

На правах рукописи



Овчинников Павел Леонидович

**МОСКОВСКАЯ ДЖАЗОВАЯ ШКОЛА:
ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (Музыкальное искусство)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Саратов – 2023

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

**Научный
руководитель:**

Зайцева Марина Леонидовна

доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент, ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

Официальные оппоненты:

Петров Владислав Олегович

доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», профессор кафедры теории и истории музыки

Карташева Зинаида Борисовна

кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», профессор кафедры музыкального образования и кафедры эстрадно-джазового искусства

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

Защита состоится 06 октября 2023 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета 23.2.022.01 в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова по адресу: 410012, Саратов, просп. им. Петра Столыпина, д. 1.

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в библиотеке Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова и на сайте ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (<http://www.sarcons.ru>). Автореферат размещён на сайте ВАК Минобрнауки РФ (<http://vak.ed.gov.ru>).

Автореферат разослан « ____ » _____ 2023 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения



В.Н. Алесенкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования обусловлена следующими положениями:

— потребностью осмысления принципов развития современного искусства в условиях многополярного мира, в связи с чем выделено два практических аспекта актуальности изучения феномена московской джазовой школы и выявления ее типологических характеристик с позиций уникальности и, вместе с тем, интегрированности в общую художественную систему поликультурного мира;

— реализацией задачи включения в спектр исследовательского интереса вопросов, связанных не только с определением национальной специфики и интернациональных компонентов в российском джазовом искусстве, но, прежде всего, с историей московской джазовой школы, с деятельностью наиболее ярких ее представителей на разных этапах развития, что позволило оценить их вклад в отечественное искусство XX-XXI вв.;

— необходимостью изучения истории становления джазовой педагогики как фактора совершенствования джазового исполнительства. Востребованная реалиями современного искусства задача профессиональной подготовки джазовых исполнителей была с особой полнотой реализована в московских музыкальных училищах и вузах, до сих пор сохраняющих лидерство по уровню подготовки молодых музыкантов. Для понимания перспектив развития джазовой педагогики и вклада в нее преподавателей московских музыкальных училищ (колледжей) и вузов был проанализирован корпус хрестоматий джазовых стандартов и авторских композиций, методических работ по искусству джазовой импровизации, работе над произведениями джазовой классики. Динамика развития московской джазовой педагогики, исполнительства на современном этапе обуславливает актуальность избранной темы исследования.

Масштабность феномена московской джазовой школы не получила на сегодняшний день должной оценки, осмысление ее генезиса, путей развития в контексте мирового джазового искусства носит фрагментарный характер. Данные доводы предопределяют актуальность избранной темы, ее значимость для осмысления процессов развития отечественного музыкального искусства.

Степень изученности проблемы. Проблематика исследований в области джазового искусства постепенно расширяется и охватывает многие исторические, эстетические, методические аспекты джазового исполнительства.

Наиболее активно исследованы вопросы истории и стилистики американского и западноевропейского джаза. Ценный вклад в изучение искусства джаза внесла В. Д. Конен, выявившая сложность определения стилистических особенностей джаза из-за его способности к адаптации с различными национальными традициями. Художественный потенциал джаза был раскрыт в работах Г. М. Шнеерсона, М. С. Друскина. Ценные сведения о художественном значении массовой музыки, путях ее взаимодействия со сферой академической музыки содержатся в трудах А. М. Цукера.

На рубеже XX-XXI вв. повысился интерес отечественных музыковедов к феномену джазового искусства. Культурные смыслы европейского и американского джаза рассмотрены в трудах Ф. М. Софронова, Ф. М. Шака, В. Н. Сырова, пути взаимодействия джаза и академической музыки – в работе А. В. Чернышова. С позиций артистического самовыражения и зрелищности искусство джаза проанализировано в исследовании С. А. Амирхановой, С. С. Соковикова. Стратегия циклического развития джаза выявлена в статье П. К. Корнева.

Помимо исторического и художественно-эстетического ракурсов исследования искусства джаза появляются отдельные работы теоретической направленности. В них освещаются вопросы эволюции гармонического языка афроамериканского джаза (от свинга к бибопу) (диссертация А. Н. Фишер), стилевой специфики джазового свинга (работа И. В. Юрченко), многообразия исполнительских техник в джазовом пианизме (монография Б. Г. Гнилова).

В искусствоведении рубежа XX-XXI вв. начинают разрабатываться отдельные вопросы истории отечественного эстрадного и джазового искусства: первый этап истории джазового искусства в СССР освящен в ряде статей по театроведению (О.Н. Купцова), выявляющих социокультурный контекст экспериментов В. Парнаха, причины «психоза театрализации» (по меткому выражению В. Э. Мейерхольда) в советском искусстве 1920-х гг. Отдельные черты артистического облика В. Парнаха, заложившего основу для развития московской и, в целом, российской джазовой школы, освещены в статьях по музыкальному искусству (А. Е. Петров). Выявлению жанрово-стилевой специфики советской эстрадно-джазовой музыки 1920-1930-е гг. посвящена диссертация К. В. Политковской. Тенденции развития музыкального искусства эстрады в отечественной художественной культуре выявлены в работе Е. Л. Рыбаковой.

Особенно отметим ценное в рамках данного исследования детальное изучение истории становления и развития региональной (Новосибирской) школы российского джаза С. А. Беличенко.

Культурологическому анализу отечественного искусства эпохи «оттепели» и выявлению его стилевых метаморфоз посвящены труды П. Вайля и А. Гениса, диссертация Л. Б. Брусилловской. Выявлению социокультурных инверсий в культуре этого периода на примере массовой песни – диссертация Э. Н. Киласонии. Наиболее яркие фрагменты истории и основные тенденции развития советского джаза в период 1950-1960-х гг. изложены в монографиях современников и непосредственных участников этого движения. Московскому джазу эпохи «оттепели» посвящены разделы «Первые шаги современного джаза», «На перепутье. Первые фестивали», «Биг-бэнды 60-х годов» монографии В. Б. Фейертага «История джазового исполнительства в России». Тема первых джазовых кафе освещена в очерке М. И. Кулля (в 1960-е гг. участника диксиленда Грачева, «нового московского джаз-бэнда» А. Банных) «Послевоенное поколение. Кафе нашей джазовой юности» и его монографии «Ступени восхождения», глава «Побег из Парка Горького» книги «На обратной стороне звука» В. Пономарева. Тем не менее, социокультурный контекст джазового движения стал тем пространством, в котором проявились разнообразные, подчас разнонаправленные (конструктивные и деструктивные) тенденции развития джаза, полярность которых требует осмысления уже с позиций исторической дистанции.

