

Актуальные проблемы ансамблевой игры составляют возникающие в ходе реализации исполнительского замысла композитора противоречия между этим замыслом и имеющимися исполнительскими средствами, сложностью музыкального материала и профессиональным уровнем исполнителей, между самооценкой звучания, оценкой коллег и слушателей. Преодоление противоречий затрагивает как вопросы технологии, так и психологии исполнительства, осмыслению которых должно быть уделено самое пристальное внимание в процессе профессиональной подготовки педагога-музыканта.

Обогащение духовно-творческого потенциала будущего специалиста в процессе ансамблевого музицирования в немалой степени зависит от научно-педагогического обеспечения процесса его профессиональной подготовки, который, как мы считаем, должен предусматривать: увеличение объема музыкального материала в учебном процессе; ускорение темпов его прохождения; увеличение теоретической емкости занятий; обоснованный подход к подбору музыкального учебного репертуара. В совокупности все это создаст благоприятные условия для обретения будущим педагогом-музыкантом стратегии и тактики собственного духовно-творческого роста в профессионально ориентированном музыкально-исполнительском творчестве.

Литература

1. Якупов А.М. Музыкальная коммуникация: дис. ... д-ра искусств. М., 1995.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Каган М.С. Мир общения. Проблема межсубъектных отношений. М., 1988. С.187–189.
4. Кучинский Г.М. Психология внутреннего диалога. Минск, 1988.
5. Ухтомский А.А. Интуиция совести. Письма. Записные книжки. Заметки на полях. СПб., 1996.

References

1. Yakupov A.M. Musical communication: synopsis of the thesis ... PhD (art). Moscow, 1995.
2. Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva [An esthetics of verbal creativity]. Moscow, 1979.
3. Kagan M.S. Mir obschenija. Problema mezhsujektnykh otnoshenij [World of communication. Problem of the intersubject relations]. Moscow, 1988.
4. Kuchinsky G.M. Psikhologiya vnutrennego dialoga [Psychology of internal dialogue]. Minsk, 1988.
5. Ukhtomsky A.A. Intuitsiya sovesti. Pisma. Zapisnye knizhki. Zametki na polyakh [Conscience intuition. Letters. Notebooks. Marginal notes]. Saint Petersburg, 1996.

УДК 78.072.2

Н.В. ДУДА

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ СОЛЬНЫХ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ АНГЛИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА¹

Дуда Наталья Викторовна, аспирант кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Буденновский пр-т, 23), hp1659@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы анализа взаимоотношений поэтического слова и музыки, освещаются основные направления исследований английской сольной песни периода раннего и среднего барокко, упоминаются имена ключевых композиторов и поэтов, существенно повлиявших на развитие данного жанра.

Ключевые слова: сольная светская песня, ария, поэты-кавалеры, Генри Лоз, Николас Ланье, Джон Уилсон.

¹ Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта № 15-04-00051 «Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии».

UDK 78.072.2
N.V. DUDA

THE LITERARY SOURCES OF THE SOLO VOCAL WORKS BY THE ENGLISH COMPOSERS FROM THE FIRST HALF OF THE 17th CENTURY

Natalia Viktorovna Duda, post-graduate student at the music theory department of Rostov state conservatory named after S.V. Rakhmaninov (Rostov-on-Don, Budyonovsky av., 23), hp1659@mail.ru

Abstract. The article deals with the problems, regarding to the analysis of the poetic word and music, highlights the main areas of the research of the English solo song in the period of early and middle Baroque. The author mentions the names of the key composers and poets, influenced greatly the development of this genre.

Keywords: secular solo song, ayre, Cavalier poets, Henry Lawes, Nicholas Lanier, John Wilson.

Актуализация вопросов, связанных с анализом текстов сольных светских песен и арий (ayres) композиторов Англии I половины XVII века, продиктована необходимостью решения проблем из области взаимоотношений слова и музыки, интерпретации содержания и эстетической ценности сольных вокальных сочинений английских композиторов эпохи раннего и среднего барокко. Несмотря на то что проблемы остаются животрепещущими, исследования в данной области не так многочисленны. Еще полвека назад историк музыки Джон Катс писал: «Отношения между поэтом и музыкантом в семнадцатом веке никогда не были полностью изучены ввиду недостатка доказательств. Пройдет некоторое время, прежде чем кто-то будет в состоянии собрать всю фактически существующую музыку, но результаты обнадеживают» [1, с. VII].

