

PHILHARMONICA. International Music Journal

*Правильная ссылка на статью:*

Овчинников П.Л., Зайцева М.Л. — Московская джазовая школа 1950-1960-х годов: ведущие солисты и коллективы // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.2.40897  
EDN: HLUGJC URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40897](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40897)

## Московская джазовая школа 1950-1960-х годов: ведущие солисты и коллективы

**Овчинников Павел Леонидович**

ORCID: 0000-0003-3334-0856

доцент, кафедра Эстрадно-джазовой музыки, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

117997, Россия, Москва область, г. Москва, ул. Садовническая, 33

✉ [silversoniq@gmail.com](mailto:silversoniq@gmail.com)



**Зайцева Марина Леонидовна**

ORCID: 0000-0001-6255-500X

доктор искусствоведения

профессор, кафедра сольного пения и хорового дирижирования, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

117997, Россия, г. Москва, ул. Садовническая, 33

✉ [marinaz1305@mail.ru](mailto:marinaz1305@mail.ru)



---

[Статья из рубрики "Искусство джаза"](#)

### DOI:

10.7256/2453-613X.2023.2.40897

### EDN:

HLUGJC

### Дата направления статьи в редакцию:

01-06-2023

**Аннотация:** Предметом исследования является творчество лидеров московской джазовой школы 1950-1960-х гг.: эстрадного оркестра при Мосэстраде под управлением Э. Рознера, джаз-оркестра ЦДРИ Ю. Саульского, Эстрадного оркестра под управлением О. Лундстрема. В статье обобщены результаты исследования отечественного джазового искусства 1950-1960-х гг., обоснована тенденция развития инструментального джаза, дана характеристика репертуарной политики московских джазовых коллективов. Обоснована гипотеза влияния на развитие отечественного джазового искусства 1950-

1960-х гг. тех новаций, которые были сформированы в американском и европейском джазе 1940-1950-х гг. Дана характеристика исполнительских стилей ведущих столичных солистов и коллективов, определена их роль в развитии московской джазовой школы. Научная новизна заключается в проведении анализа исполнительских стилей ведущих московских джазовых солистов и ансамблей 1970-1980-х гг., что позволило обосновать гипотезу о влиянии на отечественное джазовое искусство тенденций, сформировавшихся в американском и европейском джазе 1940-1950-х гг. В их основе – принцип доминирования небольших по составу участников коллективов, стремление к совершенствованию технических и выразительных возможностей всех инструментов ансамбля, на основе использования художественного потенциала солирующих партий. Особенностью московских джазовых коллективов, выступавших наряду с ленинградскими и прибалтийскими ансамблями флагманами отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг., стало усиление экспериментальной направленности в сфере расширения тембровой палитры ансамблевого звучания при помощи использования электронных инструментов и приемов сонористики. Тенденция выдвижения темброво-колористического аспекта музыкального звучания на передовую творческих исканий сближает сферу джазового и академического искусства второй половины XX в.

**Ключевые слова:**

Эдди Рознер, Юрий Саульский, Олег Лундстрем, Советский джаз, Московская джазовая школа, современный джаз, джазовый оркестр, джазовый композитор, Алексей Козлов, Александр Цфасман

Московская джазовая школа, в период «оттепели», демонстрирует свою способность адаптироваться к изменению социокультурного контекста. Стилевая монолитность сталинской эпохи, выдвинувшей в 1930-е гг. соцреализм в качестве основного направления развития искусства [\[10, с. 136\]](#), сменилась в период оттепели разнообразными ориентирами творчества, когда «на растерявшегося зрителя и читателя обрушилось западное искусство разных эпох и направлений» [\[7\]](#). Мозаичность становится качеством культуры эпохи «оттепели».

