

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Теребун Дмитро Сергійович

УДК 785.16

**ДИСЕРТАЦІЯ
ДЖАЗ ЯК МИСТЕЦТВО ДІАЛОГУ**

Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури

**Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Д. С. Теребун

**Науковий керівник - Редя Валентина Яківна, доктор мистецтвознавства,
професор**

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Теребун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. – Київ, 2019.

Дисертація є дослідженням становлення і розвитку джазу як мистецтва діалогу.

У роботі розкрито специфіку функціонування джазу в музичній культурі ХХ – початку ХХІ ст. як мистецтва діалогу, в контексті міждисциплінарної теорії діалогізму. Мистецтвознавчий дискурс спрямований на виявлення індивідуально-особистісної, артистичної специфіки джазового мистецтва, зачіпаючи й комунікативні особливості джазу: діалогічний характер імпровізаційного творчого акту (дуальні взаємовідносини між виконавцем і слухачем), традицій у період формування джазу й у стильових напрямках ХХ ст., типів джазового мислення, поколінь, міжвидових взаємодій та взаємодій з музикою «третьої течії» тощо. Однак концепції джазу як мистецтва діалогу на сьогодні не вибудовано, що артикулює актуальність та своєчасність даного дослідження.

В ході дослідження джазового мистецтва в контексті філософсько-культурологічної концепції діалогізму систематизовано й узагальнено теоретичні підходи до діалогу, його характерні риси. Доведено, що імпровізація в джазі є визначальним семантичним носієм та головною рисою, що відображає внутрішню потребу джазових музикантів у спілкуванні за допомогою музичного мистецтва. Джазова імпровізація завжди є комунікативною ситуацією з комунікативним синтаксисом і, як засіб спілкування, являє собою унікальну модель художнього спілкування, дотичну до змісту поширених концепцій філософії діалогізму. Під джазовим діалогом розуміємо як саму

імпровізаційну музичну фразу (запитання) виконавця, так і відповідь його партнера та слухацьку реакцію.

Аналізуючи ідеї та основні концепції діалогічної філософії, культурології, літературознавства XX – початку XXI ст., зокрема, мовний, особистісний та онтологічний аспекти діалогу, виділяємо такі найважливіші ознаки діалогічності: наявність процесу діалогізації як ставлення до чужого смислу (діалогічні відносини), повторюваність комунікативного циклу (зіткнення з чужим смислом, діалогізація, народження смислу, монологізація і знову зіткнення), дуальність мови, діалогічна активність (ступінь активності комунікативного синтаксису), діалогічні тактики кожного з типів діалогу (мовноповедінковий потенціал адресату і мовноповедінкова тактика реагування), рівень діалогізму тексту (ступінь асиміляції «чужого» слова: взаємозбагачення лексиконів учасників діалогу та смислове наближення як результат діалогу), діалогічне мислення. Зазначені ознаки діалогічності у такому ж формулюванні екстраполюємо на феномен джазу й інтерпретуємо їх як показники діалогової сутності джазового мистецтва, що в історії, теорії та практиці феномену виявляються на внутрішньо-системному та позасистемному рівнях. Критерієм типологізації діалогізму джазового мистецтва визначено зону та рівень локалізації у системі музичної культури. На цій основі виділено два узагальнених типи діалогізму у бутті джазового мистецтва: внутрішній та зовнішній діалоги.

Як тип *внутрішнього* діалогу визначається комплекс діалогічних відносин, що онтологізується між різними рівнями, жанрами, стилями внутрішньо-системного буття джазового мистецтва – отже, у ньому активовані музичні та позамузичні засоби комунікації, явний і прихований вирази феномену. Як тип *зовнішнього* діалогу визначається комплекс діалогічних відносин, який онтологізується між джазом і різними видами й пластами позасистемного буття джазового мистецтва – отже, у ньому так само активовані музичні та позамузичні засоби комунікації, явний і прихований вирази феномену.

Дослідження форм внутрішніх діалогів у джазі дозволило з'ясувати, що у кожній з них спостерігається наявність діалогової лексики і розмаїття типів діалогічних відносин. На основі розглянутих протоджазових жанрів музичної культури США та панівних стилів класичного джазу доведено, що вже на ранньому етапі формування джазу яскраво визначилася діалогічність двох його культурних складових – афроамериканської та європейської.

Аналіз діалогічних відносин між «інтуїтивними імпровізаторами» та «синтезуючими композиторами» довів, що у творчості «інтуїтивних імпровізаторів» через домінування афроамериканського начала (ентузіазм, пафос, екстаз) втілюються відносини «Я-Ти» з поглинанням Іншого. Натомість у «синтезуючих композиторів» (катарсис, гармонія, упорядкованість хаосу у космос) через домінування європейського начала спостерігаємо діалог, у якому «Інший» розчиняє у собі «Я».

На основі аналізу проявів внутрішньостильового діалогу у новоорлеанському джазі (К. Олівер – Дж. Р. Мортон), чиказькому стилі (Л. Армстронг – Б. Бейдербек), свінгу (К. Бейсі – Д. Еллінгтон), бі-бопі (Ч. Паркер – Т. Монк), кул-джазі (Б. Еванс – М. Девіс), фрі-джазі (С. Тейлор – О. Коулмен), ф'южн (Х. Хенкок – Ч. Корія) відзначаємо відмінне (Я-Інший), що детермінується оригінальністю творчої індивідуальності видатних джазменів, виявленою на основі сталих компонентів спільної стильової системи. Упродовж історії джазу означені типи музикантів не лише суперничають, але й активно взаємодіють.

Як полікультурне явище, джаз упродовж своєї історії був відкритим для «спілкування», адже сама його «багатомовна» природа провокувала до різнорівневих, різностильових, міжпластових та міжжанрових діалогів. Немов би усередині джазу міститься діалог поколінь, яких до сьогодні, з розривом дат народження митців приблизно у 20 років, визначаємо п'ять: покоління початку ХХ ст., 1920-х, 1940-х, 1960-х, 1980-х років. Розглянуто два типи діалогу в джазі – *музичний* (зовнішній і внутрішній, реальний та умовний) та *позамузичний*. Музичний діалог реалізується через особливу, специфічну

форму джем-сейш'на і музичного проекту. Позамузичний діалог, що існує поряд з музичним, слід розуміти як діалог немусичними засобами. Одна з його форм – діалог поколінь у джазі, що почасти нагадує класичне спілкування «батьків» та «дітей». Діалогічні відносини джазменів є багатоплановими і виявляються з використанням таких показників: мовноповедінкова тактика реагування й мовноповедінковий потенціал адресату, діалогічна активність, спрямованість на розуміння, осягнення.

Упродовж еволюції джазу діалог з академічною музикою виявився різноманітним і довготривалим; джаз і академічна музика мають багато точок дотику, плідно співвідносяться на стильовому рівні. У цій формі зовнішнього діалогу урізноманітнюється кількість комунікантів: джаз – академічна музика (міжстильовий та міжжанровий); джаз – європейська академічна музика, американська академічна музика (міжстильовий, міжжанровий, міжрівневий /інтернаціональне – національне/); джаз – бароко (міжрівневий: джаз як вид і бароко як стиль, міжпластовий: джаз і академічна музика), джазінг – бароко (стильовий синтез: джазінг як стиль джазу). Видові і жанрові межі сьогодні розімкнені, мовний бар'єр між академічною та джазовою культурами подоланий, а «перехрещення» і синтези стали культурною реальністю.

У формі зовнішнього діалогу відносини джазу з авангардною академічною традицією визначаються сміливими експериментами у виникненні нової ери джазового мистецтва – модерн-джазу. В течіях модерн-джазу діалогічно переплелися майже всі композиційно-технічні принципи академічного авангардного мистецтва: додекафонна техніка, сонористика, алеаторика, конкретна музика, хепенінг тощо. Художня система авангардного джазу являє собою «відкриту єдність індивідуальних особистісних естетичних сутностей – істин, художніх правд, ідей, свідомостей» (Ю. Барбан). Цей принцип художнього функціонування авангардного джазу споріднює його з поліфонічним методом художнього мислення.

Торкаючись зовнішніх позамузичних діалогів джазу з літературою, театром, хореографією, зазначаємо, що багато визначних митців сприймають

джаз як своєрідний духовний ренесанс. Яскравий образний світ джазу відтворено у багатьох літературних творах, де «звучать» гарлемські мотиви, а прототипами головних героїв постають видатні джазові виконавці та композитори. Поети застосовують спеціальні музичні ремарки, намагаючись підкреслити особливу манеру звучання своїх віршів у стилі *regtime-band* та ін. Досягнення технічного прогресу знайшли своє місце у сучасних зразках «співпраці» джазу і театру (театралізація джазових композицій, використання джазових елементів у різних театральних діях), де з'являються нові синтетичні форми, цікаві несподівані рішення. Елементи джазового танцю, як синтезу джазу із танцем-модерн, органічно увійшли до постановок сучасних балетів.

Процес впливу джазу на легку розважальну музику, як міжпластовий діалог, почався з виникнення джазу як унікального явища музичної культури і підтримувався жорсткою конкуренцією між джазовими оркестрами, що вимагала від музикантів постійного пошуку нових оригінальних рішень, нових виразних засобів. Естрадні ансамблі та солісти орієнтувалися на кращі афроамериканські традиції. Ідею синтезу джазу та року, як міжпластового діалогу, вперше запровадили рок-музиканти, але надалі й джазмени почали використовувати рок-елементи у своїх джазових композиціях. Стиль «ф'южн» виник та розвивався завдяки яскравим особистостям з власною філософією та естетичними поглядами – як з боку джазової культури, так і рок-музики, а також завдяки розвитку науково-технічного прогресу ХХ ст.

У суспільній свідомості джаз давно утвердився як яскравий комерційний напрямок музичної індустрії. Від самого народження він був орієнтований на масову аудиторію, однак з часом, особливо з сучасними стилями джазу, пов'язане й поняття «елітарність». Постмодерна художня дійсність не так явно диференціює ознаки елітарності або масовості. На межі ХХ–ХХІ ст. елітарність також стала товаром, і джаз відноситься сьогодні до розряду музики для еліти: характерним є орієнтир на класику та джаз як «музику для розумних», що стало питанням соціального престижу.

В історії джазу більшість музикантів виступали у ролі презентантів власного таланту і таланту колег, реалізуючи свій потенціал у різних напрямках: виступи у якості солістів, учасників джаз-бендів різних типів, керівників джаз-бендів; підприємницька діяльність (організація джаз-клубів, студій звукозапису, гастролей колективу, комерційних концертних проектів з виконавцями інших музичних напрямків, радіо- та телепередач). Завдяки можливості живого сприйняття різностильової джазової музики сучасних напрямів, українські професіонали і широка публіка мають сьогодні ясне уявлення про тенденції європейського й американського джазового процесу та ринку. Такі «діалоги» особливо важливі, оскільки вони стають орієнтирами для вітчизняної джазової школи.

Нині джаз сприймається як багатоаспектний процес спілкування, не обмежений кількістю учасників. Діалогічна ситуація передбачає й існування адекватно орієнтованого слухача, багатомовного й відкритого, здатного підтримати цей діалог.

Ключові слова: джаз, діалог, афроамериканська традиція, європейська традиція, міжрівневий діалог, діалог типів музичного мислення, міжстильовий діалог, міжжанровий діалог, міжпластовий діалог.

SUMMARY

Terebun D. S. Jazz as Art of Dialogue. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Thesis for the degree of candidate of art studies (Doctor of Philosophy) in specialty 26.00.01 "Theory and History of Culture". – National Academy of Cultural and Arts Leaders, Ministry of Culture of Ukraine. – Kyiv, 2019.

The dissertation is a study of the formation and development of jazz as an art of dialogue.

The work reveals the specifics of the functioning of jazz in the musical culture of the XX – the beginning of the XXI centuries as an art of dialogue, in the context of

the interdisciplinary dialogic theory. Art discourse is aimed at revealing individual and personal, artistic specifics of jazz art; affecting the communicative features of jazz: the dialogic nature of the improvisational creative act (the dual relationship between the performer and the listener), the traditions during the formation of jazz and in the style directions of the twentieth century, types of jazz thinking, generations, interspecies and interactions with the music of the "third currents", etc. However, the theory of jazz as an art of dialogue has not been built up today, which articulates the relevance and timeliness of this study.

By exploring jazz art in the context of the philosophical and culturological concept of dialogism, we systematized and generalized scientific approaches to dialogue and identified its characteristic features. It has been proved that improvisation in jazz is a determining semantic carrier and its main feature; which reflects the inner need of jazz musicians in communicating through musical art. Jazz improvisation is always a communicative situation with a communicative syntax and as a means of communication, represents a unique model of artistic communication, tangent to the content of the common concepts of the philosophy of dialogism. Under the jazz dialogue, we understand the very improvisational musical phrase (question) of the performer and the answer of his partner and listening reaction during improvisation.

Analyzing the ideas and basic concepts of dialogical philosophy, cultural studies, and literary studies of the 20th and early 21st centuries, in particular, the linguistic, personal and ontological aspects of dialogue, we distinguish the following as the most important signs of dialogue: the existence of the process of dialogue as a relation to another's meaning (dialogue relations), the repetition of the communicative cycle (collision with another's meanings, dialogue, birth sense, monologization and re-collision), duality of speech, dialogical activity (degree of activity of communicative syntax), the dialogic tactics of each type of dialogue (the linguistic behavior potential of the addressee and the linguistic behavioral response tactic), the level of dialogue of the text (the degree of assimilation of the "other" word: enrichment of the lexicon of the participants in the dialogue and semantic

approximation as a result of the dialogue), dialogical thinking. These features of dialogue in the same formulation are extrapolated to the jazz phenomenon and interpreted them as indicators of the dialogic nature of jazz art, which in the history, theory and practice of the phenomenon are found on the intra-systemic and extra-system levels. The criterion for the typology of the dialogue of jazz art is the zone and level of localization in the musical culture system. On this basis, two generalized types of dialogism in the existence of jazz art are identified: internal and external dialogues.

As a type of *internal dialogue*, a complex of dialogic relationships is determined which is ontologized between different levels, genres, styles of intra-system existence of jazz art – hence, it activates musical and non-musical communication, explicit and hidden expressions of the phenomenon. As a type of *external dialogue*, a complex of dialogic relationships is determined which is ontologized between jazz and different kinds and strata of the existential existence of jazz art – hence, it also activates musical and non-musical communication, explicit and hidden expressions of the phenomenon.

As a result of the extrapolation of the conceptual foundations of the interdisciplinary theory of dialogue on jazz art, the range of key indicators necessary for carrying out analytical procedures in understanding the forms of internal and external dialogical relations in jazz is defined. Among them: the level of dialogue of the text, the degree of assimilation of the "other" word, the language behavioural tactics of response and the linguistic-behavioural potential of the addressee, the degree of activity of the communicative syntax (dialogical activity), dialogical tactics of each type of dialogue, enrichment of the vocabulary (musical and non-musical) of the participants in the dialogue and semantic approximation as a result of the dialogue.

The study of forms of internal dialogues in jazz allowed us to find out that each of them has the presence of dialogue vocabulary and the diversity of types of dialogic relationships. On the basis of the pre-jazz genres of American musical culture and the prevailing styles of classical jazz, it has been proved that in the early stages of jazz

formation, the dialogicity of its two cultural components – African American and European, in various variants of dialogical relations – texts with the notion of voice, "man in man" – internal dialogue, language as a certain bilingualism, as a language of internal dialogue, in which the continuous interconvergence of texts is carried out, their polyphony, the counterpoint; a collision with another word that awakens one's own critical power of the listener.

An analysis of the dialogic relationships between "intuitive improvisators" and "synthesizing composers" has shown that the "I-Ti" relationship with the absorption of the Other is embodied in the work of "intuitive improvisators" through the domination of the African-American (pathos, enthusiasm, ecstasy). Instead, in the "synthesizing composers" (catharsis, harmony, the ordering of chaos in space), through the domination of a European beginning, we see a dialogue in which "The Other" dissolves in itself "I". In this context, we testify to the relatively low level of dialogue of the text and the low degree of assimilation of "someone else's", in which there is no enrichment of the linguistic vocabulary, since representatives of each group have more in common than between representatives of different groups.

On the basis of analysis of the manifestations of the introspective dialogue in New Orleans Jazz (K. Oliver – J. R. Morton), the Chicago style (L. Armstrong – B. Badgerback), Swing (B. County – D. Ellington), bi-boy (C. Parker – T. Monk), Kul-jazz (B. Evans – M. Davis), free jazz (C. Taylor – O. Coleman), fusion (H. Hancock – C. Coria), we celebrate the excellent (I–Other), determined by the originality of the creative personality of outstanding jazz discovered on the basis of the constant components of the common or that style system.

During the history of jazz, these types of musicians are not only rivals but also interact actively. According to the theory of the "shadow" (V. Syrov), in each of them (I) there is an opposite sign, a kind of "shadow" (Other): the same "intuitive improviser", in particular, like any other improviser, attaches to improvise constructive-logical elements (bilingualism, "man in man", internal dialogue).

As a multicultural phenomenon, jazz during its history was open for "communicating", since its "multilanguage" nature itself provoked itself to multi-

level, inter-tribal and inter-genre dialogues. As if inside jazz there is a dialogue of generations, among which up to now, with the discontinuity of the birth dates of artists about twenty years (D. Livshits), we define five: the generations of the early twentieth century, the 1920s, 1940s, 1960s, 1980s. We considered two types of dialogue in jazz - musical (external and internal, real and conditional) and non-musical. Musical dialogue is realized through a special, specific form of jam session and musical project. The non-musical dialogue that exists along with the musical should be understood as a dialogue by non-musical means. One of its forms is the dialogue of generations in jazz, which in part resembles the classical communication of "parents" and "children". The dialogic relations of jazzmen are multifaceted and are manifested using the following indicators: linguistic behavioural tactics of response and linguistic-behavioural potential of the recipient, dialogic activity, focus on understanding, comprehension.

During the evolution of jazz, the dialogue with academic music is varied and long-lasting. Jazz and academic music have many points of contact and fruitfully correlate with the style level. In this form of external dialogue, the number of indicators increases and the variety of types varies: jazz – academic music (inter-style and inter-genre); jazz – European academic music, American academic music (inter-style, inter-genre, inter-level (international – national)); jazz – baroque (interlayer: jazz like baroque style, interlaced: jazz and academic music), jazz – baroque (stylistic synthesis: jazz as jazz style). Today there are open species and genre boundaries, that overcome the language barrier between academic and jazz cultures and "crossroads" and syntheses have become a cultural reality.

In the form of an external dialogue, jazz relations with avant-garde academic traditions are determined by bold experiments in the emergence of a new era of jazz art - modern jazz. Almost all the compositional and technical principles of academic avant-garde art are interwoven in the modern-jazz currents: dodecafon technique, dinosaurs, aleatory, concrete music, hepening, etc. Artistic system of avant-garde jazz "is an open unity of individual personal aesthetic entities (truths, artistic truths, ideas, consciences)" (Yu. Barban). This principle of artistic functioning of avant-garde jazz

relates it to the polyphonic method of artistic thinking. Avant-garde jazz did not create any completed artistic style – on the contrary, it led to the hegemony of individual styles, but it created a new aesthetic system with its "rules of the game". Consequently, the tendencies of jazz art and composers of the avant-garde academic tradition have merged into a single conceptual whole.

Considering external musical dialogues of jazz with literature, theatre, choreography, we note that many recognized artists perceive jazz as a kind of spiritual renaissance. A vibrant, imaginative world of jazz is reproduced in many literary works where "sounds" are Garland motifs and protagonists are prominent jazz performers and composers. The poets use special musical remarks, trying to emphasize the particular manner of sounding their verses in the style of ragtime-band, etc. Achievements of technological progress have found their place in modern models of a combination of jazz and theatre (theatricalization of jazz compositions, the use of jazz elements in various theatrical performances), where new synthetic forms appear, interesting unexpected solutions. Elements of jazz dance, as a synthesis of jazz dance with modern dance, organically entered the staging of modern ballets.

The process of influencing jazz for light entertainment as interplastic dialogue began with the emergence of jazz as a unique phenomenon of musical culture. It was supported by the fact that the rigid competition between jazz orchestras required musicians to constantly search for new original solutions and new expressive means. Variety ensembles and soloists have been guided by the best African American traditions. The idea of the synthesis of jazz and rock, as interlaced dialogue, was first introduced by rock musicians, but in the future, jazzmen began to use rock elements in their jazz compositions.

The style of "fusion" arose and developed thanks to bright personalities with its own philosophy and aesthetic looks – both from the part of jazz culture and rock music, as well as through the development of scientific and technological progress of the twentieth century.

In public consciousness, jazz has long been established as a vivid commercial direction of the music industry. From its very birth it was focused on a mass

audience, but eventually, especially with contemporary jazz styles, the concept of "elitism" is also connected. Modern artistic reality does not so clearly differentiate the signs of elitism or mass. At the turn of the 20th and 21st centuries, elitism has also become a commodity and jazz is today a category of music for the elite: a landmark for classics and jazz is a characteristic of "music for the intelligent", which became a matter of social prestige.

In the history of jazz, most of the musicians played the role of presenters of their own talents and talents of colleagues, realizing their potential in different directions: performances as soloists, members of jazz bands of various types, jazz band leaders; entrepreneurial activity (organization of jazz clubs, recording studios, tour of the collective, commercial concert projects with performers of other musical directions, radio and television programs). Thanks to the possibility of live perception of diverse jazz music of modern trends, Ukrainian professionals and the general public have a clear idea of the trends of the European and American jazz process and market. Such "dialogues" are especially important as they become benchmarks for a national jazz school.

Today, jazz is perceived as a multilingual communication process, not limited to the number of participants. The dialogue situation implies the existence of an adequately oriented listener, multilingual and open, able to support this dialogue.

Key words: jazz, dialogue, African American tradition, European tradition, inter-level dialogue, dialogue of types of musical thinking, inter-style dialogue, intergovernmental dialogue, inter-platform dialogue.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях

1. Теробун Д. С. Мистецтво джазу у діалогах з європейською музичною традицією. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 59–66.
2. Теробун Д. Діалог традицій у період формування джазу. Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноукраїнського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. статей. Луцьк: СНУ імені Лесі Українки, 2013. Вип. 12. С. 133–143.
3. Теробун Д. С. Джаз та суміжні види мистецтва: на перехрестях шляхів. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 129–135.
4. Теробун Д. С. Феномен джазової імпровізації у контексті філософської концепції діалогізму. Актуальні проблеми теорії, історії та практики культури: зб. статей. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 33. С. 201–208.
5. Теробун Д. С. Мистецькі діалоги джазу і авангардної академічної традиції. Культура і сучасність. 2014. № 2. Київ: Міленіум, 2014. С. 147–152
6. Теробун Д. С. Проблеми джазу у мистецтвознавчому дискурсі. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ: Міленіум, 2017. Вип. II (9). С. 256–262.

Статті в інших виданнях та збірниках матеріалів конференцій

7. Теробун Д. С. Джазовий фестивальний рух в Україні: сучасний стан та перспективи розвитку. Матеріали Шостої Міжнародної науково-творчої конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології», Київ, 8-9 листопада 2012 р. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 82–84.
8. Теробун Д. С. Джазова імпровізація як навчальний предмет. Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність: зб. матеріалів міжнар. науково-творчої конф., Київ, 2-3 травня 2012 р. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 107–108.

9. Теробун Д. С. Джазовий музикант у контексті сучасних ринкових відносин. Матеріали VI Міжвузівської науково-практичної конференції «Композитор, виконавець, слухач у діалозі часу», Дніпропетровськ, 22-23 листопада 2012 р. Дніпропетровськ: Ліра, 2013. С. 106–109.
10. Теробун Д. Джазова імпровізація як духовне спілкування. Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти : Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції, Київ, 21 лютого 2013 р. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 57–59.
11. Теробун Д. С. Горизонти джазового виконавства: нові обрії. V Міжнародна Інтернет-конференція «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес». Луганськ, 2014. URL:
<http://dspace.ltsu.org/jspui/bitstream/123456789/2391/1/3.pdf>
12. Теробун Д. С. Вітчизняна школа джазового виконавства: тенденції розвитку. Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття : Матеріали міжнародної науково-творчої конференції, Одеса – Київ – Варшава, 30 квітня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 228–230.
13. Теробун Д. С. Украинская джазовая школа: традиции и наращивание потенциала. Материалы V Международной научно-практической конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств». Минск, 20-21 ноября 2014 г. С. 231–233.
14. Теробун Д. С. Джаз та сучасний художній ринок. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дискурси та дискусії : зб. наук. праць за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2014. С. 154–156.
15. Теробун Д. С. Джазове мистецтво в контексті культурно-філософської концепції діалогізму. Культурно-мистецькі обрії'2017 : зб. наук. праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Вип. 3. Київ, 2017. С. 76–78.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТЕМИ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	25
1.1. Проблеми джазу у мистецтвознавчому дискурсі	25
1.2. Джазове мистецтво в контексті філософсько-культурологічної концепції діалогізму	47
Висновки до Розділу 1	67
РОЗДІЛ 2. «ВНУТРІШНІ» ДІАЛОГИ У ДЖАЗІ	69
2.1. Діалог традицій у період формування джазу	69
2.2. Комунікативні аспекти діалогу в джазі: «інтуїтивні імпровізатори» та «синтезуючі композитори» в історії джазового мистецтва	83
2.3. Діалог двох типів джазового мислення	94
2.4. Діалог поколінь у джазі	108
Висновки до Розділу 2	121
РОЗДІЛ 3. ДЖАЗ У МИСТЕЦЬКИХ ДІАЛОГАХ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	123
3.1. Діалог традицій у стильових напрямках джазу ХХ століття	123
3.2. Джаз у мистецьких діалогах з авангардною академічною традицією	134
3.3. Міжвидові взаємодії джазу	143
3.4. Джаз у діалогах з музикою «третього пласту»	151
3.4.1. Джаз і музика «легкого жанру»	151
3.4.2. Джаз і рок-музика	155
3.5. Ринок джазу як відображення діалогу «масове – елітарне»	163
3.6. Мистецтво джазу на межі тисячоліть	171
Висновки до Розділу 3	181
ВИСНОВКИ	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	191
ДОДАТКИ	209

ВСТУП

Актуальність дослідження. ХХ століття позначилося помітним зростанням інтересу до позаєвропейських музичних культур. Музика народів Африки, Азії, Латинської Америки активно впливала на музичну культуру Європи (ладові системи, метроритмічні структури тощо); зростала зацікавленість фольклорними традиціями. Світовідчуття нового століття відбилося й у виникненні нових, не відомих раніше музичних течій, які отримали масове поширення. Джаз – головна з таких течій; це явище є самостійним музичним організмом із особливим художнім світом та своєю закінченою, оригінальною системою засобів виразності. Джаз мав значний вплив на різні жанри музичного мистецтва, на розвиток усієї музичної культури та в цілому – світової художньої культури. Почавши свій шлях у США, джаз асимілював у собі перенесені в американське середовище музичні традиції Європи, Африки, Азії, трансформуючи їх стосовно до культурно-історичної цивілізації Нового Світу. Протягом усієї своєї історії джазова музика привертає увагу з боку найбільш творчо мислячих композиторів, поетів, літераторів, хореографів, театральних діячів та ін.

Музичній практиці сьогодення властиві процеси активних контактів і культурної інтеграції. В контексті сучасної ситуації культурної «глобалізації» особливої актуальності набуває проблема діалогу музичних культур. Одним із важливих факторів сучасної музичної культури є джаз – його вплив можна виявити у масових жанрах, у різних формах композиторської творчості, виконавському мистецтві. Завдяки своїм унікальним властивостям щодо вільного засвоєння різних культурних традицій, безперервного міжкультурного «спілкування» феномен джазу дарує можливість глибше проникнути у природу цих контактів.

У ХХ – ХХІ ст. джаз досліджували у різних аспектах. Українські та зарубіжні вчені визначали особливості походження та історичного становлення джазу (О. Баташов, Дж. Колліер, В. Конен), досліджували мистецтво джазу в контексті розвитку музичної культури (В. Сиров, Д. Ухов, В. Фейєртаг,

А. Цукер, Ф. Шак), висвітлювали фольклорні основи в генезі джазу (В. Конен, О. Строкова), розглядали джаз як течію сучасного масового мистецтва (О. Воропаєва, О. Козлов, В. Конен, Н. Ройтберг); присвячували праці питанням сприйняття джазу (Ю. Барбан, Ю. Капустін, У. Сарджент), сучасного рівня осмислення українського джазу (С. Безпала, М. Булда, О. Войченко, І. Генсіцька, О. Кізлова, В. Олендарьов, Т. Панько, В. Романко), джазовим стилям і типам виконавців (Ю. Верменич, Я. Губанов, Р. Столяр, О. Супрун), характеризували джаз як мистецтво артистичного самовираження, імпровізації (С. Амірханова, С. Бірюков, Ю. Кінус, Д. Лівшиць, Ю. Малишев, С. Мальцев, Л. Переверзєв).

Упродовж ХХ століття джаз викликав величезну кількість суперечок та дискусій. Для кращого розуміння та адекватного сприйняття специфіки, місця, ролі та значення музики в культурі сучасності необхідно дослідити становлення та розвиток джазу, який став принципово новим явищем не лише в музиці, але в духовному житті декількох поколінь, вплинув на становлення нової художньої реальності. Причина такої художньої «активності» джазового мистецтва криється, на наш погляд, у самій природі джазу – діалогічній за своєю суттю. Надзвичайно актуальною є необхідність дослідження джазу як самобутнього полікультурного явища. Цим і зумовлений вибір теми дисертаційної роботи: «Джаз як мистецтво діалогу».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до тематичного плану науково-дослідницької роботи НАКККіМ і є частиною комплексної теми «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (реєстраційний номер 0115U001572). Тема дисертації затверджена рішенням Вченої ради НАКККіМ (протокол № 4 від 27 квітня 2012 р.).

