

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Овчинников П.Л. — «Русский джаз» Николая Левиновского в контексте отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг. // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 3. – С. 1 - 11. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.3.40880 EDN: UTXFWQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40880

«Русский джаз» Николая Левиновского в контексте отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг.

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



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

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.3.40880

EDN:

UTXFWQ

Дата направления статьи в редакцию:

30-05-2023

Дата публикации:

08-06-2023

Аннотация: Предметом исследования является творчество джазового пианиста и композитора Николая Яковлевича Левиновского, создателя и руководителя одного из самых популярных в 1980-е гг. джаз-ансамбля «Аллегро», представителя «русского джаза». Его исполнительская и композиторская деятельность в период 1970-1980-х гг. рассмотрены в социокультурном контексте, определяющем трансформацию идеологических и культурных норм. Автором дана оценка деятельности филармонического камерного джаз-ансамбля «Аллегро» Н. Я. Левиновского как важного фактора активизации процесса институализации джаза в советском культурном пространстве. Рассмотрена эволюция композиторского мышления Н. Левиновского, обратившегося в период 1980-х гг. к экспериментам, способствующим формированию аутоимиджа советского джаза. Автором выявлена особенность композиторского мышления Н. Я. Левиновского, стилистический рельеф сочинений которого образовывала система взаимопроникновения приемов джазовой музыки и ладо-

интонационных структур национальных культур. На основе анализа концертных выступлений и студийных записей джаз-ансамбля «Аллегро» выявлена специфика ансамблевого звучания, определена новизна подхода Н. Я. Левиновского к воплощению стилистики свинговых или джаз-роковых композиций. Сделан вывод о том, что в композиторском творчестве Н.Я. Левиновского намечается сближение приемов джазовой музыки с национальными музыкальными традициями, что способствует дальнейшему развитию джазового искусства, расширению географии его популяризации и продуктивной ассимиляции.

Ключевые слова:

Николай Яковлевич Левиновский, джаз-ансамбль Аллегро, советский джаз, русский джаз, джазовый композитор, джазовый пианист, джаз-рок, рок-музыка, биг-бэнд, джазовый фестиваль

Празднование в 2022 г. столетия российского джаза выявило неугасающий интерес к нему не только исполнителей и слушателей, но и исследователей. В центре внимания отечественных и зарубежных ученых все чаще оказываются различные периоды развития российского джаза (Огородова, Шебанова, Яговдик [\[12; 13\]](#), Юрчак [\[22\]](#), Робертс [\[19\]](#), Стар [\[20\]](#)), что позволяет восполнить пробелы в изучении истории формирования столичной и региональных исполнительских школ. Между тем, до сих пор еще не получили должной оценки выдающиеся деятели российского джаза, среди которых отметим Николая Яковлевича Левиновского – одного из ярких представителей московской джазовой школы 1970-1980-х гг.

Творчество Н. Я. Левиновского непосредственно связано с социокультурным контекстом и во многом им обусловлено. Это был позднесоветский период, брежневская эпоха «застоя и реакции» [\[21, с. 20\]](#), время трансформацией идеологических и культурных норм. В 1970-е гг. в российской культуре существенно изменяется отношение к сфере джазового исполнительства. Этому способствовало ослабление идеологического контроля, сместившегося в сторону рок-музыки и бардовской песни, укрепляющих в этот период свои творческие позиции. Именно в 1970-е гг. расширяется сфера рок-музыки («утяжеление» и «металлизация» хард-рока, появление панк-рока, диско), демонстрирует свои возможности в расширении сюжетов и художественных образов бардовская песня, ее классиками становятся В. Высоцкий, А. Галич, С. Никитин и др.). Показательно, что в методичке 1989 г. «Рок-музыка: эстетика и идеология» серии «В помощь лектору» отмечалось, что уже в 1970-е гг. «авторитет рок-музыки у молодежи позволил коммерчески эксплуатировать не только саму музыку, но даже ее название. Это привело к появлению множества коллективов с приставкой «рок» (арт-рок, концептуальный, авангардный, «электронный» рок), что сразу «вводило их в ранг современного, молодежного, популярного» [\[9, с. 15\]](#). Именно к рок-музыке и бардовской песне теперь было привлечено внимание значительной части молодежной аудитории, для которой джаз перестал быть актуальным направлением.