Идея свободы и творческого раскрепощения нашла в этот период свое художественное воплощение в новом направлении джазового искусства — «современном джазе» (джаз модерне [modern]). В классическом джазе идея свободы была сбалансирована условиями коммуникации, солирующие партии способствовали решению творческих задач ансамблевого звучания [\[4, с. 73\]](#). Вертикаль коммуникационных проекций в классическом джазе преобладала над горизонталью. В современном джазе наметилась тенденция переменного лидерства, креативного взаимодействия солистов, чьи соло выделяются в пространстве ансамблевого звучания и образуют многочисленные коммуникативные пирамиды (наиболее ярко она проявится в стиле фри-джаз [free jazz]). В данном случае горизонталь коммуникационных проекций начинает преобладать над вертикалью, оказывая на общую архитектуру порой деформирующее и разрушительное влияние.

Отличительной чертой советского джаза периода оттепели от западноевропейской культуры середины XX в. стало отсутствие протестного начала. Критическое, а часто и протестное отношение к буржуазным ценностям, свойственное для западноевропейской музыки середины XX в. [\[2, с. 18\]](#), вытеснялось и, напротив, джаз воспринимался как

средство возможного сближения с западной культурой. Возможно, характер восприятия в данном случае был обусловлен его компенсаторными 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» [\[9, с. 73\]](#).

Сила идеологического воздействия на советское джазовое искусство в период 1960-х гг. обусловлена не только тем, что к нему охладел Н. Хрущев, но и проблемами, связанными с первыми эпизодами внезапной эмиграции джазовых музыкантов в период гастрольных зарубежных поездок. Оставшихся в Японии и вывезенных позднее в США саксофониста Б. Мидного и контрабасиста И. Беруштиса клеймили советские газеты (статья «Вот кто будет играть в их джазе» Т. Тэсс, 1964). Позднее страну покинули В. Пономарев, Р. Кунсман, Н. Левиновский и многие другие. Причины эмиграции — предельная сложность занятий джазовым исполнительством в СССР — не освещались [\[20, с. 49\]](#). Создавалась сложная ситуация для тех, кто остался в стране: каждая книга, статья, написанная бывшими советскими музыкантами и вышедшая за рубежом, ударяла по тем, кто пытался развить отечественное джазовое искусство. «Нам говорили, — вспоминал А. Козлов, — вот вы заодно с ними. И перекрывали кислород» [\[6, с. 40\]](#). Джазовое исполнительство не считалось профессией в советской действительности. Как отмечал джазовый трубач В. Пономарев, звезда кафе «Молодежное», перед отъездом в США, «я просто хочу оставаться с этой музыкой, чем бы мне это в будущем ни грозило» [\[11, с. 47\]](#).

Западная музыка, как отмечает искусствовед, критик Т. Чередниченко, во многом способствовала формированию идентичности послевоенного поколения [\[14, с. 72\]](#). Однако необходимо также учитывать вопросы национальной и региональной идентичности, повлиявшие на формирование советской культуры и искусства. Подчеркивая, что «джаз — это интернациональное искусство» [\[1, с. 75\]](#), В. Аксёнов между тем размышлял об аутоимидже советского джаза, находя его корни в классической русской литературе, в творчестве Ф. Достоевского: «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 идёт от Достоевского» [цит. по: 12, с. 114]. «Стиляга» А. Козлов вторил своему другу Аксёнову, отмечая, что увлечение американской музыкой не означало низкопоклонничества. Параллельно у артиста шел процесс изучения русского фольклора, православных духовных традиций [\[6, с. 50\]](#).

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 диксиленд «Южный крест» (Австралия), группа «Нью-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 «Голоса Америки» [\[21, с. 199\]](#). После падения «железного занавеса» в СССР стала просачиваться зарубежная литература, для музыкантов — ноты, которые распространялись небольшими тиражами самиздатовским способом. Все эти факторы в сумме создали условия для джазового «бума» 1960-х гг.

