовой фуге и фактически – два типа такой формы:

*Джазовая fuga res facta* (оджазированная традиционная модель), которой свойственно большее тяготение к академическим традиционным фугам, но при этом сам материал формы базируется на использовании джазовой идиоматики.

*Джазовая стандарт-фуга* – форма, в которой контрапунктические разделы (прежде всего, экспозиция) – это только импульс для дальнейших импровизаций.

**Параграф 3.2. «Композиционно-жанровый контекст джазовой фуги»** посвящен исследованию выразительных качеств, возникающих на уровне целостной формы музыкального произведения (при включении в него джазовой фуги). В зависимости от типа циклической формы, в которой пребывает джазовая fuga, последняя приобретает различные функции: финала цикла, кульминации одного из разделов и др.

Самый распространенный случай – *джазовая fuga в малом полифоническом цикле* – отражает важную антитезу рационально-структурного и сти-



хийно-импровизационного начал. Подобный цикл получает различное жанровое наполнение первой части в современной композиторской практике. Традиционно наиболее популярной остается пара *прелюдия и fuga*, но в то же время первая часть нередко оказывается «инновационным» жанром с соответствующим джазовой стилистике именем: «Кейкуок», «Рэг», «Свингтайм». Анализируется специфика тематических связей между частями цикла: прямое или опосредованное заимствование фугой тематизма первой части цикла, что вполне согласуется с эволюцией малого полифонического цикла в академической музыке (сочинения Д. Шостаковича, Р. Щедрина и др.).

В параграфе также изучена джазовая fuga в контексте *большого полифонического цикла*. На данный момент известно шесть подобных многочастных опусов:

- «Fugal Dreams» Р. Беллака (1977 г.);
- «Полифонические аппликации: из истории джаза» О. Горчакова (1993 г.);
- «24 прелюдии и фуги» Н. Капустина (1997 г.);
- «24 джазовые фуги» Ю. Маркина (рукопись);
- «24 свингтайма и фуги» Г. Бахлунда (2010-2011 гг.);
- «Американская fuga» Дж. А. Арнольда (2017 г.).

Каждый из циклов представляет отличный от других принцип тональной организации, начиная от традиционного способа перемещения пьес по восходящему хроматическому звукоряду и заканчивая необычными сопоставлениями пар тональностей. Например, Н. Капустин в нечетных номерах цикла использует последовательность мажорных тональностей по квартовому-квинтовому кругу, а в четных – одноименные минорные тональности больших субмедиант: До-мажор, соль-диез-минор, Фа-мажор, до-диез-минор и т. д.

Общим свойством большинства названных циклов является тенденция к «каталогизированию» джазовых направлений и стилей – демонстрации многоликости джаза. Однако пестрота и контрастность последнего не идет на

пользу форме целого. Н. Капустин высказал сомнение о том, стоит ли играть все «24 прелюдии и фуги» как единый цикл. В то же время, очевидно, что О. Горчаков, например, задумывал «Полифонические аппликации» как цельный цикл – своего рода экскурс в историю джаза.

Другой подход к большому полифоническому циклу заключается в отказе от полистилистичности многочастного циклического сочинения. Видимо, хорошо зная различие в стилистике минорных и мажорных джазовых композиций, Г. Бахлунд строит цикл «24 свингтайма и фуги» на контрастном сопоставлении фуг в мажорном и минорном блюз-ладах, что отражает опору на соответствующие стилевые идиомы.

В параграфе отдельно охарактеризована джазовая fuga в циклах иного типа (в опере, балете, вариационном цикле). Fuga в сценических жанрах XX века в целом встречается намного реже, чем в малом или большом полифоническом цикле, и джазовая fuga не является исключением. На сегодняшний день известно, что она входит всего в два балета («Сотворение мира» Д. Мийо, «Джаз на пуантах» Д. Брубек) и в две оперы («Порги и Бес» Дж. Гершвина и «Мария из Буэнос-Айреса» А. Пьяцоллы).

В продолжение многовековой традиции оканчивать вариационный цикл fugой (Органная пассакалия и fuga до-минор И. С. Баха, 15 вариаций с fugой «Eroica-variationen» Л. Бетховена, Вариации и fuga на тему Генделя И. Брамса) современные авторы и джазовую fugу включают в финал вариационного цикла, яркий пример чему – «Вариации на тему Паганини» А. Розенблата. В названном сочинении форма целого, включая и вариации, и fugу, представляет собой панораму джазовых стилей XX века, как авторских, так и исторических. Во всех названных выше циклах джазовая fuga занимает важное композиционное и драматургическое положение.