Ослабление интереса к джазу со стороны молодежи компенсировалось вниманием концертных организаций. Джаз легализовался и стал полноценной частью государственных культурных программ. Многие советские филармонии проводят циклы джазовых концертов. Их проведению предшествовала процедура предварительной экспертизы: на художественных советах после прослушивания программы утверждался

концертный статус джазового коллектива: состав и репертуар, география гастрольных поездок.

В результате сотрудничества с филармоническими культурными проектами, деятели джазового искусства продолжили процесс институализации джаза, укрепилась и материальная база джазовых солистов и коллективов: их легально оформляли как сотрудников филармонии, в оплате применяли тарифную ставку концертных выступлений. Для джазовых музыкантов это была настоящая революция: если «в 1949 г. за джаз могли посадить в тюрьму, в 1959 г. – исключить из консерватории» [\[7, с. 199\]](#), то с 1965 г. джаз можно было исполнять на фестивалях, заслужить диплом лауреата, но не получить никаких финансовых вознаграждений. Это вынуждало джазовых музыкантов устраиваться в эстрадные оркестры, подыгрывать певцам, теперь же любители джаза официально становились профессиональными музыкантами. Первоначально должностной статус солиста получали, преимущественно, пианисты, все остальные участники джазового коллектива определялись в филармониях как аккомпаниаторы, но в середине 1970-х гг. было принято решение оформлять джазовых музыкантов как солистов камерных ансамблей. Безусловно, это способствовало закреплению равноправного статуса участников джазового коллектива. Тем не менее, оформление в штат филармонии джазового коллектива все еще считалось рискованным делом: московский джаз-рок-ансамбль «Арсенал» А. Козлова, собиравший огромную аудиторию в залах, в 1975 г. был вынужден устроиться не в столице, а в Калининградской областной филармонии.

В 1978 г. статус филармонических камерных джаз-ансамблей получили Ансамбль «Аллегро» Н. Я. Левиновского и «Каданс» Германа Лукьянова. Рассмотрим деятельность Н.Я. Левиновского подробнее для понимания его вклада в развитие московской джазовой школы.

Николай Яковлевич Левиновский, выпускник теоретико-композиторского факультета Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (1974), к моменту образования джаз-ансамбля «Аллегро» (1978) уже имел опыт ансамблевого исполнительства, музыкального руководства и подготовки джазовых аранжировок в тульских, саратовских и московских (после переезда в 1969 г. в столицу) джазовых коллективах, в частности, в джаз-оркестре А. Кролла, Э. Рознера, ансамбле «Мелодия» п/у Б. Фрумкина. Его джаз-ансамбль «Аллегро» после получения статуса филармонического джазового коллектива вел активную гастрольную деятельность как внутри страны, так и за рубежом, был неоднократно объявлен лучшим джазовым ансамблем СССР. В исполнении ансамбля «Аллегро» прозвучали и обрели популярность обработки, фантазии на русские народные темы и авторские композиции Н. Я. Левиновского («Неваляшки», 1969, «Звонили звоны», 1972, «В народном духе», «Волжские напевы», 1978, «Легенда», «В этом мире», 1980, «Джазовая симфониэтта», 1985), В. Коновалова (Фантазия на тему русской народной песни «Отдавали молодую»). Левиновский отмечал в своей автобиографической книге «Держи квадрат, чувак!», что русская тема была важной темой его работ, начиная с самого раннего этапа – создания в 1964 г. композиции «Русь – земля святая» (публично не исполнялась) – и продолжавшейся во время участия в коллективах Кролла, Рознера, в период создания и творческой деятельности ансамбля «Аллегро».

В период 1970-х гг. важную роль в идеологическом обосновании джаза как свободы, в постановке проблемы «русскости» советского джаза сыграл В. Аксенов. Подчеркивая, что «джаз — это интернациональное искусство» [\[1, с. 75\]](#), писатель 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» [\[1, с. 114\]](#). «Стиляга» А. Козлов вторил своему другу Аксенову, отмечая, что увлечение американской музыкой не означало низкопоклонничества, параллельно у артиста шел процесс изучения русского фольклора, православных духовных традиций [\[6, с. 50\]](#).