Для понимания перспектив развития джазовой педагогики и вклада в нее преподавателей московских музыкальных училищ (колледжей) и вузов был проанализирован корпус хрестоматий джазовых стандартов и авторских композиций, методических работ по искусству джазовой импровизации, работе над произведениями джазовой классики Ю. С. Саульского, Г. А. Гараняна, Ю. Н. Чугунова, А. В. Осейчука, Ж. А. Ильмер, Ю. И. Маркина.

Несмотря на значительный объем научных работ по истории и теории джаза, отдельного комплексного исследования, посвященного московской джазовой школе, на сегодняшний день не существует, что подтверждает новизну и актуальность избранной темы.

Объект исследования – творческая (сольная и ансамблево-оркестровая) и педагогическая деятельность представителей московской джазовой школы.

Предмет исследования – особенности московской джазовой школы на всех этапах ее становления и развития.

Цель исследования – определение основных тенденций становления и развития московской джазовой школы как яркого феномена российского искусства и культуры.

Достижению цели исследования способствовало решение спектра **задач**:

— рассмотреть хронологию российского джаза и очертить этапы его развития;

— выявить существенные характеристики московской джазовой школы в ее генезисе, проанализировать исторические, культурные, социологические предпосылки и условия институализации джаза в советском культурном пространстве;

— определить социокультурные факторы, обусловившие ведущую роль московской джазовой школы периода 1950-1960-х гг. в создании молодежных клубов, любительских объединений и центров изучения джаза, проведении джазовых фестивалей, появлении первых профессиональных учебных заведений эстрадно-джазового профиля;

— изучить творчество ведущих представителей московской джазовой школы 1970-1980-х гг., определить их вклад в формирование аутоимиджа российского джаза;

— очертить особенности развития московской джазовой школы в период 1990-х гг. – первых десятилетий XXI в.

Материал исследования: нотные издания джазовых композиций представителей московской джазовой школы (А. Цфасмана, Н. Левиновского, Ю. Саульского, А. Эшпая, Н. Капустина, А. Товмосяна, А. Козлова, Н. Громина, Г. Лукьянова, Д. Крамера и др.), аудио– и видеозаписи выступлений московских джазовых солистов и джазовых коллективов (джаз-оркестра А. Цфасмана, джаз-оркестра Всесоюзного радиокomiteта п/у А. Варламова, джаз-оркестра Центрального Дома работников искусств (ЦДРИ) Ю. Саульского, оркестров Л. Олаха, М. Фрумкина, С. Самойлова, эстрадного оркестра Э. Рознера, Эстрадного оркестра под управлением Олега Лундстрема, «ВНО-66» Ю. Саульского, Эстрадно-джазового оркестра «Мелодия» Г. Гараняна, джаз-ансамблей «Аллегро» Н. Левиновского, «Каданс» Г. Лукьянова, «Арсенал» А. Козлова, «Современник» А. Кролла, «МКС биг-бэнда» А. Кролла, Московского джазового оркестра п/у Игоря Бутмана, Джаз-оркестра Г. Гараняна, Большого джазового оркестра П. Востокова, Оркестра Эйленкрига и др.). Немаловажное значение в подготовке данного исследования оказали публицистические и биографические материалы (интервью, рецензии, воспоминания), связанные с творческой деятельностью представителей московской джазовой школы.

Методология исследования.

В исследовании был применен комплекс методов:

— исторический (для выявления исторических фактов, оказавших влияние на процесс развития московской джазовой школы);

— логический (для определения логики и закономерностей развития московской джазовой школы в контексте российской культуры, выявления диалектики формирования гетеро– и аутоимиджа российского джаза);

— монографический (для воссоздания творческого портрета ведущих представителей московской джазовой школы);

— музыковедческий (для осуществления историко-теоретического анализа джазовых композиций и определения специфики исполнительских интерпретаций);

— аналитический (для выявления особенностей композиторского мышления представителей московской джазовой школы, изучения стилевых особенностей из оригинальных джазовых сочинений и аранжировок);

— аксиологический (при выявлении художественно-эстетической значимости творческого наследия представителей московской джазовой школы).

Усиление коммуникативной функции в искусстве XX-XXI вв. обусловило создание широкого пространства его комплексных исследований за счет дополнения апробированных музыковедческих методов подходами, разработанными в рамках социологии и психологии. В процессе исследования обоснованным стало введение элементов маркетингового анализа джаза, позволяющего рассмотреть механизмы его превращения в бренд. Обращение к методам социологии, психологии, маркетинга позволило найти ответ на вопросы о механизмах развития джазовой эстетики, выявить причины популярности тех или иных проявлений джазового движения, помогло определить перспективность найденных в пространстве джазовой культуры образов, тем, стилистических приемов.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые:

— рассмотрена хронология российского джаза и выявлены этапы его становления и развития;

— выявлены сущностные характеристики московской джазовой школы в ее генезисе, проанализированы исторические, культурные, социологические предпосылки и условия институализации джаза в советском культурном пространстве;

— определены социокультурные факторы, обусловившие ведущую роль московской джазовой школы периода 1950-1960-х гг. в создании молодежных клубов, любительских объединений и центров изучения джаза, проведении джазовых фестивалей, появлении первых профессиональных учебных заведений эстрадно-джазового профиля;

— изучено творчество ведущих представителей московской джазовой школы 1970-1980-х гг., определен их вклад в формирование гетеро- и аутоимиджа российского джаза;

— очерчены особенности развития московской джазовой школы в период

1990-х гг. — первых десятилетий XXI в;

— раскрыты типологические черты московской джазовой школы.

