

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-356-365>

УДК 78.05, 78.06

ББК 85.36

Научная статья / Research article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. П. Л. Овчинников

г. Москва, Россия

© 2023 г. М. Л. Зайцева

г. Москва, Россия

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МОСКОВСКОЙ ДЖАЗОВОЙ ШКОЛЫ (1950–1960-Е ГГ.)

Аннотация: Статья посвящена вопросам исследования ведущих тенденций развития российского джазового искусства. Обоснована продуктивность эпохи «оттепели» в отечественном искусстве для раскрепощения общества, расширения диапазона культурной коммуникации, формирования аутоимиджа российского джаза. Рассмотрено преломление джазовой эстетики в стиляжничестве как молодежной субкультуре со своим сленгом, музыкальными предпочтениями и поведенческими моделями. Негативным следствием выдвижения джаза в качестве музыкального ориентира представителей этой молодежной субкультуры стало сужение и стереотипизация слушательских ожиданий. Позитивным последствием популярности джаза в молодежной среде стало появление новых артистических типажей, тем и образов, не теряющих своей значимости на рубеже XX–XXI вв. Определено, что московский джаз 1950–1960-х гг. вступил в период активного освоения техники джазовой импровизации, опыта зарубежных коллективов. На основе изучения библиографических источников и музыковедческой литературы определены ведущие тенденции московской джазовой школы избранного периода: трансформация стратегий ансамблевого взаимодействия, интеллектуализация восприятия джазовой музыки, институализация джаза в российской музыкальной культуре. Авторами выявлены социокультурные факторы, обусловившие ведущую роль московской джазовой школы периода 1950–1960-х гг. в создании молодежных клубов, любительских объединений и центров изучения джаза, проведении джазовых фестивалей, появлении первых профессиональных учебных заведений эстрадно-джазового профиля.

Ключевые слова: московская джазовая школа, аутоимидж российского джаза, джазовые фестивали, джазовые кафе.

Информация об авторах:

Павел Леонидович Овчинников — доцент кафедры эстрадно-джазовой музыки, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Садовническая ул., д. 33, 117997 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3334-0856>

E-mail: silversonig@gmail.com

Марина Леонидовна Зайцева — доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент, профессор, кафедра сольного пения и хорового дирижирования, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Садовническая ул., д. 33, 117997 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6255-500X>

E-mail: marinaz1305@mail.ru

Дата поступления статьи: 31.10.2022

Дата одобрения рецензентами: 06.03.2023

Дата публикации: 25.09.2023

Для цитирования: Овчинников П. Л., Зайцева М. Л. Основные тенденции развития московской джазовой школы (1950–1960-е гг.) // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 356–365. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-356-365>

Основные тенденции формирования московской джазовой школы в период 1950–1960-гг. обусловлены, прежде всего, социокультурными факторами. Эпоха «оттепели» (1953–1968 гг.) в советском искусстве стала переходным периодом, характеризующимся деконструкцией стереотипов культуры сталинской эпохи. Социокультурными обоснованиями мощного подъема в искусстве стали отход от тотальной цензуры в литературе, реабилитация осужденных ранее деятелей культуры, установление межкультурного диалога при помощи разнообразных международных фестивалей, выставок, гастролей.

Строгая иерархия культуры сменилась демонстративной стилевой эклектичностью и деканонизацией форм художественной репрезентации. Телеологический подход к решению социокультурных и идеологических вопросов в области искусства постепенно вытеснялся художественно-эстетическими установками, сформировавшимися ранее в массовом искусстве («эстрадизация искусства»). Эстрадизация выступала в качестве культурного механизма размывания критериев «высокого» и «низкого» в искусстве. Ее позитивной стороной стала стилевая метаморфоза советского искусства: благодаря поэтическому «буму» 1950–1960-х гг., охватившему многие крупные города СССР (Москву, Ленинград, Горький, Свердловск, Новосибирск), широкий размах приобрела лирическая линия советской литературы. Выдающимся итогом деятельности поэтов эпохи «оттепели» стало обретение недостижимого ранее диапазона культурной коммуникации. Его стремительному расширению способствовало, по мнению И. В. Кондакова, соединение «в “эстрадной поэзии” исповеди и проповеди, интимности интонации и глобальности обобщений; умению видеть высокое в низком, необычайное в обыденном, гражданское в личном — все это рождало особый эффект единения поэта с огромной, всесоюзной аудиторией и публичного рождения лирики — на площади, “наедине со всеми”» [2, с. 191].