Наукове завдання дисертації полягає у дослідженні джазу як складної художньо-естетичної системи, що має узгоджену структуру і функціонує у взаємозв'язку основних складових (композиторська, виконавська творчість,

поширення, сприйняття, джазологія), виявляючи величезний діалоговий потенціал у міжрівневій, міжжанровій, міжстильовій, міжвидовій, міжпластовій площинах мистецтва.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період розвитку джазового мистецтва (від початку ХХ ст. – дотепер). Для з'ясування витоків джазу, зокрема, передджазового шару, здійснено ретроспективний екскурс з певним відхиленням від зазначених хронологічних меж.

Мета дослідження – визначити специфіку джазу як мистецтва діалогічної природи у культурно-художньому просторі ХХ – початку ХХІ ст.

Відповідно до мети дослідження передбачено вирішення наступних **задач**:

- визначити ступінь наукового вивчення проблеми мистецтва джазу в українському мистецтвознавстві та розробити методологічні засади дослідження;
- розробити типологію джазу як мистецтва діалогу й дослідити поширені форми діалогічності в кожному із типів;
- встановити діалогічний потенціал джазу в контексті динаміки його культурного простору у ХХ ст.;
- систематизувати комунікативні аспекти діалогу в джазі;
- розкрити діалогічну сутність джазового мислення та типи діалогу поколінь в джазі;
- окреслити діалоги джазу з академічною і авангардною академічною музичною традиціями;
- охарактеризувати міжвидові та міжпластові взаємодії джазу;
- визначити риси джазу як відображення діалогу «масове – елітарне».

Об'єктом дослідження є мистецтво джазу як феномен художньої культури ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – специфіка джазу як мистецтва «внутрішніх» (міжрівневих, міжжанрових, міжстильових) та «зовнішніх» (міжвидових, міжпластових) діалогів.

Для досягнення визначеної в дисертаційному дослідженні мети і розв'язання поставлених задач використовуються такі **підходи**: *міждисциплінарний* – при дослідженні проблеми на стику мистецтвознавства і культурології; *системний, структурно-функціональний* – при розгляді джазового мистецтва як діалогової системи, що має узгоджену структуру і функціонує у взаємозв'язку основних складових; *культурологічний* – при визначенні основних чинників впливу соціокультурних процесів на світове й українське джазове мистецтво; *історичний* – при розкритті передумов зародження та основних етапів становлення і розвитку стилів джазу, що сформувалися упродовж ХХ – на початку ХХІ ст. у світовій та українській музичній культурі; *семіотичний* – при виявленні особливостей інтерпретації текстів джазової культури.

Методи дослідження: *історіографічний* – при опрацюванні наукової літератури, інших джерел для відтворення історичних реалій та соціокультурних процесів періоду становлення та розвитку джазу; *історико-культурологічний* – для виокремлення його історико-стильових форм та їх еволюційних особливостей в контексті культури часу; *інтегративний* – при застосуванні матеріалів та результатів досліджень комплексу гуманітарних дисциплін; *аналітичний метод* – для теоретичного аналізу музичного матеріалу, а також для дослідження персоніфікованого характеру діалогічних внутрішньосистемних зв'язків у джазі; *компаративний* – для забезпечення порівняльного розгляду джазових композицій і творів академічного музичного спрямування з метою відстеження діалектики їх діалогу; *системний* – для виявлення структурних взаємозв'язків стилістично різних течій у джазі; *теоретичного узагальнення* – для підведення часткових та загальних підсумків дослідження.

Методологічною та теоретичною основою дослідження стали праці наукових напрямів:

– теоретико-методологічні аспекти філософії, семіотики, соціології, психології, теорії та історії культури, що лежать в основі теорії діалогу (Л. Абросімова,

С. Аверінцев, Н. Автономова, О. Ахутін, М. Бахтін, В. Біблер, Є. Більченко, М. Бубер, Ю. Крістева, В. Личковах, В. Малахов, М. Найдорф, І. Оботурова, Л. Радзиховський, В. Сіверс, А. Сохор);

– дослідження з питань теоретичного та історичного музикознавства, дотичні до проблематики дисертації (Я. Губанов, Е. Кампус, Ю. Капустін, В. Конен, О. Котляревська, Л. Мархасєв, Н. Мінх, І. Нестьєв, О. Самойленко, А. Сохор, Д. Ухов, А. Цукер);

– дослідження з проблем джазового мистецтва:

історії розвитку джазу (Дж. Коллієр, В. Конен, О. Кузнєцов, В. Сиров, О. Супрун, М. Уільямс, У. Хічкок, В. Фейєртаг, Г. Шуллер); *теорії та практики джазової імпровізації* (С. Амірханова, Ю. Барбан, Л. Переверзєв, Р. Столяр); *стильових та жанрових процесів у джазовому мистецтві, форм його побутування* (С. Амірханова, О. Баташов, А. Зозуля); *взаємовпливів джазу й академічної музики* (О. Воропаєва, М. Матюхіна, В. Романко, О. Супрун); *джазу і «третьої течії»* (В. Конен, О. Кузнєцов, О. Козлов, О. Медведєв, В. Симоненко, В. Сиров, В. Фейєртаг); *джазу в аспекті національних культурних традицій* (С. Безпала, О. Войченко, О. Кізлова, В. Конен, Дж. Коллієр, К. Мошков, В. Романко, О. Супрун); *аналізу творчості джазових виконавців і колективів, діяльності регіональних джазових клубів* (О. Войченко, О. Волинцев, Г. Дурново, В. Романко, О. Супрун).

Джерельна база дослідження:

– періодичні видання: «День», «Деснянська правда», «Джаз», «Дзеркало тижня», «Музика», «Музыкальная жизнь», «Нове мистецтво», «Столичные новости», «Театр и музыка», «Українська музична газета», «Nota» та ін.;

– архіви Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм, Чернігівського музичного училища ім. Л. М. Ревуцького, відділу періодики Чернігівської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка, Чернігівської Медіа Групи (СМГ);

– матеріали особового походження: особисті архіви завідувача естрадного відділення Чернігівського музичного училища ім. Л. М. Ревуцького

М. Деміденко, керівника Джаз-бенд BissQuit Д. Теребуна, організатора фестивалю Chernihiv Jazz Open (ТА «Че студіо» – Я. Сухомлин, Д. Коровін, О. Федоренко); інтерв'ю з вітчизняними митцями, буклети й афіші концертів виконавців і колективів Чернігівського обласного філармонійного центру, нотні автографи та видання, web-сторінки мережі Інтернет;
– аудіо- та відеозаписи концертних виступів, компакт-диски корифеїв світового на українського джазу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що у роботі:

Уперше:

- здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження джазу як мистецтва діалогу в музичній культурі ХХ – початку ХХІ ст. з сучасних позицій теорії та історії культури;
- розроблено авторську типологію джазу як мистецтва діалогу на основі сучасних позицій теорії та історії культури;
- діалогічна природа джазу розглянута в контексті еволюції культурного процесу ХХ століття;
- визначені різнорівневі «внутрішні» діалоги джазу;
- охарактеризовано міжжанрові, міжвидові та міжпластові взаємодії джазу як його «зовнішні» діалоги;
- проаналізовані діалоги різних стильових напрямів джазу;
- досліджено комунікативні аспекти діалогу в джазі;
- осмислено діалогічний досвід джазової практики Чернігівщини як музичного регіону України.

Удосконалено:

- розробку питання зовнішніх та внутрішніх умов еволюції джазу в культурному процесі ХХ століття;
- розуміння діалогічної суті джазового мислення та типів діалогу поколінь в джазі;

- на основі розкриття складових системи сучасного джазового мистецтва в США з'ясовано особливості функціонування системи сучасного джазового мистецтва в Україні.

Отримали подальший розвиток:

- вивчення специфіки джазу першої половини ХХ ст. у контексті теорії діалогізму;
- уявлення про трансформацію джазу з явища масової культури в елітарне мистецтво;
- погляди на український фестивальний рух початку ХХІ ст. як складову національної індустрії джазу.

Теоретичне значення дисертації полягає у поглибленні та розширенні культурологічних і мистецтвознавчих підходів у дослідженні теорії та практики джазу як мистецтва діалогу. Основні положення дисертації сприятимуть подальшій розробці проблематики становлення та розвитку джазового мистецтва в Україні в контексті комплексного вивчення явищ музичної культури.

Практичне значення дослідження. Матеріали дисертаційної роботи та отримані результати дозволяють розширити знання про розвиток джазової культури ХХ століття і можуть бути корисними у подальших дослідженнях феномену «третьої течії» в музиці. Результати дослідження можуть слугувати додатковим ресурсом у викладанні курсів «Історія художньої культури», «Історія музичного мистецтва», «Історія джазу», спецкурсів «Естетика джазу», «Видатні виконавці в джазі», «Джазова імпровізація», у процесі висвітлення відповідних тем із культурології, мистецтвознавства.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертаційного дослідження обговорювались на засіданні кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Основні положення дисертації апробовані дисертантом у доповідях та повідомленнях на Міжнародній науково-практичній конференції «Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність» (Київ, 2012), Шостій Міжнародній науково-

творчій конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2012), VI Міжвузівській науково-практичній конференції «Композитор, виконавець, слухач у діалозі часу» (Дніпропетровськ, 2012), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти», в рамках проведення XII Всеукраїнського фестивалю «Зимові джазові зустрічі ім. Євгена Дергунова» (Київ, 2013), Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дискурси і дискусії» (Київ, 2013), V Міжнародній Інтернет-конференції «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 2014), Міжнародній науково-творчій конференції «Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття» (Одеса – Київ – Варшава, 2014), Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Діалог культур в контексті глобалізації» (Київ, 2014), V Міжнародній науковій конференції «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Мінськ, 2014), Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: формування громадянського суспільства» (Київ, 2014), Міжнародній заочній науково-теоретичній конференції «Культурно-мистецькі обрії'2017» (Київ, 2017).

Публікації. Основні положення дисертації знайшли відображення у 15 публікаціях: 6 – у фахових виданнях, затверджених Департаментом атестації кадрів Міністерства освіти і науки України за напрямком «Мистецтвознавство» (з них 4 – у фахових виданнях України, включених до міжнародних науково-метричних баз), 9 – у матеріалах конференцій.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, дванадцяти підрозділів, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг дисертаційного дослідження – 219 сторінок, з них основного тексту – 177 сторінок. Список використаних джерел містить 211 позицій, у тому числі 17 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ ТЕМИ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Проблеми джазу у мистецтвознавчому дискурсі

Джазове мистецтво вже виступало і залишається об'єктом дослідження у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві. Зокрема, здійснюється розробка нового теоретичного осмислення цього художнього феномену, до наукового обігу вводиться велика кількість історико-теоретичних джерел, що допомагають об'єктивно розкривати процеси еволюції джазового мистецтва в світі та відстежити відповідний рух мистецтвознавчої думки, з урахуванням ситуації відсутності тривалої традиції наукового вивчення джазу та її наслідку – неусталеності понятійно-категоріального апарату [118, с. 2]. Перш ніж перейти до аналізу наукової літератури, присвяченої дослідженню різних аспектів джазового мистецтва, треба з'ясувати зміст базового для дисертації поняття «джаз». Наводимо декілька поширених дефініцій.

О. Строкова вважає, що у сучасному мистецтвознавстві до сьогодні не існує єдиної думки щодо дефініції джазу, кількості джазових стилів, єдиної класифікації та періодизації, «за багато десятиліть існування джазу у це слово вкладалися різні поняття – як музичні, так й естетичні» [140, с. 47]. З. Рось стверджує, що джаз сьогодні остаточно утвердився як самостійний вид музичного мистецтва, здійснивши еволюцію від розважання і апеляції до нашого відчуття ритму, відійшовши згодом від естрадної та розважальної музики, він все частіше звертається до нашої свідомості та інтелекту, розширює власні стилістичні і жанрові кордони [120]. О. Войченко конкретизує визначення джазового мистецтва думкою, що воно розвивалося в декількох напрямках: організації та діяльності джаз-клубів, організації та проведенні джазових фестивалів, індивідуальної та колективної діяльності відомих вітчизняних джазових музикантів, створенні та існуванні джазових колективів [31], що додає до усвідомлення феномену соціокультурний контекст. У дискусійному вигляді презентує своє тлумачення джазу О. Супрун,

стверджуючи, що джаз не є етнічною та регіональною музикою, хоча й зародився у вузькому соціально-етнокультурному середовищі, був явищем суто регіональним і навіть локальним [141, с. 10-11].

Звертаючись до джерельної бази з джазового мистецтва, помічаємо множинність інтерпретацій досліджуваного явища (шар сучасної музичної культури – В. Конен, вид і рід професійного музичного мистецтва – В. Фейєртаг, специфічний вид музичного мистецтва – В. Озеров, вид масової музики, музичний жанр – В. Олендарьов, тип музики – Дж. Коллієр, об'єднання музичних стилів – Б. Кемфельд, інтонаційна практика – Ю. Чекан та ін.), що свідчить про його складність, неоднозначність, змістову неординарність та різні погляди науковців у процесі його усвідомлення. Зокрема, джаз в Україні розглядається як культурний феномен, що утворився в результаті синтезу африканської, американської та європейської культур, та особливим чином адаптувався на українському ґрунті; соціокультурна та комунікативна реальність, втілена у різних формах музичного життя й реалізована в процесах виконання та сприйняття; важливий фактор сучасного музичного життя України в його регіональній специфічності; феномен музичного мистецтва ХХ ст., який завдяки своїм сутнісним характеристикам вплинув на музично-культурний процес, викликав необхідність осмислення широкого кола теоретичних проблем (стилеутворення, імпровізації, жанру, музичного твору і т.ін.) [117, с. 26-27].

Категорія джазу у дослідженні є головною, базовою і використовується як основний робочий термін. Джазове мистецтво розглядається як складна система, що має узгоджену структуру і функціонує в суспільстві у взаємозв'язку основних складових: композиторська=виконавська творчість, поширення, сприйняття, музикознавство. Ці складові взаємодіють, взаємодоповнюють одна одну і постійно перебувають в численних системних та позасистемних зв'язках, забезпечуючи функціонування і розвиток джазового мистецтва в цілому.

Міркуючи про джазове мистецтво як предмет дослідження у мистецтвознавстві, а також про загальне становлення світової джазології та її стан на сьогоднішній день, наведемо думку В. Романка про загальновідому ускладненість наукової інтерпретації джазу у порівнянні з осмисленням явищ академічної музичної спадщини, що пояснюється відсутністю усталеної наукової традиції у світовій та, меншою мірою, вітчизняній джазології, тенденцією розгляду джазу як більш-менш локалізованого в естетичному та географічному просторі явища практично поза його зв'язками із “зовнішнім світом” (Дж. Колліер, У. Сарджент, Ю. Панасьє). Отже, на думку вченого, «суто музичні його особливості окреслюються... дуже приблизно; поширеною є така структура робіт, що підпорядкована простеженню зміни періодів (стилів), ілюстрована портретами найвидатніших джазменів» [118, с. 1].

Американський дослідник Уінтроп Сарджент, автор роботи «Джаз: генезис, музична мова, естетика» зазначає, що його дослідження не можна віднести до критичних, біографічних або історичних, бо він мав на меті безпосередньо розглянути джаз як вид мистецтва у порівнянні з іншими видами мистецтва, надати поняття про джаз, прослідкувати його витоки та зв'язки з іншими художніми явищами, проаналізувати особливості музичної мови та визначити унікальне місце цього феномену у світовій музичній культурі [124, с. 22]. Джаз, на думку автора, є одним з унікальних видів музичного мистецтва, великим внеском негритянського народу до культури Америки [там само, с. 26].

Всесвітньо відомий музикознавець, у 1950-х – президент і директор Нью-Йоркського інституту досліджень джазу Маршал Стернс у дослідженні «Історія джазу» простежує його витоки, еволюцію, структуру й технологічні особливості, визначаючи джаз як напівімпровізаційну музику, «яка виникла в результаті 300-літнього змішування на східноамериканській землі двох великих музичних традицій – західноєвропейської та західноафриканської, а саме, фактичного злиття білої і чорної культури...» [138, с. 36]. Отже, тут джаз

представлений як естетичний феномен, заснований на синтезі культурних традицій.

У дослідженні Ю. Панасьє «Історія справжнього джазу» розглянуто формування і розвиток негритянського народного музичного мистецтва, висвітлені різні напрями і жанри його еволюції, творчість найбільш видатних його представників. Книга є рідким за щирістю та чесністю дослідженням «культури джазу як яскравого явища музичного мистецтва негрів США. Перш за все, в ній приваблює чітка соціально-естетична позиція автора у питанні співвідношення двох протилежних спрямувань у розвитку американського джазу. Панасьє розрізняє «справжній» джаз, пов'язаний з живою традицією негритянського мистецтва, і джаз «комерційний», вважаючи його своєрідною галуззю «індустрії розваг»» [106, с. 2].

Аналізуючи стан, проблеми і перспективи сучасної вітчизняної джазології, В. Романко, маючи на увазі під цією галуззю сукупність праць з джазової проблематики, зазначає, що вона почала формуватися на початку 60-х років ХХ ст. у межах тодішньої радянської науки, поступово синтезуючи міждисциплінарні підходи до об'єкту дослідження, дотримуючись, переважно, тематично-жанрового або хронологічного спрямування. Як «точка відліку» зазначається брошура В. Мисовського і В. Фейєртага «Джаз», поява якої «знаменувала собою зняття “табу” на обговорення проблем джазової музики на серйозному науковому рівні, а також на популяризацію результатів досліджень щодо джазу» [117, с. 17]. Пізніше упродовж двох десятиліть з'являються розвідки Ю. Малишева (1961, 1974), О. Чернова та М. Бялика (1965), Л. Мархасєва (2-е вид. – 1986), Г. Шнеєрсона (1977) з інтерпретацією джазу як відгалуження легкої музики; В. Фейєртага, Л. Переверзеєва, О. Баташєва, Д. Ухова – історико-популярного та оглядово-критичного змісту, що «задовольняло потребу зацікавленого читача у відповідній інформації й обґрунтовувало право джазової музики на існування, засвідчувало її естетичну цінність» [118, с. 7-8].

Неминушими за значенням для становлення джазології є дослідження В. Конен. Монографія «Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США», видана на основі матеріалів дисертації автора, мала на меті висвітлення своєрідних шляхів національної американської музики, хоча авторка й зазначає, що до цього основного завдання не зводиться увесь зміст книги. Дослідниця вважає, що через занурення до картини еволюції музичного мистецтва в Новому Світі можна детальніше побачити особливості формування національних музичних шкіл в Європі: «Історія американської музики останніх трьох століть являє, на наш погляд, значно менший інтерес як ізольоване явище, ніж як частина широкої історичної панорами, що охоплює розвиток всієї музичної культури Заходу. Ось чому дослідження, що відноситься до історії музики США, по суті виходить за межі вузько американської теми і стикається з більш загальними принциповими проблемами сучасного музикознавства» [57, с. 342].

Монографія В. Конен «Рождение джаза» на момент видання була заявлена як перша фундаментальна радянська праця, присвячена формуванню джазу, його музично-виражальної системи, естетики. На широкому історико-культурному тлі розглядається процес виникнення нових музичних видів і жанрів; доводиться, що народження джазу було зумовлене процесом розвитку музики у США й тісно пов'язане з синтезом африканської та європейської культур, особливостями соціальної історії Америки. Народження джазу маніфестується науковцем як культурна подія, що посіла чільне місце не тільки в США, але і в житті інших країн. Зокрема, досліджується питання, «як невідомі раніше в Європі, але надзвичайно характерні для США художні образи підготували народження джазу; як в межах західної цивілізації розвиток музики пішов шляхом, різко відмінним від характерного для європейських країн...» [59, с. 3]. Авторська аргументація спирається, з одного боку, на зіставлення умов існування мистецтва в Європі і в Америці, з іншого – на музикознавчий аналіз, центр ваги у якому «перенесений на розкриття внутрішніх, часом глибоко прихованих зв'язків між власне «звуками музики» і

конкретними проявами духовної культури США в більш широкому плані» [там само].

Фундаментальний характер досліджень В. Конен, любов до джазового мистецтва, фанатична самовідданість професійній справі до сьогодні дозволяють науковцям більш молодого віку вважати «проблематику, якої торкається автор, різноманітною, а коло явищ, які досліджуються, – неосяжними» [141, с. 24].

Окрім робіт В. Конен, О. Баташова та ін., вкажемо на розвідки, що з'являлися упродовж 1970-х–1980-х рр., та кульмінацію цього процесу – вихід у 1987 році збірки «Советский джаз», у якій були надруковані науково цінні матеріали, спрямовані на розгляд різноманітних проблем теорії та естетики джазу, відтворення “джазової реальності” СРСР, її подій та персоналій. У критико-бібліографічному розділі презентувались видання з аналізом питань теоретичного та практичного аспектів джазового мистецтва, що вийшли в Росії, Україні, Естонії [117, с. 19].

Продуктивністю для подальшого наукового усвідомлення відзначена праця В. Конен «Третій пласт: нові масові жанри в музиці ХХ століття», де у підрозділі «Джаз і передджазова культура» обґрунтовується місце положення і статус феномену в системі категорій концепції «третього пласту». Зазначається, що джаз виявився єдиною його складовою, що за своїм значенням протистоїть багатовіковим традиціям композиторської творчості Європи; він є самостійним музичним організмом зі своєю художньою логікою, цілісною, високооригінальною системою виражальних засобів; має величезний вплив на всі інші види «третьої течії»; його естетика відповідає душевному стану післявоєнного суспільства [60, с. 88].

З певними позиціями зазначеного дослідження полемізує українська дослідниця О. Супрун, яка відзначає, що широкий історичний погляд В. Конен співіснує з іншим, більш локальним, де джаз співвідноситься із жанровою системою масової сучасної музики: «Подібно до джазу, від якого рок виріс та відокремився, він належить до того особливого шару музичної культури, який

протистоїть оперно-симфонічній творчості, і кидає виклик його системі та традиціям. Регтайм, блюз, джаз, рок і *решта масових жанрів* сьогодення відходять за своєю художньою сутністю до іншої культури...» [60, с. 16]. Отже, джаз трактується авторкою як окремий прошарок культури та водночас як новий масовий жанр ХХ століття, що свідчить про узагальнене трактування джазового мистецтва без урахування таких його нових явищ як авангардний джаз, нова імпровізаційна музика, музика «ЕСМ» тощо [141, с. 12]. Дослідниця вважає: якби джаз розглядався в роботі з позиції ХХІ ст., ніяких непорозумінь мабуть би вже не виникало. Про достовірність цього факту свідчить уточнення, внесене на сторінках «Третього пласту»: «...Ми лише умовно називаємо їх жанрами, тому що кожний приклад масової музики є різнобічним з точки зору його жанрового виду і з точки зору широкого ідейного змісту. Суто науковий підхід потребував би тут найменування не просто “джаз”, а “джазова культура”, не “рок”, а “культура рока”» [там само, с. 13].

З метою ілюстрації розробки поняття джазу українськими науковцями наведемо полеміку В. Романка з В. Фейєртагом щодо поширеності у музикознавстві думки про приналежність джазу до легкої або масової музики. В. Романко вважає: «Якщо погодитися з визначенням джазу, що належить В. Фейєртагу, згідно з яким джаз є *родом* професіонального музичного мистецтва, то слід визнати, що він має власну *видову* класифікацію, тобто може розрізнятися не лише за ознакою стильової чи національної приналежності (нью-орлеанський стиль, чиказький стиль тощо; американський джаз, європейський джаз, український джаз і тому подібне), але й за жанровою ознакою» [118, с. 2]. Продовжуючи міркування вчений заявляє про першочерговість визначення статусу джазу у структурі системи культури, на рівні морфології мистецтва, «адже в одних працях джаз репрезентується як *вид мистецтва* взагалі, в інших – як *вид власне музичного мистецтва* (тобто *підвид*) або *жанр*» [117, с. 22]. Автор вважає, що для висвітлення, із застосуванням сучасних методів дослідження, питання функціонування і розвитку джазу як системи, його місця у структурі національних музичних

культур, проблеми джазового виконавства, формування нових жанрів і типів композиції важливим є поєднання методів історичного і теоретичного музикознавства, які можуть бути застосовані для пізнання специфіки джазової музики [там само].

До конкретизації питання приналежності джазу до того чи іншого роду, того чи іншого жанрового класу в опозиціях «серйозна – легка», «побутова – професійна», «академічна – розважальна (масова)» музика дослідник повертається на сторінках свого дослідження неодноразово. Відштовхнувшись від визначеної Х. Бесселером історично рухливої опозиції «звичаєва + пропонована» музика, яка визначає два жанрових класи, він зазначає, що поява в побуті технічних засобів поширення музики оновлює принципи розмежування «звичаєвої» і «пропонованої» музики, впливає на ступінь рухливості простору звучання різних конкретних жанрів, особливо у ХХ столітті, детермінуючи необхідність вироблення нових підходів до вибудовування жанрових класів та елементів, що їх складають. Враховуючи відсутність однозначної відповіді на питання, до якої з охарактеризованих підсистем сучасної музичної культури належить джаз, позицію А. Цукера про коло жанрів, опозиційних до музики академічної («пропонованої») та В. Олендарьова, який до них джаз не долучає (науковець вважає, що джаз поєднав у собі риси різних жанрових класів, а від звичаєвих жанрів запозичив принципи неформального спілкування зі слухачами). Отже, доходимо висновку, що це *самостійний рід музики* з власною специфікою і особливостями функціонування. «При пошуках змісту і обсягу категорії «джаз» необхідно враховувати історико-генетичні, структурні, нормативні, соціальні, психологічні аспекти джазу, а також існування нині значної кількості національних моделей такої музики» [117, с. 35-36].

Фундаментальним дослідженням є навчальний посібник для студентів-музикознавців «Музыкальная культура США ХХ века», в якому джаз, як традиційна музика США, представлений у контекстах: формування національних музичних традицій (А. Копланд, Р. Харріс, Р. Сешнс, У.-Г. Стілл,

У. Пістон), американського модернізму (Е. Варез, Дж. Антейл, Л. Орнстайн), американської «п'ятірки» (Ч. Айвз, К. Рагглс, У. Ріггер, Дж. Беккер, Г. Кауелл), теорії рядів (М. Беббіт, А. Форт), музичного раціоналізму (Е. Картер), експериментального напрямку (Дж. Кейдж, К. Вулф, Е. Браун, М. Фелдман, Лу Харрісон, К. Ненкерроу, Г. Парч), мінімалізму (С. Райх, Т. Райлі, Ф. Гласс, М. Янг, Дж. Адамс), постмодернізму (Дж. Крам), музичного театру (опера, мюзикл, хепенінг). Комплексний підхід до проблеми музичної культури США дозволив авторам узагальнити національні риси та художні традиції американського мистецтва, що виявились у творчості композиторів ХХ ст. Джаз, на думку авторів, спричинив великий вплив на сучасну музику різних країн [94, с. 76].

Історико-теоретичний нерв, з авторським поясненням контексту та чинників формування джазу, його афроамериканської та європейської складових присутній в сучасних дослідженнях, зокрема, роботі С. Амірханової [5]. Історія культури американського континенту подається через констатацію прискореного розвитку нових тенденцій, соціальну та культурну домінанту Америки «бути вільним»; формування центрального, «переселеного» з Європи тяжіння до особистісного вільного самовираження, до шоу, що яскраво виявляється вже у «передджазових» формах музики і в масових формах мистецтва взагалі. «Концертний, естрадний характер стає основою не тільки самих виступів, а й якістю власне жанрів передджазової музики, в яких активізується внутрішня художня «особистість промовця-виконавця» [5, с. 14], що й робить необхідну розстановку елементів у системі джазової культури.

Паралельно в художніх тенденціях культури Європи ХІХ – початку ХХ століття дослідницею акцентоване формування амбівалентних ціннісних установок як філософсько-естетичної «реабілітації» антично-язичницької біполярності культури, аналогічній раціоналізованому виразу властивостей масового мистецтва та його принципу індивідуально-особистісного самовираження у панівних ігрових, видовищних та театралізованих формах масової комунікації. З множинних естетичних характеристик масової культури

науковцем обрані узагальнені якості (спрямованість на масове сприймання, посилення розважальних сценічних форм комунікації та впливу, прагматична складова, приниженість змісту), а також позитивне, запозичене від давньої народної традиції (ігрові принципи, тенденція до видовищності, вистави; іронічного відношення до явищ видимого світу), що безпосередньо вплинуло на естетику джазу, його появу саме на американському культурному ґрунті та впровадження в контекст європейської та світової культур [5, с. 12]. В європейській культурі з її ціннісною парадигмою ХХ століття через зростання індивідуалістичної свідомості, посилення гедоністичної складової мистецтва, все більшої значущості ідеалу успішного сценічного виступу, ідеалу «незрівнянного» артиста-кумира формується «світовідчуття» джазу, так званий «джазовий менталітет» [там само, с. 13].

Наукова рефлексія з історії, естетики, теорії та практики джазового мистецтва пов'язана з висвітленням змісту домінантної складової його системи – «композиторська=виконавська творчість», індивідуальних особливостей виконавської майстерності видатних джазових музикантів. Специфіка цього виду мистецтва породжує множинність наукових обґрунтувань не тільки його художньо-естетичного статусу, але й функціонування у системі музичної культури суспільства. Через порівняння змісту поширеної моделі системи музичної культури суспільства А. Сохора [136] з науковими інтерпретаціями соціокультурної циркуляції джазового мистецтва, можна усвідомити специфіку джазу на всіх рівнях його функціонування.

Так, у концепції «третьої течії» В. Конен джаз обіймає третє місце після народної музики та професійної композиторської школи [60, с. 10], що ускладнює додатковим елементом зміст першого структурного рівня системи А. Сохора «творчість» з підсистемою елементів: «сучасні композитори-професіонали», «сучасні композитори-аматори», «сучасні автори народної музики», «навчальні заклади з підготовки композиторів», «вітчизняна професійна творчість», «непрофесійна творчість», «музична спадщина, що живе сьогодні», «спілки композиторів, творчі секції» [136, с. 84].