Теоретическая значимость исследования связана с его комплексным характером. Научные результаты проведенной работы могут быть актуальными для изучения современной музыкальной культуры столицы как в одного из важнейших центров российского джазового искусства, так и в плане изучения культурного диалога между регионами. Итоги проведенного историкографического анализа могут быть полезными для дальнейших исследований в области истории и теории джазового исполнительства, джазовой педагогики. Опыт системного анализа московской джазовой школы может быть востребован при решении задач изучения национальных и региональных исполнительских школ.

Практическая ценность работы заключается в том, что результаты диссертационного исследования представляют научный интерес для специалистов в области искусствоведения, культурологии, философии искусства и культуры. Материалы данного исследования могут быть использованы при подготовке курсов по истории джаза, истории современного искусства в образовательных учреждениях среднего и высшего уровней профессиональной подготовки, а также в рамках получения работниками искусств и культуры дополнительного профессионального образования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Московская джазовая школа является феноменом, органично сочетающим исполнительский, композиторский, педагогический аспекты и занимающим на протяжении своего исторического развития позицию лидера российского джазового искусства.

2. Региональные российские (московская, ленинградская, новосибирская и т.д.) джазовые школы обладают чертами типологического единства, обусловленного общностью социокультурных установок и ценностных ориентиров. Особенности каждой школы проявляются в процессе ее развития.

3. Специфические черты московской джазовой школы наиболее ярко раскрылись на рубеже XX-XXI вв., в период ее доминирования в сфере исполнительства, организации и проведения джазовых фестивалей и концертных программ, в области подготовки молодых специалистов на ведущих столичных джазовых отделениях, кафедрах музыкальных колледжей и вузов.

4. Деятели московской джазовой школы на протяжении всего периода ее становления и развития проявляли особую активность в создании оригинальных направлений, связанных с национальной спецификой («русский

джаз», «советский джаз»).

Апробация результатов исследования. Диссертация подготовлена и была обсуждена на кафедре эстрадно-джазовой музыки Института «Академия имени Маймонида». Результаты исследования были изложены в докладах на Всероссийских и Международных научно-методических и научно-практических конференциях. По материалам исследования опубликовано 3 статьи в научных журналах, входящих в Перечень ВАК Минобрнауки РФ общим объемом 1,34 п.л.

Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры эстрадно-джазовой музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)».

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования, она включает Введение, четыре главы, Заключение, Список литературы из 185 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность диссертационного исследования, анализируется степень его научной разработанности, формируется гипотеза исследования, определяются его цели и задачи, выявляется теоретико-методологическая основа, раскрываются научная новизна и практическая значимость полученных результатов, формируются основные положения, выносимые на защиту, даются сведения об апробации результатов диссертационной работы.

В первой главе «“Первопроходцы” московского джаза 1920-1940-х гг.: от театральной эксцентрики к первым инструментальным оркестрам» выявлены тенденции театрализации и эстрадизации в творческой деятельности В. Парнаха, определены факторы, повлиявшие на характер его экспериментов в области синтеза музыки и танца. Проведен анализ творчества А. Цфасмана и А. Варламова, выдвинувших московские джазовые оркестры в лидеры довоенного джазового искусства. Дана характеристика особенностей функционирования джазовых исполнителей в годы Великой Отечественной Войны.

В первом параграфе «Театрализация и эстрадизация джаза в творчестве В. Парнаха» выявлено, что московские деятели искусств стали инициаторами внедрения джазовой стилистики в советскую музыку. Их усилия положили начало формированию московской джазовой школы. Экцентрический джаз-банд В. Парнаха стал первым джазовым коллективом

СССР и дал импульс для формирования особого направления отечественного искусства — театрализованного джаза.

Парнах создал своеобразный синтетический вид сценического действия, в который входили музыка, танец, пантомима, жестикуляция, акробатические элементы. Артист вел активную просветительскую деятельность, направленную на популяризацию джазовой культуры в советском обществе. Во вступительных речах перед концертами, статьях Парнах обосновывал архаические корни джаза, трактовал его не столько как музыкальный стиль, а, прежде всего, как особое эмоциональное состояние. Немного позднее, в конце 1920-х гг., был создан ленинградский коллектив «Теа-джаз» Л. Утесова, также активно занимавшегося поисками в области синтеза театра и джаза. В результате усилий В. Парнаха и Л. Утесова было сформировано направление джазового искусства — театрализованный джаз

В основе репертуара «Теа-джаза» Л. Утесова были песни различного этнического генезиса (грузинские, еврейские и др.), они обретали современное звучание благодаря достаточно незатейливой («ученической» [103, с. 69]) джазовой аранжировке. Смещение акцента с метроритмической специфики джазовых композиций на интонационный строй, на тип мелодизма стало обоснованием появления разновидности эстрадного искусства под названием «советский джаз», «песенный джаз».

Московская и ленинградская джазовые школы с периода своего формирования отличаются единством творческих установок, направленных не только на освоение стилистики американского и европейского джаза, но и на создание его отечественного варианта. Советский джаз стал результатом длительной культурной ассимиляции, в процессе которой был выработан специфический музыкальный язык, объединяющий традиции американской, европейской и русской музыки. Если американский джаз основывался, прежде всего, на ритмической составляющей музыкального языка, специфические формы которого породили множество разнообразных танцевальных жанров, то фундаментальной основой российского джаза стал мелодизм. Свойственный русской музыкальной традиции мелодизм трансформировал стилистику джазовых композиций, придавая им характерный национальный облик. Обращение к сфере массовой песни, в которой лирический герой раскрывался многогранно и многолико, стало залогом востребованности советского джазового искусства и эффективным способом приобщения к нему массового слушателя.

Во втором параграфе «Московские джазовые оркестры А. Цфасмана и А. Варламова: формирование критериев исполнительского мастерства» выявлено, что театральная эксцентрика советского эстрадно-джазового

искусства постепенно вытеснялась стремлением к освоению стилистики джазовой музыки, его свинговой основы, вытеснением доминирующей роли вокала и актерской игры в концертных программах и переходу оркестра от аккомпанирующей функции к приоритетной.