Стилистика композиций Н. Левиновского основывается на взаимодействии приемов американского джазового исполнительства и традиций русского народного пения. Анализируя метод игры Джона Колтрейна [\[16, с. 35\]](#), ставшего «путеводной звездой» квартета Н. Левиновского (помимо него, в состав входил В. Коновальцев, В. Епанешников, Н. Николенко), музыкант осознает близость новаций возникшего в 1960-е гг. модального (ладового) джаза, в котором импровизация строилась не на аккордовых последовательностях, а на протяженных мелодических построениях, выдержанных на одном устое, на определенной ступени лада – эолийского, ионийского, лидийского, дорийского и т.д. Все это представлялось новым, оригинальным, создавало ощущение медитативного погружения в длащееся экстатическое состояние [\[5, с. 178\]](#). Стилистический рельеф сочинения образовывала система взаимопроникновения приемов джазовой музыки и ладо-интонационных структур национальных культур [\[8, с. 138\]](#).

Открытость приемов модального (ладового) джаза для синтеза с национальными традициями музыкального мышления привлекла Н. Левиновского и стала характерным признаком его композиторского стиля, определяемого самим музыкантом как «русский джаз» [\[7, с. 92\]](#). Даже в исполнительской манере саксофониста В. Коновальцева, члена квартета Н. Левиновского, выкристаллизовалось особое звучание: в своих соло он находил особую динамическую и тембровую яркость, вплоть до резкости, стремясь передать «диковатую языческую обрядность» русского фольклора [\[7, с. 137\]](#).

«Авангардист» Н.Я. Левиновский отличался тягой к экспериментам. В 1980-е гг. Левиновский, осознавая тягу слушателей к рок-музыке, решает ввести элементы «гитарного рока» в звучание ансамбля «Аллегро». Это было время увлечения молодежи группами «Weather Report», творчеством Ч. Кория [\[18, с. 37\]](#), Х. Хенкока [\[20, с. 397\]](#). Левиновский приглашает Н. Громина, но тот вскоре уезжает из СССР, а руководитель ансамбля «Аллегро» начинает вводить приемы джаз-рока и диско в свои аранжировки и авторские композиции.

Концертные выступления и студийные записи «Аллегро» позволяют проанализировать особенности ансамблевого звучания, определить новизну подхода Н. Я. Левиновского к воплощению стилистики свинговых или джаз-роковых композиций. Концертное выступление джаз-ансамбля «Аллегро» в Концертной студии «Останкино» (1988) и запись джазовой сюиты «Пять новелл», осуществленная ансамблем «Мелодия» п/у Б. Фрумкина (Всесоюзная Студия Грамзаписи 1988 г., выпуск – 1990 г.) демонстрируют характерные особенности композиторского стиля Н. Я. Левиновского: соединение распевного тематизма с джазовой моторикой, создание сложных современных аранжировок за счет объединения тембров акустических и электронных инструментов, чередования техник тональной и атональной музыки, противопоставлении симметрии и асимметрии в структуре композиций. Так, в композиции «Шествие» художественный образ строится на основе контрастного соединения оstinатного ритма барабанов и

рафинированных мелодий солирующих инструментов (электропианино, трубы и саксофона), структурная четкость (вариационная форма) здесь соседствует со свободой импровизационных разделов солирующих партий. «Интерлюдия» свободна по форме, имеет волновую структуру постепенного динамического нарастания и резкого спада звучности, насыщена атональными разделами, сонорными красками кластеров в фортепианной партии. Популярная «Песнь увядающих цветов» основана на специфическом тембровом ансамблевом звучании (синтезатор настроен на тембр флейты, его дополняет контрабас и мелкие ударные инструменты). Композиция основана на вариационном принципе развития тематического материала, что способствует закреплению в памяти слушателей мелодии и помогает понять способов их трансформации [11, с. 50]. Данный принцип формообразования привлек композитора при увлечении творчеством Чика Кория, создавшего ансамбль «Return to Forever» («Возвращение навсегда»), ушедшего от малопонятных широкой публике авангардных экспериментов в сторону джаз-рока, волнующего современного слушателя.