Визначаючи естетичну специфіку джазу, пов'язану з особливостями його виконання (експресивність, особливі способи розробки звукового матеріалу, імпровізаційна природа музичного вислову), системою художньої мови (використання музичних ідіом: стереотипних елементів, зворотів, фігур, переважно афроамериканського походження), виражальними засобами, інструментарієм (культивування певних поєднань інструментів, типів ансамблів, розподіл функцій між інструментами в сольному та груповому музикуванні, О. Супрун в питанні його соціокультурної циркуляції апелює до дослідження М. Найдорфа [141, с. 10]. Український філософ та культуролог, розробляючи типологію музичних культур, висуває критерій внутрішньої структури музично-культурного середовища, на основі якого виводить чотири типи. За змістом вони так само збагачують схему А. Сохора й одночасно конкретизують принципові відмінності фольклорної та імпровізаційної творчості на рівні взаємовідносин «композитор – виконавець – слухач», що є важливим у розгляді питання походження і специфіки джазового мистецтва.

Так, фольклорний тип за ознаками диференціації в них основних культууроутворювальних функцій втілює наступну комбінацію: композитор = виконавець = слухач, натомість в імпровізаційному типі представлено варіант взаємодії «композитор = виконавець – слухач». Імпровізаційний тип культури, презентований джазовим мистецтвом, характеризується музикуванням «від першої особи», не потребує музичної писемності, оскільки музична реальність створюється під час реального фізичного звучання, а конкретна музична тема є тезою для оригінального імпровізаційно-виконавського процесу [141, с. 13-14. Цит. за: 95, с. 103-104]. О. Супрун наголошує на необхідності, при усвідомленні природи джазового мистецтва та його комунікативних можливостей, зважати на притаманне тільки для даного мистецького виду середовище побутування, «специфічні різновиди джазових спільнот і діалогічний характер імпровізаційного творчого акту, який виявляється в дуальності комунікативної пари «музикант-слухач», на противагу триєдності ланцюга «композитор-виконавець-слухач» в академічній музиці» [141, с. 56]. Отже, досліджуючи

джазове мистецтво, можна декларувати злиття перших двох структурних рівнів (за А. Сохором) – творчість та виконавство, або зсунення акценту в схемі до домінанти «виконавство» («виконавці-професіонали», «навчальні заклади з підготовки виконавців», «товариства виконавців»), що відображає специфічність феномену.

На домінантності *виконавця-імпровізатора* в системі джазового мистецтва наголошує й С. Амірханова, вважаючи, що: індивідуально-творче самовираження музиканта-виконавця існувало ще до виникнення джазу; для джазового мистецтва феномен самовираження є значущим – зовнішній план виконання і внутрішній світ музики наповнені художнім «Я» джазового імпровізатора, енергією самого творчого процесу; «художнє Я» джазового виконавця прагне до персоніфікації, на відміну від ідентифікації з внутрішнім світом і «героєм» академічної музики; у «художньому Я» джазу, що виявляє себе через практику культури, в характері художнього світу, особливостях музичної мови поєднано соціокультурні (прагнення до свободи) і психологічні устремління особистості [5, с. 5].

Окремою виконавською одиницею у джазовій творчості є *оркестр*. На думку В. Чистякова, успіх джазу у новому соціальному середовищі США 1930-х рр. пов'язаний з появою великих складів оркестрів, спочатку 12, а пізніше до 19 осіб (біг-бенд (big band)), які засвоїли характерний виконавський прийом свінгу (swing – розгойдування) як надзвичайно привабливого музичного феномену та породили «епоху свінгу» й свінгових оркестрів (1935–1945). Невипадково, зважаючи на імпровізаційну та високу індивідуально-виражальну специфіку джазового мистецтва, описуючи творчу діяльність джазових оркестрів, дослідники приділяють увагу виконавській манері кожного із оркестрантів, наприклад, сурмачів Джо Кінга Олівера і Луї Армстронга, тромбоніста Оноре Датрі, кларнетиста Джонні Доддса, піаністки Ліл Хардін (Ліл Армстронг), банджиста Бада Скотта, контрабасиста Білла Джонсона, ударника Бейбі Доддса в оркестрі King Oliver's Creole Jazz Band та ін. [106, с. 16].

Зазначимо, що окремо та детально у дослідженнях розглядається *манера виконання і сценічної поведінки виконавців джазової музики*. С. Амірханова, зокрема, естетично крайні прояви артистичної і сценічної домінанти мистецтва джазу класифікує як «сленг», своєрідно «балансуючу» естетичну характеристику мови. Він виявляється як двоспрямована тенденція прагнення до безпосереднього контакту зі слухачем, характерне для мистецтва в цілому тяжіння до творчого і людського єднання, а також бажання публічного визнання через демонстрацію екстравагантних шоу-«одкровенень», озвучення спрощених, інколи вульгарних мовних інтонацій і тембрів. Музична лексика джазу, як і характер сценічної поведінки, мовне спілкування з залом, що виявляються, наприклад, як мовні вставки-коментарі під час виконання, незвичні звучання й пародійні спотворені інтонації, агресивні сценічні витівки, характеризуються критеріями соціокультурної стильової манери, аніж як критерії художньої образності. Отже, «в музичній мові джазу домінують скоріше виконавсько-особистісні інтонації, аніж образно-змістові, які активно закріплюють стильові параметри мови» [5, с. 17].

На підставі аналізу наукових досліджень з проблем українського джазу (С. Безпала, М. Булда, О. Войченко, І. Генсіцька, О. Кізлова, В. Марченко, Т. Панько, В. Романко, З. Рось, В. Симоненко) зазначимо, що нарощування потенціалу української джазової виконавської школи в історичному плані відбувалося поступово і вимагало використання якісного інструментарію, наявності регулярних концертних виступів, аудіо- та відеозаписів, активної оцінки джазових музикантів у засобах масової інформації – лише таким чином могла гарантуватися професійна реалізація того чи іншого творчого задуму.

На нашу думку, вичерпною є наукова презентація еволюції українського джазу, здійснена В. Романком на основі багатьох історичних фактів і наукової рефлексії, яка охоплює 1900–1910-ті роки (складова побутової музики), середина 30-х років (лібералізація у ставленні до джазу), 1940-ві роки (джаз почав входити до системи жанрових класів тодішньої музичної культури), 1950-ті роки (джаз був вилучений з музичного обігу країни), 1960-ті роки

(поглиблення інтересу до джазу, виокремлення у рід музики та активна взаємодія з різними галузями музичної культури) [117, с. 60-62].

Формування системи професійної естрадної освіти, що розпочалося ще у 1980-ті роки, сприяло становленню і розвитку джазового виконавства в Україні, зокрема, різних регіонах. Щодо наявності джазових колективів та солістів у різних містах країни – очевидно, що вирішальну роль відіграє фактор присутності у цьому місті справжнього яскравого лідера – знавця і «патріота» джазу, навколо якого об'єднуються і згуртовуються прихильники цього унікального мистецтва. У Києві таким лідером довгий час був В. Симоненко, у Кривому Розі – О. Гебель, у Запоріжжі – В. Гітін, у Вінниці – П. та Ю. Шепети, у Донецьку – В. Колесніков і т.д. Говорячи про конкретні постаті українських джазових музикантів, назовемо таких корифеїв джазового музикування, як Є. Дергунов (фортепіано), Ю. Марков (електро-бас), В. Мачулін (ударні), А. Менделенко (саксофон), О. Сачко (контрабас), Л. Гревцова (вокал) та ін.

Розглядаючи питання функціонування джазу як складової музичної культури, необхідно торкнутись змісту такого елемента джазового мистецтва як *художній текст* та його специфіка, висвітленого у сучасних дослідженнях. О. Супрун, зокрема, текстом у джазі визначає явище, що підкреслює важливість уяви, й, відповідно, зводить діяльність джазового музиканта, в системі категорій семіотики, до створення для слухача певної системи знаків, з якої слухач отримує невизначене поняття радості, туги тощо. Науковець надає музичному тексту характеристики знакової та сигнальної систем, отже, володіючи синтаксисом, ієрархією елементів, цілеспрямованістю комунікації, він виступає цілісним сигналом, що діє на рівні свідомості і на рівні тіла реципієнта. Він володіє мовою як упорядкованою системою, що служить засобом комунікації [141, с. 22].

С. Амірханова, розглядаючи сценічну природу джазової композиції, зокрема, висхідний факт співіснування константного та мінливого в імпровізаційному мистецтві, підкреслює, що структурна константа (проста форма, гармонійна «сітка») як основа хорусу, аж до авангардного джазу, є

загальнозначущими, неіндивідуалізованими параметрами музичної мови. Натомість мінливе, як-от, мелодико-інтонаційна, темброва складові композиції, визначає простір індивідуалізованих засобів мови, отже, гранично спрощена структура хорусу впровадилася в джазовій виконавській практиці задля найбільшого вивільнення індивідуально-мовних можливостей виконавця [5, с. 18]. Цікаво, що квадратність структури хорусу є зручною для організованого імпровізаційного висловлювання виконавця та цілісного, чуттєвого охоплення слухачем («пластичність» за У. Сарджентом); «спрямованість на слухача» забезпечують розширення і вставки (брейки), початкове, заключне, іноді серединне проведення теми у впізнаваному вигляді. Композиція джазового твору органічно поєднує ускладнену гармонічну мову, досить далекий відхід сольних імпровізацій від мелодичного вигляду теми, принцип зміни хорусів й вільне володіння виконавцем синтаксичною структурою джазового стандарту, що в цілому виражає: головний естетичний постулат джазу – висловлення ідеї свободи через «відкрити», композиційно нерегламентовану структуру; можливість індивідуально-особистісного прояву «Я» виконавця; сценічну природу хорусної композиції з «регуляторами» її цілісності – вступу і закінчення [5, с. 18].

До уваги музикознавців залучаються стильові та жанрові процеси, що на рівні тексту твору мають семантикоутворювальне значення. Так, В. Романко розглядає джаз в аспекті теорії музичної мови (паралелі між процесами еволюції музичної мови джазу і формування стилістики європейської музичної культури); теорії жанрів (рух від первинних жанрів, що виконували прикладну функцію до жанрів «другого порядку», які реалізують більш складні духовні потреби, можуть бути співвіднесені вже не з життєво-прикладними, а із соціально-філософськими завданнями, більшою мірою є засобом самовираження митця); теорії стилю (визнання існування дихотомії «твір – імпровізація», де музичний твір – дещо стале, стабільне, фіксоване, створене композитором, а імпровізація – дещо плинне, мобільне, принципово не призначене для фіксації, створюване виконавцем) [117, с. 22-24].

С. Амірханова, звертаючись до пояснення процесів жанро- та стилеутворення у джазі, використовує термін «балансування» між жанром і стилем, описуючи ситуації, коли джазові музиканти в імпровізаціях нівелюють жанрово конкретизовані інтонації, вуалюють їх позажанровим мелодічним фразуванням, отже, музична (танцювальна) фігура «свінгується», переорієнтовується на стильову функцію – характеристику самого промовця. Зазначається, що балансування на межі жанру та стилю яскраво відбуваються у блюзі та баладі з їх особливою інтонацією індивідуально-суб'єктивного оповідання, в яких жанровий зміст заміщується стильовим. Оскільки джазове мистецтво в основі своїй є виконавським, що передбачає ситуацію обробки жанру, то найголовнішою характеристикою джазової інтерпретації теми (передусім її жанру) є її адаптація до манери джазового виконання, а усі ритмічні, мелодичні та інші перетворення виявляються пов'язаними з характерним джазовим виглядом й світовідчуттям артиста-виконавця. [5, с. 20-21].

Зазначимо, що певну специфіку, порівняно з академічною традицією, має і сам матеріалізований варіант тексту, що детально описує О. Строчкова. Дослідниця називає поширені у джазі прескриптивну для виконання, прескриптивну для навчання, дескриптивну для вивчення й аналізу нотації (за Р. Уітмером) й, відповідно, їх форми як типи текстів – чат (записані ноти творів у будь-який спосіб), лід шіт (ескізи, пам'ятка) для виконавця, фейк бук (рукописні збірки стандартів) та ін. [140, с. 145].

Елементу «товариства виконавців» у схемі А. Сохора в системі джазової культури відповідає елемент «джаз-клуби». О. Супрун вважає, що джазові співтовариства намагаються дистанціювати себе від світу, зокрема, від світу популярної музики, у формі джаз-клубів. Клуб є місцем для обміну музичними ідеями, записами, новинами музикантів та шанувальників джазу з великим комунікативним навантаженням, оскільки там на практиці зароджуються нові стилі, зростає виконавська майстерність, апробується новий репертуар, висловлюються спільні музичні ідеї й, навіть, соціально-політичні погляди.

Клуб характеризує спільність світоглядних позицій, звички та манера поведінки його членів [141, с. 55].

Появу клубів у регіонах України В. Романко пояснює загальною еволюцією джазового мистецтва, зокрема, з опануванням такої форми соціокультурного життя, як фестиваль. Поступово під орудою відомих митців джазу було створено джаз-клуби для його поціновувачів у Ленінграді (1958), Москві (1960), Києві (1962), Дніпропетровську (1961), Донецьку (1967), Одесі (1979), а в 90-х роках ХХ ст. в багатьох інших містах (Львів, Харків, Луцьк, Кременчук та ін.). Багаточисельність та регіональна розгалуженість функціонування джаз-клубів пояснює використання О. Супрун поняття клубного руху [141, с. 55]. Більш детально діяльність регіональних джаз-клубів розглянуто О. Войченко [31].

Джазове мистецтво, складне і специфічне за своїм змістом, естетичними характеристиками, системою виражальних засобів, функціонує та *поширюється* у відповідних формах. Базовими серед них є концерти та джазові фестивалі. Те, що *концерт* став прекрасною рекламою джазового мистецтва, О. Супрун доводить на прикладі суспільного резонансу після заходу під назвою «експеримент в сучасній музиці», організованого П. Уайтменом у 1924 р. у «Еоліен холі» як «цитаделі академічної музики». Самостійну організацію «Джаз у філармонії» (Jazz at the Philharmonic), яка опікувалась питаннями постійної концертної діяльності джазових музикантів, їх закордонними гастролями, грамзаписом на спеціально відкритих фірмах, було створено імпресаріо Норманом Гранцем 1942 р. Ініційовані ним концерти під такою назвою відбулися по містах США, а у 1974 р. було організовано концертне турне джазового тріо О. Пітерсона до СРСР. «Традиції, закладені Н. Грацем, було продовжено в Києві у проекті «Міжнародний джазовий абонемент» 2005 р. серією концертів в Національній філармонії України та Великій залі Національної музичної академії України» [141, с. 69. Цит. за: 90].

Масовою формою поширення джазового мистецтва є *фестивалі*, які, за яскравим висловом З. Рось, є «єдиним, що радує на теренах побутування

джазової музики в Україні» [121, с. 529]. В. Романко зазначає, що фестивальний рух у системі джазового мистецтва сформувався пізно (1948 – Ніцца, Париж, 1954 – Ньюпорт). Описуючи еволюцію фестивального руху в Україні, дослідник зазначає, що на заходах виступали численні джазові колективи з міст України, Росії, Грузії, Естонії, Латвії, Литви, Австрії, Болгарії, Польщі, Чехії, Німеччини, Норвегії та ін.; видатні джазові музиканти О. Козлов, С. Манукян, Л. Чижик, М. Альперін, Е. Ізмайлов, А. Кондаков та ін. Поступово зростала географія фестивалів, відбувалася їхня професіоналізація, підштовхувався розвиток вітчизняної джазології та джазової критики [117, с. 72].

Особливою внутрішньовидовою формою поширення джазу є *джермейшин* – музичні зустрічі джазових музикантів, коли вони імпровізують у вузькому професійному колі. О. Супрун у дискурсі з цього приводу зазначає, що такі заходи проводяться з метою розваги, відпочинку й насолоди самих учасників, що наближує їх до фольклорних дійств. Дослідниця вважає, що істинною публікою джазменів є напівприватний, елітний слухач – людина, яка розуміється на культурі джазу й поділяє музично-естетичні погляди джазменів. В їх середовищі складався певний етикет (прізвиська, які надавалися їм за манеру поведінки та друкувалися в академічних словниках поряд з ім'ям артиста). Однак на відміну від академічного виконавця, залежного від наявності диплому про освіту, статус джазмена надавався лише як результат визнання виконавця спільнотою [141, с. 48].

Зазначимо, що окрім описаної «живої» виконавської практики як базового механізму поширення, сьогодні функціонують форми поширення, народжені інформаційним типом культури. Серед таких назвемо *музичний відеокліп*, зручний як форма художнього контакту зі слухачем-глядачем, що з'явився із розвитком кінематографа і базується на естетико-художніх виражальних можливостях візуального ряду. У кліпах монтується особлива внутрішньокадрова ситуація виконання твору у вигляді сценки, з додатковим ефектом театральності [5, с. 16].

Сучасні дослідники джазу вважають: проблема *публіки* на початку формування цієї культури відображала соціально-політичний стан американського суспільства, а отже мала расовий відтінок, диференціювала чорних і білих слухачів. «Чорна» аудиторія описана й В. Конен [59, с. 13]. Середовище темношкірих слухачів вважалось природнім при поширенні традиційного (класичного) джазу з новоорлеанським стилем з його негритянським і креольським напрямками, чиказьким стилем, новоорлеанською та чиказькою версіями диксиленду (за винятком «білого»), різновидів фортепіанного джазу (баррел-хаус, бугі-вугі та ін.), «гарлемського джазу» 1920–1930-х рр. [141, с. 42]. Надалі з поширенням естетики та еволюційним розвитком джазу відбувалося розширення та змінення його аудиторії.

Загальновідомими є такі риси джазу як підвищена комунікативність, залежність від живої реакції залу, відкрита емоційність музикування, поєднання засобів музичної експресії з дією на психіку слухача, що пояснюється прагненням до максимального виявлення виразних можливостей ритмічного руху, ритмопластики, звукової енергетики у виконавському процесі. Отже, головною функцією джазу є комунікативна з її призначенням забезпечити спілкування між слухачами, зафіксувати відповідні типи взаємин між публікою та джазовим виконавцем. Саме слухачі визначають запит на суспільне побутування джазового «продукту». Художня естетика джазу спонукала Т. Адорно, розробляючи типологію слухачів музики, класифікувати адептів як «джазових фанатиків» та розглядати їх між «експертами» (слухачі, що тонко сприймають та оцінюють) та «байдужими» (слухачі, для яких музика є шумом, що заважає жити). Поряд з фанатиками знаходяться «гарні слухачі», «споживачі культури», «емоційні слухачі», «ресантиментні (антиемоційні) слухачі» і «слухачі, що розважаються» [4, с. 190].

Зважаючи на специфіку джазового мистецтва, певним чином регламентованою є поведінка публіки під час виконання: слухачька аудиторія є співучасником, емоційно реагує на гру музикантів, підбадьорює виконавця вигуками, аплодує під час виконання або після вдалої імпровізації соліста [141,

с. 37]; слухач знає, як поводитися, коли плескати, свистіти або сидіти тихо, отже, чутливість та емоційно вільні типи реагування на виконання у джазовій музиці є *нормою* [там само, с. 38].

Назвемо ще додаткові «канали» інформації, які впливають на функціонування рівнів «поширення» і «сприйняття» сегменту «джаз» у системі музичної культури суспільства. Розвинений дискурс С. Безпалої (2014) про музичну журналістику у сфері джазу охоплює всі зазначені вище події у музичному житті, а також додає нову інформацію. Зокрема, дослідницею називається явище джазового «самвидаву» – саморобні книги про джаз, які розсилали по інших клубах, обмінювалися, розмножували і упродовж 1960–1990 рр. було опрацьовано понад 60 найменувань. Важливо, що на підставі цих перекладів у 1970-х та 1980-х роках ХХ ст. поступово створювалися підручники, довідники, хрестоматії (Н. Замолока, В. Манілов, В. Молотков, М. Серєбряний, В. Симоненко), передруковувалися нотні видання зарубіжних праць (І. Вассербергер, І. Горват, Л. Івенс та ін.) – отже, складалося підґрунтя для подальшого розвитку в Україні галузі джазової критики.

У діапазоні форм музичної журналістики знаходяться, передусім, радіопередачі типу «концерт з коментарем», серед яких: на каналі «Промінь» українського радіо «Джазова сцена» (О. Васильєв), на першому радіоканалі «25 хвилин джазу» (М. Амосов, 1974–1985) та «Година меломана» (О. Коган, з 1992 р.); на хвилі Національного радіо «600 секунд джазу» (П. Григор'єва), «Джаз-клуб» (О. Коган), на радіо «Культура» «На хвилі джазу» (різні ведучі). «У них висвітлюється це специфічне мистецтво крізь призму минулого та сьогодення, презентуються в ефірі найкращі записи українських та зарубіжних музикантів, а також огляди подій сучасного джазового життя – концертів, фестивалів, конкурсів, радіопрезентації CD-альбомів або інших джазових проектів» [21, с. 341].

Починаючи з 1990-х рр. поряд з радіопередачами існує їх телевізійний аналог, наприклад, «Джаз-біржа» запорізької телекомпанії «Хортиця» (В. Гітін, 1991), «Джаз до дванадцятої» творчого об'єднання «Промінь» (Д. Гальона), «35

хвилин джазу» телекомпанії «Тет-а-тет» (Л. Гольдштейн, 1992), нова телепрограма «Ad Libitum» на телеканалі М1 (І. Закус та Р. Іванов, 2012), телевізійна програма «Jazz з Олексієм Коганом» – спільний проект фестивалю «Jazz in Kiev» та телеканалу ТВі (2012), «Джазовий тиждень» на каналі ВДТ-6 та ін. Телеефір надає можливість представити творчість відомих джазових музикантів України та окремих регіонів. [21, с. 342].

Наразі у просторі джазової культури розвивається форма поширення через Інтернет-сайти (джаз-портали). Зокрема, це всеукраїнський джазовий портал «uajazz.com» та «jazz in Kiev» – рівноцінні за змістом, оскільки висвітлюють останні події, нові проекти, розміщують статті та інтерв'ю, довідки про сучасних українських музикантів, дискографію, посилання на світові джаз-портали, інформацію про журналістів та продюсерів. Завданням таких порталів є популяризація і поширення джазових матеріалів, а також можливість зворотної реакції учасників інформаційного діалогу [там само].

Ще одним потужним джерелом висвітлення джазового життя в Україні, за міркуванням С. Безпалої, є «музичні сторінки» у пресі, зокрема, у газетах «Дзеркало тижня», «День», «Київські відомості», «Киевский телеграфЪ», «Освіта України», «Без цензури» та журналах «Аристократ», «Бізнес», «Нота», «ППК»; інформаційно-просвітницькому журналі «Джаз» (2006). Споживача приваблюють: миттєвий відгук на музичну подію; наслідування традицій експрес-аналізу; презентація найяскравіших моментів джазового життя країни, отже, у такому аспекті джазова критика виступає першим рівнем осмислення джазового життя, стає своєрідним інформатором про стан джазу для його подальшого наукового дослідження [21, с. 343], що яскраво представлене рівнем музичної культури «музикознавство» (за А. Сохором).

На підставі викладеного матеріалу, посилань на джерела та їх цитування можемо констатувати, що на сьогодні світова джазологія є сформованою галуззю музикознавства. Українська джазологія обіймає певне місце у світовому науковому просторі, є молодією наукою, що розвивається, і на

сьогодні представлена рядом дисертаційних досліджень, статей у наукових виданнях. Продовжує формуватися її аспектне поле.

Українські науковці-джазознавці глибоко опанували науковий досвід світової джазології, що представлено детальним аналізом поширених американських, європейських та російських джерел у кожній з дисертацій. Аспектами зазначених досліджень є: вітчизняний джаз у контексті проблеми стилю (В. Олендарьов), джаз як поліетнічна художня модель, особливий різновид культурної та музичної комунікації, а також загальні тенденції його функціонування й розвитку на українських теренах у ХХ ст. в історичному та актуальному зрізах (В. Романко), еволюційні зміни естрадно-джазової музики, подані в контексті історичного розвитку акордеонно-баянного мистецтва України (М. Булда), джазінг як складова джазового мистецтва як явища «третьої течії» (О. Воропаєва), процеси міжкультурної взаємодії в джазі (О. Супрун), формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ (О. Хижко) та ін. Безумовно, що в мистецтвознавчих дослідженнях, у контексті світової джазології, потужно розроблена проблематика змістових, композиційних, стильових, жанрових параметрів джазового мистецтва; історії, теорії та естетики джазу тощо. Вважаємо за необхідне підкреслити, що з дослідженням джазу у контексті світової та європейської джазології в українському просторі одночасно розвивається джазова регіоналістика – науково цінною є інформація про фестивалі та персоналії виконавців у регіонах України, подана у багатьох дослідженнях поряд з інформацією про національну своєрідність джазового виконавства.

На підставі вище викладеного доходимо висновку про те, що джазове мистецтво, виконавське за змістом та формами поширення, є важливою складовою системи музичної культури; сьогодні воно активно функціонує у суспільстві й сформувало власну елітну категорію слухачів. Структуру джазу як музичної системи з комунікативним потенціалом представлено у Додатку А (рис. 1). Системний характер соціокультурної циркуляції джазу в суспільстві, заявлений у вищевикладеному матеріалі, відображено на рис. 2 (Додаток А).

Зазначимо, що системний погляд на джаз, як на мистецтво діалогу, дозволяє інтерпретувати типи і форми різноманітних діалогічних відносин як підсистеми, що функціонують в межах феномену (внутрішньо-системний, замкнений простір буття явища) та з виходом поза його межі (позасистемний, відкритий простір буття явища).

Джазологія, у світовому та національному вимірах, є наукою, що активно розвивається, входить як складова до структури сучасного мистецтвознавства. Проблеми джазу сьогодні представлені комплексом різноманітних підходів та методів дослідження його історико-культурних, естетичних, музично-теоретичних, мовних характеристик. Мистецтвознавчий дискурс спрямований на виявлення індивідуально-особистісної, артистичної специфіки джазового мистецтва, зачіпаючи й комунікативні особливості джазу, *діалогічний* характер: імпровізаційного творчого акту (дуальні взаємовідносини між виконавцем і слухачем), традицій у період формування джазу й у стильових напрямках джазу ХХ століття, типів джазового мислення, поколінь, міжвидових та взаємодій з музикою «третьої течії» тощо. Однак теорії джазу як мистецтва діалогу на сьогодні не вибудовано, що артикулює актуальність та своєчасність нашого дослідження. Проблемі джазового мистецтва в контексті філософсько-культурологічної концепції діалогізму присвячено наступний підрозділ дисертації.

1.2. Джазове мистецтво в контексті філософсько-культурологічної концепції діалогізму

Джазове мистецтво упродовж минулого століття викликало величезну кількість суперечок та дискусій. Дослідження музичного простору даного феномену неможливе без міждисциплінарного філософсько-культурологічного аналізу. Для кращого розуміння та адекватного сприйняття специфіки, місця та ролі джазового мистецтва у системі культури вважаємо за доцільне розглянути діалогічну природу джазу у співвіднесенні із філософським напрямом

діалогізму. Зазначимо, що діалогом вважають складну, наповнену різноманітним змістом, специфічно людську форму взаємодії [131, с. 4].

Мистецтво джазу сьогодні все частіше стає предметом поглибленого мистецтвознавчого та культурологічного аналізу. Феномену джазової імпровізації присвячені праці західних дослідників Й. Берендта [186], Г. Шуллера [208] та ін. З кола російських мистецтвознавців імпровізаційність як основу джазового мистецтва акцентували В. Конен [59], Л. Переверзєв [108; 109], В. Сиров [142; 143], Є. Барбан [10; 11; 12], які розглядають імпровізацію саме як комунікативний акт, що зумовило інтерес до розгляду феномену джазової імпровізації у контексті філософії діалогізму та вплинуло на концепцію нашої дисертації. Аналіз наукових джерел із зазначеної проблематики свідчить про актуальність кількісного збільшення досліджень у вітчизняній науковій літературі з поліаспектності проблеми джазової імпровізації, зокрема, в такому аспекті джазу як діалог.

Н. Ройтберг вважає, що наприкінці XIX – початку XX ст. оновлюється філософська проблематизація «Я» як реальної конкретної свідомості, внаслідок чого суб'єкт піддається діалогічній децентрації по горизонталі (в «антропологічній реальності») та по вертикалі (в напрямку до вічності Бога); діалогічне загальне й соціальне розуміється у розрізненні «Я» та «Інший»; з себе, як з єдиного, Я відкриває Іншого як єдиного, як «Я». «У першій половині XX століття складається філософський напрям діалогізму, завданням якого було створення нового типу рефлексії на основі діалогу, де Інший сприймається як Ти, формується «діалогічне» мислення, що долає класичну раціональність Нового часу» [116, с. 27].

XX століття ознаменувалося як кардинальним переворотом художньої свідомості, так і переоцінкою основних філософських позицій, зокрема, онтологічним зрушенням у філософії, зверненням до людської екзистенції. Однією із фундаментальних характеристик становища людини в світі стають діалогічні відносини («Я – Ти»). Л. Абросімова доречно зауважує, що «увага до діалогу посилюється в ті історичні періоди, коли в суспільстві, науці і філософії

виникає необхідність обговорення нових проблем в умовах кризи старих методологічних і парадигмальних установок» [1, с. 10], тож цілком закономірно, що, відходячи від старої монологічної концепції, філософська думка шукала нових рішень одвічних онтологічних питань.