Московские коллективы добиваются значительных успехов на джазовых фестивалях. Серебряную медаль на фестивале 1957 г. завоевал джаз-оркестр Центрального Дома

работников искусств (ЦДРИ) Ю. Саульского, продемонстрировавший высочайший уровень исполнительского мастерства. Юрий Саульский, выпускник теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, продолжил линию А. Цфасмана по критериям исполнительского профессионализма 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» [\[13, с. 112\]](#).

В рамках Всемирного молодежного фестиваля 1957 г. стихийно сформировался джазовый конкурс с обилием импровизационных программ, в которых принимали участие небольшие коллективы. Среди российских малых ансамблей выступали в основном прибалтийские коллективы: ансамбль «Метроном» (Таллин) и Молодежный секстет рижского радио. Это неслучайно: Москва, Ленинград и столицы прибалтийских республик в период оттепели выступают в качестве центров развития джаза.

Доминирование в джазовой музыке небольших по составу участников коллективов стало результатом тех изменений, которые произошли в американском и европейском джазе 1940-1950-х гг. Ведущей тенденцией этих десятилетий развития джазовой исполнительской культуры стало стремление к совершенствованию технических и выразительных возможностей всех инструментов ансамбля, прежде всего, при помощи расширения возможностей использования художественного потенциала солирующих партий. С появлением небольших джазовых коллективов в Москве (оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова) и Ленинграде (оркестры В. Романенко, Р. Вилкса, С. Пожлакова) данная тенденция постепенно стала проникать и в советскую музыкальную культуру. 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!» [\[13, с. 109\]](#).

Помимо тенденции к расширению сольных разделов в ансамблевом джазовом музицировании, важной тенденцией времени было развитие инструментального джаза. Благодаря приезду в СССР на гастроли американских джазовых коллективов (оркестра Бенни Гудмена в 1962 г., септета Э. Хайнза в 1966 г., джаз-оркестра Иллинойского университета в 1968 г.) советские музыканты составили более адекватное представление о современном состоянии джазового искусства [\[18, с. 47\]](#). Прежде всего, очевидна была специфика американского джаза, в котором доминировала инструментальная сфера. Оркестр А. Цфасмана в основном делал записи на грампластинки и выступал на радио, а в публичной среде ситуация была иная: к началу 1950-х гг. множество джазовых коллективов, выступавших в домах культуры, ресторанах, парках, являлись, по сути, аккомпанирующим составом для выступления вокалиста. Теперь же появилась плеяда музыкантов, хорошо чувствующих стилистику джазового оркестрового звучания.

Среди джазовых деятелей, способствовавших в этот период развитию московского и — шире — советского джаза выделялся, прежде всего, Эдди Рознер — бендлидер,

великолепный трубач, с 1940 по 1947 г. возглавлявший государственный джаз-оркестр Белорусской ССР, а с 1954 г. по 1971 г. руководивший эстрадным оркестром при Мосэстраде. Именно в его оркестре были подготовлены молодые джазовые музыканты, чья деятельность вошла в историю как «джазовый взрыв» 1960-х гг. [\[8, с. 107\]](#). Московскую школу рознеровского оркестра прошли такие выдающиеся джазовые музыканты как Ю. Саульский, В. Терлецкий, А. Герасимов, Д. Голощекин и др.

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 исполнительское мастерство. Меткую характеристику джазовых коллективов 1960-х гг. дал Ю. Чугунов: он отмечал, что редкие советские джазовые коллективы полностью состояли из музыкантов-профессионалов, чаще всего это были «паноптикумы»: «скромные и не очень скромные гении, тихие алкоголики и скандалисты, непомерно тщеславные певцы, рабочие сцены с задатками клоунов, интеллигенты и психи, работяги от "сохи", держащие в руках вместо сохи тромбон или саксофон» [\[16, с. 54\]](#).