За последние несколько десятилетий наука, безусловно, накопила и осмыслила достаточное количество фактического материала. Уже сам Джон Катс частично продвинулся на пути решения проблем, касающихся в первую очередь идентификации поэтических текстов и методов их использования в песнях профессиональных английских композиторов XVII века. Основная трудность заключалась главным образом в ограничении доступа к самим музыкальным сочинениям, поскольку большой массив сохранившихся песен оставался в рукописях.

Несколько лет спустя после публикации книги Катса была написана диссертация Ричарда Макгрэди о профессиональных сольных песнях английских композиторов от Уильяма Берда до Генри Лоза [2]. Автор рассматривает вокальное творчество периода с 1588 до 1662 года, взяв за постулат положение о сходстве самого творческого материала, который используют поэты и композиторы.

Что касается современного подхода к исследованию сборников «Песен и арий», то он удивляет открытием новых закономерностей и постановкой неожиданных гипотез. Так, в диссертации Мишель Линн Освел выдвинута идея цикличности некоторых лютневых сборников, в которых на отдельные строфы полномасштабного поэтического произведения создаются самостоятельные законченные песни, образуя, таким образом, своеобразную сюжетную канву [3].

Выбор определенных аспектов музыковедческого анализа продиктован спецификой самого жанра сольной профессиональной песни, культурой исполнения и условиями ее бытования на туманном Альбионе. В рамках данного подхода представляется целесообразным поставить в первую очередь вопросы о самом типе композитора-песенника, рассмотрев ситуации, когда композитор и поэт выступали в одном лице или же являлись разными фигурами.

Наблюдения показывают, что в определенные периоды XVII столетия преобладали различные тенденции. Так, начало века отмечено творчеством композиторов, продолжающих традиции Ренессанса и являющихся композиторами-универсалами, объединяющими в одном лице композитора, поэта, певца и аккомпаниатора. И если Джон Дауленд

(1563–1626) все же написал некоторые из своих песен на чужие тексты, то Томас Кэмптон (1567–1620) озвучивал исключительно собственные поэтические строки.

Сопоставляя творчество этих композиторов, можно говорить о разности их подходов к текстам песни. Будучи поборником декламационного стиля, Томас Кэмптон уделял большое внимание слову, и строки его песен сами по себе представляют историческую и художественную ценность. И хотя с музыкальной точки зрения его песни не смеют соперничать с нежными, меланхолично-печальными мелодиями Дауланда, идеи Кэмптона, пусть и менее талантливого музыканта, – это утро новой эпохи и свежих итальянских веяний.

Начиная с 1620-х годов традиция музыкантов-универсалов постепенно угасает, и композиторы начинают активно обращать внимание на стихотворения своих современников, придворных поэтов-кавалеров, чье творчество, столь высоко ценимое при дворе Карла I, было на века предано забвению и только во второй половине XX века переоценено и включено в антологию классической поэзии Англии. Прерванный в середине 1640-х годов процесс развития профессионального музыкального искусства возрождается в 60-е годы с Реставрацией монархии (условно с 1660 и до конца века). Это период, когда лучшие поэты-кавалеры² ушли из жизни, а их место заняли люди с новыми взглядами и творческими концепциями. Появляются так называемые поэты-остроумцы³, развивающие идеи поэзии либертинажа, стихи которых не всякий музыкант решится переложить на музыку. И хотя композиторы по-прежнему отдают предпочтение поэзии своих современников, создаются песни как на стихи античных, так и средневековых поэтов в прекрасных переводах Томаса Стэнли, Екатерины Филлипс и др. Традиция, когда композитор и поэт существовали в одном лице, окончательно уходит.

Анализ взаимоотношений музыки и слова в английской профессиональной песне не может обойти вопрос о приоритетах текста или музыки в реализации творческого замысла композитора.

С одной стороны, обычай сочинять или исполнять стихи на хорошо известные всем мелодии основательно укоренился в английской музыкальной культуре. Показательными в этом плане являются горячо любимые англичанами начиная с XVI века так называемые *broadside ballads* – баллады-листовки – разноформатные листы со стихами и указанием, на какую популярную мелодию их стоит исполнять⁴. Есть неопровержимые доказательства тому, что знаменитый поэт Джон Донн написал некоторые из своих стихотворений «на популярные в его время мотивы, другие были положены на музыку современниками и часто исполнялись в XVII веке» [5, с. 13].