«Діалогізм» сьогодні є надзвичайно актуальним, тому що він в змозі відповісти на виклики, які стоять перед сучасною гуманітарною свідомістю і культурою в цілому. Діалогічність, як фундаментальна риса буттєво-антропологічних відносин, знайшла глибоку інтерпретацію в роботах діалогістів-«класиків» та їх послідовників – діалогістів «першого» й «другого» поколінь, що вплинуло на появу величезного шару критичних досліджень у міжгалузевій науковій сфері, присвячених вивченню спадщини представників «філософії діалогу» [116, с. 31]. Однак до сьогодні недостатньо дослідженим, на наш погляд, є відображення ідей і концепцій «філософії діалогу» у сфері художньої творчості, джазовому мистецтві, зокрема. Маємо на увазі питання співвідношення творчості і реальної дійсності; виконавця і колективу, слухачів і виконавця, поколінь виконавців; творів з іншими жанрами, стилями, типами композиторського мислення та видами музичного мистецтва тощо у сфері джазу.

О. Супрун, пояснюючи специфіку цього виконавського мистецтва, звертається до його комунікативних аспектів й, зокрема, принципу діалогізму, з яким пов'язана проблема спілкування, розроблена культурологією. «У вітчизняній культурології, естетиці, мистецтвознавстві одним із основоположників діалогічного підходу вважається М. Бахтін, який блискуче розкрив цю проблему на матеріалі досліджень західноєвропейської та російської літератури. Головною темою науковця стала постановка питання «чужої свідомості»» [141, с. 34].

Для філософів-діалогістів людське життя – це насамперед діалог, онтологічна характеристика і властивість людини. Так, за М. Бубером та О. Розенштоком-Хюссі, діалогічність властива усім людям й становить справжнє людське буття; М. Бахтін сприймає життя діалогічно, крім того,

вважає, що принцип діалогізму характерний, окрім філософського, ще й для наукового та художнього мислення.

Зауважимо, що концепцію взаємодії «свого» та «чужого» як особистісних та соціально-ідеологічних чинників у слові літературного тексту було розроблено М. Бахтіним ще на початку 1930-х рр., однак вона почала активно функціонувати у вітчизняному науковому просторі тільки у 1960-1970-х рр. К. Скрипник називає М. Бахтіна справжнім «філософом діалогу», вплив якого поширювався поволі, розширюючись й охоплюючи поступово все більшу кількість проблем, доходячи до піку популярності діалогових ідей у гуманітарному мисленні 1970-х рр. [131, с. 10]. В основі його теорії виділяються діалогічні відносини – як відносини між висловлюваннями, одиниці мовного спілкування, відмінні від одиниць мови, більш стислим, згорнутим проявом яких є сам діалог. Важливим є те, що діалогічні відносини неможливо встановити без мовного спілкування, а межі такого висловлювання визначаються зміною мовних суб'єктів. Отже, вони «аж ніяк не збігаються з відносинами між репліками реального діалогу – вони набагато ширші, різноманітніші й складніші. Два висловлювання, віддалені один від одного в часі і в просторі, які нічого не знають один про одного, при смисловому зіставленні виявлятимуть діалогічні відносини, якщо між ними є хоч якась смислова конвергенція» [131, с. 13. Цит. за: 19, с. 304-305]. Відповідно, діалог є активною смисловою взаємодією різних мовних суб'єктів, способом залучення чужого (вже не чужинного) до свого, перш за все, мовного життя.

Динаміка діалогу тримається на актуалізації смислу тільки в зіткненні з іншим смислом, який існує лише як відносини, – тобто для набуття «свого» смислу необхідне діалогічне відношення до «чужого» смислу, слова, свідомості, факту, в якому відбувається прийняття «чужого» як рівноправного.

В теорії діалогу виокремлюється процес діалогізації як ставлення до чужого смислу (слова), що виражається у слові та у стилі мислення; висловлення наповнюється діалогічними обертонами, які допомагають зрозуміти до кінця стиль висловлювання. «Адже і сама думка наша – і

філософська, і наукова, і художня – народжується й формується в процесі взаємодії і боротьби з чужими думками, і це не може не знайти свого відображення у формах словесного вираження нашої думки» [19, с. 272], що в широкому гуманітарному сенсі відповідає й специфіці сприйняття слухачем джазового мистецтва.

Необхідною для розуміння сутності діалогу є думка про супровід феномену діалогізації монологізацією (свідомості), під час якої втрачається «чуже», множинність точок зору, діалогічні відносини відступають на другий план, а смисл, відповідно, набуває цілісності, одиничності й унікальності. Отже, за наявності цього етапу проступає комунікативний цикл, що повторюється постійно: зіткнення з чужим смислом, діалогізація, народження смислу, монологізація і знову зіткнення. (Наукова рефлексія щодо фази монологізації у комунікативному процесі дозволила деяким науковцям-бахтінознавцям – О. Ахутін, Н. Автономова та ін. – інтерпретувати вчення М. Бахтіна як вчення про монолог).

М. Бахтіним діалог сприймається екзистенційно – покладається на основи людського буття: «Саме буття людини... є щонайглибше спілкування. Бути – значить спілкуватися» [19, с. 312]. Таким чином, діалог стає «подією буття», що дозволяє характеризувати його як екзистенційно-онтологічну категорію. Літературознавець-філософ розуміє буття як суцільний діалог, поза яким не можуть виникати думки та здійснюватися вчинки: «Діалогічні відносини... – це майже універсальне явище, що пронизує всю людську мову, всі відносини і прояви людського життя, взагалі все, що має сенс і значення... Де починається свідомість, там починається й діалог» [там само, с. 92].

Один із видатних наукових інтерпретаторів теорії діалогу В. Біблер акцентує у дослідженні М. Бахтіна «Проблема речевых жанров» категорію, що стане активною і в його власній теорії логіки культури – «горизонт особистості» (у М. Бахтіна – «читацьке слово»). Стають активними та семантикоутворювальними поняття «мова автора» (жорстка, суворо послідовна, відповідальна, егоїстично занурена до власної дослідницької місії)

та «читацька мова» (вільна, уривчаста, маргінальна, сповнена відхилень і «занадто далеких» припущень). Тільки читацька мова, почута як внутрішня мова з відповідями, запитаннями, сумнівами тощо здатна подолати безглуздість (без урахування її) логіки авторської мови; спонукати автора до включення в його (авторське) мислення усього спектру можливих, тобто ще не втілених, не доведених, не закріплених, заново не переграних (= вільних) думок читача. Отже, авторська мова закінчується там і набуває свій сенс там, де вона наштовхується, вимагає відповіді або нового питання, на мову реального чи потенційного читача [25, с. 108].

Для М. Бахтіна, з точки зору Ю. Крістевої (французька бахтінознавиця болгарського походження, 2000) не існує межі між діалогом і монологом: діалог може бути цілком монологічним, а те, що прийнято називати монологом, на перевірку нерідко виявляється діалогом [66, с. 430-431]. Н. Автономова вважає, що Ю. Крістева розуміє діалогізм як інтертекстуальність, де будь-який текст є мозаїкою цитат, вбирає та перетворює інші тексти тощо; більш того, на думку вченого, вона фактично просуває сферу діалогізму Бахтіна до сфери інтертекстуальності. Однак, констатується, що *рівень діалогізму* у текстів, позбавлених всіх концептуальних асоціацій (інтертекст, паратекст, гіпертекст тощо) та текстів з поняттям голосу, за Бахтіним, є відмінним [3, с. 122].

Окрім *діалогу*, як розмови між декількома суб'єктами, та *монологу* – мови однієї людини, М. Бахтін виокремлює *внутрішній діалог*: з уявним (реальним або вигаданим) співрозмовником, точніше – з його образом у своїй свідомості (за М. Бахтіним – «Інший-для-мене»); з самим собою, точніше, з образом себе у своїй свідомості («Я-для-себе») [115, с. 104]. Тобто, принцип індивідуалізації науковець пов'язує із пошуком людиною свого внутрішнього Я. Таким чином, «людина в людині» – це вже інший суб'єкт, з яким потрібен діалог – внутрішній діалог, що допомагає розкрити «глибини душі людської» [1, с. 20]. Ведення діалогів – як внутрішніх, так і зовнішніх, – за Бахтіним, складає людське буття.

Головною метою діалогу та спілкування є розуміння. Розуміння вважається прерогативою немонологічного мислення, яке прагне зрозуміти дійсність. Отже, діалог пов'язаний з діалектикою, за Бахтіним, «діалектика є абстрактним продуктом діалогу» [19, с. 318], «вона народилась з діалогу, і знову повертається до діалогу (особистостей) на вищому рівні діалогу» [там само, с. 364]). На думку Н. Ройтберг, «діалогічний принцип» Бахтіна має естетико-культурологічний характер, оскільки на основі опозицій «світ культури / світ життя», «офіційна культура / сміхова культура» діалог розглядається в естетичному бутті, в культурі середньовіччя як особливому типі буття-спілкування і в самому житті (взаємодії «Я-для-себе», «Інший-для-мене», «Я-для-Іншого») крізь призму його принципової незавершеності [116, с. 46].

Взаємодія «свого» та «чужого» у повсякденному житті та художніх текстах відбувається у найрізноманітніших контекстах: соціальної боротьби і полеміки, на різних рівнях словесних спорів, суперечках про думки і моральні позиції, у процесі самоствердження особистості чи соціальної групи, в практичному міркуванні тощо, тобто у лінгво-демагогічній поведінці [6, с. 668]. Щодо суто мовних аспектів з широким культурологічним потенціалом, то взаємодія «свого» та «чужого» здійснює стимуляцію утворення експресивних та оціночних коннотацій, монтажу синтаксичних структур на базі цитації, розвитку диференційованої системи діалогічних модальностей, породжуваних відношенням до слова «чужого»; перетворення об'єктивної інформації чи запитання про неї до категорії модальної, розвитку діалогічної тактики [там само, с. 669].

Детальна філософська інтерпретація логіки мислення як діалогічної (діалогіки) і відповідної до неї логічної та історичної реконструкції творчого процесу, майже у той самий час, коли перевидавалися роботи М. Бахтіна, була здійснена у дослідженні В. Біблера. Зокрема, ним зазначається, що розуміння і розвиток мови теоретичного тексту як мови самообґрунтування (самоспіввіднесення понять) означає визнання цієї однієї мови як певної

двомовності, як мови внутрішнього (всередині єдиної теорії) діалогу. «Водночас така мова має бути для самої себе іншою, другою мовою, здатною служити формою самообґрунтування («самоусунення») висхідного теоретичного тексту. І, нарешті, це повинна бути мова внутрішнього діалогу, в якому здійснюється безперервне взаємозвернення текстів, їх поліфонія, контрапункт, а не просто співіснування» [23, с. 41].

Маючи на меті розробку технології діалогічного аналізу теоретичних текстів, науковець звертається до вчення Л. Виготського, зокрема, до його теорії внутрішнього мовлення як: феномену інтеріоризації соціальних відносин і зв'язків, стихії внутрішньої соціальності людини; смислової сторони мови; мови, зверненої до себе з особливим синтаксисом і фонетикою, форми внутрішнього діалогу. Отже, внутрішнє мовлення має два визначення: це мова, в якій формується думка, і мова, звернена до себе [23, с. 126. Цит за: 34, с. 282].

Зазначимо, що В. Біблер передбачив і сформулював напрям *діалогіки культури*, розвинений пізніше представниками його наукової школи. Серед кола базових понять діалогіки в контексті нашого дослідження викликають інтерес поняття «*горизонту особистості*» й «*мікросоціуму культури*».

Так, науковець висуває позицію про виникнення у культурі вирішального, загальмованого і замкненого у тексті творів неспівпадіння автора (індивіда) з самим собою, коли уся його свідомість перетворюється цією спрямованістю «назовні» – «в мене» мого іншого Я, мого нагального слухача (читача, глядача). Зазначається, що Я і Ти, як «суб'єкти», співіснують енергією цього буттєвого спілкування, існують як горизонти, регулятивні ідеї, метафізичні потреби. Їх онтологічне спілкування виявляє своєю енергією ті Я і Ти, які можуть в ньому перебувати: Ти є Ти, лише оскільки Ти всім єством присутній в мені, є моїм Ти, моєю іншою істотою – і ця онтологічна різниця має характер внутрішнього спілкування, розмови з самим собою. З таким спілкуванням не можна порівняти ніяке співтовариство, співжиття, співпрацю або комунікацію, ніяку «соборність», оскільки онтологічне спілкування є первинним і абсолютно передреє всім цим можливим формам спільності [7, с. 554].

Проставляючи акценти в авторському тлумаченні такого складного феномену як культура, В. Біблер торкається питань: художнього твору як форми спілкування індивідів в горизонті спілкування особистостей та форми спілкування особистостей як потенційно різних культур; складання в мистецтві людиною естетичної плоти і духовного смислу людського спілкування (автор – читач, Я – інше, Я – Ти); форми твору (структура, композиція, архітектоніка), яка містить в собі не стільки певний загальнозрозумілий «зміст» (вираз, зображення, наслідування), скільки є пристроєм, що проектує можливого ідеального читача, глядача, – нагального для «мене» (автору) Ти. «У мистецтві різко зростає творча роль читача (глядача, слухача), який повинен по-своєму разом з митцем доробляти, доводити, завершувати – виконувати – полотно, граніт, ритм, партитуру до цілісного на-вічного звершення. Такий додатковий читач або глядач проектується автором, художньо винаходиться, передбачається. Причому глядач, читач, слухач проектується художником не тільки всередині даної історичної епохи (так було завжди...), але перш за все як людина іншого історичного бачення, людина іншої культури. Твір розвивається (спілкування між автором і глядачем здійснюється) за законами (і протизаконням) спілкування на межі замкнених епох і форм бачення, слухання, свідомості [7, с. 615].

За класифікацією М. Бубера трьох відмінностей між сприйняттям світу як предметів та процесів, буття і становлення, лише третя з них підкреслює, що Я сприймає Ти як ініційовану дію та самодетерміновану силу, спрямовану до зустрічі Я і Ти, отже, особистість набуває духовності як певної здатності, потенційно наявної у всіх особистостей і реалізованої у багатьох людей, коли вони входять до "суб'єкт-суб'єктного", або "Я-Ти" відношення як фундамент філософської антропології [131, с. 18]. Діалогізм М. Бубера – так звана діалогічна онтологія, визначається екзистенціальним характером. М. Бубер (1995), як і інші екзистенціалісти, вважав, що основне призначення філософії – звільнити людей від стереотипів мислення, допомогти їм знайти себе, побачити істину власного досвіду. Справжнє завдання філософа – за допомогою діалогу

продемонструвати індивіду шлях до іншого сприйняття власної та чужої екзистенції, прояснити ставлення до самого себе та один до одного. Саме діалог, за Бубером, породжує справжню сутність людини і складає її буття [28, с. 94].

Розглядаючи діалогізм М. Бубера, О. Огурцов (2006) вважає, що філософ висунув перед філософією онтологічну перспективу, обґрунтовуючи ідею побудови нової онтології – онтології спів-буття Я і Ти [44, с. 319]. Діалог для Бубера – онтологічна реальність. Визначення цієї онтологічної реальності можливе лише у взаємодії індивідів, спільному бутті. Модель діалогу, за М. Бубером, побудована на розмежуванні справжнього і несправжнього буття: лише діалогічне перебування Я у відношенні до Ти, може відкрити суб'єкту справжнє буття. [7, с. 548].

У праці «Я і Ти» М. Бубер звертає увагу на те, що людське буття завжди дане в слові: «Світ для людини двоїстий відповідно до подвійності її позиції. Позиція людини двоїста відповідно до подвійності основних слів, які вона може вимовляти. Основні слова суть не поодинокі слова, а словесні пари» [29, с. 16]. Але діалог між людьми виникає не лише за присутності мови: невербальна інформація також вступає у діалогічні відносини: «Діалог між людьми, хоча зазвичай він знаходить своє вираження в звуці і слові, може вестися і без знаків, правда, не в об'єктивно осягненій формі» [20, с. 96].

За М. Бубером, першослово «Я-Ти» реалізується як першовідношення, зокрема, відношення спілкування. Так само, як «на початку було слово», «на початку є (було, буде) спілкування, а все інше є його модуси, метаморфози, відкладення, забуття цієї першооснови, градуси охолодження первинної енергії спілкування. Прийняття онтологічної первинності спілкування означає, що саме буття виявляється в енергії (в здійсненні) певного внутрішнього спілкування тільки в такій подвійності, двосуб'єктності буття взагалі [7, с. 549]. Існує сфера «Між» як «золота середина» у просторі співбуття «Я» та «Іншого», що висловлює радикальну інакшість іншої людини. Сфера «між», як місце й носій міжособистісних подій, є мірою, яка «робить людину людиною».

Отже, справжній діалог належить цій сфері «між» як вимірюванню, доступному обом учасникам діалогу, тобто «стрижень того, що відбувається – не індивідуальне і не соціальне, а щось Трете [116, с. 37].

М. Бубер виокремлює три основні види діалогу: 1) технічно-інструментальний діалог, обумовлений необхідністю здійснення повсякденних турбот і предметною спрямованістю розуміння; 2) монолог, виражений у формі діалогу, не спрямований на іншого, а тільки на самого себе; 3) справжній діалог, у якому актуалізується не просто особисте знання, а все буття людини, і в якому буття-у-себе збігається з буттям-в-іншому, з буттям партнера по діалогу. Справжній діалог передбачає поворот до партнера у всій його істинності, у всьому його бутті [44, с. 323]. Отже, діалог у філософській концепції М. Бубера виражається у спілкуванні, присутності у діалозі та у ставленні людей один до одного, через що комунікація може відбуватися без слів.

Серед розробників теорій діалогу вважаємо за потрібне назвати С. Франка, як автора філософії всеєдності, який неодноразово і наполегливо підкреслював відносини «Я-Ти», поетично міркуючи, що «Я» виникає вперше лише осяяне і зігріте променями «Ти» і ніякого «Я» не існує до зустрічі з «Ти». Відносини «Я-Ти», які формують у-собі-сутнє «Я» як певну точку реальності, що співвідноситься з «Ти», формують одночасно і єдність «Ми». «Ми» настільки ж первинне, але не більше, ані менше, ніж «Я». «Ми» є незримою єдністю, що охоплює «Нас» як єдність позачасову [131, с. 25].

Деталізуючи відносини «Я-Ти», С. Франк акцентує увагу на труднощах пізнання «Ти», оскільки воно проникає в нас, вступає з нами в спілкування і пізнається тільки з боку «Я»; актуальній визначеності відносин «Я – Ти» через пізнання, зіткнення, тяжіння й відторгнення двох своїх форм; на інтенції як норми їх діалогу з умовами щирості, прагнення йти вперед, скромності; мові, яка імплікує певний сорт дуальності; мовній діяльності з постійним чергуванням процесів створення тексту та його сприйняття, круговертю говоріння і слухання. «Дистанція між промовцем і слухачем супроводжується

виникнення певної дистанції між самим слухачем і його власними концепціями, ідеями і припущеннями, тобто всім тим, що характеризується як його власне "слово". Іншими словами, ситуація може бути зрозуміла таким чином, що зіткнення з іншим словом пробуджує власну критичну силу слухача» [131, с. 43].

Пафос дослідження з семіотики Н. Арутюнової (1999) спрямований на заглиблення до феномену мови, який не є простим, що пов'язане з її природою. Вона визначається комунікативною та експресивною (вираз думки) функціями, які реалізуються однаковою структурою – судженням. Мислення починається у лоні комунікації, отже, комунікація неможлива без елементів мислення. Дослідниця підкреслює, що у діалозі особливо очевидним є зв'язок мови зі світом життя. Отже, мова не відділяється від поведінки людини, а їх сумісна реалізація утворює мовноповедінковий акт. Як діалог взаємодіють два «Я» особистості, що не перетинаються; «свій» та «чужий» – два центри особистісних сфер, що перетинаються [6, с. 9-10].

Заглиблюючись до вивчення проблем комунікації, висвітлюючи питання співвідношення мовноповедінкових актів та діалогу, дослідниця доходить висновку, що мовне висловлювання, звернене до «Іншого», постійно набуває статусу мовноповедінкового акту, а поведінковий акт, відповідно, розрахований на сприйняття його «Іншим», є завжди семіотичним [6, с. 647]. Викладаючи філософський аспект проблеми Іншого, існування якого передбачене семіотикою поведінки, авторка звертається до досвіду екзистенціалізму, що перемкнув увагу з соціального підходу до людини на особистісний, з суб'єкт-об'єктних відносин на міжсуб'єктну взаємодію. Коментуючи відомий вислів М. Хайдеггера «Я є те, що я говорю», дослідниця зауважує, що людина є істотою, яка розмовляє і означає, – отже, вона може щось означати, якщо Інший здатний сприймати. Цей процес неможливий без мови [там само]. Так само і вчення Ж.-П. Сартра орієнтоване на Іншого як необхідну умову семіотизації особистості та регулятор її досвіду і поведінки, відповідно, і мова не є привнесеною у буття-для-іншого, вона від самого

початку є буттям-для-іншого. За Сартром, поняття Іншого є важливим для формування самосвідомості, судження про себе як об'єкт, пізнання свого образу у своїй свідомості, відкриття собі себе, конституювання мене як зовсім нового для мене типу, отже, моя особистість отримує додаткові параметри, а Інший стає посередником у відносинах мене з собою, спостерігачем моїх думок і відчуттів [6, с. 647. Цит за: 207, с. 275].

Розглянутий ще один аспект проблеми Іншого, а саме, розрізнення свого і чужого, оскільки особистості утворюють значущі світи, що співіснують один із одним, здатні перебувати у семіотичних відносинах, але не здатні входити один до одного. Ортега-І-Гассет вважав, що «Я» та «Мій світ» знаходяться поза «Іншим» та «Його світом», ми обидва взаємних «поза» і тому ми радикально один для одного є чужими [6, с. 647]. Н. Арутюнова визначає, що концепція Іншого довела до фокусу вивчення три феномени, зокрема: семіотизацію мовних та поведінкових проявів особистості, самопізнання через діалогізацію внутрішнього світу та перетворення суб'єкту свідомості у об'єкт пізнання, поляризацію Свого (сфера Его) та Іншого (сфера Іншого). Ці проблеми мають полікультурний характер.

Саме у філософських дослідженнях у формуванні Я акцентувалося значення Іншого, натомість, у дослідженнях діалогу – домінантою є Я (той, що говорить) та його ініціальні репліки, з якими пов'язана ініціатива як програмування відповіді. «Однак її не позбавлені і другі репліки. У других репліках відпрацьовується мовноповедінкова тактика реагування. Тим самим «Я» (перший; той, хто говорить; ініціатор) формує Іншого (адресату). Мовноповедінковий потенціал адресату розвивається під впливом фактору «того, хто говорить»» [6, с. 649]. Н. Арутюнова розробляє типологію діалогу як узагальнену схему жанрів спілкування, зокрема: інформативний діалог, прескриптивний діалог, обмін думками з метою прийняття рішення або з'ясування істини; діалог, що має на меті встановлення або регулювання міжособистісних відносин; дозвільномовні жанри: а) емоційний; б) артистичний; в) інтелектуальний. Викликає інтерес розмаїття цілей та

ступінь запрограмованості відповідних реакцій, розвиток діалогічних тактик кожного з типів діалогу: перші два типи відбуваються в інтересах ініціатора та мають жорстку запрограмованість відповідей; третій тип втілює суперечку, дискусію, обмін думками; четвертий є формою між унісоном та дисонансом, п'ятий – не має практичної мети, однак регулює психічний стан людей, їхні взаємовідносини (*a* – надає вихід емоційним перевантаженням, *b* – реалізація артистичних здібностей учасників, схильність до гри, активність естетичного сприймання; *v* – програма теоретичного або практичного міркування). «Отже, діалог-1 заснований на інформаційному, діалог-2 – на діяльнісному спілкуванні, діалог-3 є обміном думками, діалог-4 регулює міжособистісні контакти, діалог-5 – вільне спілкування – реалізує різні аспекти особистості (емоційний, естетичний та інтелектуальний). Він має розважальне, тренувальне, рівноважувальне призначення» [6, с. 650].

Розглядаючи питання модусу в контексті діалогічної мови, науковець зазначає, що діалоги з модальною підготовкою і модальною реакцією розвиваються зазвичай за стандартизованими схемами. Діалог характеризується експліцитним модусом, який виражає пропозиціональну установку промовця або апеляцію до інтенціонального стану адресату. Іншою рисою діалогічної модальності є вираження ставлення до «чужого слова», до репліки співрозмовника, зокрема, для діалогічних реакцій типовим є оцінювання істинності або щирості повідомлення, його доречності і адекватності [6, с. 660].

Аналізуючи ідеї та основні концепції діалогічної філософії, культурології, літературознавства ХХ – початку ХХІ століття, зокрема, мовний, особистісний та онтологічний аспекти діалогу, ми виділяємо, як найважливіші ознаки діалогічності, наступне: 1) наявність процесу діалогізації як ставлення до чужого смислу (діалогічні відносини); 2) повторюваність комунікативного циклу (зіткнення з чужим смислом, діалогізація, народження смислу, монологізація і знову зіткнення); 3) дуальність мови; 4) діалогічна активність (ступінь активності комунікативного синтаксису); 5) діалогічні тактики кожного з типів діалогу (мовноповедінковий потенціал адресату й

мовноповедінкова тактика реагування); 6) рівень діалогізму тексту (ступінь асиміляції «чужого» слова: взаємозбагачення лексиконів учасників діалогу та смислове наближення як результат діалогу); 7) діалогічне мислення. Зазначені ознаки діалогічності у такому ж формулюванні екстраполюємо на феномен джазу й інтерпретуємо їх як показники діалогової сутності джазового мистецтва, що в історії, теорії та практиці феномену виявляються на внутрішньо-системному та позасистемному рівнях. Відзначимо, що показники 1-3 з наведеного переліку мають констатувальний характер, натомість, показники 4-7 відображають якісний стан діалогічної системи, її функціонально-комунікативну продуктивність. Зрозуміло, що кожний тип (або форма) діалогічних підсистем, сформованих на внутрішньо-системному та позасистемному рівнях буття джазового мистецтва, характеризується індивідуальною комбінацією складових і, відповідно, різними якісними результатами щодо активності діалогового процесу. Розглядаючи детально типи і форми діалогічних відносин у джазовому мистецтві на основі розробленої нами типології, враховуємо зазначені показники як алгоритм аналізу діалогічних підсистем, що утворюють структурно-функціональну цілісність системи джазового мистецтва як діалогу.

Вибудовуючи власну авторську типологію діалогізму джазу, враховуємо відповідний науковий досвід дотичних до нашого дослідження мистецтвознавчих розвідок. Зокрема, Н. Харандюк вивчає камерно-вокальне виконавство й актуалізацію взаємодій на основі відтворення закладених у тексті типів спілкування, що приводить її до винайдення у виконавському акті зовнішніх та внутрішніх форм діалогу, а також їхніх перехідних конфігурацій. «Це – діалоги, які здійснюються в умовах реальної (прямий, безпосередній та опосередкований авторською мовою) та дистанційної комунікації (неповні діалоги, монологічні звертання)» [162, с. 14]. Запозичуючи з цієї роботи назви типів «внутрішній» та «зовнішній» діалог, у межах нашого дослідження використовуємо їх у більш широкому соціокультурному контексті, пов'язуючи з умовами онтологічного статусу джазу як виконавського мистецтва діалогу.

Погоджуємося і приймаємо для нашої розвідки висновки дослідниці про умови реалізації ідеї діалогу на її специфічних особливостях модальності, рефлексивності [там само, с. 7], розгляд музичного тексту з точки зору втілення його семантики та діалогічної структури (масштаби реплік, інтонаційна відповідність питальних, окличних та ін. звертань; скріпи інтонаційного поєднання реплік; ритмічні, тембральні, ладо-тональні особливості звертань; диктальний / модальний характер реакцій персонажів, тип викладу матеріалу – стабільний / динамічний; прояви невербальних компонентів спілкування), наявність «діалогу» епох, стилів (національних, індивідуальних), типологію реплік (передбачення, підхоплення, відповідь, перегук) [там само, с. 8], роль невербальних засобів у відтворенні діалогічних елементів [там само, с. 11].

Питання джазового діалогу піднімає Д. Лівшиць. Вчений виокремлює так званий умовний діалог, основними видами якого є зовнішній діалог (різні імпровізації на одну тему) та внутрішній діалог. Внутрішній діалог, як діалог поколінь у джазі, формується в індивідуальній творчій свідомості джазового виконавця й проявляється асимільовано – завдяки досвіду, що передував становленню музиканта. Спираючись на категорію «роздвоєного авторства» М. Бахтіна, науковець вбачає у такій джазовій «стилізації» внутрішній діалог [70]. Є. Барбан також запобігає до поняття внутрішнього діалогу щодо імпровізації (сольна, колективна), під час якої джазовий виконавець демонструє власне Я – «суть свого внутрішнього духовно-душевного світу» [10]. Погоджуємося з назвами типів «внутрішній» та «зовнішній» діалог, але в межах нашої концепції значно розширюємо зміст цих понять, що продиктовано предметом нашого дослідження.

Дослідники джазу апелюють до високого комунікативного потенціалу джазового мистецтва. Зокрема, імпровізація є найважливішою складовою джазового мистецтва. Колективна імпровізація була характерна для традиційного (архаїчного) джазу та новоорлеанського стилю (1900–1910-ті рр.); чергування сольної імпровізації з колективною притаманне чиказькому стилю (20-ті рр. ХХ ст.); у так званій Золотій ері джазу (1923–1929) пріоритет

надавався солісту-імпрівізатору; в епоху свінгу (20-ті рр. XX ст.) імпрівізація соліста відбувалася на фоні підготовленого оркестрового акомпанементу; так само, представники гарлемського джазу (20-30-ті рр. XX ст.) надавали перевагу сольній імпрівізації на тлі ритмічної групи; у період модерн-джазу або сучасного (з 40-х рр. XX ст.) була поширеною вільна колективна імпрівізація (джем-сейш'нів) та імпрівізація у сольних виступах. Упродовж усієї своєї історії джаз був «відкритим» для спілкування, адже сама його природа – імпрівізаційна по суті – провокувала до різнорівневих, різностильових, міжпластових та міжжанрових діалогів.