Поворот Левиновского в направлении рок-музыки представляется неслучайным, он отражает веяния времени. В эпоху активного внедрения в сферу культурных коммуникаций звукозаписывающей и звукотранслирующей аппаратуры появляются новые направления (рок-музыка, джаз-рок, арт-рок), на фоне которых джаз стал восприниматься слушателем более пассивно, он стал по преимуществу аудиальным по способу восприятия, его кинестетическая направленность уменьшилась [17, с. 63]. Современные исследования в области акустики и психофизиологического воздействия музыки содержат вывод о влиянии этих факторов на эстетическое восприятие музыки (Голдберг [3], Борисова [2]). Рок-музыка, основанная на доминировании акцентной ритмики, отличается от установок джаза на приемы смещения «внутреннего метронома» слушателя при помощи принципа офф-бит – введения многочисленных синкоп и акцентированных слабых долей в музыкальный текст. Благодаря четкой акцентной ритмике рок-музыка производит эффект погружения слушателя в транс, а, с другой стороны, повышенная динамика звучания вызывает активизацию восприятия, превращая концерт в шоу, давая слушателю «ощущение выплеска эмоций и, отчасти, состояния катарсиса» [10, с. 152]. Стремление объединить приемы джаза и рок-музыки проявляется в творчестве многих музыкантов конца 1960-х гг., свой вклад в эту расширению этой тенденции вносит Н. Левиновский, ставящий своей задачей вовлечь слушателя с мир джаза и показать его неисчерпаемые художественные ресурсы.

Фольклорные, джазовые и авангардные техники академической музыки, методы аранжировки, почерпнутые из лучших образцов современной музыки стали элементами своеобразного творческого синтеза, ставшего основой индивидуального композиторского стиля, артистического имиджа Н.Я. Левиновского. Его талант аранжировщика был чрезвычайно востребован в исполнительской среде (он делал аранжировки многих мелодий А. Бабаджаняна, его аранжировки популярных мелодий американских джазовых композиторов исполнялись ансамблем «Мелодия», оркестром Л. Мерабова, стали основой успеха джаз-ансамбля «Аллегро»). Примечательно, что музыкант в своей биографической книге отмечает влияние на оркестровый стиль авторских композиций не только опыта прослушивания записей выдающихся американских джазовых коллективов (сочетания соло духовых инструментов и оркестрового звучания у Б. Гудмена, отшлифованности оркестрового звучания у Д. Эллингтона), но и оркестровых принципов Д.Д. Шостаковича, который даже ответил на письмо молодого музыканта, сделавшего темой своего консерваторского диплома драматургические принципы формы и инструментовки его 15-ой симфонии. Левиновский

с удивлением отмечал, что работа над темой неожиданно увлекла его, и он открыл для себя множество полезных приемов по технике композиции, умению работать с тематическим материалом, выстраивать форму сочинения [\[7, с. 151\]](#).

Признанием артистического успеха Н.Я. Левиновского стало неоднократное объявление его «музыкантом года», а ансамбля «Аллегро» – «Лучшим джазовым ансамблем СССР». Имя музыканта отмечено в Советской музыкальной энциклопедии в череде тех композиторов, которые стремились объединить джаз с русскими фольклорными и профессиональными музыкальными традициями.

После переезда в 1990 г. в США восстановил группу «Аллегро» для российских выступлений, организовал в Нью-Йорке биг-бэнд («Оркестр Ника Левиновски», в состав которого входят С. Гурбелошвили, А. Сипягин, Б. Козлов, Б. Парсон, Э. Миддлтон, Э. Гравиш, Н. Блесс и др.) и компанию «NLO-Records» для исполнения и студийной записи собственных композиций (альбомы «WADE Barthes Sextet», 1993; «Listen Up. Nick Levinovsky Big Band», 1998; «Qiis. Nick Levinovsky & Friends», 2002 и др.). Оркестр Ника Левиновски принимал участие в джазовых фестивалях в Солк-Лейк-Сити, его организатор часто выступает в эфирах американских радиопередач о джазе.