Отличительной чертой оркестра О. Лундстрема было преобладание инструментальных композиций в репертуаре. Даже при введении песенных или танцевальных номеров выступления оркестра не превращались в театрализованные действия. «Шанхайский» состав оркестра (И. Лундстрем, А. Котяков, И. Горбунцов, Г. Осколков, А. Гравис, З. Хазанкин) постепенно дополнялся молодыми исполнителями (В. Гусейнов, К. Носов, Г. Гаранян, Г. Гольштейн, А. Зубов, С. Григорьев, В. Садыхов, С. Терентьев, М. Окунь и др.). О популярности оркестра свидетельствует факт его приглашения для озвучивания кинофильма «Карнавальная ночь» (1956, реж. Э. Рязанов).

Особый колорит оркестровому звучанию придавали аранжировки рижанина В. Долгова, продолжительное время сотрудничавшего с О. Лундстремом. Для стиля аранжировок В. Долгова характерны не диалоги или переключки групп оркестра, а принцип сквозного развития материала, основанного на разнообразных полифонических приемах, оригинальные тембровые сочетания, наложения пластов оркестрового звучания.

Помимо переехавших 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.

Репертуарная политика джазовых коллективов 1950-1960-х гг. базируется на сохранении, с одной стороны, академических традиций русской композиторской школы (использование жанра фантазий) и академической исполнительской культуры, предполагающей высочайший профессионализм и виртуозность участников музыкального коллектива, а, с другой стороны, сохранении эстрадной направленности концертных программ: «Фантазия на темы песен И. Дунаевского» в аранжировке Ю. Саульского, «Фантазия на темы песен братьев Покрасс» Ю. Саульского, «Фантазия на темы песен Вано Мурадели» В. Терлецкого, «Фантазия на темы песен В. Соловьева-Седого» В. Старостина и др.)

Другой пласт исполняемых и популярных в этот период сочинений — зарубежная джазовая классика. Высокий профессиональный уровень столичных джазовых

коллективов позволял не только «снимать» на слух композиции с радиоэфиров и магнитофонных записей, но и дополнять их оригинальными приемами оркестровки и аранжировки. Московские и ленинградские джазовые оркестры выделялись оригинальностью интерпретаций композиций Х. Силвера (оркестр О. Лундстрема), Р. Фланагана и А. Шоу (оркестр Л. Утесова).

Благодаря деятелям московской композиторской школы пополняется в этот период оригинальный джазовый репертуар. Композиции Юрия Саульского и Андрея Эшпая стали «золотым фондом» отечественного джазового искусства. Самые известные джазовые композиции Ю. Саульского: Каприччио для 4-х саксофонов, Элегия, Баллада для саксофона-тенора, сюита для джаз-оркестра с хором к спектаклю «Вся королевская рать». Наиболее популярные джазовые композиции А. Эшпая: «Движение», «Allegro con brio», Прелюд и др. Многие песни из обширной киномузыки А. Эшпая стали основой джазовых обработок («А снег идет», «Что знает о любви любовь» и др.).

Вторая половина XX в. стала временем развития творческих импульсов, приведших к формированию и развитию «третьего течения», объединяющего традиции академического искусства с приемами поп-музыки, джаза. Истоки этого явления обнаруживаются в европейском и американском музыкальном искусстве первой половины XX в. [\[15, с. 171\]](#). Многочисленность эпизодов введения элементов джазовой стилистики в сочинения авторов академической композиторской школы становится маркером популярности джаза не только среди публики, но и в их среде: «Golliwog's кэйк-уок» (1908) К. Дебюсси, Соната № 1 (1909) и Соната № 2 «Конкорд, Массачусетс, 1840–1860» (1909–1915) Ч. Айвза, фокстрот «Прощай, Нью-Йорк» (1920) Ж. Орика, «Рэгтайм парохода» из балета «Парад» Э. Сати (1916), Камерная музыка № 1 (1921) и в Сюита для фортепиано «1922» (1922) П. Хиндемита, Концерт для фортепиано (левой руки) с оркестром № 2 ре мажор (1929–1930) и Соната для скрипки и фортепиано № 2 (1923–1927) М. Равеля, цикл «Три рэг-каприччио для фортепиано» (1922) и сюита «Карнавал в Новом Орлеане» (1947) Д. Мийо, в «Шесть джазовых эскизов» (1927) и джаз-оратории «Королевский дуб» (1930) Э. Шультхоффа, «Прелюдия, fuga и риффы» для кларнета и инструментального ансамбля (1949) Л. Бернштейна и др. В 1958 г. Г. Шулер, стремившийся объединить джаз с традициями академической музыки, создает группу «Jazz and Classical Music Society». Революционным казалось в то время даже прием введения в ансамбль, состоящий из музыкантов с консерваторским образованием, ритм-группы, создающей эффект «ритмизации классики», усиленной артикуляции метроритмических рисунков (вокальная группа «The Swingle Singers», Трио Ж. Лусье). Более глубоким проникновением в образно-эмоциональное содержание оригинального текста демонстрируют аранжировки выдающихся К. Джарретт, Ч. Кория, Р. Уолдман, Ф. Херш).