Джазова імпрівізація як засіб спілкування є унікальною моделлю художнього спілкування, оскільки в процесі її виконання безпосередній діалог відбувається між музикантами (у джаз-бенді) і водночас – між виконавцями і слухачами. «Спілкування» аудиторії з джаз-бендом є неодмінною складовою джазових концертів та джем-сейш'нів. Публіка виступає не тільки емоційною підтримкою виконавцям (плескаючи у долоні в такт музиці, пританцювуючи і т. ін.), але стає й «співавтором» імпрівізаційного процесу. Джазовий виконавець-імпрівізатор у процесі виконання чекає від публіки реакції–співучасті. У процесі джазової імпрівізації відбувається зв'язок виконавців із аудиторією у спільному бутті – онтологічній категорії «співбуття».

С. Мальцев підкреслює, що імпрівізація завжди тяжіла до ансамблевих форм, тобто до форм, у яких «закладене» прагнення до будь-якого виду спілкування – діалогу, дискусії, колективного висловлення і т.ін. (відомо, що джазова імпрівізація виконується дуетами, тріо, диксилендами, біг-бендами та ін.) [82]. Дж. Колліер, висвітлюючи історію джазових стилів, неодноразово відзначав фундаментальний принцип формобудови джазової імпрівізації, заснований на «питанні – відповіді», характерній саме для «колективної імпрівізації» [54, с. 118]. Таким чином, усередині ансамблю, що виконує джазову імпрівізацію, відбувається «бесіда» у різні характерні способи – чергування груп ансамблю, перекличка між солістами, між солістом і ансамблем. Кожний учасник-імпрівізатор може передавати свою імпрівізацію-

думку іншим музикантам, які, своєї черги, відповідають на цю імпровізацію, але їх «відповідь» складається вже в контексті сказаної музичної репліки й визначається цим, як у будь-якому живому діалозі. Така «відповідь» впливає на подальший хід «бесіди», оскільки розмова є негайною і відповідь може бути різною: за настроєм, за змістом, за обраними художніми засобами і т. ін. Можливість таких форм діалогу спирається, як відзначає С. Мальцев, на «семантичні якості імпровізації, засновані на психологічній опорі того, хто імпровізує, на репліку партнера» [82, с. 19]. Іншими словами, за М. Бахтіним, будуючи висловлювання, ми намагаємося рефлексивно передбачити можливу відповідь. Ця передбачувана відповідь, своєї черги, впливає на наше висловлювання – ми парируємо заперечення, які передбачаємо, вдаємося до застережень тощо [20, с. 204].

На думку Є. Барбана, «імпровізація у вільному джазі – це знамення, що сповіщає прихід справжньої, невідчуженої особистості, очищеної від неорганічних для неї нашарувань. Так, музична імпровізація відкриває одвічну таємницю особистості. ...Занурення у потік вільної імпровізації – це відхід від пасивної і зовнішньої визначеності свого випадкового буття до вільної внутрішньої самореалізації» [12, с. 127]. Так само, діалогісти, визначаючи категорію відчуження як відношення між суб'єктом та його призначенням, що виникають в результаті розриву їх єдності, вважають, що вийти із відчуженого стану можливо саме через діалог. Зокрема, М. Бубер вважав: якщо за допомогою діалогу розкрити індивідам істину їх буття, то відчуження зникне. Лише в такий спосіб можливо зануритися у справжнє буття та відкрити своє Я [29, с. 18]; за М. Бахтіним, у діалозі людина виступає як суб'єкт звернення, і ця жива зверненість дозволяє їй усвідомити буття самої себе [19, с. 54]. Є. Барбан також вбачає у процесі імпровізації спробу пізнання трансцендентного: «Саме спонтанність і екстатичність джазової імпровізації дозволяють музиканту, зрікшись свого повсякденного досвіду, вийти за межі упорядкованої свідомості і стати обличчям до своєї першооснови» [12, с. 128].

Імпровізація в джазі є визначальним семантичним носієм та головною рисою джазу, в якій відображається внутрішня потреба джазових музикантів у спілкуванні за допомогою музичного мистецтва. Джазова імпровізація є комунікативною ситуацією, і як засіб спілкування, являє собою унікальну модель художнього спілкування, дотичну до концепцій філософії діалогізму. Під джазовим діалогом ми розуміємо імпровізаційну фразу виконавця та відповідь на неї його партнера, а також відповідну слухачьку реакцію під час виконання. Розуміючи діалог як основу буття, де відносини взаємності є важливою ознакою, необхідною складовою буття джазового мистецтва є співучасть аудиторії із джазовими музикантами під час виступу.

Діалогізм джазу сьогодні розглядається мистецтвознавцями як на внутрішньо-системному, так і на позасистемному рівнях. Яскравим в такому контексті є приклад теми=бесіди для джазової імпровізації на основі використання відомих тем-запозичень з академічного мистецтва (Й. С. Бах, Ф. Шопен та ін.) або евергрінів (від англ. «Evergreens» – «вічнозелені») – популярних і «вічно актуальних» мелодій, наведений О. Супрун. У такий спосіб, на думку дослідниці, відбувається так званий дистанційний діалог імпровізатора та слухачів із композитором [141, с. 34].

Відкритість до діалогу зі слухачем у жанровій сфері джазу яскраво представлена Н. Амірхановою. Авторка уточнює тлумачення жанрів блюзу і балади як двох домінуючих образно-емоційних сфер традиційного джазу (двох основних типів джазу за У. Сарджентом), які утворили два панівних жанрових модуси цього мистецтва. «Джаз як явище в першу чергу своє сценічне становлення вибудовував на сценічному дусі жанрів-попередників. Індивідуалізація висловлювання, яка проявилася в джазовій переробці жанрів-попередників, визначила свого роду діалог культур, діалог між культурою традиційного блюзу і блюзу джазового, діалог між культурою європейської музичної балади і балади джазової. Цей же діалог розгортався і в процесі входження у джаз європейських жанрів, що лежать в основі джазових стандартів» [5, с. 22].

Таким чином, вище наведені міркування дозволяють обрати критерієм для типологізації діалогізму джазового мистецтва зону та рівень локалізації у системі музичної (художньої) культури. На основі цього критерію нами виділено два узагальнені типи діалогізму у бутті джазового мистецтва: внутрішній та зовнішній діалоги.

Як тип внутрішнього діалогу у джазовому мистецтві нами визначається комплекс діалогічних відносин, який онтологізується між різними рівнями, жанрами, стилями внутрішньо-системного буття джазового мистецтва, отже, у ньому активовані музичні та позамузичні засоби комунікації, явний і прихований вирази феномену.

Для виділення форм діалогічних підсистем джазу як мистецтва діалогу в межах типу нами обрано критерії змісту діалогічних відносин та діалоговий смисловий досвід спілкування. Поширеними формами типу «внутрішній діалог» вважаємо: діалог традицій у період формування джазу, взаємодію «інтуїтивних імпровізаторів» та «синтезуючих композиторів» в історії джазового мистецтва, діалог двох типів джазового мислення та поколінь майстрів.

Як тип «зовнішнього» діалогу у джазовому мистецтві нами визначається комплекс діалогічних відносин, який онтологізується між джазом і різними видами й пластами позасистемного буття джазового мистецтва, отже, у ньому так само активовані музичні та позамузичні засоби комунікації, явний і прихований вирази феномену. Поширеними формами типу «зовнішній діалог» вважаємо: діалог традицій у стильових напрямках джазу ХХ століття, діалоги з авангардною академічною традицією та з музикою «третього пласту», міжвидові взаємодії джазу, його роль у діалозі «масове – елітарне».

Здійснення екстраполяції концептуальних положень міждисциплінарної теорії діалогу на теорію, історію та практику джазового мистецтва дозволяє розглядати джаз як масштабну систему художньої комунікації діалогічного змісту, в межах якої історично сформувалися і функціонують різнорівневі типи

діалогів: внутрішній (міжрівневий, міжжанровий, міжстильовий) та зовнішній (міжвидовий, міжпластовий).

Діалогічність джазового мистецтва є багатоплановою і виявляється у різних формах спілкування (джаз та академічна музична традиція, джаз та «легка» музика, джаз і рок, джаз і література, джаз і театр, джаз і хореографія, джаз і сучасний художній ринок і т.ін.), що дає підстави прогнозувати активний подальший розвиток цього виду виконавського мистецтва у XXI столітті у бік інтегративності. Різні форми діалогічності розглянемо у наступних розділах дисертації.

Висновки до Розділу 1

Аналіз літератури з проблем сутності, шляхів і основних тенденцій розвитку джазового мистецтва дозволив з'ясувати, що це явище музичної культури вчені світового наукового співтовариства досліджували у різних ракурсах, однак глибоко не занурювались до виявлення його діалогічного потенціалу, закладеного у самій природі феномену.

Проблеми джазу сьогодні презентовані комплексом різноманітних підходів та методів дослідження його історико-культурних, естетичних, музично-теоретичних, мовних характеристик. Мистецтвознавчий дискурс спрямований на виявлення індивідуально-особистісної, артистичної специфіки джазового мистецтва, зачіпаючи й комунікативні особливості джазу, *діалогічний* характер: імпровізаційного творчого акту (дуальні взаємовідносини між виконавцем і слухачем), традицій у період формування джазу й у стильових напрямках джазу XX століття, типів джазового мислення, поколінь, міжвидових та взаємодій з музикою «третьої течії» тощо. Однак теорії джазу як мистецтва діалогу на сьогодні не вибудовано, що артикулює актуальність та своєчасність нашого дослідження.

Досліджуючи джазове мистецтво в контексті філософсько-культурологічної концепції діалогізму, ми систематизували й узагальнили наукові підходи до діалогу, визначили його характерні особливості та адаптували концептуальні положення теорії діалогу до теорії джазового

мистецтва. Як найважливіші ознаки діалогічності виділяємо наступне: 1) наявність процесу діалогізації як ставлення до чужого смислу (діалогічні відносини), 2) повторюваність комунікативного циклу (зіткнення з чужим смислом, діалогізація, народження смислу, монологізація і знову зіткнення), 3) дуальність мови, 4) діалогічна активність (ступінь активності комунікативного синтаксису), 5) діалогічні тактики кожного з типів діалогу (мовноповедінковий потенціал адресату й мовноповедінкова тактика реагування), 6) рівень діалогізму тексту (ступінь асиміляції «чужого» слова: взаємозбагачення лексиконів учасників діалогу та смислове наближення як результат діалогу), 7) діалогічне мислення. Зазначені ознаки діалогічності ми у такому ж формулюванні екстраполюємо на феномен джазу й інтерпретуємо їх як показники діалогової сутності джазового мистецтва, що в історії, теорії та практиці феномену виявляються на внутрішньо-системному та позасистемному рівнях.

Критерієм для типологізації діалогізму джазового мистецтва обрано зону та рівень локалізації у системі музичної (художньої) культури. На основі цього критерію нами виділено два узагальнених типи діалогізму у бутті джазового мистецтва: внутрішній та зовнішній діалоги.

РОЗДІЛ 2

«ВНУТРІШНІ» ДІАЛОГИ У ДЖАЗІ

2.1. Діалог традицій у період формування джазу

Джаз являє собою унікальний синтез двох культурних традицій – афроамериканської та європейської. Ще у період формування джазу ці дві традиції почали активно взаємодіяти: доджазові форми до XIX століття склалися в групу жанрів трудової та духовної музики, до кінця століття з'явився і блюз. Ці жанри утворюють афроамериканський передджазовий шар, в якому вже наявні ознаки процесу діалогізації як ставлення до чужого смислу з африканськими та європейськими імпровізаційними традиціями.

Найдавнішим у сімействі афроамериканських жанрів, що зберігає імпровізаційні риси африканського музикування, є жанр одноголосних *трудоx пісень*. Він характеризується імпровізаційним викладом здебільшого одноголосної мелодії, збагаченням основного наспіву звучанням паралельних інтервалів; респонсорністю, характерною для африканської традиції. Ю. Панасьє підкреслює, що «негри володіють вельми розвиненим музичним інстинктом, природною схильністю до музики, співів, особливим почуттям ритму» [106, с. 7]. Базуючись на імпровізаційності, мелодії трудових пісень ставали основою спіричуелсів або менестрельних пісень, а також самі могли бути запозиченими з англійських «білих» балад [141, с. 89], отже, жанр трудових пісень був «відкритим» для діалогу з іншими жанрами афроамериканської музики та європейської традиції, демонстрував високий рівень діалогізму тексту і високий ступінь асиміляції «чужого» слова.

Описуючи поширені жанри негритянської духовної музики, «відкриті» для діалогу з європейською традицією, починаючи з останньої чверті XVIII століття, зазначимо стародавній жанр *ринг-шаут* (негритянський релігійний колоподібний екстатичний танець у кульмінаційний момент негритянської християнської служби, що супроводжує спів спіричуелсу [54, с. 253]), який у домінуючій ролі ритму, респонсорності, колективному танці у сполученні зі

співом опирається на африканські імпровізаційні якості. Пісні-проповіді *сонг-сермон* передують сольній імпровізації у джазі, а діалог проповідника та пастви викликає асоціації з джазовими джем-сешн. Жанр *джюбілі* (прославлення, тріумфування), що характеризується використанням гомофонно-гармонічної фактури у результаті впливів гімнів білих християн (повна асиміляція з чужим словом), є зразком європейського принципу обмеження імпровізації у тематичній репризі, що обрамляє варійовані проведення теми. «Ритмічний початок у джюбілі згладжено, а гармонія є функціональною, за європейськими канонами. Класичний приклад джюбілі – знаменита мелодія «Коли святі пройдуть маршем», що згодом стала одним зі стандартів раннього джазу» [141, с. 90]. Дж. Колліер вважає, що в основу цього жанру покладено канонічну хоральну мелодію, але у процесі виконання відбувається перехід від аскетичного та спокійного звучання європейського церковного гімну до вільного, динамічного, навіть екстатичного співу з використанням африканізованої респонсорної техніки, імпровізації, «блюзових тонів», танцювальних ритмів [54, с. 246], що яскраво ілюструє діалогічну мовноповедінкову тактику реагування й мовноповедінковий потенціал адресату, зокрема, модальний характер реакцій персонажів.

Найяскравішим прикладом зближення афроамериканської та європейської традицій у сфері негритянської духовної музики О. Супрун називає жанр *спіричуелу* [141, с. 90], що виник у другій половині XIX ст. як результат синтезу (діалогу) африканських та англоамериканських музичних традицій [94, с. 61]. Ю. Панасьє пояснює його появу механізмом зникання пам'яті про африканську музику у процесі навчання релігійним гімнам європейського походження, завезеним місіонерами-християнами в останній чверті XVIII століття [106, с. 7], з асимілятивними (діалог з частковою асиміляцією) ознаками у різних духовних жанрах.

Музична мова *спіричуелу* як одного з головних, поряд з блюзом, витоків джазу [54, с. 256], заснована на поєднанні рис африканських народних пісень з протестантським хоралом й зокрема, характеризується: негритянською

«ковзною» темперацією та водночас європейською суворою темперованою системою; ангемітонними, гемітонними і терцевими інтонаціями, феноменом «нечистого» інтонування як стильовою ознакою; своєрідною ладовою організацією (стійкі – I, V, змінні – III, VII, додаткові – II, IV, VI ступені) та ін. [94, с. 64]. В контексті проблеми нашого дослідження є важливою настанова про поширення у спіричуелі респонсорної поетичної форми (чергування сольного віршу з хором рефреном), що активувало співучасть (Я-Інший) слухачів у виконанні твору: в ньому брали участь ті, хто вже знав текст і «ті, хто почув його вперше, тому саме поетичні рефрени дозволяли десяткам людей приєднатися до загального музикування» [94, с. 67], що демонструє приклад діалогічної активності, реальний комплементарний діалог з модальним характером реакцій персонажів (рефрен-підхоплення).

Однак система рим у цьому жанрі не склалася, оскільки пісні виникали у процесі колективної імпровізації: кожного разу до тексту додавалися нові фрази і навіть слова, фрази та лінії мігрували з твору у твір. Популяризації й збереженню жанру спіричуела на світовому рівні сприяли: негритянський композитор, аранжувальник Г. Берлі (збірка спіричуелів для голоса і фортепіано «Глибока ріка», 1917), Т. Феннер, Дж. У. Уорк, Дж. Джонсон (видання спіричуелів першої половини ХХ ст.) тенор Р. Хейз (1887–1997), меццо-сопрано М. Андерсен (1897–1993), бас П. Робсон (1898–1976); композитори і диригенти Н. Детт (1882–1943), Ф. Х. Джонсон (1888–1970) як керівники хорів з репертуаром, що поширював естетику спіричуелу; менеджер Е. Ботнер (1898–1981), який організовував концерти хорових колективів та ін.; аранжувальник У. Доусон з його репертуаром для «Хору Роберта Шоу» (починаючи з 1948 р.), негритянський композитор М. Хоган (1957–2003) та ін.

Госпел-сонг, як продовження традицій спіричуелу, є жанром негритянської релігійної пісні на євангелійну тематику [54, с. 244], який почав формуватися у афроамериканському церковному середовищі у середині ХІХ ст., а став поширеним у 1930-х рр. Популяризації жанру госпел-сонгу у світі сприяли численні негритянські церковні госпел-хори, госпел-ансамблі і госпел-групи з

центром у Чикаго, творчість священника методистської церкви Чарльза Альберта Тіндлі (1856–1933), негритянського композитора Томаса Ендрю Дорсі (1899–1993, керівника всесвітнього «Євангелійного хору» з 1931 р.), співачок Сестри Розетти Тейп, яка виконувала госпел на світських майданчиках; Махалії Джексон (1911–1972), твір якої «Підтягнися трохи вище» (1953) розійшовся тиражем більш ніж 8 мільйонів примірників; Мері Найт, Клари Уорд, Алекса Бредфорда, Аллена Бейлі – керівника хору «Гарлем Госпел хор» (1986), композитора і піаніста Кірка Франкліна та ін.

Музичні характеристики госпелу уособлюють діалогічні відносини, зокрема, респонсорний принцип музичної форми (емоційні репліки проповідника й колективна імпровізація пастви). «На світських концертах це перетворювалось у вільну манеру спілкування співака-соліста і публіки. Госпел є дуже виразним й непередбаченим, він вимагає від виконавців великої технічної свободи, артистизму, уміння імпровізувати та спілкуватися з публікою» [94, с. 72], що демонструє спрямованість спілкування на розуміння, осягнення онтологічного змісту буття.

Госпел поширюється на території Європи (Франція, після Другої світової війни), а на території США у 1960-ті рр. відчуває на собі радикальний вплив рок-н-роллу (змінюється рівень і тип діалогу). Можна констатувати, що госпел асимілювався з рок-н-роллом, увійшов до репертуару багатьох джазових ансамблів та оркестрів, здійснив вплив на стилі поп-музики (соул, кантри-вестерн). Так, у госпелах К.Франкліна діалогічно поєдналися традиції поп-музики і джазу з його імпровізаційною природою та енергійним ритмічним началом; акомпанемент трактується як друге соло (Я-Інший), в результаті чого створюється складна, постійно змінна фактура, рясніють яскраві образні фарби, а форма простягається як міні-спектакль, подає приклад взаємозбагачення музичної лексики учасників діалогу. «Хорові твори Франкліна обіймають почесне місце в історії сучасного госпелу, вони є результатом синтезу класичного спіричуелу та естрадної музики» [94, с. 76], що вирізняє діалогічну сутність їхньої музичної мови.

О. Супрун [141, с. 90-93], услід за В. Конен [60, с. 109] вказує на музику менестрельного театру як певний етап у розвитку передджазової імпровізаційної традиції. За Дж. Коллієром, мінстрел-шоу є самобутньою формою американського музичного театру, що виник у першій половині ХІХ ст. під впливом фольклору негрів [54, с. 251]. Музичний ряд цих вистав був заснований на колективній імпровізації у другій (інструментальній) частині вистави, містив загальний імпровізований танець «брейкдаун» з африканськими принципами (вишукана поліритмія, прийом «заклик – відповідь» та ін.); поліритмічну основу п'єси, створювану ударними інструментами тощо, що підтверджує розвиненість діалогічного мислення.

Важливо зазначити, що діалогічний потенціал мінстрел-шоу, порівняно з попередньо описаними прикладами діалогів, є зворотнім по відношенню до афроамериканських передджазових джерел (Інший-Я). «Імпровізаційні принципи музики менестрелів близькі європейським, оскільки афроамериканське начало було привнесене до менестрельного театру. Центральні номери (жартівлива пісня та лірична балада) були сольними. У більшості випадків їх виконували по пам'яті та неминуче імпровізували. Виникала свого роду «неусвідомлювана» імпровізація» [141, с. 91], що ілюструє взірець діалогічної тактики на беззаперечне сприймання Іншого.

Отже, у розглянутих нами поширених жанрах трудової, духовної та розважальної музики США простежується діалогічна взаємодія афроамериканської та європейської традицій. Спостерігаючи діалогічні процеси передджазового мистецтва, нагадаємо, що джаз взагалі є результатом тривалої взаємодії та взаємовпливу регтайму, блюзу, побутової музики для духових оркестрів (бендів), спірічуела та сільського фольклору (скіффла) як різних прошарків зазначених музичних культур [94, с. 77], зокрема, їх жанрово-композиційного рівня музичної традиції, а також форм виконавства.

Регтайм є самобутнім американським фортепіанним жанром, що виник у середовищі фольклорного музикування на основі асиміляції архаїчних різновидів негритянської інструментальної музики, менестрельних пісень

кун-сонг та танців, зокрема, кейкуок [54, с. 253], що неминуче визначало дуальність мови жанру. Отже, він є фортепіанною п'єсою танцювального характеру на 2/4 або 4/4 з регулярною ритмічною пульсацією та синкопами [94, с. 77]. Загальними характеристиками таких п'єс вважають: діалог постійно синкопованої мелодії та метрично чіткого маршового акомпанементу «бас-акорд», наявність паттернів – співставлення остінатних мелодичних і ритмічних моделей, не співпадаючих з тактовою групуванням, особливий тип композиційної структури, інтерпретацію фортепіано як ударного інструменту; тричастинну, сонатну або форму типу сюїти та ін., що підтверджує нормативний вираз діалогічного мислення композиторів-виконавців.

Наполягаючи на думці про регтайм як сполучну ланку між європейською імпровізаційною традицією та джазом, О. Супрун відзначає його близькість до європейської передджазової традиції, з її прагненням до обмеження імпровізаційності [141, с. 91]. У межах проблеми нашого дослідження інтерпретуємо це як діалог на основі здійсненої асиміляції, де «Я» розчиняється в «Іншому». Пальму першості в історико-культурній місії поширення жанру віддають Скотту Джапліну (Джопліну) (1868–1917) – виконавцю та композитору, автору двох опер та багатьох регтаймів, який наполягав на точному відтворенні своїх нотованих творів; Тому Тарпіну, Джеймсу Скоту, Юбі Блейку, Джеймсу Джонсону, Уіллі «Леву» Смісу, Фетсу Уоллеру та ін.

Найбільш цікавим художнім явищем, де перетинаються афроамериканська та європейська традиції, є *блюз* як традиційний жанр афроамериканської музики, найвище досягнення негритянської музичної культури [54, с. 241], друге джерело формування джазу; сольна, інколи дуетна, пісня з характерною запитально-відповідною структурою, вокально-інструментальним типом мелодики, блюзовим ладом [94, с. 79]. Успадкований від афроамериканської музики вокально-інструментальний принцип (соліст-відповідь хору) вокально-інструментальний принцип запитання і відповіді ми інтерпретуємо на рівні твору як приклад внутрішнього діалогу, де «автор-виконавець задає питання і сам же відповідає, частіше усього на гітарі, рідше на банджо або фортепіано.

Інструментальне “відігравання” або відповідь на вокальне запитання називається брейком» [там само] і відображає високий рівень діалогізму тексту. Отже, до стабільних компонентів блюзу можна віднести блюзову форму як характерний тип побудови блюзової строфи, класичну дванадцятитактову (варіанти – 8, 10, 16, 20, 24, 32) структуру ААВ [54, с. 241], де другим А є повторене запитання (Я), а В – відповідь (Інший), якій відповідає квадрат (функційно-гармонічна схема) з каденцією D-S-T.

До мобільних компонентів блюзу відносимо мелодичну тотальну імпровізацію як прерогативу афроамериканської традиції, що засновується на стійкості багаторазово повтореного блюзового квадрату, що ілюструє показник повторюваності комунікативного циклу. У феномені блюзу яскраво представлені: респонсорність як інтонаційне об’єднання голосу й інструменту, ритмо-темброва характерність (рецитація або емоційно-загострений спів на межі галасу), насичення мелодії блюзовими тонами, інтонаційними «під’їздами», горловими звуками, відсутність структурних обмежень в імпровізації [141, с. 94]. Своєрідним діалогом (на рівні ладової організації музичного твору) виглядають феномени «блюзових тонів» та «блюзового звукоряду». Зазначимо, що пальму першості у визначенні блюзового звукоряду як наукового поняття, що увійшло в аналітичний апарат дослідників афроамериканської музичної ідіоматики, В. Єрохін віддає У. Сардженту та вважає це великим науковим досягненням [124, с. 21], що підтверджує дуальність мови жанру.

Діалогічний принцип, зокрема, вияв діалогічного мислення, присутній у блюзі, на наш погляд, у латентній формі, в інтеграції ряду негритянських фольклорних джерел, які вплинули на появу жанру – уорк-сонг, холлер, негритянська балада, спіричуел [54, с. 241], що призвело до яскравого, неповторного інтонаційного, ладового, гармонічного, композиційного «обличчя» жанру, відповідних панівній змістовій стороні творів – темі самотньої особистості, актуальній для європейського мистецтва ХІХ–ХХ століть.

Третім компонентом передджазової культури вважається музика для духових оркестрів, розвинена у США після Громадянської війни. Репертуар колективів (регтайм-оркестрів) був розмаїтим: салонна музика, популярні пісні та танці з мінстрим-шоу, регтайми, кейк-уоки; оркестри здійснювали похоронну та танцювальну ходу, акомпанували піаністам, блюзовим співакам тощо. Усе викладене раніше дозволяє підтримати думку О. Супрун, що «напередодні народження джазу сформувалися дві культурні моделі, що сягають коренями африканської та європейської музичної традиції» [141, с. 94].

Джаз виникає на основі поєднання усіх джерел наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Щоб зрозуміти, як відбувався діалог афроамериканської та європейської традицій надалі на початковому етапі у джазі, звернемося до змісту новоорлеанського та чиказького періодів, де були розвинені основні принципи цього діалогу.

Новоорлеанський стиль є основним стилем класичного джазу у вигляді негритянської та креольської складових, сформованих на основі діалогу афроамериканського фольклору (трудова пісня, негритянська балада, спіричуел, блюз та ін.), народної та побутової музики креолів, архаїчного (раннього) джазу [54, с. 252]. Вважається, що географічне положення портового міста на Півдні США, одного з найбільш музикальних міст країни, славного великими святами, карнавалами, масовими ходами, а також особливості умов співіснування афроамериканських культур креолів та чорних рабів сприяли формуванню особливого культурного середовища. «У такому «чудодійному котлі» змішувались та формувались музичні традиції Нового Орлеану. Важливо, що музичний театр «Сен Петерс» відкрився у Новому Орлеані набагато раніше (1792), аніж, наприклад, у пуританських містах Півночі США. Новоорлеанці були добре знайомі з європейською (італійською та французькою) оперою» [94, с. 81].

Складовими новоорлеанського стилю визначають: розвинені інструментально-ансамблеві форми негритянського музикування, що змінили вокальні фольклорні жанри з примітивним інструментальним супроводом,

побутові танці, фортепіанний регтайм, музику духових капел за зразком європейських військових оркестрів; самостійний тип новоорлеанського джаз-бенду з поділом інструментальних груп (секцій) на ритмічну (банджо, духовий або струнний бас, ударні та фортепіано) і мелодичну (провідний голос – корнет або труба, контрапунктуючі голоси – кларнет і тромбон, який гармонійний супровід мелодії – тромбон), з певним співвідношенням сольної та колективної гри, імпровізації та аранжування; утвердження більш складного й досконалого респонсорного принципу ансамблевої гри нарівні з багатоголоссям типу імпровізаційної контрастної поліфонії з провідним голосом «лід» (діалогічність); більш яскраве і послідовне втілення блюзової традиції з колом специфічних виразних засобів і технічних прийомів (офф-біт, драйв, дьорті-тони, шаут-ефекти, стоппінг, брейки, стоп-тайм-техніка, хот-манера тощо) [54, с. 252].

О. Супрун відзначає, що для розуміння, як складався в джазі діалог євроамериканської та афроамериканської традицій, необхідно звернутися до музики новоорлеанців, покладеної на перші джазові платівки [141, с. 96]. Ця думка наслідує позицію В. Конен про те, що грамофонні платівки, що випускалися спеціально для «кольорового ринку» були головною сферою поширення негритянського джазу [57, с. 331]. Саме завдяки такій формі збереження джазової культури до нас дійшло мистецтво видатних співачок блюзу Ма Рейні, Бессі Сміт, вокаліста і гітариста Хедді Ледбеллі, трубача, співака й імпровізатора Луї Армстронга, інструменталіста, вокаліста, імпровізатора регтаймів та автора блюзів Фердинанда Мортонна (Джеллі Ролл) та багатьох ін.

Звертаючись до творчості новоорлеанських джаз-бендів як виразників новоорлеанського стилю, зазначимо діяльність колективів під керівництвом Банка Джонсона, Фредді Кеппарда, Чарльза Болдена (Бадді), виконавців-креолів Сіднея Беше, Бадді Пті, Барні Бігарда, Фердинанда Мортонна (Джеллі Ролл). Зауважимо, що особливий статус Нового Орлеану, зокрема, з огляду на популярність ансамблю «Новоорлеанські королі ритму» на чолі з піаністом і

композитором Е. Шибелі і видатними солістами – кларнетистом Л. Рапполо і тромбоністом Дж. Брунісом привели сучасних джазознавців до думки, що якщо на початку ХХ століття в Новому Орлеані й не народився джаз, то принаймні виник перший його стиль [94, с. 82].