На десятилетие 1970-х гг. приходится масштабное культурное событие в мире джаза: гастроли биг-бэнда Иллинойского университета (1968), оркестра Д. Эллингтона (1971), оркестра Т. Джонса – М. Льюиса (1972), по городам СССР. Это долгожданное событие произвело сильное впечатление на российских музыкантов, но были и критические отзывы. Так, Н. Левиновский отмечал, что посещение концерта Д. Эллингтона стало для него не только «первым шагом в Америку», куда он позднее эмигрировал, но и испытание чувства, близкого к разочарованию: «звучание оркестра не несло в себе той новизны, которой мы, молодые русские джазмены, жаждали. Этих пожилых черных музыкантов, казалось, совсем не коснулись перемены в джазе последних 10-15 лет. Они по старинке исполняли привычный репертуар, порядком им надоевший» [\[7, с. 130\]](#). Посещение же концертов Теда Джонса и Мела Луиса, напротив, стало для музыканта настоящим праздником, школой артистизма и профессионализма [\[7, с. 130\]](#).

Расширяется география джазовых фестивалей, проводимых теперь по всей стране при поддержке Министерства культуры СССР (Москва, Ленинград, Рига, Новосибирск, Хабаровск, Донецк, Днепропетровск, Куйбышев, Воронеж и др. города). 1971 г. стал временем проведения первого Московского фестиваля Студии искусства музыкальной импровизации при Дворце культуры «Москворечье». Фестивальные мероприятия предоставляли слушателю редкую возможность услышать инструментальные джазовые программы без привычного включения песенных номеров [\[15, с. 71\]](#). В отличие от американских джазовых фестивалей, представляющих собой серию концертов на разных сценических площадках крупных городов, российские фестивали имели более широкую творческую программу: участники фестивалей участвовали в многочисленных джейм-сэйшнах, горячо обсуждали актуальные проблемы артистической профессии, в результате новых знакомств создавали новые исполнительские коллективы.

Появление телепередач с джазовой музыкой на первой программе Центрального телевидения в конце 1980-х гг. сыграло роковую роль с российскими джазменами: исчез ореол запретности, обеспечивавший высокий уровень популярности в годы официального одобрения джаза в системе советской культурной программы [\[4, с. 71\]](#). Джаз, как и академическая музыка, не апеллирует к массам. Пока джаз был полузапретным, публика охотно покупала билеты, теперь же, придя на телевидение, как

отмечал Н. Левиновский, «мы не приобрели новую аудиторию, мы стали терять нашего зрителя» [7, с. 230]. В этот период закончили свою творческую деятельность коллективы «Аллегро», «Каданс», «Арсенал», что можно сравнить с закатом американского свинга в конце 1940-х годов.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что творчество Н. Я. Левиновского в 1970-1980-е гг. характеризуется поисками путей развития советского джазового искусства, экспериментами по взаимопроникновению в музыкальную ткань авторских сочинений элементов джазовой и фольклорной стилистики. Полемика по вопросам аутоимиджа советского джаза [14, с. 47] получила в деятельности Левиновского один из перспективных ответов: джаз в процессе своего исторического развития может иметь свои национальные ответвления. Сближение с национальными музыкальными традициями способствует дальнейшему развитию джазового искусства, расширению географии его популяризации и продуктивной ассимиляции. «Русский джаз» Левиновского, обогащенный приемами рок-музыки, стал оригинальным явлением советской музыкальной культуры 1970-1980-х гг., фактором дальнейшего развития отечественного джазового искусства.