«Оттепель» стала началом раскрепощения общества, трансформации мировоззрения человека, его поворота к частной жизни, признания разнообразия мнений и оценок. Данный период ознаменовался специфическим преломлением джазовой эстетики в стилистичестве — молодежной субкультуре со своим стилем одежды, музыкальными предпочтениями, поведенческими моделями. Не обладая протестным потенциалом, масштабами и степенью социокультурного влияния контркультуры, стилистичество тем не менее способствовало формированию новых типажей персонажей, новых сюжетных мотивов и образов, которые станут востребованными на рубеже XX–XXI вв.

Образ стилияги стал скандальным, провокационным социальным и культурным феноменом 1960–х гг. Яркий типаж стилияги использовался в публицистике, ему посвящены щедро иллюстрированные советскими карикатуристами многочисленные заметки и фельетоны в периодике советских газет и журналов. Термин «стиляга» закрепился в лексиконе столичной молодежи после выхода в свет фельетона Д. Беляева (журнал «Крокодил» 10 марта 1949 г.). Этот образ достаточно разработан в литературе того времени (В. Аксенов, А. Козлов, Г. Литвинов и др.). Наиболее ярко — в творчестве В. Славкина, автора сборника пьес «Памятник неизвестному стилияге» (1996) [11] и знаменитой пьесы «Взрослая дочь молодого человека» (1979) [10]. Эта пьеса до сих пор вызывает интерес режиссеров. Показательна постановка в театре «У Никитских ворот» (2019 г.). Режиссер постановки — М. Розовский, свидетель тех времен, с 1958 г. руководивший эстрадной студией «Наш дом» при Московском университете. На предпремьерном показе режиссер поделился воспоминаниями, исполнил джазовую композицию, продемонстрировал кадры кинохроники, снятые в гастрольных поездках «Нашего дома» по стране, которые помогли зрителям ощутить творческую атмосферу 1960–х гг. В фильме «Стиляги» (2008) образ молодых бунтарей, по мнению режиссера и сценариста В. Тодоровского помогает раскрыть идею о «вечной потребности человека быть свободным. Быть не таким, как все. Идти против течения» [12]. Имидж «стиляг из Москвы» (Название альбома группы «Браво», запись 1990, выпуск 1991 г.) стал ведущим творческим амплуа артистов группы «Браво» и ее солиста В. Сюткина.

Для объяснения тенденции стилевой трансформации советского джаза в период 1950–1960–х гг. воспользуемся идеями из области архетипического маркетинга. В труде М. Марка и К. Пирсона «Герой и Бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов», излагается концепция о корреляции архитектоники и семантики художественных произведений с системой архетипических образов. Авторы приводят классификацию из 12 основных архетипов (Творец, Заботливый, Правитель, Шут, Славный малый, Любовник, Герой, Бунтарь, Маг, Простодушный, Искатель, Мудрец) [3, с. 26]. Историю джаза можно рассмотреть с позиций динамики архетипов, изменения их социокультурных функций. Джаз эпох диксиленда и свинга нес гедонистическую, развлекательную функцию и репрезентировал образы, соответствующие архетипам Шута, Простодушного и Любовника, позднее, в период раннего би-бопа, экспериментального кул и third stream появляется «тень Искателя, Творца и даже Бунтаря» [3, с. 73].