² Кавалеры (*Cavaliers*) – название, которое взяли для себя сторонники Карла I во время гражданской войны в Англии, презрительно называя своих противников, сторонников Парламента, Круглоголовыми. Поэтами-кавалерами называется группа английских придворных поэтов, которые поддерживали Карла I во время гражданской войны. К ним принадлежали Сэр Джон Саклинг, Эдмунд Уоллер, Роберт Геррик, Томас Кэрью и Ричард Лавлейс. Будучи солдатами, придворными, галантными кавалерами и остроумами, они писали изысканно изящные стихотворения о шалостях любви, а реже о войне, чести и служении королю.

³ Название остроумец, применительно к английским поэтам, писателям и придворным эпохи Реставрации, происходит от слова *wit* (остроумие) и толкуется как «способность давать неожиданные определения, сочетать кажущееся несочетаемым, выявлять моменты острого различия между людьми, предметами, изобретательность в нахождении удачных выражений для характеристики человека или какого-нибудь явления». Такое определение дает А. Аникст в книге «Английская классическая эпиграмма», говоря о «поэтах-остроумцах» [4].

⁴ Развитие традиции исполнения стихов на популярную мелодию привело в первой четверти XVIII века к возникновению особого национального английского жанра – балладной оперы. Балладная «Опера нищего» Пепуша и Гея (1728) имела сокрушительный успех, хотя основу ее составили мелодии широко известных песен и арий, которые исполнялись на новые, специально сочиненные тексты.

С другой стороны, импульсом к созданию того или иного вокального произведения часто становилось стихотворение одного из наиболее популярных и ценимых поэтов того времени. Интересно, что для описания и анализа вокальных сочинений XVII столетия в научных англоязычных источниках до сих пор принято использовать термин *setting*, который обычно переводят как «музыка на слова» или «сочинение музыки на слова». Иначе говоря, прежде чем появилась музыка, должны были появиться слова, которые будут вставлены в музыкальную оправу. Неслучайно у слова *setting* есть еще одно значение – «оправа» (для драгоценного камня) или художественное оформление (например, сцены, т.е. места, где происходят главные события). Использование термина *setting* применительно к вокальным сочинениям, безусловно, связано с наличием объективных реалий. В XVII веке стихотворение, мелодика, ритм и содержание которого притягивали внимание, несомненно, заслуживало того, чтобы быть переложенным на музыку, т.е. быть обрамленным прекрасной музыкальной оправой.

В 1620–1640-е годы становится очевидной тяга поэтов сделать стихотворную речь более музыкальной и, наоборот, композиторов – приблизить музыкальную речь к декламации. «Не ясность прозы, но скорее выразительность музыкальной фразы привлекает поэта – недаром к своим стихам он сочинял музыку и с увлечением пел их под собственный аккомпанемент», – написал о Джордже Герберте (1593–1633) авторитетный исследователь английской поэзии XVII века А.Н. Горбунов [5, с. 13]. В этой же книге автор пишет о прекрасном владении поэта Джона Донна (1572–1631) «музыкой размера, когда жанр стихотворения требовал этого» [5, с. 13].

Проблема взаимодействия музыки и слова не может не учитывать факта взаимодействия музыкального и стихотворного жанра песни, широко распространенного в поэзии изучаемого периода. Содержание стихотворной песни имело ценность независимо от того, была она переложена на музыку или нет. Однако сам метр и форма стихотворных песен, безусловно, располагали к музыкальному оформлению. Песни писали и маститые, и второстепенные поэты. Как указывалось выше, стихотворные песни часто сочинялись на популярные мотивы и, наоборот, вокальные сочинения на популярные стихотворения. Творческой удачей можно назвать те музыкальные произведения, «в которых музыка прилепает к словам, словно перчатка к руке, и все же не утрачивает своей самостоятельности» [6, с. 125]. Эти слова, сказанные музыковедом Джеком Уэстрепом в отношении песен Генри Перселла, вполне можно отнести к ряду песен знаменитостей первой половины столетия.