Джазовые идиомы (импровизационность, характерная оркестровка, ритм и интонационная сфера) проникают и в сочинения русских и советских авторов. Среди наиболее известных произведений такого рода отметим Рапсодию на тему Паганини С. В. Рахманинова, Рэгтайм из «Истории солдата» (1918), Рэгтайм для одиннадцати инструментов (1918), Piano-Rag-Music (1919) и «Ebony Concerto» (1940) И. Ф. Стравинского, фокстрот «Таити-трот» (1928) и Сюиту для джаз-оркестра № 1 (1934) Д. Д. Шостаковича, Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1966) Р. К. Щедрина, Симфония № 1 (1969–1972) А. Г. Шнитке, «Пять историй о господине Кёйнере по Бертольду Брехту» (1966) и Концерт для фортепиано с оркестром (1974) Э. В. Денисова. Как отмечал А. В. Чернышов, «в 50-е годы прошлого столетия очень ярким явлением в европейской и американской культуре стало так называемое “третье течение”, где джазовая и



академическая традиция слились в единое концептуальное целое» [\[15, с. 18\]](#).

Ярким представителем «третьего течения» в советской музыке второй половины XX в. становится композитор и пианист Николай Гиршевич Капустин (род. 22.11.1937 г. в селе Горловка, УССР), выпускник московской консерватории (класс А. Б. Гольденвейзера). Благодаря дружбе с А. Михалковым, композитор имел возможность в 1950-е гг. слушать на даче друга «Голос Америки» и передачи с выступлениями К. Бэйси, Г. Миллера, Л. Армстронга. Еще во время учебы в консерватории музыкант подрабатывал написанием аранжировок для биг-бэндов.

В качестве джазового музыканта Николай Капустин дебютировал в оркестре ЦДРИ под руководством Ю. Саульского на Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве (1957), исполнив своё первое сочинение — «Концертино» для фортепиано с оркестром соч. 1. С 1961 по 1972 гг. Капустин работал штатным пианистом в оркестре Олега Лундстрема, с 1972 по 1977 гг. — в оркестре «Голубой экран», выступая также в составе Государственного симфонического оркестра кинематографии, участвуя в записях киномузыки до 1984 г. Музыкант отмечал, что годы работы в оркестре О. Лундстрема стали его «второй консерваторией» [\[3\]](#), в которой он в результате создания множества аранжировок и игры на слух постиг тонкости джазовой стилистики, многообразия приемов импровизации [\[19, с. 37\]](#).