Идея свободы в период оттепели приобрела масштаб социального и художественного порядка, она захватила общество и была акцентирована в системе эстетических ориентиров нового направления джазового искусства, получившего название «современный джаз» (джаз modern). В классическом джазе идея свободы была сбалансирована условиями коммуникации, солирующие партии являлись частью ансамблевого звучания. Вертикаль коммуникационных проекций в классическом джазе преобладала над горизонталью. В современном джазе импровизационная свобода солирующих партий может быть чрезмерной и оказывать деформирующее, разрушительное влияние на общую архитектуру ансамблевого звучания, затруднять понимание слушателями музыкальной драматургии композиции.

В отличие от европейской культуры середины XX в., все чаще обращающейся к критике и протесту против ценностей буржуазного мира и потребительского общества, советский джаз периода оттепели для соотечественников, напротив, был ориентирован на западные модели музыкального мышления и во многом аполитичен. Возможно, характер восприятия в данном случае был обусловлен его компенсаторным

предпосылками: как отмечали М. Марк и К. Пирсон, «несбывшиеся желания могут привести к тому, что люди будут реагировать на более глубоком уровне на то, по чему они тоскуют, а не на то, что у них уже есть» [3, с. 73].

Нарочитая деидеологизация джаза воспринималась зачастую как оппозиция и отторжение идеалов советского общества. Эту сторону официального отношения к джазу раскрыл писатель, драматург, сценарист В.П. Аксенов, судьба которого была тесно связана с джазовой музыкой: он был восторженным слушателем концертов оркестра О. Лундстрема, стилизничал в Ленинграде [4, с. 83]. Используя антитезы «железный занавес — свобода», писатель выделяет особую значимость джаза для его современников: «Для моего поколения русских американский джаз был безостановочным экспрессом ночного ветра, пролетающего над верхами “железного занавеса”... Переносясь в Европу, особенно в ее восточную часть, джаз становился чем-то большим, чем музыка, он приобрел черты идеологии, вернее, антиидеологии» [8, с. 112]. Джаз разрывает идеологические оковы, так как его духовной основой является свобода: «Почему нацисты и коммунисты ненавидели джаз? — размышлял В. Аксенов. — Может быть, из-за склонности к импровизациям? Джаз приходил к нам с Запада, он читался в контексте какой-то смутной свободы. Он был запретным плодом. Играть и любить джаз было, кроме наслаждения, еще и сопротивлением» [8, с. 114].

Импульсом для развития джазовой культуры в России стал «прорывной» 1957 г. — год проведения в Москве 6-го Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Помимо оркестра М. Леграна свои программы демонстрировали перед советскими слушателями диксиленд «Южный крест» (Австралия), группа «Нь—Орлеан Рома» (Италия), джазовый секстет под управлением К. Комеды (Польша), джазовый квартет под управлением Г. Ормслева (Исландия) и др. Значительный вклад в совершенствование отечественного джазового исполнительства в этот период внесли джазовые радиопередачи в рамках программы «Голос Америки».

Основного успеха среди российских участников на фестивале 1957 г. добился джаз-оркестр Центрального Дома работников искусств (ЦДРИ) Ю. Саульского, продемонстрировавший высочайший уровень исполнительского мастерства и завоевавший серебряную медаль. Юрий Саульский, выпускник теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, продолжил линию А. Цфасмана по совершенствованию критериев исполнительского мастерства среди своих оркестрантов. Фестивальное выступление 1957 г. оркестра Ю. Саульского, между тем, было отмечено критикой в газете «Советская культура». Авторами статьи в деятельности молодежного оркестра ЦДРИ был выявлен «пагубный пример утери самостоятельности», подвергнут критике «вызывающий» внешний вид оркестрантов: «мы с отвращением наблюдаем за длинноволосыми стилистами в утрированно узких брюках и экстравагантных пиджаках» [5, с. 112].