В середине 1920-х гг. в московской джазовой школе наметились новые тенденции: театральная эксцентрика стала постепенно вытесняться стремлением к освоению стилистики джазовой музыки, его свинговой основы, снижением доминирующей роли вокала и актерской игры в концертных программах и переходу оркестра от аккомпанирующей функции к приоритетной. Инициатором этой новации стал А. Цфасман.

Московский коллектив «АМА-джаз», основанный в 1926 г. А. Цфасманом, сыграл выдающуюся роль в формировании исполнительских традиций московской джазовой школы. «АМА-джаз» стал первым музыкальным коллективом, продемонстрировавшим еще не раскрытые в советском искусстве возможности джазовых оркестров. Его репертуар состоял преимущественно из инструментальной джазовой музыки. Вскоре его инициативу по созданию направления инструментального джаза поддержали ленинградские коллективы («Первый концертный джаз-бэнд» Л. Теплицкого и Джаз-капелла Г. Ландсберга и Б. Крупышева). Объединяющей чертой деятельности А. Цфасмана и Л. Теплицкого было стремление придать академический характер звучанию джазовых бэндов. Композиторский дар А. Цфасмана проявился в создании значительного корпуса оригинальных джазовых композиций и аранжировок популярных мелодий.

Московский джаз с первых лет формирования продемонстрировал высокий уровень профессионализма исполнителей. Опыт академического исполнительства отразился не только на технологической стороне джазового искусства, подняв его на виртуозный уровень, но и на стилистике оригинальных композиций, сформировал эстетическую позицию музыкантов, творчество которых направлено не столько на протест или манифестацию новых идеологических норм, сколько на гармонизацию эмоционального состояния человека.

Во второй главе «Тенденции развития московской джазовой школы в период 1950-1960-х гг.» выявлены социокультурные факторы, способствовавшие интеллектуализации процесса восприятия джазовой музыки и институализации джаза в российском музыкальном искусстве. Выявлена роль московских джазовых клубов и кафе в процессе развития инструментального джаза, проведен анализ практики проведения столичных джазовых фестивалей и появления первых джазовых школ для уяснения причин изменений

общественного отношения к джазовому искусству и включения его в сферу отечественного музыкального искусства.

В первом параграфе «Роль московских джазовых солистов и коллективов 1950-1960-х гг. в процессе институализации джаза в российской музыкальной культуре» обосновано, что в молодежной субкультуре стиляжничества, особенно популярной в Москве и Ленинграде, произошло преломление эстетики джаза. Он понимался, прежде всего, как выход в буржуазность и способ приобщения к американской культуре. Негативным следствием выдвижения джаза в качестве музыкального ориентира представителей этой молодежной субкультуры стало сужение и стереотипизация слушательских ожиданий. Позитивным последствием популярности джаза у стиляг стало появление новых артистических типажей, тем и образов, не теряющих своей значимости на рубеже XX-XXI вв.

Творческие искания московских, ленинградских и прибалтийских музыкальных ансамблей, выступавших в качестве центров развития послевоенного советского джазового искусства, отличаются схожестью художественных задач. В их центре — стремление к совершенствованию технических и выразительных возможностей всех инструментов ансамбля при помощи расширения возможностей использования художественного потенциала солирующих партий. Гедонистическая, развлекательная функция джазового искусства эпох диксиленда и свинга в период 1950-1960-х гг. дополняется бунтарской, протестной тематикой, выдвижением идей свободы как доминирующих в системе эстетических ориентиров нового направления джазового искусства – «современного джаза» (джаз modern).

Во втором параграфе «Значение московской джазовой школы в развитии фестивального движения и джазового образования 1950-1960-х гг.» выявлено, что московский джаз вступает в период активного освоения техники джазовой импровизации, опыта зарубежных коллективов, чему способствует создание молодежных клубов: сначала в Ленинграде (джаз-клуб «Д-58», кафе «Буратино», «Белые ночи»), потом в Москве (кафе «Молодежное», «Аэлита», «Синяя птица», «Романтики»), Новосибирске (кафе «Квадрат»), появление любительских объединений и центров изучения джаза, проведение джазовых фестивалей, появление первых профессиональных учебных заведений эстрадно-джазового профиля.

Московские и ленинградские джазовые коллективы 1960-х гг. сближаются по общей направленности творческой деятельности в следовании, с одной стороны, «мейстриму» путем развития уже апробированных у слушателей направлений, а, с другой стороны, в стремлении внедрить экспериментальные исполнительские приемы и композиторские техники. Москва в этот период

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

Поддержка региональных властей в проведении джазовых фестивалей, в организации которых Москва выполняла ведущую роль, наложила отпечаток на репертуарную программу выступлений участников. Значительную часть фестивальных программ участников составляли композиции отечественных авторов. Многие из номеров фестивальных выступлений были созданы авторами, имевшими академическую школу композиции (Ю. Саульский, А. Эшпай, Н. Капустин и др.), сами коллективы часто формировались из выпускников музыкальных вузов страны, что обеспечило высокий уровень музыкальных программ и исполнительского мастерства.

1950-1960-е гг. стали продуктивным временем формирования аутоимиджа российского джаза. «Русскость» джазовых ориентиров проявлялась не только в сюжетной и текстовой основе эстрадно-джазовых песен, но и в тяготении к лиризации, поэтизации образно-смыслового содержания музыкальных композиций. Веяния эпохи «оттепели» придали джазовому искусству 1950-1960-х годов небывалый коммуникативных диапазон, вывели джаз в область профессиональной музыки. Московская джазовая школа выполняет в период 1950-1960-гг. ведущую роль в становлении советского джазового исполнительства.

Важным фактором институализации джаза в российской музыкальной культуре стало развитие джазовой педагогики (открытие двухлетней народной джазовой школы П.Л. Нисмана (1961), преобразованной позднее в музыкальное училище на базе Дворца культуры им. Володарского (1962), школы джаза МИФИ (1967), позднее переименованной в Студию Джаза «Москворечье») (1971). Появление первых джазовых школ и курсов в студиях джаза способствовало институализации джаза в советской культуре. Большой вклад в развитие джазовой педагогики внесли М. Есаков, А. Баташев, Л. Переверзев, Ю. Козырев.