Рассуждения о поэтических источниках сольной песни XVII века требует упоминания ключевых фигур, имен поэтов и композиторов, совместное творчество которых обеспечили расцвет этого жанра в 1620–1640-х годах XVII века. Исторически сложилось так, что вокальная музыка придворных композиторов была непосредственно связана с творчеством поэтов-кавалеров, в числе которых были Роберт Геррик (1591–1674), Томас Кэрю (1594/1595–1640), Джеймс Шерли (1596–1666), сэр Вильям Давенант (1606–1668), Эдмунд Уоллер (1606–1687), сэр Джон Саклинг (1609–1641/1642), Вильям Картрайт (1611–1643), Ричард Лавлейс (1618–1657/1658), Абрахам Каули (1618–1667), Томас Стэнли (1625–1678) и др. Из многочисленных композиторов эпохи правления Карла I сами поэты выделяли в первую очередь братьев Лоз (фамилия *Lawes* в русской транслитерации часто представляется как Лоус или Лоуз. – *Н.Д.*). Геррик, Уоллер, Лавлейс, Кэрю, Джон Саклинг и Джон Мильтон считали Генри Лоза (1596–1662) идеальным композитором, в песнях которого музыка сливается со словом.

Эдмунд Уоллер (1606–1687), чье стихотворение «Песня Розе» (“*Go Lovely Rose*”) переложил на музыку Генри Лоз, написал посвящение «Мистеру Генри Лозу, положившему на музыку мои стихи в году 1635-м» (“*To Mr. Henry Lawes who had then newly set a song of mine in the year 1635*”).

“*Go lovely rose*” не единственное стихотворение Уоллера, на которое обратил внимание знаменитый композитор-песенник. Не менее очаровательны поэтические строки «К Филлис» (“*To Phillis*”) и «К тебе внимаю чуть живой» (“*While I listen to thy voice*”). Художественный слог Уоллера отличается простотой, классической ясностью, отсутствием

излишеств. Образы «свет мой Филлис», пышно расцветающего цветка розы, волшебного голоса Клорис идеальны для воплощения в любовной лирической песне. Его сочинения не лишены легкой игривости и прозрачных намеков. Стихи гармонично укладываются в сладкозвучные мелодии Лоза. Их мягкость и очарование – в закругленных каденциях, плавности мелодических ходов, размеренном ритме и отсутствии резких модуляций.

Творчество поэта Томаса Кэрю (1598–1639), чей «блестящий ум, острый язык и донжуанские подвиги дают пищу для анекдотов» [7, с. 80], представлен в вокальной музыке Уильяма и Генри Лоз несколькими лирическими сочинениями. Лучшие из них – это песня «Не спрашивай» (“Ask me no more where Jove bestows”) с музыкой Уильяма Лоза и песня «В ответ на ее презрение» (“He that loves a rosy cheek”) с музыкой старшего брата, Генри. Песню «Не спрашивай» отличает изящество поэтического слога. Используя тонкие сравнения, автор воплощает чувство невыразимого восхищения своей возлюбленной, у которой жар ланит хранит густую алость июньских роз, а локоны припудрены частицами золотистой зари. Вторая песня – «В ответ на ее презрение» – прощание с обворожительной, но бессердечной Селией. Восхищаясь красотой девушки, автор проводит мотив превосходства душевных качеств над внешней прелестью, которые и есть главное «топливо» любви.

В наследии Генри Лоза мы находим песни на стихи Ричарда Лавлейса (1618–1657/1658), который, по словам М. Бородицкой, «воплощает самый дух «кавалерской» поэзии, ее искрометность и жизнелюбие» [7, с. 238]. Обращает внимание песня Лавлейса «К Амаранте, чтобы она распустила волосы» (“To Amarantha, That she would dishvell her hair”) из сборника «Лукаста» (1649). Правда, Лоз использовал эту песню в сокращенном варианте, исключив последние три и оставив первые четыре четверостишия, что с точки зрения музыкальной композиции было совершенно оправданно. Музыкальное сочинение не утяжелялось многократным повтором и не разрушало содержание самого стихотворения Лавлейса, которое обрывалось здесь на логической кульминации, завершая раздел, связанный с описанием девичьих локонов.

Генри Лоз был далеко не единственным, кто обращался к поэзии Лавлейса. Его шедевр «К Алтею – из тюрьмы» был положен на музыку талантливым композитором, лютнистом и певцом Джоном Уилсоном (1595–1674). Однако в песне «К Алтею – из тюрьмы» лучшая часть – это все же текст, поскольку мелодия не смогла по достоинству отразить ни полноту восторженного чувства, ни глубину подтекста поэтического сочинения, которое позже войдет в антологию английской лирики.