В рамках Всемирного молодежного фестиваля 1957 г. стихийно сформировался джазовый конкурс с обилием импровизационных программ, в которых принимали участие исполнительские коллективы преимущественно небольшого состава. Среди российских малых ансамблей выступали в основном прибалтийские коллективы: Таллинский ансамбль «Метроном» и Молодежный секстет Рижского радио. Это неслучайно: Москва, Ленинград и столицы прибалтийских республик в период оттепели являлись привлекательными артистическими площадками и центрами развития советского джазового искусства.

Доминирование в джазовой музыке небольших по составу участников коллективов стало результатом изменений, произошедших в американском и европейском джазе 1940–1950-х гг. Ведущей тенденцией этих десятилетий развития джазовой исполнительской культуры стало стремление к раскрытию художественного потенциала солирующих партий. В советском джазе схожие приемы были использованы в творчестве небольших московских и ленинградских джазовых коллективов (оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова, В. Романенко, Р. Вилкса, С. Пожлакова). Позднее, уже в начале XXI в., эту тенденцию выразил Борис Фрумкин, отмечавший, что единственно ценной мотивацией для джазового музыканта в его исполнительской деятельности является не финансовая прибыль, а возможность игры соло: «если он сидит в оркестре и не играет соло — ему неинтересно жить: юность, часы занятий — бессмысленно потраченное время, которое оказывается никому не нужным... Я считаю, ребята должны играть на концертах столько соло, сколько они хотят. Тогда они могут дышать!» [5, с. 109].

Помимо тенденции к расширению сольных разделов в ансамблевом джазовом музицировании, важной тенденцией времени было развитие инструментального джаза. Прежде всего, назовем имя Эдди Рознера — бендлидера, великолепного трубача, дирижера. С 1940 по 1947 г. музыкант возглавлял государственный джаз-оркестр Белорусской ССР, а с 1954 г. по 1971 г. руководил эстрадным оркестром при Мосэстраде. Московскую школу рознеровского оркестра прошли выдающиеся джазовые музыканты Ю. Саульский, В. Терлецкий, А. Герасимов, Д. Голощекин и др. [1, с. 122].

Мощным импульсом для развития московской школы инструментального джаза стал приезд в столицу Эстрадного оркестра под управлением Олега Лундстрема. Этот оркестр выделяли из числа подобных коллективов за исполнительское мастерство и художественный вкус, отражавшийся в репертуарной политике. В ее основе были преимущественно зарубежные и отечественные инструментальные композиции. «Шанхайский» состав оркестра (И. Лундстрем, А. Котяков, И. Горбунцов и др.) постепенно дополнялся молодыми исполнителями (В. Гусейнов, К. Носов, Г. Гаранян, А. Зубов, С. Григорьев, С. Терентьев, М. Окунь и др.). О популярности оркестра свидетельствует факт его приглашения для озвучивания кинофильма «Карнавальная ночь» (1956, реж. Э. Рязанов).

Помимо переехавшего в Москву Эдди Рознера и Олега Лундстрема перечислим столичные инструментальные коллективы, развившие культуру инструментального исполнительства: диксиленд В. Рубашевского, пианиста, выпускника Московской консерватории (Г. Домани, А. Алчеев, А. Абрамов, З. Шихалиев, В. Глабас); диксиленд В. Грачева, диксиленд А. Мелконова и легендарная «Восьмерка ЦДРИ» (К. Бахолдин, В. Зельченко, Э. Дибай, Г. Гаранян, А. Зубов, А. Гореткин, И. Берукштис, Ю. Рычков); вошедшая позднее в джаз-оркестр ЦДРИ Ю. Саульского.