В третьей главе «Направления развития московской джазовой школы в период 1970-1980-х гг.» проанализирована творческая деятельность ведущих столичных коллективов и дана характеристика их вклада в отечественное

джазовое искусство. Обосновано, что московская джазовая школа 1970-1980-х гг. во многом опережала и определяла векторы развития российского джаза.

В первом параграфе «Включение джаза в советские культурные программы 1970-1980-х гг. как средство институализации и популяризации джаза» обосновано, что период 1970-1980-х гг. в советской культуре стал временем трансформации культурных норм, изменений направленности идеологического контроля над культурным досугом граждан (смещение интереса к сфере рок-музыки и бардовской песни, раскрывших свой протестный потенциал, и ослабление цензуры в отношении джазового исполнительства). Популярность советского джазового искусства в эпоху оттепели, его достижения в разработке аутоимиджа, создании оригинальной репертуарной базы на основе сближения фольклорных традиций с техниками американского и европейского джаза стали важным доводом для полной легализации джаза и включения его в область государственной культурной политики.

Итогом процесса институализации джаза стало появление первых государственных джазовых коллективов, осуществляющих регулярную гастрольную концертную деятельность на базе российских филармоний и дворцов культуры. Лидерство в арт-пространстве советской культуры в период 1970-1980-х гг. занимают московские солисты и коллективы: И. Бриль, Л. Чижик, ансамбли «Аллегро» Н. Левиновского, «Каданс» Г. Лукьянова, «Современник» А. Кролла, «Мелодия» Г. Гараняна, «Арсенал» А. Козлова и др. Эти коллективы и солисты быстро завоевали признание слушателей, критиков и были определены лидерами московской джазовой школы. Этому во многом способствовало исполнительское мастерство музыкантов, которые в большинстве своем имели академическую высшую школу профессионального образования, обладали незаурядными способностями в области композиции и аранжировки.

Важным фактором популяризации джаза у советского слушателя стала инициатива Московской филармонии по объединению гастрольных и фестивальных графиков, распространившаяся в дальнейшем по другим российским городам (Ленинград, Рига, Новосибирск, Хабаровск, Донецк, Днепропетровск, Куйбышев, Воронеж и др. города). Данная инициатива стала не только эффективным средством привлечения слушателя и эффективным средством популяризации джаза, но и мощной экономической поддержкой творческих проектов.

Филармонический статус джазовых музыкантов укрепил их связи с представителями академической школы и сформировал условия для сотворчества при исполнении сочинений современных композиторов (Е. Савин

солировал в оркестре Концерте № 1 для фортепиано, трубы и струнного оркестра Д. Д. Шостаковича, «Озорных частушках» Р. К. Щедрина; Г. Гаранян – в Симфонии № 1 А. Шнитке и т.д.), для реализации программ, стиливая направленность которых позднее получит название «classical crossover» (импровизации на темы Моцарта, Равеля, Дебюсси Л. Чижика). Московские джазовые музыканты активно реализовывали тенденцию времени по «электрификации» инструментария, расширению тембровой палитры ансамблевого звучания при помощи использования электронных инструментов (Н. Левиновский, электротембры и сонористика – И. Бриль).

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. Расширилась 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).

Ведущие представители московской джазовой школы данного периода (Л. Чижик, А. Кролл, Н. Левиновский, Г. Гаранян, А. Козлов, И. Бриль и др.) являлись продолжателями столичных и региональных традиций джазового исполнительства, они формировали столичное джазовое арт-пространство по уже утвердившимся критериям высочайшего профессионализма, яркого артистизма, оригинальности репертуарной политики.

Представители московской джазовой школы в период 1970-1980-х гг. продолжали тенденцию создания русского джаза как национального варианта актуального направления, охватившего все мировое культурное пространство. Каждый композитор для воплощения авторского видения русского джаза создавал свою систему выразительных средств: Н. Левиновский использовал музыкальный тематизм фольклорных наигрышей, народных песен в своих многочисленных обработках и фантазиях, в оригинальных композициях – нерегулярность метрики, специфику ладового строя народной музыки, обнаруживая сходство модалного (ладового) джаза и национальных традиций музыкального мышления, наполняя свои композиции также приемами джазовой и рок-музыки, авангардными техниками академической музыки («Неваляшки», «Звонили звоны», «В народном духе», «Волжские напевы» и др.). Синтетический характер композиторского стиля отличал также и Г. Лукьянова. В его авторских композициях, составляющих основу репертуара

Камерного джазового ансамбля «Каданс», использованы приемы бибопа и кул-джаза, авангардные техники (политональность, полиритмия) («Пруд около моей деревни», «Крестьянская свадьба», «Иванушка-дурачок» и др.).

Во втором параграфе «Усиление экспериментальной направленности московских джазовых солистов и коллективов 1970-1980-х гг.» выявлено социокультурное обоснование творческих поисков популярных столичных джазовых коллективов, выявлены стилистические черты репертуара концертных выступлений и студийных записей.

Обосновано, что оригинальная манера ансамблевого звучания, объединяющего приемы эстрады и джаза («поп-джаз»), московского джазового коллектива «Современник» А. Кролла отвечала модным тенденциям советской массовой культуры, кумирами которой стали многочисленные эстрадные вокально-инструментальные ансамбли (ВИА «Самоцветы», «Песняры» «Поющие гитары» и др.). Помимо создания концертных программ ретроспективной направленности («Антологии джазового вокала», «Антология биг-бэнда»), А. Кролл в ансамблевых выступлениях делал акцент на исполнении авторских джазовых композиций, а также оригинальных произведений своих коллег и друзей (А. Мажукова, Н. Минха, И. Бриля, Л. Чижика). Продолжая искания Н. Левиновского, в авторских композициях А. Кролл стремился к расширению тембровой палитры оркестрового звучания при помощи использования электронных инструментов, введения соло ударных (конги), создания специфических пространственных эффектов за счет октавного дублирования темы в партиях труб и саксофонов. Авторским приемом Кролла в джазовых аранжировках становится изложение темы в партии труб со сдвигом в малую секунду, что придает диссонирующему звучанию не только остроту, но и своеобразную «толщину», весомость. Еще одним оригинальным приемом аранжировщика и композитора стало создание «звуковых облаков»¹: унисону контрабаса и тубы противостоит «сгусток» труб и саксофонов.