В эти же годы Капустин начал активную композиторскую деятельность. За время работы в оркестре Олега Лундстрема им было написано немало произведений, самые значимые из которых: Первый фортепианный концерт (1961), Вариации для фортепиано и джаз-бэнда соч. 3, Хорал и fuga для джаз-бэнда соч. 4, Пьеса для трубы и джаз-бэнда соч. 5, «Rosemaria Fantasia» для струнного ансамбля и джаз-бэнда соч. 6, «Токката» соч. 8, «Аквариум — блюз» соч. 12. Сочинения Капустина стилистически близки джазу (джазовая гармония, характерный метро-ритм и т.д.), при этом композитор использовал принципы формообразования, почерпнутые как из джазовой, так и из академической музыки: импровизационные разделы включаются в типичные для нее формы (трехчастные, сонатного allegro) [\[17, с. 140\]](#). Композитор фиксировал все элементы импровизационных разделов, что не умаляет общего ощущения от музыки Н. Капустина как живой и непосредственной.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что «оттепель» акцентировала идеи свободы, раскрепощения человека, которые стали импульсом для развития советского джаза. Усиливается тенденция креативного взаимодействия солистов, увеличения эпизодов соло в ансамблевом звучании, импровизационного раскрепощения музыкантов. Следствием активизации этих тенденций становится преобладание небольших джазовых коллективов (в Москве – оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова). Важным фактором популяризации джаза у советского слушателя стала инициатива Московской филармонии по объединению гастрольных и фестивальных графиков, распространившаяся в дальнейшем по другим российским городам (Рига, Новосибирск, Куйбышев, Саратов и др.). Данная инициатива стала не только эффективным средством привлечения слушателя и эффективным средством популяризации джаза, но и мощной экономической поддержкой творческих проектов.

Московская джазовая школа в период 1950-1960-х гг. характеризуется усилением экспериментального начала, акцентированием выразительных возможностей солирующих партий, поисками в области тембровой колористики. Данные тенденции окажутся востребованными в практике развития джазового и академического искусства XX–XXI

вв. [\[5, с. 175\]](#).

## Библиография

1. Аксенов В. П. Одно сплошное Карузо. М.: Эксмо, 2014. 592 с.
2. Брусиловская Л. Б. Культура повседневности эпохи «оттепели»: Метаморфозы стиля: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2000. 26 с.
3. Волков К. Меж двух миров: джаз в академической классике и наоборот. Композитор Николай Капустин (1937-2020) [Электронный ресурс] // Джаз.Ру. 04.07.2020. Режим доступа: <https://www.jazz.ru/2020/07/04/in-memori-am-nikolai-kapustin/?ysclid=le13qy5bf7591745967>.
4. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Джаз и современное скрипичное искусство // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-4 (86). С. 71-75.
5. Зайцева М.Л., Сушкова-Ирина Я.И., Буданов А.В. Саунд-драма: стилистические особенности и опыт презентации в отечественном искусстве начала XXI века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 175-184. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.175-184.
6. Козлов, А. С. Джаз, рок и медные трубы. М.: Эксмо, 2009. 768 с.
7. Кондаков И. В. Феномен «эстрадности» в культуре оттепели [Электронный ресурс] // Художественная культура. 2018. № 4 (26). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-estradnosti-v-kulture-ottepeli?ysclid=licwa3nu4918983209>
8. Левиновский Н. Я. Держи квадрат, чувак!. New York: Liberty Publishing House, 2007. 343 p.
9. 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.
10. Овчинников П.Л. Становление московской джазовой школы в творчестве Валентина Яковлевича Парнаха. // Вестник музыкальной науки. – 2023. Т. 11, № 1. – С. 136-145. – (0,46 п.л.). DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-136-145
11. Пономарев В. На обратной стороне звука. М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2007. 253 с.
12. 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: дисс. ... канд. филолог. наук. Брянск, 2021. 177 с.
13. Российский джаз. В 2-х т. Т. 1 / Под ред. К. Мошкова, А. Филипповой. СПб.: Планета музыки, 2013. 608 с.
14. Чередниченко Т. В. Типология советской массовой культуры. Между «Брежневым» и «Пугачёвой». М.: РИК Культура, 1994. 256 с.
15. Чернышов А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции: автореф. дисс. .... канд. искусствоведения. М., 2008. 24 с.
16. Чугунов Ю. Н. Семь кругов джаза: Рассказы и очерки. М.: Издательский центр «Старая Басманная», 1999. 320 с.
17. Creighton R. J. A man of two worlds: classical and jazz influences in Nikolai Kapustin's Twenty-four preludes, op. 53. The University of Arizona, 2009. 281 p.
18. Olmstead N. Solo jazz Piano: the linear approach. Berkley press, 2003. 62 p.
19. Roberts E. J. Classical jazz: the life and musical innovations of Nikolai Kapustin. The University of Alabama, 2013. 144 p.