Джазовое движение в СССР в период оттепели воспринималось, по преимуществу, как молодежное. Показательно, что на рубеже 1950–1960-х гг. в стране появляется множество молодежных клубов и молодежных джазовых кафе, давших импульс развитию отечественного джазового исполнительства: (джаз-клуб «Д-58», кафе «Бурадино», «Белые ночи» — в Ленинграде; кафе «Молодежное», «Аэлита», «Синяя птица», «Романтики» — в Москве; кафе «Квадрат» — в Новосибирске). Благодаря появлению джазовых клубов и молодежных джазовых кафе существенные изменения претерпела джазовая эстетика: сформировалась точка зрения, что джаз — это не только танцевальная ритмическая среда. Интеллектуализация процесса восприятия джазовой музыки

стала важной тенденцией времени, породившей серьезный сдвиг в отечественной культуре. Его результатом в дальнейшем станет институализация джаза в российской музыкальной культуре, его гармоничное сосуществование со сферами академической и массовой музыки, внедрение в область музыкальной педагогики.

Однако на рубеже 1950–1960-х гг., как отмечал В. Фейертаг, «музыкальная жизнь страны стала жертвой двойной морали» [7, с. 166]: творческая деятельность московских джазовых коллективов, выступавших в молодежных кафе, с разной степенью жесткости курировалась представителями секторов культуры отделом агитации и пропаганды МГК ВЛКСМ. На зарубежные гастроли выпускали «проверенных» музыкантов. В частности, участником пражского фестиваля 1965 г. стал квартет Г. Гараняна, составленный только для одного выступления из представителей разных сфер деятельности: экономист Н. Громин (гитара), а также игравшие по ресторанам А. Егоров (контрабас) и В. Буланов (барабан). Куратором московского джазового движения в МГК ВЛКСМ в 1960–1970-е гг. был известный «джазовый функционер» Ростислав Винаров, отличавшийся от своих коллег в регионах симпатией к джазу и принимавший деятельное участие в открытии московских джазовых клубов, в организации джазовых фестивалей.

Москва в этот период стала ведущей площадкой по проведению джазовых фестивалей: в ней их было проведено пять (1962, 1965, 1966, 1967 и 1968 гг.), в Ленинграде — лишь два (1965, 1966 гг.). Если в Москве на фестивалях приветствовались разнообразные джазовые направления (свинг, бибоп, диксиленд, фри-джаз, кул), оригинальные составы (Трио флюгельгорниста Г. Лукьянова дополнялось пианистом Л. Чижиком и барабанщиком В. Васильковым), то в Ленинграде фаворитами фестивалей становились коллективы традиционного джаза («Ленинградский диксиленд», «Гамма-джаз», ансамбль «Нева», биг-бэнд В. Сегала, трио Д. Голощекина и др.) [7, с. 128].

Концертные программы оркестра О. Лундстрема 1960-х гг. способствовали популяризации джазового искусства в молодежной среде и появлению новых джазовых биг-бэндов, которые специализировались на инструментальном джазе и исполнении свинговых композиций: Приокского / Тульского эстрадного оркестра Анатолия Кролла (1963), Концертного эстрадного ансамбля Всесоюзного радио и телевидения под руководством Вадима Людвиковского (1966–1973) и ВЮ-66 Юрия Саульского (1966). Показательно, что в афишах концертных программ оркестра О. Лундстрема зачастую отсутствовало слово «джазовые», но записи на грампластинки демонстрируют джазовую специфику исполнительства: двойной альбом «Памяти музыкантов», посвященный Г. Миллеру и Д. Эллингтону, пластинка «В наше время» и др.)

Более востребованным у слушательской аудитории в конце 1960-х гг. оказывается джазовая музыка с усиленной экспрессией, обогащенная приемами рок-музыки. В конце 1960-х гг. в кафе «Молодежном» появился первый в Москве и СССР джаз-рок-ансамбль. Главным бэндом стала джаз-рок-группа Виталия Клейнота, выступления которой сопровождались невиданным успехом. Приближалось время особой популярности в молодежной среде рок-музыки, которая отвечала новому времени и изменившимся ожиданиям аудитории. Драйв становится доминирующей категорией рок-эстетики, под ним понимается, прежде всего, «способность музыки “зажигать” слушателя, вызывать у него “психофизический катарсис”» [6, с. 22], оказывать сильное эмоциональное воздействие.