Библиография

1. Аксенов, В. П. Одно сплошное Карузо. М.: Эксмо, 2014. 592 с.
2. Борисова Е.С. Коммуникативный аспект восприятия музыкального искусства // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 11. 2009. № 4 . С. 94–97.
3. Голдберг Б. Самогипноз: легкие способы избавления от ваших проблем / Пер. с англ. О. Белокопытова. Ростов н/Д.: Феникс, 2006. 192 с.
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. Левиновский Н. Я. Держи квадрат, чувак!. New York: Liberty Publishing House, 2007. 343 р.
8. Милосердова Е. Н. Специфика гармонического языка джазовой музыки в условиях ладовой организации // Вестник Тамбовского университета. 2001. № 3-3 (23). С. 138-145.
9. Набок И. Л. Рок-музыка: эстетика и идеология. Л.: Знание, 1989. 32 с.
10. Назин А. С. Особенности художественного восприятия джаз-и рок-музыки в историческом аспекте // Общество. Среда. Развитие. 2013. № 3 (28). С. 150-153.
11. Овчинников П.Л. Особенности формирования репертуара в концертной практике эстрадных исполнителей // Colloquium-journal. 2019. № 9-5 (33). С. 48-50.
12. Огородова А. В., Шебанова Е. И., Яговдик А. А. Джаз 1950-х гг.: новые стили и тенденции // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (79). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhaz-1950-h-gg-novye-stili-i-tendentsii?ysclid=lib97l3kx858348759>

13. Огородова А. В., Шебанова Е. И., Яговдик А. А. Джаз 1960-х гг. Революционный прорыв технологии и мышления: от эксперимента к духовности // Наука, искусство, культура. 2017. № 2 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhaz-1960-h-gg-revoljutsionnyy-proryv-tehnologii-i-myshleniya-ot-eksperimenta-k-duhovnosti?ysclid=lib99nf5a1711538096> (дата посещения: 25.05.2023)
14. 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 : 10.01.01 Русская литература. Брянск, ФГБОУ ВО «Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского», 2021. 177 с.
15. Фейертаг В. Б. История джазового исполнительства в России. СПб.: Скифия, 2010. 312 с.
16. Baker D. The jazz style of John Coltrane: alto saxophone. New York: Shat-tinger international Music corp., 1980. 94 p.
17. Koenig, K. Polyphony: history, performance, and use in jazz. Basin street press, 1996. 116 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. Starr F. Red and Hot: The Fate of Jazz in Soviet Union. 1917-1980. New York : Oxford University Press, 1983. 424 p.
21. Troitsky A. Back in the USSR: The true story of rock in Russia. L.: Omnibus Press, 1987. 154 p.
22. 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](#).

Предметом исследования статьи «Николай Левиновский: джазовый музыкант и композитор» выступает творческая биография советского и американского джазмена, композитора и пианиста, музыковеда, члена Союза композиторов СССР и джазовой федерации СССР Николая Яковлевича Левиновского (род. 1944 г.). Автор постарался поместить свой биографический очерк в социокультурный контекст позднего советского общества. Ключевая особенность времени (джаз перестает быть в СССР запретным искусством) автором подмечена, однако, в чем новизна этого приема и чем он помог в раскрытии биографии и творческого кредо Николая Яковлевича, осталось не ясно. В частности, не совсем понятно обращение автора к мемориальному концерту «Джаз Василия Аксенова» в 2010 г., какую-то особую роль в нем сыграл Н.Я. Левиновский? В то же время автор обошел стороной активную фестивальную деятельность выдающегося джазмена: например, участие в международном фестивале Игоря Бутмана «Акваджаз» в 2011 г. Важно, что изменение положения советского джаза привело к возможности отдельных, прошедших цензуру филармонических худсоветов, музыкантов активно концертировать не только в различных республиках СССР, но и за рубежом, где укреплялись международные личные связи выдающихся советских артистов с мировой джазовой элитой. В этом смысле можно сравнивать серьезные творческие связи Н.Я.

Левиновского с творческими связями других джазменов. Между тем, даже о персональных составах ансамбля «Аллегро» советского времени и проектах нью-йоркского Оркестра Ника Левиновски в статье представлена далеко не полная информация.

Уже в заключении автор поднимает полемический вопрос аутоимиджа советского джаза, без разрешения которого в определенном направлении, безусловно, трудно отметить значимость «Русского джаза» Левиновского. Возможно, если бы эту тему автор обозначил изначально в качестве проблемной, то логично было бы вывести из неё значительный вклад Николая Яковлевича в развитие джаза позднего советского времени. Однако, полемическая проблема не была поставлена, а биографический очерк, по мнению рецензента, получился весьма скудным в плане раскрытия трудолюбивой и многогранной натуры Н.Я. Левиновского.