В творческой деятельности оркестра «Мелодия» превалировала работа над созданием студийных записей (на фирме грамзаписи «Мелодия» оркестром было выпущено 16 сольных пластинок, осуществлено большое количество записей оркестра с популярными певцами: Л. Лещенко и др., солистами-инструменталистами, струнной группой оркестра Госкино под управлением С. Скрипки). Коллектив отличался слаженностью, высоким качеством оркестрового звучания, открытостью к экспериментам: первый в СССР альбом в новаторском для этого времени стиле джаз-фанк/фьюжн ««Лабиринт»».

¹ Петров А. Е. Джазовые силуэты / А. Е. Петров. – М.: Музыка, 1996. – С. 69.

Джазовые композиции»² был записан оркестром «Мелодия». Расформирование звукозаписывающей фирмы «Мелодия» в 1992 г. стало поводом для завершения деятельности оркестра, но высокая его популярность позволила возродить ансамбль в 2004 г. и создать на его основе Биг-бэнд Георгия Гараняна.

В 1976 г. выходит из «подполья» «партизан советского джаза»³ Алексей Козлов и его группа «Арсенал», которая сразу занимает лидирующие позиции не только в московском, но и шире – в российском мире джаза. Колорит рок-звучания, действительно, стал тем средством, которое обеспечило оригинальность ансамблевого звучания «Арсенала» (соединение ритма рок-музыки и джазовой импровизации, замена контрабаса бас-гитарой, добавление в партии пианиста чередующихся эпизодов игры на акустическом и электронном роялях). Деятельность коллектива носила ярко выраженный экспериментальный характер, что проявлялось не только в инструментарии, но прежде всего в стилистике композиций, в которых могли быть использованы элементы русского фольклора, академической музыки (цитаты из сочинений С. Прокофьева и А. Бородина), приемы сонористики, политональности.

«Арсенал» выделялся от других «подпольных» коллективов («Машина времени», «Аквариум») сложностью репертуара и высоким профессионализмом участников ансамбля. Репертуар группы отличается разнообразием: в него могли быть включены масштабные сочинения (фрагменты рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда» Л. Уэббера, аранжировки частей оркестровых сочинений А. Эшпая), авторские композиции А. Козлова в стиле атонального джаза, фанка, ретро.

Ретротенденции в творчестве А. Козлова обусловлены сферой интереса музыканта, считавшегося еще в начале своей артистической деятельности знатоком истории джаза, его первых танцевальных жанров. На рубеже 1970-1980-х гг. он создает авторские композиции, резко отличающиеся от ультрасовременных номеров концертных программ ансамбля. Другая причина, тонко подмеченная А. Петровым, заключается в отходе от чрезмерной сложности музыкального языка сочинений к большей простоте, стилевой игре с прошлым, с эпохой чарльстонов, фокстротов и танго, что позволяет «обрести равновесие, вернуться в те времена, когда (как нам теперь кажется) все было ясно, чисто и наивно»⁴.

В третьем параграфе «Использование художественного потенциала академического искусства в джазовом исполнительстве 1970-1980-х гг.»

² "Лабиринт". Джазовые композиции» (Всесоюзная фирма грамзаписи «Мелодия», С60 05277).

³ Цит по: Загальская Н. Джаз, рок и медные трубы : Интервью с А. Козловым // Огонек. – 1990. – № 29. – URL: archives.kgsu.ru/index.php?option=content&task=view&id=2935 (дата обращения: 24.11.2022).

⁴ Петров А. Е. Джазовые силуэты / А. Е. Петров. – М.: Музыка, 1996. – С. 195.

обобщены результаты анализа творческой деятельности популярных джазовых исполнителей данного периода развития московской джазовой школы, определена роль столичной джазовой педагогики и науки в ее совершенствовании.

Этнографические эксперименты входили в спектр творческих интересов И. Бриля. В его композициях 1970-е гг. («Две орловские песни», альбом «Джазовые диалоги») темы русских народных песен становятся основой джазовых вариаций с элементами авангардных композиторских техник. В конце 1970-х гг., во время «электрификации» джазовых составов И. Бриль приобретает электронный рояль фирмы «Элка», осваивает особенности артикуляции, новые тембры. Итогом творческой деятельности становятся альбомы «Утро Земли» (1977), «Оркестр приехал» (1980) и «Перед заходом солнца» (1985). Освоив электронные тембры, он неожиданно отказывается от них и возвращается к акустическим инструментам, к малому составу ансамбля (трио), в котором больше концертной состоятельности, импровизационности. Свидетельством успеха группы И. Бриля стали его концертные туры в Нью-Йорке и Вашингтоне (1988), в которых принимают участие выдающиеся американские джазовые музыканты Джо Хендерсон и Бобби Хатчерсон.

Выдающуюся роль в развитии московской джазовой школы сыграл Леонид Аркадьевич Чижик. В его импровизациях современная джазовая лексика обогащает исходный академический репертуар (темы из сочинений Моцарта, Равеля, Дебюсси, Шостаковича и др.), позволяет раскрыть фантазийные способности музыканта. В импровизациях Л. Чижики с особой силой проявляется романтический принцип свободы, фантазийность является основополагающим элементом его художественного мышления, что позволяет согласиться с идеей сближения деятельности музыканта со сферой романтического композиторского и исполнительского творчества. В своих импровизациях Л. Чижик часто использует метод сквозного развития, позволяющий скрепить форму, насыщенную резкими переходами, полистилистическими столкновениями элементов сонористики и ритмов бибоба или регтайма, полиритмическими сбивками партий правой и левой руки и маршевой четкостью стретных фрагментов. Использование художественного потенциала академического искусства позволяет музыканту ввести в джазовую сферу широкий спектр драматических и трагических образов, передать свое ощущение «эпохи, климата, человеческих отношений, ощущение планетарности»⁵. Представляется, что данный синтез академической и джазовой сфер музыканту позволяет выразить современным языком парадоксы времени, расширить привычные для слушателя рамки джаза и

⁵ Цит по: Петров А. Е. Джазовые силуэты / А. Е. Петров. – М.: Музыка, 1996. – С. 119.