Продвижению отечественного джаза в область профессиональной сферы исполнительской деятельности способствовал не только опыт ведущих солистов, ансамблей

и оркестров, но и внедрение инициатив по открытию специализированных классов и отделений в музыкальных училищах, и даже отдельных средних профессиональных учреждений. Первым в СССР учебным заведением джазового профиля стал Московский колледж импровизационной музыки. Его основатель — Ю.П. Козырев, выпускник Московского инженерно-физического института (МИФИ). В 1957 г. Ю.П. Козырев организовал студенческий диксиленд, в котором на протяжении девяти лет выполнял функции руководителя, пианиста, аранжировщика. Многолетний опыт работы в студенческом музыкальном коллективе был подытожен идеей необходимости специального образования для начинающих музыкантов. В 1967 г. Козырев создал «школу джаза МИФИ», в которой преподавал вместе с Г. Лукьяновым. Позднее в педагогический состав школы вошли лидеры советского джаза А. Козлов, И. Бриль, В. Буланов, Л. Переверзев. Как вспоминал Переверзев, жанр лекций Козырева не был популярным, в них отсутствовали сентиментальные байки и истории из жизни артистов, «предлагалось не о джазе слушать, а учиться тому, как джаз делается» [5, с. 260].

Впервые в рамках этой школы была разработана уникальная методика обучения навыкам импровизации. После переезда в ДК «Москворечье» (1971) школа переименовывается — «Студия Джаза “Москворечье”». Контингент обучающихся достигал 200 человек, на базе Студии осуществляли репетиционную и концертную деятельность 6 ансамблей и оркестр. Позднее при Студии была создана Детская школа импровизационной музыки. Козырев обобщил свои методические наработки в пособиях и учебниках «Введение в джаз», «Аккордика», «Функциональная гармония».

Популяризации джаза способствовали успехи ленинградских музыкантов и педагогов: двухлетняя народная джазовая школа, образованная в 1961 г. скрипачом и саксофонистом П. Л. Нисманом, уже в 1962 г. была преобразована в музыкальное училище на базе Дворца культуры им. Володарского. Московская студия джаза Козырева отличалась от ленинградской школы Нисмана тем, что в ней помимо педагогической деятельности реализовывались фестивальные проекты, популярные в СССР и за рубежом. Число организованных джазовых фестивалей к 1992 г. достигло свыше 50, в том числе 10 из них обладали международным статусом. На базе ДК «Москворечье» активно проводились концертные выступления, различные мероприятия, способствующие популяризации джазовой музыки.

Обобщая вышесказанное, выделим ведущие тенденции развития московской джазовой школы в период 1950–1960-х гг.:

- 1) тенденция переменного лидерства, креативного взаимодействия солистов, чьи соло выделялись в пространстве ансамблевого звучания и образовывали многочисленные коммуникативные пирамиды (наиболее ярко данная тенденция проявится в стиле free jazz). Преобладание в московской джазовой среде небольших коллективов (оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова) способствовало трансформации приемов ансамблевого взаимодействия, увеличению импровизационных сольных разделов, усилению горизонтали над вертикалью коммуникативных проекций.
- 2) интеллектуализация восприятия джазовой музыки. Этому сдвигу в джазовой эстетике способствовало развитие инструментального джаза и появление популярных московских молодежных клубов и джазовых кафе («Молодежное», «Аэлита», «Синяя птица», «Романтики»).
- 3) институализация джаза в российской музыкальной культуре в результате его сближения со сферами академической и массовой музыки, проведения регу-

лярных джазовых фестивалей, внедрения в область музыкальной педагогики (открытие двухлетней народной джазовой школы П. Л. Нисмана (1961), преобразованной позднее в музыкальное училище на базе Дворца культуры им. Володарского (1962), школы джаза МИФИ (1967), позднее переименованной в Студию Джаза «Москворечье») (1971).