Таким образом, приходится констатировать, что предмет исследования (биография Н.Я. Левиновского) раскрыт не в полной мере, хотя итоговый вывод логично вытекает из некоторых доводов основной части и может считаться обоснованным.

Методология представленного исследования базируется на историко-биографическом повествовании, хотя эпизод с эмиграцией Н.Я. Левиновского нарушает историческую последовательность изложения биографической событийности. В методологическом плане у автора есть два пути совершенствования представленного материала. Если ограничиться жанром краткого биографического очерка, то посвятить доработку кристаллизации формы и содержания. Представить кратко, но полно творческую биографию выдающейся личности — не простая задача сама по себе. Для её решения нет необходимости в излишних отступлениях, не ведущих к достижению цели очерка. Второй вариант может состоять в проблематизации вклада Н.Я. Левиновского в джазовое движение позднего советского общества. Тогда может получиться исследовательская статья, но она обязана содержать минимум научно-методического аппарата, включая четкую программу исследования, формулировку проблемного вопроса и попытку его разрешить.

Актуальность обращения к творческой судьбе и достижениям Н.Я. Левиновского обусловлена уникальностью вклада композитора, пианиста и музыковеда позднесоветского и постсоветского времени в развитие джаза. Однако, обещанная автором оценка одного из ярких представителей московской джазовой школы 1970-1980-х гг., на взгляд рецензента, была высказана несколько непоследовательно.

Научная новизна полученного автором результата не очевидна. Сам автор не акцентирует на ней внимания: проблема упомянутая в итоговом выводе не занимает в статье центральное место. И хотя итоговый оценочный вывод автора заслуживает доверия, его можно было бы и более убедительно обосновать. Заслуживают доверия музыкально-аналитические эпизоды исследования, в которых автор раскрывает отдельные элементы авторского стиля композитора: их истоки и интонационно-композиционные особенности, на них можно было бы и построить доказательную базу итогового вывода.

Стиль в целом можно считать научным, хотя отдельные стилистические огрехи необходимо устранить (например: «вышедшего на студии «Мосфильм» комедии», «вынуждало джазовых музыкантов устаиваться» и др.). Структура статьи нуждается в доработке, какой бы из вариантов её осуществления автор ни выбрал (см. выше).

Библиография в полной мере раскрывает проблемную область исследования; описания литературы в списке соответствуют требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна.

Рецензируемая статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal». Но небольшая доработка все же

способна усилить качество публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования статьи «Русский джаз» Николая Левиновского в контексте отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг.» - творчество музыканта в контексте отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг.»

Здесь автор умело использовал целый комплекс методов - сравнительно-исторический, аналитический и др., проанализировав широкий круг источников. Добавим, что актуальность статьи велика как никогда, как и ее практическая польза, что касается всех современных исполнителей, и интерес исследователей к его творчеству будет неуклонно расти. Статья обладает несомненной научной новизной, что особенно похвально в свете уже упоминавшегося широкого интереса к творчеству композитора.

Но, на наш взгляд, статья скорее напоминает научно-популярный обзор, а не подлинно научную статью, что, в первую очередь, связано с ее малым объемом. По нашему мнению, ее можно было бы дополнить как биографическими сведениями о музыканте и примерами его произведений, так и контекстом отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг. Также, на наш взгляд, недостаточны выводы.