продемонстрировать еще не до конца раскрытые его художественные возможности.

Схожие цели ставил выпускник астраханской консерватории, трубач Е.А. Савин, с 1981 г. работавший в московских оркестрах (симфоническом и эстрадно-симфоническом), преподававший в Академии музыки им. Гнесиных и Государственном музыкальном колледже эстрадного и джазового искусства, Московском государственном университете культуры и искусств. Музыкант участвовал в исполнении музыки академического репертуара в России, странах Европы и Америки (исполнял солирующие партии в оркестре Концерте № 1 для фортепиано, трубы и струнного оркестра Д. Д. Шостаковича, «Озорных частушках» Р. К. Щедрина), участвовал в студийных записях для Гостелерадиофонда симфоджазовых оркестров под управлением Ю. Силантьева, А. Кальварского и др.

Выявлено, что важнейшей чертой данного периода в развитии московской джазовой школы становится формирование профессиональных подходов в обучении джазовому исполнительству: появляются первые джазовые отделения при музыкальных училищах. Москва в данном процессе занимает лидирующие позиции. Авторство преобладающего количества первых методических разработок в области джазового исполнительства принадлежит московским музыкантам и педагогам («Аранжировка для эстрадного и джазового оркестра» Ю. С. Саульского, «Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей» Г.А. Гараняна, «Практический курс джазовой импровизации для фортепиано» И. М. Бриля, «Гармония в джазе» Ю. Н. Чугунова). Помимо методических разработок появляются фундаментальные исследования о джазе (труды В. Конен, Г. Шнеерсона, М. Друскина), что свидетельствует о вхождении джазового искусства в сферу научного анализа, осознания его значимости в пространстве современного искусства.

В четвертой главе «Тенденции развития московской джазовой школы в период 1990-х гг. – первых десятилетий XXI века» научно обосновано, что период «перестройки» 1990-х гг. и последовавший после него подъем социально-экономического развития страны существенно изменили пространство культуры и искусства. Стремительная коммерциализация искусства повлияла на весь спектр деятельности творческих организаций, вынужденных практически полностью перейти на самообеспечение, самостоятельно выстраивать экономические отношения. Вместе с тем ушла в прошлое тотальная цензура, появилась возможность реализации самых разнообразных творческих инициатив.

В первом параграфе «Выдвижение Москвы в качестве джазового центра страны. Концертная деятельность ведущих джазовых солистов и коллективов как фактор изменения слушательских стереотипов» выявлено, что Москва укрепила свои позиции в качестве лидера российского джаза. Многими участниками джазового движения осознавалась необходимость формирования новых форм и способов организации и проведения фестивальной, концертной деятельности для сохранения и развития того опыта, который был накоплен в предшествующие периоды.

Эффективным средством активизации концертной деятельности джазовых солистов и коллективов стали Московский джазовый ангажемент Ю. Саульского, ежегодные гастрольные абонементы Д. Крамера («Джаз в академических залах», «Вечера джаза с Даниилом Крамером», «Классика и джаз»), реализация которых началась в 1990-е гг. Их проведение позволило обрести джазовым музыкантам стабильность творческой деятельности, популяризовать в регионах джазовое искусство на волне захлестнувших страну театрализованных шоу, поп-музыки.

Клубные выступления джазовых артистов благодаря стараниям И. Бутмана, Д. Крамера осуществлявших функции арт-директоров, изменили слушательский стереотип, сформировавшийся с периода, когда бичом советского джаза было дилетанство. Теперь на сцену московских клубов и концертных залов выходили только профессионалы высокого уровня.

Усиление ретротенденций, связанных с осмыслением исторического пути российского и – в целом – мирового джаза и его достижений прослеживается в творчестве А. Кролла, создавшего в 2003 г. квартет «Мы из джаза» в память о долгом сотрудничестве с режиссером К. Шанхназаровым, в репертуарном предпочтении Большого джазового оркестра П. Востокова, стремящегося максимально точно восстановить колорит звучания композиций первой половины XX в. как периода эталонного, «классического» периода развития искусства джаза.

Во втором параграфе «Активизация фестивальной деятельности в Москве в период 1990-х гг. – первых десятилетий XXI века» определено, что фестивальная работа, организованная московскими бенд-лидерами, приобрела особую масштабность и культурную значимость. Престижными фестивалями периода 1990-х гг. – первых десятилетий XXI в. являются «Москва-90», «Российские звезды мирового джаза», «Джаз “Московской осени”», «Российский джаз – великие имена», «Леди российского джаза», «Гнесин-джаз», «Триумф джаза», «Московский джазовый фестиваль», «Гнесин-джаз», Молодежный фестиваль «Играем джаз с Гараняном» и др. Благодаря деятельности Д. Крамера, И. Бриля, И. Бутмана, Г. Гараняна продолжилась

традиция проведения фестивалей, обмена опытом и популяризации джаза среди широкой аудитории.

Масштабные мероприятия в честь 100-летия российского джаза, инициаторами которых выступали преимущественно столичные организации (Фонд И. Бутмана), позволили не только напомнить самые важные вехи становления и развития отечественного джаза, но и выявить роль московской джазовой школы в процессе формирования аутоимиджа русского джаза, определить лидирующие позиции Москвы в концертной, фестивальной и педагогической деятельности джазового профиля.

В третьем параграфе «Джазовая педагогика на рубеже XX-XXI вв. как мощный стимул развития московской джазовой школы» выявлено, что джазовая педагогика в период 1990-х гг. – первых десятилетий XXI в. вышла на новый уровень. Педагоги ведущих московских вузов и средних учебных заведений (РАМ имени Гнесиных, Московского государственного университета культуры, Академии имени Маймонида, Академия джаза и др.) создали корпус актуальных, востребованных методических пособий. М.К. Шапошникова стала основательницей московской саксофоновой школы, ее усилия были поддержаны педагогической работой А.В. Осейчука и Ж. А. Ильмер и их методическими трудами по джазовой импровизации, по работе над произведениями джазовой классики в классе саксофона, по созданию хрестоматий джазовых стандартов и авторских композиций для саксофона альт и саксофона тенора. Все эти издания позволяют выстроить процесс работы над техническими и импровизационными циклами, освоить соло-импровизации выдающихся мастеров джазового искусства, популярные авторские сочинения, джазовые стандарты.