На нашу думку, переконливими, в контексті проблеми діалогічного потенціалу джазу, є наступні приклади діалогу євроамериканської та афроамериканської традицій: колективна, ярусна імпровізація, у якій кожен інструмент посідає свою реєстрову нішу (записи «Dippermouth Blues», «Snake Rag» 1923 р. King Oliver's Creole Jazz Band), європейський принцип сольного мелодичного варіювання, поєднаний з афро-американською колективною імпровізацією в крайніх розділах із спільним закінченням п'єси як імпровізаційного підсумку («Black Bottom Stomp», де з дванадцяти епізодів імпровізаційними є лише чотири, «Dead Man Blues», «Grandpa's Spells» у виконанні ансамблю Red Hot Peppers Джеллі Ролл Мортон), переважання стихії імпровізаційного колективного музикування над композиційністю, винахідливе використання тембрових ефектів [141, с. 96-97]. Наведена інформація ілюструє показник високого рівня діалогізму традицій.

У 1917 р. з причини закриття розважальних закладів Нового Орлеану багато джазових виконавців переїжджають до Чикаго, просуваючи новоорлеанський стиль до новоорлеанського чиказького стилю. Первинний новоорлеанський стиль аж до другої половини 30-х рр., коли відбулося його відродження у різних формах, витісняється комерційною розважальною музикою.

Водночас із процесом існування Новоорлеанського стилю розвивається *диксиленд* як один з основних стильових різновидів традиційного джазу [54, с. 252]. Формуючись у середовищі «білих» музикантів, альтернативному по відношенню до негритянської культури, носії цього стилю тільки у другому поколінні (1920-ті рр.), обравши шлях поступового подолання расових бар'єрів, сповідують виражальні засоби негритянського джазу (імпровізація, оф-біт, «блюзовий звукоряд», хот-тон та ін.), що ілюструє феномен дуальності мови.

Відбувається діалог між диксілендом і новоорлеанським стилем, виникають і розвиваються нові, змішані стильові форми джазу, отже, спостерігаємо високий рівень діалогізму. Історичну цінність музичної творчості «білих», «південних бендів» мають платівки «Блюз ліврейної конюшні» («Livery Stable Slues»), «Уанстеп для джаз-бенду з Диксіленду» («Dixieland Jass Sand One-Step»), записані «Справжнім джаз-бендом із країни Диксі» («Original Dixieland Jass Band»), хоча творча манера виконавців спочатку шокувала слухачів, тобто зіткнення з іншим словом пробуджує власну критичну силу слухача. Певні ознаки культури диксіленду протяглися через 1920-ті рр. до чиказького стилю.

Чиказький стиль, що обіймає перехідний статус між новоорлеанським стилем та свінгом, склався у 1920-х рр. у м. Чикаго на основі поєднання традицій новоорлеанського стилю й диксіленду [54, с. 259]. У Чикаго побували майже усі «батьки джазу», а існуючі у Новому Орлеані африканська та європейська традиції, за виразом О. Супрун, «почали сходитися разом» [141, с. 96]. Це підтверджується складовими чиказького стилю, які визначають як: європеїзовану манеру виконання; заміну колективної імпровізації кількома соло, межуючими з аранжованими епізодами; індивідуалізацію панівного мелодичного голосу, часткову відмову від респонсорної техніки, переважання фігуративного варіювання мелодії над наскрізною імпровізацією, опору на квадрат, акцентування другої та четвертої долі чотиридольного метру, збільшення складу ансамблів [54, с. 259], що ілюструє високий ступінь асиміляції традицій (Я-Інший), аж до витіснення європейською традицією афроамериканської як приклад високого рівня діалогізму й асиміляції.

Довершений дует корнетів Джо Олівера (Кінга) та Луї Армстронга привернув увагу слухачького загалу до «Креольського джаз-бенду», платівки якого, починаючи з 1923 р., стали джазовою класикою. Прославилися джазмени – піаніст і композитор Джеллі Ролл Мортон, креольський кларнетист-саксофоніст Сідней Беше та ін. Однак «центральною фігурою класичного джазу – новоорлеанського і диксіленду чиказького періоду (а на думку багатьох і найкращим джазменом взагалі) залишається Луї Армстронг. Він затвердив

пріоритет соліста-імпровізатора і перетворив двотактові інструментальні брейки блюзів у самостійне соло» [94, с. 83].

Аналізуючи манеру гри музиканта, науковці підкреслюють вірність Л. Армстронга афроамериканській традиції, про що свідчить: наявність респонсорності, яка поєднувала соліста та групи, два інструменти, інструмент і голос; зародження джазової вокальної техніки «скет» («Hotter Than That», «West End Blues», «Gut Bucket Blues»); неймовірна темброва і ритмічна розмаїтість його соло [141, с. 99]; становлення варіаційної джазової форми (тема – сольні імпровізації – тема, де одиницею імпровізації є квадрат – варіант похідної теми або близький до неї за гармонічною побудовою), апробованої в ансамблях «Гаряча п'ятірка» та «Гаряча сімка» за участю видатного піаніста Ерла Хайнза [94, с. 83] та ін.

Як приклад внутрішнього діалогу сприймаємо детальний опис Дж. Колліером запису Л. Армстронгом пісні «Sweethearts on Parade», інтерпретацію видатним музикантом соло зі спокійних, «солодких» пасажів як блискучого тяжіння Армстронга до діалогічності. У діалозі співака з самим собою упродовж тільки початку твору викреслюються: сплетіння синкопованої фігури, відсікання швидкої тридольної фрази, проривання крізь скопище шістнадцятих тривалостей у брейк, цитування з «High Society», розрядка напруги уповільненням простої фігури тощо. «Цей невеличкий фрагмент мелодії – чудовий приклад «діалогічного» ефекту в музиці. Як виявляється, кожна наступна фраза є відповіддю на попередню... І знову Армстронгу достатньо п'яти секунд, щоб надати життя дісно самотньому фрагменту мелодії, який міг би принести славу багатьом музикантам його часу. У частині соло, що залишилася, продовжується перегукування швидких та повільних фраз...» [56, с. 193].

Чиказький стиль вплинув на розвиток біг-бенду, формування свінгового стилю та сучасного джазу.

Класичним свінгом є «оркестровий» свінговий стиль 1930–1944-х рр., що характеризується появою джазмену нового типу, який працював з

оркестрантами по нотованій версії п'єси, й, відповідно, зміною співвідношення імпровізації та композиції у творі [141, с. 100]. Поява стилю свінгу збігається з остаточним формуванням головного естетичного принципу джазу (імпровізація на тему) [94, с. 84]. Найяскравішими виразниками епохи свінгу є оркестри Флетчера Хендерсона, Луїса Рассела, Дюка Еллінгтона, Бенні Гудмена та ін. Зокрема, в оркестрі Флетчера Хендерсона було розроблено систему «підтримки» соліста-імпровізатора, для чого колектив розподілявся на ритмічну (фортепіано, гітара, контрабас, ударні) та дві мелодичні (саксофони та мідні духові – труби і тромбони) секції; було впроваджено техніку рифів як коротких повторюваних формул, якими чергувались саксофони і труби з тромбонами на фоні пульсу ритм-секції, що підтверджує високий рівень діалогізму тексту.

Взагалі, епоху свінгу характеризує більш посиленна, порівняно з попередніми, взаємодія між негритянськими свінговими оркестрами та «білими»: «Гудмен грав п'єси з репертуару Бейсі, Барнет копіював Еллінгтона, а колектив «білого» кларнетиста-віртуоза Буді Германа, що пізніше заказав І. Стравинському «Чорний концерт» (1945) навіть називали «оркестром, що грає блюзи». Велику популярність мали оркестри братів Дорсі (у них аранжувальником працював чорний музикант Сай Олівер), Арті Шоу (він уперше ввів четверту групу – струнних інструментів), Глена Міллера (із відомим «кришталевим акордом», коли разом із саксофонами грає кларнет). Б. Гудмен скоротив кількість своїх музикантів до шести і став регулярно запрошувати до свого секстету негритянських музикантів – трубача Куті Уільямса з оркестру Еллінгтона і молодого гітариста Чарлі Крисчіана» [94, с. 86].

Наведений матеріал ілюструє висунуту Д. Лівшицем гіпотезу щодо бікультурного походження джазової імпровізації, «яка підтверджується імпровізаційністю не лише “чорних”, але й “білих” передджазових жанрів, а також помітною роллю білих джазменів у становленні джазу» [70, с. 7]. Отже, джазова діалогічність заснована на респонсорному принципі і творчій

активності слухачів, характеризується «особливим типом смислових відносин, складених із висловлювань реальних або потенціальних авторів» [там само, с. 19], і є активною.

Таким чином, на основі розглянутих нами передджазових жанрів музичної культури США та панівних стилів класичного джазу можна дійти висновку, що вже на ранньому етапі формування джазу яскраво визначилася діалогічність двох його культурних складових – афроамериканської та європейської у різних варіантах діалогічних відносин: «людина в людині» – внутрішній діалог, мови як певної двомовності, як мови внутрішнього діалогу, в якому здійснюється безперервне взаємозвернення текстів, їх поліфонія, контрапункт, а не просто співіснування; зіткнення з іншим словом, яке пробуджує власну критичну силу слухача. І якщо у новоорлеанському, чиказькому та свінговому періодах цей діалог мав частіше нерівномірні прояви, то у напрямках модерного джазу він виявлятиме більшу сталість і ґрунтовність. Коливання ж у процесі джазового «спілкування» між різними традиціями зберігається у трансформованому вигляді, що зумовлено синтезованою природою даної інтонаційної практики (Ю. Чекан).

На основі вище викладеного визначаємо *діалог традицій у період формування джазу* як комплекс діалогічних відносин афроамериканської та європейської генези, який породжує дуальність інтонаційного, ладо-гармонічного, жанрово-композиційного, стильового, виконавського рівнів внутрішньо-системного буття джазового мистецтва і активує музичні та позамузичні засоби комунікації, реальний вираз феномену. Це форма діалогізму, змістом якої у зазначений історичний період стають: респонсорний принцип музичної та поетично-музичної форми у жанрах спіричуелу, госпелу, блюзу та ін.; асимілятивний характер виражальних засобів і музичної мови у регтаймі, блюзі та ін.; динамічний тип викладу музичного матеріалу і модальний характер реакцій персонажів (від європейської аскези – до вільного, динамічного африканізованого мистецтва); високий рівень діалогізму тексту і високий ступінь асиміляції «чужого» слова у жанрах (трудова пісня, спіричуел,

блюз) і стилях (новоорлеанський, чиказький, свінг) й формування діалогічного мислення у трудових піснях, госпелах, мінстрел-шоу, регтаймі, чиказькому стилі та ін. (інтонаційно-мелодична, жанрова інтегративність, акомпанемент як друге соло, поліритмічна основа колективної імпровізації).

Така форма внутрішнього діалогу активує наступні діалогічні підсистеми джазу як мистецтва діалогу: респонсорність поетичного тексту твору, респонсорність голосу й інструменту в музичному творі, голосу проповідника і колективу прихожан (слухачів) у духовному жанрі; асиміляція інтонаційних і ладових особливостей різних культур, різнорідних виражальних засобів у музичній мові твору; діалогічна сутність художніх принципів стильових систем, міжстильовий діалог, а також проміжні стильові форми, у процесі історичного становлення діалогічної системи джазу; діалогічність виконавського мислення, виконавських принципів і музичної форми. Відповідно, у функціонуванні перелічених діалогічних підсистем задіяні суто музичні та позамузичні засоби. Комуникантами цієї форми діалогу є: семантичні одиниці поетичного тексту, семантичні одиниці музичного тексту, семантичні одиниці поетичного та музичного текстів, виконавець (виконавці) і слухачі, складові стилю, міжжанрові взаємодії, виконавські принципи, тема й імпровізації у варіаційній джазовій формі, соліст-імпровізатор і колектив.

2.2. Комуникативні аспекти діалогу в джазі: «інтуїтивні імпровізатори» та «синтезуючі композитори» в історії джазового мистецтва

Джаз, як складова світової музичної культури, здійснив значний вплив на види, стилі, жанри, напрями музичного мистецтва та в цілому – на розвиток музичної культури. Почавши свій шлях у США, він асимілює функціонуючі в американському середовищі музичні традиції Європи, Африки, Азії й трансформує їх до культурно-історичної цивілізації Нового Світу. Джазова музика упродовж своєї історичної еволюції привертає увагу композиторів, поетів, літераторів, хореографів, театральних діячів та ін. як частина соціокультурної реальності [81]. На сьогодні науковцями доведено, що джаз, як

мистецтво, засновується на дивній життєвій енергії, містить чудовий дар привертати до себе все більшу аудиторію; досягаючи нових вершин, збагачуючи світ, він стає могутнім стимулом життя суспільства [124, с. 217].

Аналізуючи дослідження У. Сарджента [124], звертаємо увагу на поняття гібриду та гібридності, які часто вживаються науковцем. До аспектів змісту поняття гібридності, в інтерпретації У. Сарджента, залучається наступне: трактовка джазу як явища з хот-якостями і водночас гібридної природи (початковий синтез африканських і європейських елементів); безліч його різновидів – афроамериканський, негритянський автентичний джаз й численні гібридні типи як синтез самобутніх хот-якостей автентичного джазу з неафроамериканськими елементами; процес «гібридизації», що триває – «гібриди» джаз-року, фьюжн у 70-х рр.; хот-якість («гаряча» атмосфера) у різних формах джазового музикування (навіть у стилі кул) і джазового мистецтва в цілому. Гібридність виявляється у взаєминах дводольності і тридольності, мажору та мінору, квадратності й структурно-синтаксичної нестабільності; свободи та самодисципліни, колективізму й особистої творчої ініціативи; багатомірності художньо-образного складу музики і безпосередності, невимушеності музичного висловлювання; суворой метричності, розміреності звуко руху – і гнучкості, «свавільності», «політності», безперервності становлення музичної думки; атмосфери розкнутості під час музикування – та підвищеної емоційно-психологічної напруженості творчого процесу; оптимізму й усвідомлення складності, суперечливості буття; сміху і сліз [124, с. 19], що й підтверджує комунікативний потенціал, «відкритість» до діалогу джазового мистецтва на різних рівнях виконавської творчості і художнього тексту.

Культурологічний підхід до джазового мистецтва, застосований рядом дослідників (Д. Коллієр, В. Конен, Л. Переверзев, У. Сарджент та ін.), дозволяє віднайти в їх дискурсах ідентичне протиставлення двох явищ. Зокрема, Л. Переверзев, інтерпретуючи поняття К. Закса «*tumbling strain*» (поспівка, що рухається) і «*horizontal melody*» (горизонтальна мелодія, «скупий наспів»),

пов'язує перше з них зі стихійним, а друге – з раціонально-абстрагувальним чинниками в музиці. Адаптуючи цю термінологічну опозицію до сфери джазового мистецтва, автор диференціює феномени, з одного боку, імпровізатора, а з іншого – «конструктора» [109].

Подібні роздуми наведені М. Уільямсом, який порівнює виконавські манери Луї Армстронга і Дюка Еллінгтона, Чарлі Паркера – і Телоніуса Монка, доходячи висновку про принципову протилежність «інтуїтивних імпровізаторів» та «синтезуючих композиторів» [211, с. 5]. Розвиваючи це спостереження, відзначимо, що згадані розбіжності відповідають загальнокультурним архетипам (культурні моделі, за О. Супрун), які спостерігаються не лише в джазі. Однак на джазовому матеріалі ці архетипи, з дуалізмом афроамериканського та європейського джерел, простежуються з особливою рельєфністю [142, с. 407], виявляють наявність процесу діалогізації як ставлення до чужого смислу.

До типу «інтуїтивних імпровізаторів» американським істориком джазу віднесено таких майстрів як Кінг Олівер, Луї Армстронг, Сідней Беше, Каунт Бейсі, Чарлі Паркер, Майлс Девіс, Джон Колтрейн, Орнет Коулмен та ін. Тип «синтезуючих композиторів» представляють Скотт Джоппін, Дюк Еллінгтон, Телоніус Монк, Джон Льюїс, Чарлі Мінус, Чік Корія, Дейв Брубек та ін. Висвітливо детальніше ознаки творчого процесу зазначених виконавців першої та другої категорії джазменів персонально з метою поглиблення уявлень про специфічні риси цих манер і виявлення рівня діалогової активності між зазначеними групами музикантів.

Творчість піонера новоорлеанського стилю *Джозефа Олівера* (Кінга, 1885–1938), надзвичайно продуктивного у виконавському відношенні, увійшла у скарбницю джазового мистецтва у зв'язку з евристичними відкриттями у галузі «звукового» тексту. Відомо, що у чотирьох початкових тактах соло п'єси «Dippermouth Blues» він апробує «блюзові тони» зі зміщенням їх висоти, мінливості тембру за рахунок сурдин та граул-ефектів і, головне, розробляє складну синкоповану формулу, яка збагатила техніку синкопування в

імпровізації, вказала на свободу мелодії від метричної пульсації. Моделлю звукової лінії у такому соло є тільки канва, графічний ескіз для майбутньої живописної джазової картини, що є принциповою особливістю джазу. «Для джазового музиканта є важливим не те, які тони чи акорди він грає, а те, як він їх грає. Чудовий джаз може бути виконаний на основі одного або двох тонів, що у європейській музиці, звичайно, неможливо» [54, с. 7] – отже, очевидно є дуальність мови з домінантою афроамериканського первня.

Мелодії соло видатного корнетиста, співака, легенди джазу *Луї Деніеля Армстронга* (1901–1971) розвивались ним з такою довершеною логікою, що слухачі сприймали їх не як імпровізацію, а як раніше заготовлену, створену музику. Це дозволило ударнику Дж. Крупі дійти висновку, що в якому б стилі не грав виконавець, він не зможе зіграти й 32-х тактів, не віддавши музичної данини генію. «Все зробив Луї і зробив першим» [«Тайм», 21 лютого 1949, цит. за: 106, с. 21]. Описуючи виконавську манеру джазмена, дослідники, з метою донести велич імпровізатора, удаються до художнього стилю: «металеві» щелепи; теплий і насичений, як мед, тон у всіх регістрах; звучання стаккато, гострого, як бритва (Дж. Колліер); здатність його корнету співати, як голос людини (Ю. Панасьє) та ін. Принципи музикування, техніки, прийоми, мовні особливості Л. Армстронга мають для історії джазу, теорії імпровізації концептуальний характер і, як зроблені ним за життя творчі відкриття, торкаються усіх рівнів виконавського процесу. Зокрема, це: надзвичайна експресивність подання звукового матеріалу, коли слухачі відчували, що він підводить оркестр до фіналу (мовноповедінкова тактика реагування й мовноповедінковий потенціал адресату), природне виконання найскладніших технічних прийомів, специфічні для негритянської традиції різкі підвищення висоти тону, унікальне відчуття зв'язку «мелодія→форма» (початок, середина, завершення); прийом корельованого хорусу – 32 похідних такти, починаючи з перших двох, співвідносних з усіма фразами, застосований ним у першому соло п'єси «Sugar Foot Strut» та у вступі до п'єси «Hotter Than That»; тактика фінального хорусу (повторення теми → варіації на неї → кульмінація з простих

повторюваних фігур); опанування високим регістром; виконання, зазвичай, до чотирьох-п'яти хорусів наприкінці номеру. Рисою його манери, що яскраво доводить артикульованість афроамериканського компонента у комплексі «афроамериканське-європейське», є відхилення від граунд-біту як художній прийом з градаціями – певне відставання від метру, значне відставання, збільшення масштабів фраз, один акцент на такт та ін., що емансипувало відносини між метром і мелодією, призводило «паріння» мелодії над іншим, як-от у записах: «Riverside Blues», «Skid-Dat-De-Dat», «Potato Head Blues» [54, с. 82].

Негритянським кларнетистом, сопрано-саксофоністом, видатним представником креольського напрямку новоорлеанського класичного джазу є *Сідні Беше* (1897–1959), який «здійснив великий внесок у справу збереження традицій новоорлеанського стилю, у розвиток свінгу і сучасного диксіленду» [124, с. 228]. Творчі відкриття музиканта й ознаки його таланту свідчать про панування афроамериканських традицій у його музичній ментальності, зокрема: плинність мелодичної лінії крізь важкі акорди мідної групи, витончене плетіння мелодичного малюнку («Shreveport Blues»), нескінченний потік мелодії, насичений звук з різкими зриваннями наприкінці фраз, граул-ефекти; чудовий свінг, який парує над основною метричною схемою («Cake Walkin' Babies»), відривання мелодії від граунд-біту у брейках, ритмічне розмаїття брейків як моделей джазового виконавства. В його грі яскраво простежується наявність більш тонких, порівняно з європейською традицією, метричних відтінків (безсвідомий свінг), ритмічних малюнків типу «гойдання» Аналіз записів виконавця свідчить про віртуозне опанування ним жанром регтайму, вихороподібну пасажну техніку, що розшаровує тканину («Maple Leaf Rag» з групою «New Orleans Feetwarmers», 1920–30-ті рр.), геніальне варіювання висоти звуків, тривалостей, звуковідтворювальних прийомів для створення музики, сповненої роздумів, чистоти та туги, яка «народжує в уяві образ лози, що вільно в'ється («Blue Horizon», 1944) [54, с. 49-50].

Відомо, що піаніст *Каунт Бейсі* (1904–1984), який мав потужну оркестрову практику, широко застосовував у власних аранжуваннях для оркестру рифи як елемент музичного мислення і композиції, надзвичайно характерний для негритянської музичної традиції (тривале повторення фрази із зростаючим свінгуванням) і запроваджений до практики блюзового співу, релігійної музики, піаністів стилів «бугі-вугі», «регтайм», оркестрів Бейсі, як імпровізації, використовує рифи в ансамблевій грі, акомпанементі солісту-імпровізатору, у перегукуваннях оркестрових груп [106, с. 37]; його особисту виконавську манеру характеризують як просту та стриману, коли «права рука вступала час від часу щоб узяти мінімум ...звуків або фігур для подальшого розвитку мелодичної лінії» [54, с. 136].

Альт-саксофоніст *Чарльз Паркер* (Молодший, 1920–1955) увійшов до історії джазу не тільки як відомий виконавець бібопу, біг-бенду, але й ініціатор удосконалення акордової сфери джазової гармонії. Ним широко використовувались альтеровані акорди, які стають нормою бопу. Поряд з цим, викликають інтерес, як вияв імпровізаційної свободи боперів, темпи вище 300 ударів за хвилину, «підвищена швидкість» тривалостей навіть у повільних темпах (змагання на швидкість), чергування визначених і менш визначених ритмічних фігур у стрімких пасажах – вільних, несподіваних, як виліт, що дозволяє миттєво подолати тяжіння граунд-біту; зміщення акцентів від он-біту до офф-біту, синкопування у несподіваних ділянках тексту, зсування фразування, зміни у трактуванні ритм-групи, не всі з яких були продуктивними в історико-культурному процесі розвитку джазового мистецтва [54, с. 165].

Творчість «чорного принца» джазу, композитора, трубача Майлса Девіса (1926–1991), месії джазу (Дж. Коллієр), саксофоніста Джона Колтрейна (1926–1967), Орнета Коулмена (1930–2015) є яскравою у розвитку імпровізаційної сфери джазу як продовження афроамериканської традиції. Зокрема, це полімодальна імпровізація у джазі на основі спеціальних звукорядів і, відповідно, мелодійне винахідництво М. Девіса («Milestones», «So What», «Kind of Blue», «Inamorata and Narration by Conrad Roberts», «Flamenco Sketches») [50,

с. 48], стиль «звукових шарів», тотальна звукова лінія, специфічні лади, політональність, фрі-джаз Дж. Колтрейна [54, с. 230], мелодична ускладненість тем, «мозаїчний» метод побудови мелодичної лінії, повна свобода гармонічного профілю твору у О. Коулмена [там само, с. 222-223].

Отже, на основі вище зазначеного робимо висновок про стійкий характер, засадничу роль імпровізації як специфічного типу мислення джазменів-«імпровізаторів», орієнтованих на домінантність афроамериканської музичної традиції. Використання принципу імпровізації як основи джазу пов'язане із опануванням принципу біту – рівномірної акцентованої ударної пульсації, носія африканської музичної традиції.

Творчість короля регтайму *Скотта Джапліна* (Джопліна), який опублікував 33 регтайми, понад 25 пісень, вальсів, сольних п'єс, а також посібник з регтайму, засвідчує, що, незважаючи на нескладність жанру регтайму, творчість музиканта «належала мистецтву, а не комерції» [54, с. 34]. Як крок до засвоєння «чужого», відступ до монологу з відсутніми агонією, діалогом, спонтанністю; закрита структура жанру регтайму. Він «створювався і виходив з-під пера композитора як цілісний, детально пророблений, відшліфований у всіх деталях, повністю завершений у собі твір. Його форма була «закритою», вона не передбачала і в силу своєї жорсткості не припускала імпровізації» [109, с. 317]. Характеристиками регів С. Джопліна є: щільна музична тканина, економне синкопування, розвинена піаністична техніка («Maple Leaf»); логічно «вибудована» форма, що базується на відносинах чіткого ритму лівої руки у манері страйд і складної, занадто синкопованої мелодичної лінії у правій руці; повторність однієї й тієї ж самої музичної фрази у секундовому або терцевому співвідношенні з початковою; запитально-відповідний принцип чергування фраз; стандартність розмірів (2/2, 2/4, 3/4, 4/4 и 6/8), високий ступінь композиційної нормованості, отже, «регтайм – музика, вибудована за формальним принципом, за гармонійними квадратами» [54, с. 34], що сприймається нами в межах теорії діалогізму як діалогічне мислення (прихований діалог з імпровізаторами).

Неперевершеним генієм джазу та одним з найкрупніших музикантів ХХ століття був і залишається *Едвард Кеннеді Еллінгтон*, на прізвисько «Дюк» (1899-1974) [55, с. 9]. Згідно поетизованого вислову Л. Переверзева, він є величезною кухнею-лабораторією, ремісничою майстернею, імпровізаційною студією і цілим науково-художньо-дослідницьким інститутом. «Це найширший полігон, на якому можна випробовувати ефективність будь-яких теорій, естетичних концепцій й аналітичних методів у їх тяжінні підійти до джазу з будь-якою з його граней і сторін, практично неозорих і нечисленних» [110, с. 103].

У масиві літератури про митця не залишає байдужим пафос дослідження Л. Переверзева «Приношение Эллингтону» (1999), в якому і сам джаз, і творчість Д. Еллінгтона подані як «два діаметрально протилежних естетичних вектори: один спрямований до чуттєвого низходження до темної безодні ґрунтового-фольклорних стихійних енергій, інший – до духовного сходження на все більш високі ступені диференційованості, впорядкованості, просвітленості» [110, с. 42]. Отже, єдність пафосу і катарсису, афрохристиянського досвіду, втілених у формі грандіозних сакральних джазових вокально-інструментальних циклів *Двох Священних концертів*, визначають естетичне і етичне кредо Еллінгтона [там само, с. 83], характеризують його як композитора, який довершено володіє монументальними музичними формами (Еллінгтона називають першим композитором джазу).

Телоніус Сфіе Монк (1917–1982), поряд з іншими негритянськими джазовими музикантами (Д. Гіллеспі, Ч. Паркером), після 1940-х рр. додав до своєї гри гармонічні та мелодичні елементи класичної та сучасної європейської музики [106, с. 46]. Ставши одним із засновників стилю бі-боп, носієм власного неповторного стилю з невеликою (мінімалістською) кількістю засобів [92, с. 64], своїми творчими експериментами він сприяв розвитку технологічної складової джазового мистецтва («*Round Midnight*», «*Epistrophy*», «*Ruby, My Dear*», «*Little Rootie Tootie*» стали джазовими стандартами). Його гру характеризували економність та сухість виконавської манери, повільні темпи;

використання незвичних хроматизмів у побудові акордів він підкреслював у загальній звуковій тканині, що надавало особливого колориту грі та шокувало музикантів і слухачів. Його мелодичне мислення у темах виражене через орієнтацію на мелодичний кістяк, видалення з мелодії усього лишнього; а задум композиції, зазвичай, домінує над солістом, підкорює його собі [54, с. 180].

Льюїс Джон (1920–2001), видатний представник кул-джазу і «третьої течії», керівник MODERN JAZZ QUARTET («MJQ») [77, с. 228], у своїй творчості просував ідеї подання імпровізацій у довершеній музичній формі як більш цінного для слухача втілення логіки, смислу (спрямованість на розуміння, осягнення); вважав, що орієнтована на європейський досвід музична форма є, перш за все, стійкою структурою, частини якої контрастують або доповнюють одна іншу, натомість емоційна напруга музики створюється змінами темпу, тональностей, метру, інструментування [54, с. 200]. О. Супрун присвячує багато сторінок своєї дисертації діяльності Л. Джона та MJQ, відзначаючи особливу «графіку» (лінеарність викладення музичної думки, економія засобів вираження) в їх імпровізації, чергування зон композиції й імпровізації з цементуванням форми наскрізного інтонаційного проростання, горизонтальний метод імпровізації (традиції Й. С. Баха), приховування граней теми й імпровізації («Blue Rondo A La Turk») тощо [141, с. 109]. Автор концепції «імпровізаторів» і «композиторів» М. Уільямс вважає, що квартет Л. Джона володів секретом балансу між написаним, попередньо аранжованим, і зімпровізованим солістом [211, с. 124].

Джазовий піаніст, керівник ансамблю, композитор, провідний представник мейнстріму *Девід Уоррен Брубек* (1920–2012) своєю діяльністю уособив тенденцію до зближення з європейським музичним мисленням, до відмови від пріоритету негритянської ідіоматики; від обов'язковості форм свінгування, що затвердилися в практиці джазового мистецтва; продемонстрував володіння кількома стилями (вест-коуст-джаз, кул-стилю у 1948–1951 рр., камерний джазовий). «Особливим етапом у творчості Брубєка є його «жанрові»

експерименти, спроби введення до модерн-джазу (ніби «перекладу» джазовою мовою) нетипових для нього раніше жанрів (рондо, чакони, фуґи, інвенції, хоралу маршу, вальсу, мазурки, регтайму, бугі-вугі, самби)» [141, с. 143-144].