Статья имеет введение, основную часть, знакомящую читателей с творчеством музыканта, и заключение. К ее положительным моментам отнесем доступность и популярность стиля изложения, емкую характеристику творчества Николая Левиновского: «Стилистика композиций Н. Левиновского основывается на взаимодействии приемов американского джазового исполнительства и традиций русского народного пения. Анализируя метод игры Джона Колтрейна [16, с. 35], ставшего «путеводной звездой» квартета Н. Левиновского (помимо него, в состав входил В. Коновальцев, В. Епанешников, Н. Николенко), музыкант осознает близость новаций возникшего в 1960-е гг. модального (ладового) джаза, в котором импровизация строилась не на аккордовых последовательностях, а на протяженных мелодических построениях, выдержанных на одном устое, на определенной ступени лада – эолийского, ионийского, лидийского, дорийского и т.д. Все это представлялось новым, оригинальным, создавало ощущение медитативного погружения в длящееся экстатическое состояние [5, с. 178]. Стилистический рельеф сочинения образовывала система взаимопроникновения приемов джазовой музыки и ладо-интонационных структур национальных культур [8, с. 138]. Открытость приемов модального (ладового) джаза для синтеза с национальными традициями музыкального мышления привлекла Н. Левиновского и стала характерным признаком его композиторского стиля, определяемого самим музыкантом как «русский джаз» [7, с. 92]».

Автор дает представление о стиле музыканта: «Так, в композиции «Шествие» художественный образ строится на основе контрастного соединения оstinатного ритма барабанов и рафинированных мелодий солирующих инструментов (электропианино, трубы и саксофона), структурная четкость (вариационная форма) здесь соседствует со свободой импровизационных разделов солирующих партий. «Интерлюдия» свободна по форме, имеет волновую структуру постепенного динамического нарастания и резкого спада звучности, насыщена атональными разделами, сонорными красками кластеров в фортепианной партии. Популярная «Песнь увядающих цветов» основана на специфическом тембровом ансамблевом звучании (синтезатор настроен на тембр

флейты, его дополняет контрабас и мелкие ударные инструменты). Композиция основана на вариационном принципе развития тематического материала, что способствует закреплению в памяти слушателей мелодии и помогает понять способов их трансформации [11, с. 50]. Данный принцип формообразования привлек композитора при увлечении творчеством Чика Кория, создавшего ансамбль «Return to Forever» («Возвращение навсегда»), ушедшего от малопонятных широкой публике авангардных экспериментов в сторону джаз-рока, волнующего современного слушателя».

Автор также дает представление о Н. Левиновском как об аранжировщике: «Фольклорные, джазовые и авангардные техники академической музыки, методы аранжировки, почерпнутые из лучших образцов современной музыки стали элементами своеобразного творческого синтеза, ставшего основой индивидуального композиторского стиля, артистического имиджа Н.Я. Левиновского. Его талант аранжировщика был чрезвычайно востребован в исполнительской среде (он делал аранжировки многих мелодий А. Бабаджаняна, его аранжировки популярных мелодий американских джазовых композиторов исполнялись ансамблем «Мелодия», оркестром Л. Мерабова, стали основой успеха джаз-ансамбля «Аллегро»)"

В то же время, на наш взгляд, выводы автора слишком поверхностны и недостаточны: «Подытоживая вышесказанное, отметим, что творчество Н. Я. Левиновского в 1970-1980-е гг. характеризуется поисками путей развития советского джазового искусства, экспериментами по взаимопроникновению в музыкальную ткань авторских сочинений элементов джазовой и фольклорной стилистики. Полемика по вопросам аутоимиджа советского джаза [14, с. 47] получила в деятельности Левиновского один из перспективных ответов: джаз в процессе своего исторического развития может иметь свои национальные ответвления. Сближение с национальными музыкальными традициями способствует дальнейшему развитию джазового искусства, расширению географии его популяризации и продуктивной ассимиляции. «Русский джаз» Левиновского, обогащенный приемами рок-музыки, стал оригинальным явлением советской музыкальной культуры 1970-1980-х гг., фактором дальнейшего развития отечественного джазового искусства».

Библиография данного исследования является достаточной и разносторонней, включает множество разнообразных источников по теме, в т.ч. иностранных, выполнена в соответствии с ГОСТами.

Апелляция к оппонентам представлена в широкой мере, выполнена на достойном научном уровне.

Как нам представляется, данная статья обладает хорошим научным потенциалом и при определенной доработке может представлять несомненный интерес для разнообразной читательской аудитории – музыковедов, музыкантов, студентов и преподавателей, а также всех, интересующихся современной отечественной музыкальной культурой.