В завершающем разделе параграфа рассматривается джазовая fuga в рамках студийного альбома, как особой разновидности циклической формы – сборника. В ряде случаев, неакадемические композиции сочинялись отдельно, а затем «собирались» вместе для записи. В то же время не исключены

обобщения одной идеей – центральной темой, как, например, в циклах «Five tango sensations», «Suite del Angel» и «La Camorra» А. Пьяцоллы. Альбом на сегодняшний день стал актуальной формой бытования современных неакадемических фуг, что также отражает адаптацию композиций данного типа в современной массовой музыкальной культуре.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. В процессе исторического развития фуги и по сей день, по-видимому, не может быть окончательного завершения её бытования в музыке. Обладая таким важным качеством, как адаптивность в контексте различных жанров и стилей, fuga может «подпитываться» материалом любых исторических стилей, культурных традиций, авангардных изобретений, утверждая их самим содержательным модусом своей конструкции.

Обобщая наблюдения многих частных фактов в музыке XX века, можно выделить два параллельно развивающихся процесса, которые привели к возникновению джазовой фуги. Первый из них (условно назовем его «академическим») протекал в области профессионального композиторского творчества. Его существо заключалось в постепенном внедрении джазовых идиом в произведения академической направленности, насыщенные разнообразными полифоническими средствами. Результатами «академического» процесса стали первые – не только в профессиональном творчестве, но и в искусстве вообще, – джазовые фуги. Второй (условно «джазовый») процесс протекал внутри новой джазовой культуры. Он проявлялся в постепенной активизации полифоничности джаза через его обогащение традиционными контрапунктическими приёмами. Важнейшую роль сыграли следующие факторы: постепенная профессионализация (повышение уровня общей музыкальной образованности джазменов) и, как следствие, тенденция к выписанному партитурному стилю в свинге, к композиционному разнообразию в кул-джазе и т. д. Все эти моменты привели к созданию в контексте джазовой культуры новых сочинений в неспецифических для неё формах, таких как fuga.

В результате, как следствие сближения джаза и академической музыки, в

последней четверти минувшего века наметилось объединение двух процессов, которое мы условно обозначили, как синтетический этап в истории джазовой фуги. Этот этап отличает обобщение достижений предшествующего времени, а также их поликультурный синтез на новом уровне. Важнейшим маркером этого этапа стало появление больших полифонических циклов на джазовой основе: «Fugal Dreams» Р. Беллака (1977 г.), «Полифонические аппликации: из истории джаза» О. Горчакова (1993 г.), «24 прелюдии и фуги» Н. Капустина (1997 г.) и др.

В заключение отметим следующее: джазовая фуга не только стала знаком сближения и интеграции таких двух различных сфер, как академическая полифоническая музыка и джаз, но и повлияла на зарождение новых неакадемических форм традиционной структуры в современной музыке. Благодаря пониманию принципов возникновения и структурирования джазовых фуг, возможны прогнозирование и анализ будущих массово-музыкальных вариантов формы, которая «...соединяет в себе условия величайшей строгости и самой неограниченной свободы»<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Бусслер Л. Свободный стиль: учебник контрапункта и фуги в свободном стиле, изложенный в 33 задачах / Л. Бусслер; пер. с нем. Н. Д. Кашкина. – М.: П. Юргенсон, 1925. – С. 102.

## Публикации по теме диссертации

*Статьи в рецензируемых научных журналах,  
рекомендуемых ВАК Минобрнауки РФ:*

1. Чувилкин, В. С. О природе темы джазовой фуги // Южно-российский музыкальный альманах / под общ. ред. А. В. Крыловой. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова. – 2018. – № 3. – С. 75–78. [0, 5 п. л.].
2. Чувилкин, В. С. О сущности понятия «джазовая фуга» // Южно-российский музыкальный альманах / под общ. ред. А. В. Крыловой. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова. – 2019. – № 4. – С. 85–91. [0, 6 п. л.].
3. Чувилкин, В. С. Джаз в контрапункте с поэзией: от Б. А. Циммермана до джаз-рэпа // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры. – 2022. – № 1. – С. 41–50. [0, 8 п. л.].

### *Другие публикации:*

4. Чувилкин, В. С. Pop-fuga: новые формации классической структуры в интернет-паутине // Музыкознание в современном мире: темы, проблемы и тенденции развития / под общ. ред. А. В. Крыловой. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. – С. 72–79. [0, 5 п. л.].
5. 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. Том III / под общ. ред. А. В. Крыловой. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – С. 406–412. [0, 5 п. л.].
6. Чувилкин, В. С. О роли джаза в традициях Ростовской композиторской школы // Статьи молодых музыковедов. Вып. 6 / под общ. ред. В. Н. Деминой. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2020. – С. 167–174. [0, 5 п. л.].
7. Чувилкин, В. С. Сочинение А. Розенבלата «Вариации на тему Паганини» как панорама джазовых стилей XX века // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре. Сборник материалов III Все-

российской научно-практической конференции. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2020. – С. 84–96. [0, 8 п. л.].

8. Чувилкин, В. С. Есть ли контрапункт в джазе? // Музыказнание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития. Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции. – Ростов: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 205–215. [0, 6 п. л.].