1960–1970-е гг. оказываются продуктивным временем определения аутоимиджа российского джаза. Подчеркивая, что «джаз — это интернациональное искусство» [9, с. 75], В. Аксенов находил его корни в классической русской литературе: «Фольклор вовсе не обязателен для того, чтобы играть по-русски. Нужно просто быть русским в душе, глубоко чувствовать дух России, и тогда будет русский джаз. Вы спрашиваете, почему драматизм, надрыв, меланхолия? Потому что русский джаз идет от Достоевского» [8, с. 119]. «Русскость» джазовых ориентиров проявлялась не только в сюжетной основе эстрадно-джазовых песен, но и в тяготении к поэтизации образно-смыслового содержания музыкальных композиций. Веяния эпохи «оттепели» придали джазовому искусству 1950–1960-х гг. небывалый коммуникативных диапазон, вывели джаз в область профессиональной музыки. Московская джазовая школа 1950–1960-х гг. во многом опережала и определяла векторы развития российского джаза.

Список литературы

Исследования

- 1 Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменев А. И. Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощекина // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1 (38). С. 122–129. DOI: 10.17674/1997-0854.2020.1
- 2 Кондаков И. В. Феномен «эстрадности» в культуре оттепели // Художественная культура. 2018. № 4 (26). С. 162–195.
- 3 Марк М., Пирсон К. Герой и Бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / пер. с англ. под ред. В. Домнина, А. Сухенко. СПб.: Питер, 2005. 336 с.
- 4 Резаков Я. О. Гетеро-, аутоимидж русской литературы в прозе третьей волны эмиграции: традиции Дж.Д. Сэлинджера в творчестве В.П. Аксенова и С. Д. Довлатова: дис. ... канд. филолог. наук. Брянск, 2021. 177 с.
- 5 Российский джаз: в 2 т. СПб.: Планета музыки, 2013. Т. 1 / под ред. К. Мошкова, А. Филипповой. 608 с.
- 6 Свиридов С. В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2007. № 9. С. 7–21.
- 7 Фейертаг В. Б. История джазового исполнительства в России. СПб.: Скифия, 2010. 312 с.

Источники

- 8 Аксенов В. П. В поисках грустного бэби. М.: АСТ, 2009. 320 с.
- 9 Аксенов В. П. Одно сплошное Карузо. М.: Эксмо, 2014. 592 с.
- 10 Славкин В. И. Взрослая дочь молодого человека: пьесы. М.: Сов. писатель, 1990. 285 с.
- 11 Славкин В. И. Памятник неизвестному стилиаге: История поколения в анекдотах, легендах, байках, песнях. М.: Артист. Режиссер, Театр, 1996. 311 с.
- 12 Тодоровский В. «Стилиаги» — кино про вечную потребность человека быть свободным»: Интервью с В. Кичиным // RG.RU. URL: <https://rg.ru/2008/12/17/stilyagi.html> (дата обращения: 04.05.2022).

© 2023. Pavel L. Ovchinnikov
Moscow, Russia

© 2023. Marina L. Zaitseva
Moscow, Russia

MAIN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF THE MOSCOW JAZZ SCHOOL (1950S – 1960S)

Abstract: The present paper deals with the leading trends in the development of Russian jazz art. The authors substantiate high productivity of the “thaw” era in Russian art leading to the emancipation of society, the expansion of the range of cultural communication and formation of the auto-image of Russian jazz. The research explores refraction of jazz aesthetics in stylistics as a youth subculture with its own slang, musical preferences and behavioral models. While the negative consequence of the promotion of jazz as a musical reference point for representatives of this youth subculture was the narrowing and stereotyping of listeners' expectations, the emergence of new artistic types, themes and images that do not lose their significance at the turn of the 21 century came to be the positive side of the popularity of jazz among young people. The paper reveals how Moscow jazz of the 1950s and 1960s entered a period of active development of jazz improvisation techniques, as well as embraced the experience of foreign collectives. Basing on the study of bibliographic sources and musicological literature, the authors identify the leading trends of the Moscow jazz school of the given period: transformation of ensemble interaction strategies, intellectualization of the perception of jazz music, institutionalization of jazz in Russian musical culture. The paper specified socio-cultural factors that determined the leading role of the Moscow jazz school in the period of the 1950s and 1960s in the creation of youth clubs, amateur associations and jazz study centers, jazz festivals, the appearance of the first professional educational institutions of the pop-jazz profile.