Яркий след в поэтической и музыкальной культуре Англии оставил поэт и священнослужитель Роберт Геррик (1591–1674). Простота его пасторальной поэзии внешне обманчива. По словам М. Бородицкой, «в чем-то он даже опередил своих современников и во многом предвосхитил поэтических потомков. Богатство и разнообразие жанров, необычайная чистота звука, самоирония, пристальность к мелочам, вкус к народной, языческой речевой стихии – все это по праву ставит его в один ряд с лучшими поэтами позднего английского Ренессанса» [7, с. 31]. К числу близких друзей Геррика принадлежал композитор, поэт и художник, глава королевской музыки при дворе Карла I Николас Ланье (1588–1666), который переложил на музыку крохотную пьесу Геррика, вошедшую в историю как «Пастораль, сочиненная в честь рождения принца Чарльза, преподнесенная Королю и положенная на музыку г-ном Николасом Ланье».

Стихотворение Геррика «Как лилии стали белыми» (“How Lilies Came White”) из сборника «Геспериды» положит на музыку Уильям Лоз. Композитор превратит это тонкое чувственное сочинение в миниатюрную песню длиной всего в восемнадцать тактов. Ее очаровательная мелодия содержит некоторые элементы декламации. Те же приемы мелодической декламации использует Лоз, перекладывая на музыку стихотворения Геррика «О жестокая любовь» (“Oh, stuel love”) и «Я изможден любовью» (“I’m sick of love”).

Интересный опыт представлен в переложении Лозом песни «Собирайте не медля бутончики роз» (“Gather ye rosebuds”). Композитор создал две версии песни с разным метром – трехдольным и двухдольным. Игра с метром здесь вполне оправданна и весьма

увлекательна, поскольку само стихотворение, написанное четырехстопным ямбом, изобилует модуляторами ритма.

Генри и Уильям Лоз (1602-1645) были плодовитыми композиторами, и количество их песен исчисляется сотнями. Рядом с братьями Лоз бок о бок трудились десятки других талантливых музыкантов, сочиняя бесчисленные settings на стихи своих современников. Среди них – упомянутые выше Николас Ланье и Джон Уилсон, а также менее известные сегодня композиторы Уильям Уэбб (William Webb, 1600–1657), Саймон Айвз (Simon Ives, 1600–1662), Уильям Цезарь (William Caesar, 1615–1667), Томас Брюер (Thomas Brewer, 1611–?), Чарльз Колман (Charles Colman, ок. 1605–1664) и др. Приоритеты, обозначенные некоторыми композиторами в выборе тех или иных поэтических произведений, позволяют исследователям говорить даже о некоей монополии на стихотворения наиболее популярных поэтов. «Давно известно, – пишет Дж. Катс, – что Генри Лоз писал музыку специально для Мильтона, но до сих пор до конца не осознано то, что Генри Лоз имел почти монополию на поэзию Томаса Кэрю, его брат на поэзию Джона Саклинга, а Джон Гэмбл на поэзию Томаса Стэнли. Похоже, что стихотворения Геррика привлекала обоих братьев Лоз, а сочинения Бена Джонсона перекладывали на музыку Николас Ланье, Альфонсо Феррабоско, Роберт Джонсон и Уильям Лоз» [1, с. VII].

Многие стихотворения поэтов XVII века вошли в антологии английской лирики и вдохновили на сочинение собственных песен композиторов последующих столетий. Очарованию необычайно красивого стихотворения Уоллера “Go Lovely Rose” поддались и последующие поколения музыкантов, высоко почитаемые в Британии композиторы Томас Арн (1710–1788), Томас Этвуд (1765–1838), Роджер Квилтер (1877–1953), американцы Джон Олден Карпентер (1876–1951), Джон Вудс Дюк (1899–1984), Самуэль Адлер (род. 1928) и др. Несмотря на обилие музыкальных версий, первенство сегодня по-прежнему удерживает песня Генри Лоза, стойко выдержавшая испытание временем.

Нет сомнения, что английская поэзия первой половины XVII века стала достойной и содержательной основой для многих сольных песен как профессиональных композиторов, так и любителей. Ее влияние не только на музыкальную образность, но и сам музыкальный язык, что проявилось в особом внимании к приемам мелодической декламации, весьма очевидно. В широком смысле здесь можно говорить об определенных взаимовлияниях музыкального и поэтического языка, доказательством чему может служить, в частности, откровенное стремление поэтов «омузыкалить» собственный стих, а также бытование общего для поэзии и музыки жанра песни. Очевидность приоритета музыки над текстом как основы творческой концепции братьев Лоз, Ланье и Уилсона вовсе не помешала им создать музыкальные произведения тонкой чувственности и филигранной отделки. Прелесть образов большого числа лирических, часто пасторальных стихотворений, не лишенных откровенных шуточных намеков, в сочетании с гибкой, плавной мелодией (часто с элементами выразительной декламации), закругленностью каденций и простотой и легкостью строфической формы позволили английским композиторам I половины XVII века создать песни и арии, обладающие несомненными художественными достоинствами.