20. Troitsky A. Back in the USSR: The true story of rock in Russia. L.: Omnibus Press, 1987. 154 p.
21. Yurchak A. Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation. Princeton, NJ: Princeton univ. press, 2006. 331 p.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Московская джазовая школа 1950-1960-х годов: ведущие солисты и коллективы», в которой автором предпринята попытка исследования советского музыкального искусства указанного периода.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что московская джазовая школа в период 1950-1960-х гг. характеризуется усилением экспериментального начала, акцентированием выразительных возможностей солирующих партий, поисками в области тембровой колористики.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая научная составляющая, которая должна содержать материал по актуальности, научной новизне исследования, информация по научной обоснованности проблематики. Библиографический анализ также не проведен автором. Текст статьи представляет в основном описание развития джазового искусства в Советском Союзе. Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий исторический, социокультурный, сравнительный и художественный анализ.

Автором указана прямая зависимость развития джазового искусства в стране в указанный период от социально-политических факторов: в период «оттепели» джаз демонстрирует свою способность адаптироваться к изменению социокультурного контекста. Как замечает автор, «оттепель» акцентировала идеи свободы, раскрепощения человека, которые стали импульсом для развития советского джаза. После падения «железного занавеса» появлялись радиопередачи, нотная литература.

Автор отмечает, что несмотря на интерес советских джазовых исполнителей к иностранной джазовой музыке и исполнителям, им удалось выработать уникальный стиль, в котором было характерно отсутствие протестного начала и принятие русской классической литературы (Ф.М. Достоевский) в качестве философского обоснования музыки.

Автор определяет 1957 год как прорывной для развития джазового искусства в Советском Союзе, так как в это год в Москве проводился 6-й Всемирный фестиваль молодежи и студентов, и музыканты получили возможность общения и обмена опытом с зарубежными исполнителями.

Анализируя развитие джазового жанра во второй половине XX века, автор наблюдает усиление тенденции креативного взаимодействия солистов, увеличения эпизодов соло в ансамблевом звучании, импровизационного раскрепощения музыкантов. Следствием активизации этих тенденций становится преобладание небольших джазовых коллективов (в Москве – оркестры Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова), где возможность солировать и развивать свою технику исполнения появляется у большого количества музыкантов.

Важным фактором популяризации джаза у советского слушателя автор считает инициативу Московской филармонии по объединению гастрольных и фестивальных графиков, распространившаяся в дальнейшем по другим российским городам (Рига,

Новосибирск, Куйбышев, Саратов и др.). Данная инициатива стала не только эффективным средством привлечения слушателя и эффективным средством популяризации джаза, но и мощной экономической поддержкой творческих проектов.

Особое внимание автор уделяет изучению формирования и развития «третьего течения», объединяющего традиции академического искусства с приемами поп-музыки, джаза. Истоки этого явления автор обнаруживает в европейском и американском музыкальном искусстве первой половины XX века. Многочисленность эпизодов введения элементов джазовой стилистики в сочинения авторов академической композиторской школы становится маркером популярности джаза не только среди публики, но и внутри музыкальной среды, о чем свидетельствует прием введения в ансамбль, состоящий из музыкантов с консерваторским образованием, ритм-группы, создающей эффект «ритмизации классики», усиленной артикуляции метроритмических рисунков.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимовлияния искусства и происходящих в обществе социокультурных трансформаций представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 21 источника, в том числе и иностранного, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Тем не менее, автор получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных выше недостатков.