Keywords: Moscow Jazz School, Auto-image of Russian Jazz, Jazz Festivals, Jazz Cafes.

Information about the authors:

Pavel L. Ovchinnikov — Associate Professor, The Department of Pop and Jazz Music, Kosygin State University of Russia, Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3334-0856>

E-mail: silversonig@gmail.com

Marina L. Zaitseva — DSc in Arts, PhD in Philosophy, Professor, The Department of Solo Singing and Choral Conducting, Kosygin State University of Russia, Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6255-500X>

E-mail: marinaz1305@mail.ru

Received: October 31, 2022

Approved after reviewing: March 06, 2023

Date of publication: September 25, 2023

For citation: Ovchinnikov, P. L., Zaitseva, M. L. “The Main Trends in the Development of the Moscow Jazz School (1950s and 1960s).” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 69, 2023, pp. 356–365. (In Russ.)
<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-356-365>

References

- 1 Zaitseva, M. L., Budagian, R. R., Chekmenev, A. I. “Traditsii i novatorstvo v tvorchestve dzhazovykh skripachei rubezha XX–XXI vekov Dzhio Venuti i Davida Goloshchekina” [“Traditions and Innovation in the Work of Jazz Violinists at the Turn of the 21st Century, Joe Venuti and David Goloshchekin”]. *Problemy muzykal'noi nauki*, no. 1 (38), 2020, pp. 122–129. DOI: 10.17674/1997-0854.2020.1 (In Russ.)
- 2 Kondakov, I. V. “Fenomen ‘estradnosti’ v kul'ture ottepeli” [“The Phenomenon of ‘Variety’ in the Culture of the Thaw”]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, no. 4 (26), 2018, pp. 162–195. (In Russ.)
- 3 Mark, M., Pirson, K. *Geroi i Buntar'. Sozдание brenda s pomoshch'iu arkhetipov [Hero and Rebel. Building a Brand with Archetypes]*, trans. from English, ed. by V. Domnina, A. Sukhenko. St. Petersburg, Piter Publ., 2005. 336 p. (In Russ.)
- 4 Rezakov, Ia. O. *Getero-, autoimidzh russkoi literatury v proze tret'ei volny emigratsii: traditsii Dzh. D. Selindzhera v tvorchestve V. P. Aksenova i S. D. Dovlatova [Hetero-, Auto-image of Russian Literature in the Prose of the Third Wave of Emigration: Traditions of J. D. Salinger in the Work of V. P. Aksenov and S. D. Dovlatov: PhD Dissertation Thesis]*. Briansk, 2021. 177 p. (In Russ.)
- 5 *Rossiiskii dzhaz: v 2 t. [Russian jazz: in 2 Vols.]*, Vol. 1, ed. by K. Moshkov, A. Filip'eva. St. Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2013. 608 p. (In Russ.)
- 6 Sviridov, S. V. “Russkii rok v kontekste avtorskoj pesennosti” [“Russian Rock in the Context of Author's Songwriting”]. *Russkaia rok-poeziia: tekst i kontekst*, no. 9, 2007, pp. 7–21. (In Russ.)
- 7 Feiertag, V. B. *Istoriia dzhazovogo ispolnitel'stva v Rossii [History of Jazz Performance in Russia]*. St. Petersburg, Skifiia Publ., 2010. 312 p. (In Russ.)