Литература

1. *Cutts John P.* Seventeenth century songs and lyrics. Freeport, NY, 1959.
2. *McGrady Richard J.* The English Solo Song from William Byrd to Henry. Lawes: A dissertation for the degree of PhD. The University of Manchester, 1963.
3. *Oswel Michelle L.* The Printed Lute Song: A Textual and Paratextual Study of Early Modern English Song Books: A dissertation for the degree of PhD. Chapel Hill, 2009.
4. Английская классическая эпиграмма: Сборник [пер. с англ. С. Маршака, В. Васильева]. М., 1987. URL: http://royallib.com/book/kipling_reyard/angliyskaya_klassicheskaya_epigramma.html
5. Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989.
6. Уэстреп Дж.А. Генри Пёрселл [пер. с англ. А. Кочнева]. Л., 1980.
7. Английские «поэты-кавалеры» XVII. СПб., 2010.

References

1. *Cutts John P.* Seventeenth century songs and lyrics. Freeport, NY, 1959.
2. *McGrady Richard J.* The English Solo Song from William Byrd to Henry Lawes: A dissertation for the degree of PhD. The University of Manchester, 1963.
3. *Oswell Michelle L.* The Printed Lute Song: A Textual and Paratextual Study of Early Modern English Song Books: A dissertation for the degree of PhD. Chapel Hill, 2009.
4. *Anglijskaya klassicheskaya ehpigrama [English classical epigram] [translation from English by S. Marshak].* Moscow, 1987. URL:http://royallib.com/book/kipling_redyard/angliyskaya_klassicheskaya_epigrama.html
5. *Anglijskaya lirika pervoj poloviny XVII veka [The English lyrics of the first half of the 17-th century].* Moscow, 1989.
6. *Westrep J. A. Genri Persell [Henry Purcell] [translated from English by A. Kochnev].* Saint Petersburg, 1980.
7. *Anglijskie «poehty-kavalery» XVII veka [The English Cavalier poets of the 17-th century].* Saint Petersburg, 2010.

УДК 783.53

А.Э. ПОЛИЩУК

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ТРЕТЬЕГО ТЕЧЕНИЯ В ЖАНРЕ МЕССЫ

Полищук Аэлита Эдисоновна, старший преподаватель кафедры народного и эстрадно-джазового пения Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), aelita.polischuk@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена характерному для XX – XXI века процессу смешения языковых систем музыки академической традиции и джаза, проявляющему себя в жанре современной мессы. В результате анализа сочинений *Mass in Blue (Jazz Mass)* Уилли Тодда и *Jazz Mass for Saint Peters* Грегга Смита выявляются специфические черты музыки третьего течения.

Ключевые слова: месса Ordinarium, процесс секуляризации, традиционный академический лексикон, современные композиторские техники, музыка джазовой традиции, третье течение.

UDC 783.53

A.E. POLISHCHUK

REFRACTION OF TRADITIONS OF THE THIRD STREAM IN A MASS GENRE

Polishchuk Aelita Edisonovna, chief lecturer (teacher) in folk and pop-jazz singing of Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), aelita.polischuk@gmail.com

Abstract. The article is devoted to characteristic of the XX – XXI century the process of mixing language systems of the music of the academic tradition and jazz, manifesting itself in the genre of modern mass. The analysis of the works of *Mass in Blue (Jazz Mass)* of Will Todd and *Jazz Mass for Saint Peters* of Gregg Smith reveals the specific features of the music third stream.

Keywords: Ordinarium mass, the process of secularization, traditional academic lexicon, modern composition techniques, music of the jazz tradition, the Third Stream.

Характерный для XX века процесс смешения языковых систем музыки академической традиции и джаза¹ проявляет себя в различных жанрах, в том числе, казалось бы,

¹ Имеем в виду музыку «третьего течения» (The Third Stream), идейным вдохновителем которой являлся в свое время Гюнтер Шуллер (Gunther Schuller).