Віртуозний піаніст з оригінальним, впізнаваним стилем Армандо Ентоні Корія (1941 р. н.) є автором декількох класичних джазових стандартів («Spain», «La Fiesta», «Windows»); «грає музику, в якій віртуозно поєднуються складні пасажі аранжувань з сольними партіями у стилі ф'юґн [62, с. 181].

Отже, на підставі вищевикладеного можемо констатувати орієнтацію «інтуїтивних імпровізаторів» на домінування суто імпровізаційного начала, і, навпаки, вбудованість імпровізації до форми в цілому у «синтезуючих композиторів». І в першому, і в другому випадках присутня регламентована імпровізація – стильова і композиційна. Діалогічні відносини між «інтуїтивними імпровізаторами» та «синтезуючими композиторами» ми розглядаємо як конкретизацію діалогу афроамериканських і європейських традицій джазу¹, прихований діалог. У творчості «інтуїтивних імпровізаторів» через домінування афроамериканського начала (пафос, ентузіазм, екстаз, за Л. Переверзєвим) втілюються відносини «Я-Ти» з поглинанням Іншого. Натомість у «синтезуючих композиторів» (катарсис, гармонія, упорядкованість хаосу у космос, за Л. Переверзєвим) через домінування європейського начала спостерігаємо діалог, в якому Інший розчиняє у собі Я.

Безперечно, влучним є вислів Ю. Кінуса про те, що «не існує двох музикантів, які зовсім однаково реагують на одну й ту саму пропоновану мелодію, групу акордів або лад. Крім того, соло може бути відображенням як природи використаного музичного інструменту, так і самого соліста» [50, с. 8]. Ця думка підтверджена і творчими портретами видатних джазменів, викладених нами. Так само справедливою знаходимо думку О. Супрун про різнорідність вияву у творчості джазових музикантів «композиторської» й «імпровізаторської» ліній, зокрема, культивування складених форм у Еллінгтона, раціоналістичну композицію – у Монка, використання

¹ Див. підрозділ 2.1.

поліфонічних тем бароко – у Льюїса, синтезування різних традицій (джазових, класичних, фольклорних) – у Чіка Коріа [141, с. 78].

Комплементарним діалогом *«інтуїтивних імпровізаторів»* та *«синтезуючих композиторів»* в історії джазового мистецтва ми називаємо комунікативний комплекс діалогічних відносин творчих особистостей на основі домінантності у кожної з них афроамериканської чи європейської стильової складової. У *«інтуїтивних імпровізаторів»* він породжує експресивність подання звукового матеріалу, емансипацію виконавської техніки, що розшаровує тканину; розхитування інтонаційних, метроритмічних, ладових основ музичної форми, водночас супроводжуючись прийняттям і демонстрацією оволодіння довершеною логікою форми, техніки європейського синкопування, простоти та стриманості манери гри тощо.

У *«синтезуючих композиторів»* діалог відбувається на основі взаємодії довершеного володіння музичною формою (у тому числі монументальною), цілісності твору, його відшліфованості в усіх деталях, подекуди невеликої (мінімалістської) кількості засобів. Характерними є економність та сухість виконавської манери, домінування задуму композиції над солістом, чергування зон композиції й імпровізації з цементуванням форми наскрізним інтонаційним проростанням, схильність до монологу з відсутніми агонією, діалогом, спонтанністю; творчі технологічні експерименти, емоційна напруга, що створюється змінами темпу, тональностей, метру, інструментування; приховування граней теми й імпровізації тощо.

Це форма діалогізму, змістом якої стає: прихована взаємодія архетипів з дуалізмом афроамериканського та європейського джерел; різноспрямовані мовні пріоритети (афроамериканські у *«інтуїтивних імпровізаторів»* та європейські – у *«синтезуючих композиторів»*); подібний ступінь активності комунікативного синтаксису в обох архетипах; модальний характер тактики реагування, більш високий рівень діалогізму тексту в межах кожної з груп джазменів і більш низький – між групами музикантів; сформоване діалогічне мислення видатних виконавців.

Представлена форма внутрішнього діалогу активує наступні діалогічні підсистеми джазу як мистецтва діалогу: дуалізм національних джерел в архетипах; комплементарний принцип набуття інтонаційного, метроритмічного, ладогармонічного, технічного, ансамблевого, композиційного виконавського досвіду; діалогічність виконавського мислення, виконавських принципів. Відповідно, у функціонуванні перелічених діалогічних підсистем задіяні суто музичні та позамузичні засоби. Комуникантами цієї форми діалогу є: архетипи між собою, мелодія і метрична пульсація, мелодична лінія і акорди мідної групи, мелодія і граунд-біт у брейках, полімодальна імпровізація на основі спеціальних звукорядів, семантичні одиниці музичної тканини твору, запитально-відповідний принцип чергування фраз, «переклад» академічних жанрів джазовою мовою, виконавець і різні стилі, стиль «звукових шарів», соліст-імпровізатор і акомпанемент, оркестрові групи між собою, зони композиції й імпровізації, ритм лівої руки у манері страйд і складна, синкопована мелодична лінія у правій руці, задум монументальної композиції і соліст, частини музичної форми.

2.3. Діалог двох типів джазового мислення

Розглядаючи діалог афроамериканської та європейської музичних традицій у підрозділі 2.2, ми порівнювали представників цих традицій з метою виявити домінуючу спрямованість кожної з груп до імпровізації або до композиції. Методологічний потенціал наведеного вище типологічного порівняння може бути представлений на основі цього ж історико-культурного матеріалу, але в іншому ракурсі, на рівні джазового стилю з урахуванням його внутрішньої діалогової інтенції.

Спробуємо ще раз охарактеризувати явище «інтуїтивного імпровізатора», наголошуючи на тому, що поняття «імпровізація», «імпровізатор» є невід'ємними від джазової творчості: їх важко обмежити рамками конкретної типологічної константи (крім того, поширеною є думка щодо інтуїтивної природи джазу, протилежної раціональному мисленню). Імпровізація, за

Д. Лівшицем, є фундаментальною основою джазу, специфіка якої виявляється у процесі гри зі свінгом [70, с. 12]. Як мисленнєвий феномен, імпровізація, в реалізації старого (напрацьовані звороти) і нового (манера їх подачі, характер з'єднання), базується на методі переінтонування [там само, с. 16], який ми інтерпретуємо як діалогічні відносини.

У переліку імен джазменів-імпровізаторів, наведеному у підрозділі 2.2, зважаючи на особливий еволюційно-історичний контекст їхньої творчої діяльності, стильову палітру, мовно-жанрові особливості, привертає увагу наступна обставина: усі ці музиканти є прибічниками підкреслено спонтанної манери музичного висловлення, що характеризує *імпровізаційну складову джазового мислення* [142, с. 407]. Отже, в імпровізації, як оперативному, моментальному, спонтанному процесі, на думку О. Строкової, «естетизується раптовість творчого імпульсу, експромтність, що стали синонімом самої імпровізації. Акцент робиться на емоції, інтуїцію, потік думок і почуттів, що ллється самодовільно... Це жива розмова, коли соліст передає свої безпосередні чуття, емоції, переживання на даний момент» [140, с. 162], тобто постійна спрямованість на розуміння, осягнення, онтологічність, які вирізняють повторюваність комунікативного циклу. Спрямованість інтуїтивних імпровізаторів на імпровізацію як діалоговий феномен може виявлятися по-різному й зачіпати різні рівні композиції і музичного стилю: зокрема, Луї Армстронг, який зберіг вірність чиказькому стилю, спирається на регтаймову модель новоорлеанців; Каунт Бейсі та Лестер Янг – на традиційний пісенний і блюзовий квадрат; Паркер тяжіє до блюзу та до блюзових інтонацій, а у Девіса й Хенкока імпровізаційність і блюз взаємодіють з «розімкненими» структурами модального джазу та джаз-року.

Тип «синтезуючих композиторів», що склався переважно у творчості джазменів-піаністів, вихованих так чи інакше у контакті з європейською традицією, можна характеризувати через *композиційну складову джазового мислення*, що найяскравіше виявилась у сфері складених та сюїтних форм (рефлексія, зокрема, через регтайм). Композицію у джазі розглядають у різних

ракурсах: у широкому сенсі – як п'єсу, у вузькому – як авторський твір із завершеною, відточеною формою, продуманий і, за необхідності, записаний нотами [140, с. 174]. З урахуванням спорідненості характеру творчого процесу автора джазової композиції і творів опус-музики, зауважимо, що прояви цього типу мислення не ініціюють синтезуючих композиторів до відходу від імпровізації, але передбачають більш строге, регламентоване трактування останньої, що інтерпретується нами як діалогічні відносини. «Композиторський» тип мислення, як і «імпровізаторський», реалізується дуже різносторонньо, так само зачіпаючи різні рівні музичного твору. Зокрема, для Мортон та Еллінгтона характерне культивування складених форм, для Монка – тяжіння до поліфонічної техніки бароко, для Чіка Корія – інтонаційно-стильове синтезування різних пластів музичної культури (джазового, класичного, фольклорного) тощо [142, с. 408], що так само спрямоване на розуміння, осягнення, онтологічність, які підкреслюють повторюваність комунікативного циклу.

Звернемо увагу на дуальність стабільного і мобільного (центр і периферія, підготовлене і спонтанне, Я-Інший) в окреслених типах джазового мислення. Поширеною є думка, що імпровізатор не може точно повторити створену ним імпровізацію. Стабільними складовими такого твору є структура, інструментарій, однак «тембр, емоційний підтекст, динаміка помітно змінюються, що робить кожне виконання неповторним» [140, с. 175]; вмикається образне мислення – на противагу мисленню раціональному, активуються підсвідомі процеси. Виконавець-«композитор» у процесі створення твору орієнтований на попередній творчий досвід оволодіння системою виражальних засобів на основі власного рівня професійної підготовки і рівня музичного мислення сучасного йому історичного етапу, однак, наявність нотації не може бути показником для визначення твору як імпровізації або як композиції.

Розвиваючи думку про наявний потенціал типологічного методу, заявлену на початку підрозділу, зазначимо, що він виправдовує себе у процесі

порівняльної характеристики музикантів *одного* стилю з метою виявлення діалогічних відносин імпровізаційного та композиційного типів джазового мислення. В результаті пошуку як зразок внутрішньостильового діалогу виникають опозиційні пари: Кінг Олівер – Джеллі Ролл Мортон (новоорлеанський джаз), Луї Армстронг – Бікс Бейдербек (чиказький стиль), Каунт Бейсі – Дюк Еллінгтон (свінг), Чарлі Паркер – Телоніус Монк (бі-боп), Білл Еванс – Майлс Девіс (кул-джаз), Сесіл Тейлор – Орнетт Коулмен (фрі-джаз), Хербі Хенкок – Чік Корія (фьюжн) [142, с. 409]. Конкретизуючи викладене, зазначимо відмінне (Я-Інший), що детермінується оригінальністю творчої індивідуальності видатних джазменів, виявленою на основі сталих компонентів тієї чи іншої спільної стильової системи.

Так, у п'єсі «Sugar Foot Stomp», як новій версії «Dippermouth Blues» з оркестром «Creole Jazz Band», у соло Кінга Олівера на корнеті відображені найсуттєвіші особливості джазу. «Усі три хоруси побудовані навколо блюзової терції, висоту якої Олівер постійно варіює. ... Ці звуки виконуються так, що навіть при багаторазовому прослуховуванні важко визначити, як саме вони пов'язані з основним ритмом. Записати це соло з допомогою сучасної нотації навіть приблизно – завдання абсолютно нездійсненне» [54, с. 53]. Дж. Коллієр відзначає, що Джеллі Ролла Мортон називали першим серйозним джазовим композитором, маючи на увазі його талант поєднувати в собі автора й аранжувальника. Зокрема, для кожного запису він створював новий музичний твір, суворо вивірений за формою і яскравий за мелодикою. «Така побудова композиції була властивою європейській музиці. Джеллі вмів вибудовувати п'єсу так, щоб кульмінація була природною, а перехід від одного настрою до іншого – повільним. Але перш за все він був майстром звукової палітри. ... Використовуючи лише кілька інструментальних тембрів, він домагався колористичного ефекту, схожого з манерою Матісса» [54, с. 58]. До спеціальних композиційних прийомів можна віднести й поєднання у творі різних жанрових ознак, введення додаткових інструментів для створення гармонічних ефектів, розширення функцій ударних інструментів, поліфонічний

характер утворення тканини тощо. Наведений приклад ілюструє діалогічні відносини імпровізаційного та композиційного типів джазового мислення у новоорлеанському джазі та дуальність музичного мислення цього стилю.

Діалогічний характер у творчості трубача Луї Армстронга і корнетиста Бікса Байдербека можна вбачати у вірності першого з них афроамериканській імпровізаційній манері, виявленій у неймовірній тембровій та ритмічній розмаїтості його соло, а в іншого – у ритмічній простоті, мелодичній витонченості, згідно з європейською імпровізаційною традицією. Водночас, в ансамблях Армстронга Hot Five і Hot Seven «усне аранжування» (head arrangement) узагальнювало імпровізаційне різноманіття в одну сольну партію, а імпровізаційна манера ансамблю Френкі Трамбауера з солістом Байдербеком була орієнтована на мелодію та супровід («Singin' The Blues»), проведення теми, використання композиційних вставок («Riverboat Shuffle»), 16-тактовий пісенний європейський квадрат як форму для імпровізації й прийом композиційного контрасту [141, с. 98-99]. Наведений приклад ілюструє діалогічні відносини імпровізаційного та композиційного типів джазового мислення у чиказькій традиції та дуальність музичного мислення представників цього стилю.

В оркестровій практиці Дюка Еллінгтона, поборника джазових варіаційно-імпровізаційних форм, імпровізація витісняється імпровізаційністю («Diminuendo in Blue / Crescendo in Blue»), а подих африканської традиції передається за допомогою аранжування, тобто неімпровізаційними засобами. О. Строчкова висловлюється про експериментування джазмена у 1920-х рр. у сфері гармонії, зокрема, впровадження ним у твори певних особливостей гармонії імпресіоністів (нонакорди, паралелізми та ін.) [140, с. 94]. Натомість у Каунта Бейсі стрижнем музики завжди була реальна імпровізація; принцип тотального перефразовування, нескутий формальними рамками («Taxi War Dance», 1939); поліфонічні сполучені рифи з подальшим трансформуванням, сплетінням, новими імпровізаційними варіантами, утворюючими ефекти африканської поліритмії [141, с. 103-104]. Наведений приклад ілюструє

діалогічні відносини імпровізаційного та композиційного типів джазового мислення та дуальність музичного мислення у свінгу.

Загально визнаним фактом є те, що Чарлі Паркер і Телоніус Монк були одноступенями й творцями нового напрямку в джазі – бі-бопу, однак, особистості цих музикантів різні – не дарма за Паркером, який творив спонтанно, закріпилося прізвисько «Пташка» (Bird), а Монк, який завжди вирізнявся особливою раціональністю та відчуттям композиційної перспективи, отримав звання «архітектора вищого рангу» (Дж. Колтрейн). З іншого боку, «імпровізатор» Паркер розумів «композитора» Монка, натомість «імпровізатор» Майлс Девіс його не розумів і не сприймав. Наведена інформація ілюструє діалогічні відносини імпровізаційного та композиційного типів джазового мислення та дуальність музичного мислення стилю бі-боп.

Піаніст *Білл Еванс* (1929–1980), в межах посилення інтелектуального початку у стилі кул-джазу [124, с. 258], розвиває власні принципи побудови музичної тканини, зокрема: тяжіння до раціональної мелодії, закріплення за партією лівої руки чисто гармонічної функції, поступову відмову від гри лівою рукою, дотримання європейського виконавського стилю з його зосередженістю. Однак, прагнучи передати в музиці витончені й піднесені почуття, елегійні настрої, «сутінкову поезію», Еванс непомітно переводить схильність до рефлексії у відчуженість, що, на думку, Дж. Коллієра, додає до його стилю певної одноманітності [54, с. 186]. Його сучасник і творчий колега Майлс Девіс, який «накладав на музичну тканину лише окремі мазки, не вимальовуючи ретельно всіх деталей» [там само, с. 204], що й визначило створення ним унікальної стильової концепції, презентованої у «Walkin'», «Bye Bye Blackbird» та ін., запобігав до відхилення мелодичної лінії від тактової сітки; вільно маніпулював з темою, ніби забувши про акомпанемент ритм-групи («Milestones»); розсікав музичну тканину епізодами, в яких взагалі відсутній темп; широко використовував звуки з невизначеною висотою тону, дивував публіку несподіваними фразуваннями тощо. Незважаючи на певну розбіжність у сфері орієнтацій на композиційний та імпровізаційний типи мислення у межах

специфіки стилю кул, відомо, що згадані митці тісно співпрацювали і навчались один в одного [54, с. 189]. Наведений приклад ілюструє діалогічні відносини імпровізаційного та композиційного типів джазового мислення та дуальність музичного мислення у стилі кул-джазу.

Сесіл Тейлор (нар. 1929), який під час навчання фортепіано у консерваторії Нової Британії, водночас паралельно засвоював теорію музики і композицію, безумовно, позиціонує себе як джазмен-«композитор», що виявилось у використанні ним європейських форм. Маючи власну експресивну, енергійну манеру фортепіанної гри, він прагнув відійти від стандартних джазових структур, від послідовності гармоній як бази імпровізації, а «за прикладом європейських імпресіоністів розглядав акорди як насичені кольорові «плями»» [54, с. 216]. Сильовими ознаками фрі-джазу, представленими у сольній та колективній творчості піаніста, є: невизначеність теми, слабо виражена тональність, «невписуваність» фігур у тактову сітку («Song»), принцип побудови мелодичної лінії за традиціями І. Стравінського і А. Веберна («Charge 'Em Blues»). Отже, позиціонуючи джазовий авангард, вільний джаз, музикант відмовляється від постійних темпів, тактів, з'єднань акордів і від самих акордів, і використовує безліч нетемперованих звуків [54, с. 218]. Натомість у О. Коулмена, зокрема, одній із записаних ним найважливіших платівок авангарду «Free Jazz» (1960), спостерігаємо відсутність у композиції темпу, метру, акордів і, навіть, мелодії; невідповідність до рівномірно темперованого строю. Слухачі у музичній формі могли віднайти тільки вступ, шукали і не знаходили яких би то не було закономірностей звукової організації тощо. «На конверті альбому була репродукція відомої картини «Білий світ» «абстрактного експресіоніста» Джексона Поллака. Це полотно при всьому бажанні не можна назвати картиною: колірні лінії переплітаються між собою в абсолютно випадкових поєднаннях. Певне, вільний джаз повинен був виступити в ролі своєрідної паралелі живопису такого роду. У ньому та сама довільність, така сама відсутність видимого зв'язку між складовими частинами, але в цілому, на думку виконавців, він претендує «на щось більше»» [54, с. 224]. Наведений

приклад ілюструє діалогічні відносини імпровізаційного та композиційного типів джазового мислення та дуальність музичного мислення у стилі фрі-джазу. Високим є ступінь діалогічної активності.

На особливу увагу заслуговують спільні творчі проекти подібних «опозиціонерів», наприклад, «імпровізатора» Мілта Джексона й «композитора» Джона Льюїса в ансамблі «Modern Jazz Quartet» або Хербі Хенкока й Чіка Коріа – видатних майстрів епохи фьюжн – у межах відомого концерту 1978 р., записаного в альбомі «An Evening With Chick Corea And Herbie Hancock», що яскраво відображає неповторну атмосферу діалогу двох типів джазового мислення.

Упродовж історії джазу означені типи не лише суперничають, але й активно взаємодіють. Відповідно до теорії «тіні», розробленої В. Сировим, у кожному з них (Я) знаходиться протилежна ознака, свого роду «тінь» (Інший): той же «інтуїтивний імпровізатор», зокрема, як і будь-який інший імпровізатор, долучає конструктивно-логічні елементи (двомовність, «людина в людині», внутрішній діалог) [142, с. 410].

Відомо, що джазова імпровізація зовсім не є хаотичною, оскільки орієнтована на власні закономірності: від побудови цілого, загальної «драматургії», композиційної схеми, заснованої на певному чергуванні «квадратів», до мотивно-тематичної реалізації задуманого. Остання визначається взаємовідношенням тематичних рифів (джазова «horizontal melody») та вільних імпровізованих сегментів («tumbling strain»). «Симптоматична кристалізація самих рифів, нерідко тісно пов'язана з процесом імпровізаційного «пошуку»: в таких випадках риф неначе «спливає» з глибини мелодійного потоку, і після перебування на поверхні повільно «заглиблюється» знову» [142, с. 410]. Така кристалізація інколи захоплює й початок викладення, а рифу, як тематичній структурі, надається двуєдина функція інтонаційного імпульсу й мотивного концентрату, який слугує матеріалом для напруженого мелодійного розгортання.

Аналогічна «тінь» присутня й у «синтезуючих композиторів», тип мислення яких віддзеркалює, з одного боку, широту жанрових та стильових витоків, а з іншого – концентрується на формотворенні. Йдеться не тільки про вміння досягати чіткості та ясності музичного висловлювання, а й про інтерпретацію формоутворювальних факторів як стильових. «Якщо у “імпровізаторів” композиційна логіка є зазвичай завуальованою й відходить на периферію музичного тексту, то у “синтезуючих композиторів” вона, навпаки, підкреслюється й наповнюється внутрішньою імпровізаційністю (згадаємо хрестоматійні п’єси Дюка Еллінгтона – “Чорно-коричневу фантазію”, “Концерт для Куті”, “*Diminuendo i crescendo* у блакитному” та ін.)» [142, с. 411]. Зазначене злиття протилежностей є невід’ємною рисою справжньої, живої (діалогової) музики. Наведені міркування ілюструють високий рівень діалогізму тексту та ступінь асиміляції «чужого» слова: взаємозбагачення лексиконів учасників діалогу та смислове наближення як результат діалогу.

Взаємодія феноменів «імпровізатора» і «конструктора» в музиці (не лише джазовій) є дуже цікавою й актуальною проблемою, а наведена типологія у сфері композиторського, виконавського, імпровізаційного, *слухацького* музичного мислення стимулює вивчення ряду фундаментальних процесів.

Зокрема, сприйняття джазу, його активне осягнення не лише американською аудиторією, а й європейською, на наш погляд, полягає і в унікальності джазової імпровізації як засобу спілкування. Імпровізація є унікальною моделлю духовного спілкування художніми засобами, оскільки в процесі її виконання безпосередній діалог відбувається і між музикантами (у джаз-бенді), і водночас – між виконавцями і слухачами. Імпровізація завжди тяжіла до ансамблевих форм, у яких «закладене» прагнення до будь-якого виду спілкування – діалогу, дискусії, колективного висловлення тощо (джазова імпровізація зазвичай виконується дуетами, тріо, диксілендами, біг-бендами). Дж. Колліер, висвітлюючи історію джазових стилів, не раз приділяв увагу фундаментальному принципу побудови джазової імпровізації, заснованому на семантичній діаді «питання - відповідь» [54, с. 243-244]. Таким чином, в

самому середовищі ансамблю, що виконує джазову імпровізацію, відбувається «бесіда», зумовлена художнім змістом і її спрямованістю. Кожний учасник-музикант може виконати свою імпровізацію-думку, посилаючи її іншим, які, в свою чергу, відповідають на цю імпровізацію, але їх «відповідь» складається вже в контексті сказаного й визначається ним (як у будь-якому живому діалозі). Кожна «відповідь» впливає на подальший хід «бесіди», оскільки ця розмова є негайною і відповідь може бути різною: за настроєм, за змістом, за обраними художніми засобами і т. ін.

Тема «бесіди» у джазовій імпровізації може належати імпровізатору, який водночас є і автором, і виконавцем, а може відбуватися на тему автора, котрий не бере участі в такому духовному спілкуванні особисто – тобто відбувається «дистанційний» діалог з композитором імпровізатора та слухачів, тому що будь-яке музичне виконання є діалогічним у своїй спрямованості на слухача. Можливість таких форм діалогу спирається, як відзначає С. Мальцев, на «семантичні якості імпровізації, засновані на психологічній опорі того, хто імпровізує, на репліку партнера» [82, с. 19]. Наприклад, у якості основи для імпровізації в сучасних стилях джазу використовуються теми з творів Й. С. Баха, Ф. Шопена, інших класиків.

У процесі виконання джазової імпровізації духовне спілкування відбувається між музикантами та слухачами, які не знайомі особисто, але між ними виникає атмосфера довіри та духовної спільності. Звернемося до наукового обґрунтування фаз, властивих духовному спілкуванню нехудожніми засобами (перша фаза – ефект краси й впізнання; друга та третя фази – уточнення позицій та викладення доводів; четверта фаза – спілкування повинне закінчитися на позитивних емоціях [98, с. 34]), які ми адаптуємо до процесу сприйняття джазової імпровізації.

У джазовій імпровізації для «бесіди» часто використовуються усім знайомі, улюблені музичні теми, що створює атмосферу єднання, адже усі «співрозмовники» володіють чимось спільним, а саме – музичною темою, яка несе певне художнє навантаження і комплекс асоціацій. В інших випадках

імпровізатор використовує власні теми і особисто створює атмосферу довіри, зав'язуючи духовний діалог.

Дослідники проблеми імпровізації (Н. Амірханова, Ю. Кінус та ін.) зазначають, що в імпровізації комбінуються напрацьовані пам'яттю виконавця найбільш виразні музичні блоки, які потенціують інформацію духовного характеру, отже, комбінаторика імпровізації є заставою незліченної кількості комбінування асоціацій у мисленні людини. В процесі «переконання» джазові музиканти, що імпровізують, нерідко використовують засіб «цитування» іншої відомої теми як знайомої слухачам думки, викликаючи у «співрозмовників» перехресні асоціації, що ведуть до нового смислового повороту в музичній «бесіді», «уточнення позицій, і викладення доводів» усіма художніми можливостями музичної мови, здатної виразити більше, аніж слова. У джазовій імпровізації використовується засіб повного повторення першої теми-думки або видозміненої теми-думки – переробленої, збагаченої, або нової теми-думки, яка виникла в результаті її музичного «обговорення». Отже, «відновлюються» й «примножуються» позитивні емоції, які виникли у першій фазі духовного спілкування музичними засобами.

Промаркуємо думку О. Супрун про відносини конкретного джазового стилю з власною публікою, шанувальниками, на яких розраховане виконання, наприклад, малою, елітною аудиторією, з якою спілкується джазовий авангард. Публіка кожного стилю – «неоднорідна за своєю структурою, кількісним складом, віком, вона різної соціальної та расової приналежності. Одні віддають перевагу традиційним стилям, другі – авангарду, треті – бі-бопу або кул-джазу. Репертуар великих свінгових оркестрів – біг-бендів – включав досить розважальної музики, розрахованої на широку аудиторію» [141, с. 41]. Отже, визначеність стилем власної публіки у певному сенсі прогнозує й тип діалогу.

Специфіка джазової імпровізації як засобу духовного спілкування музичною мовою, як доводить практика, виявилася актуальною в умовах «масової урбаністичної свідомості» та художнього ринку, який перебудовувався на початку ХХ століття. Так, вчені відзначають, що

«надзвичайне зростання міст у XX столітті призвело до нових форм взаємодії людей у міському просторі. Ця нова ситуація привела до виникнення потреби у формуванні нових, відповідних міським умовам типів спілкування» [47, с. 83].

О. Супрун слушно зауважує, що «історію джазу можна зобразити як чергування “афроамериканських” і “європейських” впливів, де переважає то одна, то інша культурна якість. Виходячи з даної дуальності, до африканізованих стилів можна віднести: традиційний джаз, бібоп, фанкі (хард-боп) і фрі-джаз; відповідно до європеїзованих – свінг, кул-джаз, ф’южн та авангардний джаз» [141, с. 88], що дозволяє вибудувати горизонталь історико-діалогічної плинності феномену. Ранній період існування джазу характеризується переважанням «чистих» типів, і аж до 1940-х років ідентифікація «імпровізаторів» і «композиторів» не викликає особливих труднощів, однак у подальшому домінують інтегративні тенденції зближення, взаємопроникнення, навіть змішування раніше розмежованих різновидів, аж до появи «синтезуючих імпровізаторів» або «імпровізуючих композиторів» [142, с. 412].

Магістральні шляхи розвитку джазу, поступово завойовуючи художні висоти, спрямовувалися до професіоналізму (від «фольклорного» покоління дилетантів-самоуків – до високоосвічених музикантів), концептуальності (від прикладного та легкожанрового – до автономного й високохудожнього), універсалізму (від специфічно афроамериканського – до інтернаціонального). «При цьому відбувається безперервне розширення жанрово-стильових горизонтів, освоєння нових територій і формування самобутніх шкіл поза межами «метрополії», завдяки чому джазове мистецтво отримало сучасну «поліфонічність» та багатогранність» [142, с. 413], зокрема, приклад українського джазу, представленого плеядою уславлених майстрів – В. Симоненка, Ю. Шепети, В. Колеснікова, М. Євпака, М. Голощапова, Ю. Кузнецова, В. Прихожая, С. Дергунова, Ю. Маркова, В. Мачуліна та ін.