Огромную роль в становлении джазового репертуара и школы обучения джазового музыканта сыграл Ю. И. Маркин, долгие годы проработавший в Государственном музыкальном училище эстрадного и джазового искусства (г. Москва). Создатель большого числа джазовых композиций в различных академических жанрах (8 джазовых симфоний для биг-бэнда, цикл джазовых сонат, 6 джазовых инвенций, 24 джазовых прелюдии для фортепиано и др.), прекрасный аранжировщик, он передал свое мастерство многим ученикам, а также изложил ценные советы в сборнике упражнений по мелодической фигурации джаза, двухтомной «Школе джазовой импровизации».

Московские ученые за последние десятилетия внесли большой вклад в изучение истории и теории джазового искусства (диссертации Б. Г. Гнилова, Ф. М. Софронова, А. В. Чернышова, К. В. Политковской и др.).

В Заключении подведены итоги исследования, поднят вопрос о специфике исторических периодов развития московской джазовой школы,

сделаны выводы о ее значении в формировании аутоимиджа русского джаза как наследника национальных культурных традиций и гетероимиджа вненациональной импровизационной свободы и кинетической энергии ритма.

Историкографический анализ показал, что московская джазовая школа в ходе своего развития накопила существенный опыт в сфере исполнительства, педагогики и реализовала себя как целостный художественный феномен. Типологическими чертами московской джазовой школы являются:

— безусловное первенство во внедрении джазовой эстетики и приемов джазового исполнительства в область советского музыкального искусства, активное продвижение процесса институализации джаза в пространстве отечественной культуры;

— обусловленность основных тенденций развития московской джазовой школы социокультурными факторами и общей диалектикой развития отечественного джазового исполнительства, стремящегося, с одной стороны, к интеграции с мировым джазовым искусством и следованию джазовому мейнстриму, а, с другой стороны, проявляющему активность в создании оригинальных направлений, связанных с национальной спецификой («русский джаз», «советский джаз»);

— высокая творческая конкурентноспособность московских джазовых коллективов и солистов, предопределенная особыми финансовыми и административными ресурсами столицы, ее привлекательностью в задачах реализации творческих задач и артистического признания, что способствовало привлечению в сферу столичного исполнительства и педагогики ведущих региональных представителей отечественного джазового искусства;

— образцовый уровень исполнительского мастерства представителей московской джазовой школы. Быстрое достижение такого уровня стало возможным благодаря наличию у многих солистов и участников джазовых коллективов базового академического музыкального образования, которое позволило адаптировать виртуозную технику академической исполнительской культуры и нормы американского, европейского джазового искусства под стилистику отечественной эстрадно-джазовой музыки;

— закрепившееся на рубеже XX-XXI вв. лидерство московской джазовой школы в сфере джазового исполнительства и педагогики (проведение джазовых фестивалей и концертных программ, подготовка молодых специалистов на ведущих столичных джазовых отделениях, кафедрах музыкальных колледжей и вузов).

Проведенное исследование затронуло лишь основные научные проблемы, оставив лишь контурно намеченными отдельные его ракурсы, связанные с тонкостями музыковедческого анализа джазовых композиций, со спецификой

взаимодействий и взаимовлияний творческих альянсов. Все это обуславливает перспективность дальнейшего изучения феномена отечественного джазового искусства.

**Основные положения диссертации отражены
в следующих публикациях автора:**

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

1. **Овчинников, П.Л.** Становление московской джазовой школы в творчестве Валентина Яковлевича Парнаха / П.Л. Овчинников // Вестник музыкальной науки. – 2023. – № 1 (11). – С. 136-145. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-136-145. – (0,46 п.л.).
2. **Овчинников П.Л.** Московская джазовая школа 1950-1960-х годов: ведущие солисты и коллективы / П.Л. Овчинников, М.Л. Зайцева // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 2. – С. 51-60. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.2.40897 EDN: HLUGJC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40897 (0,46/0,4 п.л.).
3. **Овчинников П.Л.** «Русский джаз» Николая Левиновского в контексте отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг. / П.Л. Овчинников // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 3. – С. 1-11. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.3.40880 EDN: FORYSE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40880 – (0,48 п.л.).

Статьи и материалы конференций, опубликованные в других изданиях:

1. Овчинников П.Л. Духовые инструменты и формирование стилистики оркестрового звука в творчестве Гленна Миллера / П.Л. Овчинников // Материалы Всероссийской межвузовской научно-методической конференции «Актуальные вопросы методики обучения игре на духовых и ударных инструментах: традиции и инновации». – М.: Военный университет им. князя Александра Невского, 2021. – С. 105-108. – (0,3 п.л.).
2. Овчинников П.Л. К истории развития американского и европейского мюзикла / П.Л. Овчинников // Colloquium-journal. – 2019. – № 7-4 (31). – С. 11-14. – (0,4 п.л.)
3. Овчинников П.Л. Особенности формирования репертуара в концертной практике эстрадных исполнителей / П.Л. Овчинников // Colloquium-journal. – 2019. – № 9-5 (33). – С. 48-50. – (0,34 п.л.).
4. Овчинников, П.Л. Вклад А. Цфасмана в развитие советского джаза / П.Л. Овчинников // Музыкаведение. – 2022. – № 12. – С. 11-16. – (0,53 п.л.).
5. Овчинников, П.Л. Творчество Николая Яковлевича Левиновского в контексте советского джазового искусства 1970-1980-х годов /

П.Л. Овчинников, М.Л. Зайцева // Музыкаведение. – 2023. – № 2. – С. 3-8. – (0,48 п.л./0,4 п.л.).

б. Овчинников, П.Л. Тенденции развития московской джазовой школы в период 1970-1980-х годов / П.Л. Овчинников, М.Л. Зайцева // Музыка и время. – 2023. – № 2. – С. 12-15. – (0,48/0,4).

Общий объем публикаций составляет 3,71 п.л.