Визначена В. Сировим опозиція «легкожанрове – високохудожнє» пов’язана з гострими й напруженими діалогічними явищами. Ще з часів бі-бопу

значний шар джазового мистецтва віддаляється від розважальності та комерційної орієнтованості, викликаючи дуже різні оцінки та думки (хоча вже у 1920-ті рр. існував поділ на «*hot*» і «*sweet*», тобто справжній і псевдоджаз). У подальшому джаз фактично розколовся на два «табори». Уже Ч. Паркер, який не сприймав обмежень трихвилинного платівкового стандарту, мріяв про створення джазової симфонії (двома десятиліттями раніше цю ідею озвучував «білий» джазмен Бікс Бейдербек); його послідовниками у галузі кул-джазу стали музиканти ансамблю «Modern Jazz Quartet». У гранично радикальній формі ця тенденція реалізується «третьою течією», яка повністю звільняє джаз від легкожанрової залежності й підвищує його до рівня серйозного професійного мистецтва. Поступово долаючи «ужитковість» танцювальних витоків, авангардні джазові експерименти знаходять концептуальний вимір («*Love Supreme*» Джона Котрейна або відомі альбоми «Mahavishnu Orchestra»). Але в головному річищі джазу – мейнстрімі (альтернативне – «прямолінійний джаз» [139, с. 9]), що поєднує класичні й достатньо апробовані типи висловлення, – зберігається орієнтація на широкого слухача [142, с. 413-414]. Сильова амплітуда мейнстріму весь час зростає, й нині до цієї галузі джазового мистецтва відносяться навіть альтернативні явища недалекого минулого. Так, в епоху Ч. Паркера бі-боп демонстрував підкреслену опозиційність канонам традиційного джазу; нині ж цей стиль сприймається як різновид джазової класики. Інший яскравий зразок – джаз-рок, що сьогодні є одним з найбільш значимих шарів мейнстріму.

Отже, кожний з наведених прикладів має свій діалогічний спектр. Діалоги виникають у процесі безпосереднього спілкування артистів на сцені у спільних виступах «композиторів» та «імпровізаторів», джазових і фольклорних виконавців. Цілком ймовірними є і «заочні бесіди» сучасних митців з видатними джазменами минулого або опосередковані стильові взаємодії.

На нашу думку, на сучасному етапі розвитку українського джазу серед джазових виконавців також зберігається тенденція поділу на «інтуїтивних» та «синтезуючих». Різняться сам характер імпровізації, залежно від

підготовленості музиканта (теоретично підковані піаністи – «в рамках» (ближче до «синтезуючих»), більш вільно імпровізують духовики (їм близька форма джем-сейшн – інтуїтивна, спонтанна імпровізація).

Зокрема, у джаз-бенді «BissQuit» Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм (Додаток Б, рис. 1) усі музиканти – чудові імпровізатори, але лише двоє з них створюють композиції для групи – і роблять це абсолютно по-різному. Так, піаніст Олег Богущ, творчий стиль якого характеризується концептуальністю, використовує більш складні гармонії, форми, ретельно продумане голосоведіння для кожного інструмента. Текст твору виписується нотами. Інший автор композицій колективу, Володимир Балаба (духові), – «мелодист»: його твори надбудовуються над гармонічною цифровкою. Виконавець вважає, що для кожного музиканта повинно бути якнайбільше простору...

Отже, на основі вище викладеного, визначаємо *діалог двох типів джазового мислення* як комплекс діалогічних відносин, який породжує домінантність афроамериканської чи європейської складової на рівні внутрішньо-стильового буття джазового мистецтва і активує музичні та позамузичні засоби комунікації, реальний та прихований вираз феномену. Це форма діалогізму, змістом якої стають: наявні діалогічні відносини імпровізаційного та композиційного типів джазового мислення; онтологічне наповнення повторюваного комунікативного циклу висловлювань «імпровізаторів» та «композиторів», виконавців та реакцій слухачів; дуальність мови у кожному з актуальних джазових стилів (новоорлеанський, чиказький, свінг, бі-боп, кул-джаз, фрі-джаз та ін.); високий ступінь діалогічної активності «співрозмовників» (фрі-джаз); ансамблеві форми виконання як мовноповедінковий потенціал адресату й мовноповедінкова тактика реагування, детермінованість форми діалогу реакціями публіки; високий діалогічний потенціал лексиконів учасників діалогу (ефект «тіні»); «неподільність і незлиняність» дуального діалогічного мислення, стабільного і мобільного на рівнях композиції творів, стилю в цілому.

Представлена форма внутрішнього діалогу активує наступні діалогічні підсистеми джазу як мистецтва діалогу: дуалізм у сфері фундаментальних принципів побудови джазової імпровізації, джазового стилю; діалогічність композиторського й виконавського мислення, виконавських та стильових принципів, виконавських форм, композиційних принципів. Відповідно, у функціонуванні перелічених діалогічних підсистем задіяні суто музичні та позамузичні засоби. Комуникантами цієї форми діалогу є: напрацьовані звороти і манера їх подачі, характер з'єднання у музичному тексті; імпровізація та її трактування, «питання – відповідь» в імпровізації, раптовість творчого імпульсу і розуміння як основа імпровізації, форма та її досягнення як основа композиції, імпровізатор – репліка партнеру, узагальнення імпровізаційного різноманіття в одну сольну партію, мелодія та супровід, поліфонічні сполучені рифи з подальшим трансформуванням, джазові варіаційно-імпровізаційні форми, мелодична лінія без тактової сітки, несподіване фразування, раціональна мелодія, невідповідність до рівномірно темперованого строю, відмова від постійних темпів, тактів, з'єднань акордів і від самих акордів; комбінаторика імпровізації, колективне висловлення, виконавець і власна публіка, інтонаційний імпульс і мотивний концентрат, формоутворення, чиказький стиль і регтаймова модель, імпровізаційність і традиційний пісенний та блюзовий квадрат, імпровізаційність і блюз та «розімкнені» структури модального джазу та джаз-року, інтонаційно-стильові елементи джазового, класичного, фольклорного походження, система виражальних засобів і рівень музичного мислення тощо.

2.4. Діалог поколінь у джазі

Розглядаючи форми внутрішніх діалогів у джазі, торкнемося питання діалогу поколінь, розробленого у дослідженнях Д. Лівшиця [69; 70]. Бікультурність поступово трансформується у полікультурність у зв'язку із виявленням, у процесі еволюції феномену, «опонентів» (співрозмовників, Інших) – приміром, індійської, афро-кубинської, рок-культури. Немов би

усередині джазу відбувається і така форма джазового діалогу, як *діалог поколінь*.

Погоджуємося і приймаємо за основу своїх подальших міркувань модель зміни поколінь у джазовому мистецтві, розроблену Д. Лівшицем, яка охоплює понад десяток джазових напрямів і хронологічно відбиває зміну 4–5 поколінь джазменів, що поступально з'являлися приблизно через двадцять років. Отже, *першим поколінням* вважаємо класиків новоорлеанського стилю та стилю свінг, які, переважно, народилися на межі XIX–XX століть: Луї Армстронга (нар. 1900), Дюка Еллінгтона (1899), Фетса Уоллера (1904), Гаррі Едісона (1915), Нета Кінга Коула (1917), Бенні Картера (1907), Каунта Бейсі (1904), Аммонса Алберта (1907), Глена Міллера (1904) та ін.

Друге покоління, пов'язане зі «сплеском народжуваності» талантів першої величини, формується у 1920-ті рр., а вплив його відчувається й до сьогодні, «якщо врахувати, що Майлс Девіс (нар. 1926) – «чорношкірий Стравінський» – віддав данину майже усім повоєнним течіям» [69, с. 2]. Серед найбільш яскравих імен другого покоління назвемо боперів Чарлі Паркера (1920), Арта Блейкі (1919), трубача Кенні Дорхама (1924), кул-джазменів Дейва Брубєка (1920), Білла Еванса (1929), Чесні Генрі Бейкера (1929), Пола Десмонда (1924), Ленні Трістано (1919), авангардистів Джона Колтрейна (1926), Уільяма Кларенса Ікстайна (1914), Еріка Дольфі (1928), Бьорда Доналда (1932), Чарльза Л. Бьорда (1925), Кларенса Брауна (1924), Луїзу Бонфі (1922), Кармен Макрей (1920), Телоніуса Монка (1917), Уеса Монтгомері (1925), Джеррі Маліген (1927).

З періодичністю приблизно двадцять років висувається *третє покоління* (1940-х рр.) – покоління Чіка Корія (нар. 1941) та Джона Маклафліна (1942), яке на початку 70-х розсуває кордони джазу завдяки електроінструментам. Серед представників цього покоління назвемо також Джорджа Дюка (1946), Пако де Люсію (1947), Алісу Котрейн (1937), Біллі Кобема (1946), Рона Картера (1937), Майкла Брекера (1949), Джеймса Блада Алміра (1942), Кенні Берона

(1943), Гато Барб'єрі (1934), Алберта Ейлера (1936), Лютера Алісона (1939), Яна Гарбарєка (1947), Джеккі Макліна (1932).

Четверте покоління охоплює джазменів, які народилися у 1960-ті роки. Серед його представників – Курт Еллінг (нар. 1967), Еліан Еліас (1960), Ронні Ерл (1953), Ел Ді Меола (1955), Гай Девіс (1952), Роберт Крей (1953), Дебр Коулмен (1956), Стенлі Кларк (1951), Терес Бланшард (1962), Уінтон Марсаліс (1961), Пет Мітіні (1954), Маркус Міллер (1959), Джон Піцареллі (1960) та ін.

Розвиваючи модель Д. Лівшиця, додамо до переліку представників *п'ятого покоління* джазменів, народжених у 1980-хх рр. Серед представників покоління згадаємо органіста Джої Де Франческо (нар. 1977), співачку Джейн Монхейт (1977) та ін.

Розробляючи типологію діалогу у джазі, Д. Лівшиць виділяє діалог музичний та позамузичний. Особливою, специфічною формою першого з них є *джем-сейшн*, що передбачає спонтанне сумісне музикування, інколи навіть не знайомих особисто джазових виконавців. «Сейшн народжений мовною природою джазу і є найбільш “гарячою” формою реального музичного діалогу» [69, с. 2], в якій яскраво виявляється діалогічна активність з високим ступенем активності комунікативного синтаксису.

Зазначимо, що «гарячі» прояви реального діалогу у формах сейшн'у і концерту засновані на принципі змагальності, де переможцем є той, хто розуміє «точку зору» Іншого й оригінальніше викладає свою. У цих формах активність діалогічного процесу є неоднаковою – зокрема, на джем-сейшн'і слухачами є джазмени, які професійно сприймають інформацію, натомість на концертах аудиторія є мішаною, до певної міри випадковою, що знижує загальний рівень діалогу між «сценою» та «залом» й ілюструє різний рівень діалогізму тексту (зокрема, ступінь асиміляції «чужого» слова, взаємозбагачення лексиконів учасників діалогу та смислове наближення як результат діалогу).

У біографіях кожного із джазменів наявна інформація про участь у *музичних проектах* як аргументованій і зваженій іншій формі реального музичного діалогу у вигляді студійних програм та концертних записів.

Наприклад, відомо, що Р. Картер (1937) у 1968 пішов від М. Дейвіса (1925), хоча згодом неодноразово відновлював з ним творчі контакти для запису платівок [192, с. 143].

Враховуючи комунікативну специфіку цієї форми поширення джазу, підкреслимо, що джазмени при знайомстві з відеозаписом виступів один одного все одно вступають в діалог, що призводить до взаємозбагачення їхніх музичних лексиконів [70, с. 11]. Однак, різним є ступінь активності такого реального діалогу: високий на джем-сейшн'і та концерті й мінімальний – при роботі в студії. Тонус музикантів визначає і рівень залучення публіки, тобто також впливає на діалогічний процес: «відомо багато випадків, коли музика джазмена, видатного на концертах і сейшн'ах, багато втрачала у студійному варіанті» [там само, с. 20].

Як бачимо, обидві форми мають різних учасників діалогу: у музичному проекті, заготовленому раніше, це «виконавець – слухач», а під час сейшн'у – «виконавець – виконавець». Комбінація обох форми діалогових відносин уможлиблюється на джазовому фестивалі, де в «офіційній» частині презентуються проекти, а після концерту відбувається сейшн – для вузького кола слухачів. Отже, «діалогічність полягає у двосторонній взаємодії імпровізатора з партнером і з публікою, яка впливає на хід імпровізації» [70, с. 10-11]. Як периферійні, Д. Лівшицем класифіковані інші форми реального діалогу (концертне відео, концертне аудіо, студійне аудіо), які взагалі виключають реальний контакт зі слухачем [там само, с. 20], що віддзеркалює специфічні діалогічні тактики кожного з типів діалогу.

Ще один тип діалогу, обґрунтований Д. Лівшицем, – *умовний*, як діалог музичних висловлювань, розділених у часі й у просторі, представлений на прикладі Каунта Бейсі (1904) та Оскара Пітерсона (1925), які перебували і в реальному діалозі під час сумісного музикування, і в діалозі умовному – під час прослуховування Пітерсоном записів Бейсі 30-х років [69, с. 3]. Джордж Бенсон (1943), почувши у 18-річному віці запис легендарного саксофоніста Чарлі

Паркера (1920) і «відчувши виниклу в його серці пристрасну любов до джазової музики, виїхав до Нью Йорка» [185, с. 46].

Потенціал такого типу діалогу міститься у своєрідній «бесіді» з класиком, має певне смислове зближення, яке легко встановлюється; спільне – приміром, популярну мелодію для імпровізації; й очевидність діалогу, висловлення точок зору з одного питання, «суперечки» про те, як імпровізувати, й відповіді на запитання.

Звернемо увагу на те, що умовний діалог (зовнішній і внутрішній) передбачає погляд з боку, участь дослідника або ерудованого слухача. Серед форм вияву умовного діалогу назвемо запозичення виконавцем патернів, співіснуючих з «авторськими» зворотами, що, навіть у контексті гомогенізації лексики сучасного мейнстріму, дозволяє авторизувати учасників діалогу, що відповідає показнику діалогового мислення. Умовний діалог розгортається й у площині мовних стилів (дуальність мови), соціальних діалектів тощо у процесі сприйняття їх як певних смислових позицій і найяскравіше він проступає в імпровізаціях різних джазменів на одну тему. Цей тип діалогу виявляється ще як внутрішнє застереження, дистанціювання автора щодо власного вислову або до окремих його частин: феномен «роздвоєння авторства» у сучасних джазових імпровізаціях, присвячених пам'яті джазменів минулого. Наприклад, авангардист Ентоні Брекстон (1945), автор методу композиційної імпровізації, на початку 1980-х випустив альбоми, присвячені класикам джазу – Т. Монку і Л. Трістану. «У цих записах Брекстон постав з несподіваного боку, як музикант, що опанував не тільки всіма відомими прийомами авангардної техніки, але і як віртуоз, який виконує традиційний джаз. На цих альбомах з ним грали піонери бопа Макс Роуч і Хенк Джонс» [190, с. 104]. Отже, умовний діалог є прихованою формою, інтелектуально навантаженою, оскільки «її розуміння вимагає орієнтації у джазі і в музиці інших напрямів» [70, с. 21].

Для пізнання еволюції джазового мистецтва реальний та умовний різновиди музичного діалогу не є рівноцінними. У кількісному відношенні реальний діалог гри разом «батьків» і «дітей» є скоріше виключенням, аніж

правилом, хоча зовнішньо він є дуже ефектним. Натомість «умовний діалог є значно багатшим за матеріалом і має більш широкий фундамент для узагальнень, оскільки принципова відсутність тотожного в імпровізаціях виконавців, як норма джазового мистецтва, піднімає статус не лише якості, але й кількості художньо-цінних інтерпретацій» [69, с. 5].

Поряд з музичним існує *позамузичний* діалог, що здійснюється немусичними засобами, як-от: через слово, діалог фактів, мовноповедінкових реакцій, але з метою пояснити творчу позицію джазового виконавця. Тому, передусім, він є зрозумілим лише професіоналам-джазменам. Пояснюючи специфіку позамузичного діалогу, дослідники звертаються до асоціації з класичним спілкуванням «батьків» та «дітей» з елементом демонстративної реакції дітей на спілкування. Саме так сприймалася демонстративна манера («бути несхожими на інших») боперів – музикантів другого покоління, яка сформувалася в мистецтві у 1940-х рр. Луї Армстронг засуджував нове мистецтво за неможливість танцювати під цю музику, а Лайонел Хемптон (нар. 1909) радикально закликав поховати бі-боп і прогресистів заради життя джазу. Подальша музична практика довела, що «саме бі-боп дав поштовх елітарності джазу, яка стала прикметою більш пізнього стилю кул» [69, с. 4], що відповідає показнику своєрідної мовноповедінкової тактика реагування.

Наводимо й протилежний приклад вербального діалогу між представником третього покоління, однією з центральних фігур нового джазу Албертом Ейлером (1936) із джазовим авторитетом другого покоління Джоном Колтрейном (1926), який відчував на собі вплив молодого колеги: після виходу альбому «Ascension», що знаменував поворот до фрі-джазу (1965), Колтрейн заявив Ейлеру: «Я записав альбом і виявив, що граю майже як ти» [184, с. 32]. Отже, водночас із різкими, недіалогічними висловлюваннями багато хто з «батьків» вбачали у «дітях» продовжувачів традиції, виявляли перспективи розвитку джазу, доказом чого є спільні музичні проекти, здійснені метром Каунтом Бейсі (1904) та молодим Оскаром Пітерсоном (1925), уславленим Дюком Еллінгтоном (1899) та початківцем Джоном Колтрейном (1926),

«королем свінгу» Бенні Гудменом (1909) та молодим гітаристом, що грав у новій манері, Чарлі Крісчіаном (1919). На момент запису (1941) бі-боп ще не тріумфував, але з часом увійшов до «золотого фонду» джазу [69, с. 4]. Наведена інформація ілюструє показник рівня діалогізму тексту культури, зокрема, смислове наближення як результат діалогу.

Найбільш «м'яким» є варіант засвоєння «дітьми» традицій «батьків». Джеймс Блад Алмер (1942) знаходився під творчим впливом Орнетта Коулмена (1930) – їхні шляхи перетнулися на початку 1970-х у Нью-Йорку. «На той час Алмер провів 60-ті роки у самій гущі прогресивного і максимально агресивного новітнього стилю чорної музики funk. Після спілкування з Орнеттом Коулменом і його ідеями він став шанувальником описаної свободи, а гітара його зазвучала грубо, “жирно”, спотикаючись і кидаючись подібно саксофону, який метушиться у пошуках вислизаючих нот» [200].

Відзначимо й тенденцію професіоналізації музичної освіти джазменів, що також пояснює зміни у джазовому мистецтві, ініційовані молодшими поколіннями, що ми сприймаємо як діалогічну тактику, своєрідне мовноповедінкове реагування. Починаючи з 1930-х рр., у школах США розпочинає викладатися предмет «Музика», програма якого передбачає ознайомлення з шедеврами академічної музики, а також вивчення елементів теорії музики. Велика кількість джазменів продовжували навчання музиці у коледжах та університетах. Наведемо приклади з біографій джазменів другого покоління, зокрема: Ленні Трістано (1919) отримав ступінь магістра з композиції Американської консерваторії у Чикаго [209, с. 8], Джон Льюїс (1920) закінчив університет у Нью-Мексіко як піаніст і композитор [77, с. 228], Дейв Друбек (1920) навчався композиції у Д. Мійо у Міллс-колледжі в Окленді та відвідував заняття А. Шенберга у Каліфорнійському університеті [191, с. 109]. Серед представників третього покоління назовемо кілька прикладів: Дж. Еберкромбі (1944) є випускником музичного Берклі-коледжа у Бостоні [181, с. 7], Рон Картер (1937) навчався у музичній школі м. Рочестер [192,

с. 141], Ентоні Брекстон (1945) слухав філософію і композицію у Расвелтському університеті [190, с. 103].

Отримуючи професійну музичну освіту, джазові виконавці на практиці впроваджували експерименти у сфері гармонії, ритму, формоутворення, експериментуючи з новими технологіями, діалогічно реагуючи на процеси, що відбувались в академічному мистецтві. Професіоналізація джазового мистецтва розсуває межі діалогу, спрямовує його до нового змісту музичної реальності, що ми також сприймаємо як діалогічну тактику, своєрідне мовноповедінкове реагування.

Простежуючи зміст діалогічних відносин між визначеними поколіннями джазменів, Д. Лівшиць актуалізує думку про те, що діалогізувати повинно різне (Я-Ти) задля збереження пізнавальної напруги спілкування. Порівнюючи динаміку діалогізму між першим та другим поколіннями джазменів, можна спостерігати, що «Інше» у другого покоління призвело до зміни звичних якостей джазу, культивувало відношення до нього як до самоцінної – неприкладної сфери творчості, дозволило розширити темпову шкалу композицій, зокрема, рухливі темпи змінилися запаморочливими, а повільні стали надповільними (рівень діалогізму тексту, смислове наближення як результат діалогу).

Іншим у другого покоління стало співвідношення теми з імпровізацією, яке спростувало схему першого покоління «тема-імпровізація-тема», натомість вивільнило початок імпровізаційного процесу «від знайомої інтонації», сфокусований у методах Б. Еванса, М. Девіса. Як результат, відмінною рисою другого покоління стало створення нових інструментальних тем, подолання набридливих мелодій мюзиклів та блюзів через розробку на гармонічній основі стандарту нової теми, уособлених у методі Ч. Паркера [69, с. 5].

Діалог між першим та другим поколіннями проступає й у новому імпровізаційному мисленні, зокрема, «батьки» дотримуються стадіальності (кожний квадрат імпровізації несе щось нове), а у «дітей» імпровізація інтонаційно віддалена від теми, тож стадіальність зникає. Л. Армстронг у

першому корусі грав мелодію, у другому – мелодію навкруги першої мелодії, а далі те, що зазвичай прийнято грати. Натомість у «дітей» (бі-боп, кул-джаз) квадрат стає лише формальною одиницею виміру імпровізації; у кожному наступному квадраті виникає нова мелодія, художньо рівнозначна до початкової. Отже, форма базується на створенні нового за якістю матеріалу, що є виявом діалогічного мислення, а зіткнення з іншим словом пробуджує власну критичну силу слухача.

Яскраво діалог поколінь у джазовій практиці представлений Д. Лівшицем на прикладі колискової Клари «Summertime» з опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс» (1935). Перший варіант діалогу з початковим варіантом композитора, який дорівнює другому народженню твору, розглянутий у сюїті «Поргі і Бесс» Л. Армстронга і Е. Фітцджеральд (1957). На користь визнання «Іншого» як основи діалогу виступає незмінність характеру композиції, темпу, оркестровки. Виявом «Я» у творі є мобільні риси, привнесені індивідуальним баченням культури імпровізації видатними виконавцями: «якщо перше проведення (труба Л. Армстронга) – це мелодія колискової, то останнє, четверте (дуєт Л. Армстронга і Е. Фітцджеральд) – тонке імпровізаційне мереживо» [69, с. 6]. Отже, корифеями джазу відстоюється ідея імпровізаційності як смислове наближення фрагментів музичного тексту.

Другим варіантом діалогу, як з початковим варіантом твору композитора, так і з твором Л. Армстронга і Е. Фітцджеральд, є модерністська версія «Summertime» М. Девіса з оркестром Г. Еванса (1958). На користь визнання «Іншого» як основи діалогу «працюють» ритм-секція, функцію якої виконує біг-бенд з розширеною мідною групою, та асоційоване з голосом Клари, яка колихає дитину, і трубою Армстронга соло Девіса. «Перепрочитується» вступна послідовність з двох акордів, яка зростає до остінатного чотириакордового рифу. Виявом оригінального «Я» у творі є імпровізація Девіса: ряд самостійно-інтонаційних мелодій, художньо рівних основній темі за своєю виразністю. «У той же час, приглушений тембр труби Девіса у поєднанні з мальовничо-розмитими звуковими «плямами» супроводу робить колискову

певним *спогадом* про колискову, ширше – спогадом про традицію» [69, с. 6-7], отже, Девіс і Еванс відстоюють самоцінність нового джазу при бережливому відношенні до традиції, отже, діалогізують з традицією.

Викликає інтерес інтерпретація Д. Лівшицем постатей джазменів, персоніфікуючих собою саму ідею діалогу, зокрема, гітарист Джанго Райнхардт (1910), за датою народження віднесений до першого покоління, а типологічно – з урахуванням його передбачення лінейних принципів нового джазу – до другого; отже, його діалогічне мислення поєднує сучасне і майбутнє.

В історії джазового мистецтва наявні постаті, здатні до *багатомовного* діалогу. Серед них – Чарлі Мінгус (1922), сюїтність композицій якого є близькою до творів Дюка Еллінгтона, колективна імпровізація відроджує ідеї новоорлеанського стилю, антифонне трактування груп ансамблю апелює до практики госпелу, а над усім зберігається лінейність, властива модальному джазу 1960-х рр. У третьому поколінні джазменів (1944), наприклад, існує поняття «стилю Еберкромбі», заснованому виключно на джазі, який містить в собі весь арсенал сучасної імпровізаційної музики. «Але головне – він завжди має на увазі і демонструє щось більше, ніж можуть вмістити всі діапазони музики – від фольку і року до Східної і Західної класичної музики» [181, с. 8]. Рон Картер (1937) не має собі рівних у мелодичній імпровізації на контрабасі, досконало володіє свінгом і офф-бітом, зарекомендував себе як чудовий акомпаніатор і як ансамблевий музикант. «Пройшов шлях (під егідою М. Дейвіса) від класики бі-бопа і кул-джазу до модальних і атональних експериментів, інновацій фрі- і фьюжн-авангарду. Взяв участь у створенні рок-джазу, ряду креативних напрямків» [192, с. 142]. Джордж Дюк (1946) зробив значний внесок у розвиток багатьох сучасних стилів і напрямків, пов'язаних, в першу чергу, з синтезом джазу і рок-музики (джаз-рок і рок-джаз, фрі-фанк-ф'южн), зі зверненням до латиноамериканських музичних традицій (лейтін-джаз-рок, лейтін-ф'южн). Працював і в руслі соул-джазу, до якого увів елементи рок-стилістики [194, с. 226], що підтверджує наведені вище приклади

діалогічної активності, високого ступеню активності комунікативного синтаксису.

У зв'язку з вищенаведеним стає зрозумілим адаптація до джазового мистецтва поняття діалогічного мислення, зокрема, внутрішнього діалогу. «У цьому сенсі Мінгус – один з прикладів найбільшої активності. В одному ряду з ним виявляється і Дюк Еллінгтон, а з більш пізніх – Чік Корія. На протилежному полюсі розташувалися Луї Армстронг, Чарлі Паркер і Хербі Хенкок. Деяко проміжне положення займають постаті, що рівною мірою активно діалогізують з традицією і втілюють ідіоматику даного стилю. Обмежимося тут згадкою про Оскара Пітерсона як представника хард-бопу» [69, с. 7]. «Головною заслугою Бенсона, наприклад, – як писав кореспондент журналу “Blues & soul”, – було те, що він у своїй творчості повністю розкрив ідею fusion» [185, с. 49].

Таким чином, можна констатувати, що джаз є споконвічно діалогічно спрямованим мистецтвом. Діалогічними є його докорінні жанри – блюз та спіричуел, засновані на чергуванні реплік голосу та гітари й діалозі солісту і хору відповідно. Упродовж усієї своєї історії джаз, як полікультурне явище, був відкритим для «спілкування», адже сама його багатомовна природа провокувала до різнорівневих, різностильових, міжпластових та міжжанрових діалогів. Немов би усередині джазу міститься діалог поколінь, з розривом дат народження митців приблизно двадцять років. Між представниками поколінь наявні діалоги, кваліфікація яких вимагає наукового погляду зі сторони і наявності знань про стилі та жанри джазового мистецтва.

Услід за Д. Лівшицем нами розглянуто варіанти діалогу поколінь в джазі – *музичний* (зовнішній і внутрішній, реальний та умовний) та *позамузичний*. Музичний діалог реалізується через особливу, специфічну форму джем-сейш'на (спонтанне сумісне музикування джазменів, інколи навіть не знайомих особисто) і музичного проекту (студійні програми та концертні записи). Обидві форми співвідносяться на джазовому фестивалі: «офіційну» частину складають проекти, а після концерту починається сейшн. Позамузичний діалог, що існує

поряд з музичним, слід розуміти як діалог немусичними засобами. Позамузичний діалог пояснює творчу позицію музиканта і є зрозумілим лише професіоналам-джазменам. Одна з його форм – це діалог поколінь у джазі, який почасти нагадує класичне спілкування «батьків» та «дітей».

У власній музичній творчості ми активно пропагуємо взаєморозуміння, діалог із представниками інших джазових шкіл, національностей і т.ін. на основі інтерпретації джазу як полікультурного явища. Так, у 2015 р. в Чернігівському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка відбувся концерт американської джазової співачки Лорі Уільямс і Джаз-бенду «BissQuit» (виконавиця через імпресарію обрала наш колектив для єдиного концерту в Україні під час турне Європою). Лорі Уільямс є представницею старшого покоління американської класичної джазової школи (її вік – за 50 років). Діалогізуючи з більш молодими за віком виконавцями нашого колективу, вона співала джазові стандарти (Додаток Б, рис. 2).

У листопаді 2017 р. у Чернігівській філаромонії відбувся концерт джаз-бенду «BissQuit» з учнем Френка Сінатри Біллом Уорреном (США). У програмі заходу звучали хіти Ф. Сінатри (Додаток Б, рис. 3). Можемо констатувати діалог трьох поколінь: Сінатра – Уоррен – українські джазові музиканти. Головною ідеєю концерту була стильова трансформація джазових стандартів (класичні хіти), які можна зіграти у будь-якому стилі. Залишається «впізнаваність», умовна прив'язаність до тексту (хоча головне – імпровізація), використовуються загально прийняті прийоми, поєднані з тезаурусом джазменів (колективна імпровізація). Отже, основа взаєморозуміння – знання стандартів та досвід колективної творчості.

Восени 2018 року у міському Палаці культури Чернігова відбувся спільний концерт Джаз-бенду «BissQuit» та французького квартету Домі Еморін (два акордеони, контрабас, гітара), який виконує музику на межі академічної та джазової стилістики, водночас зберігаючи колорит і атмосферу звучання традиційної французької вуличної музики (Додаток Б, рис. 4).

Діалог поколінь у джазі є комплексом діалогічних відносин, що породжує реальне та умовне спілкування джазменів різного віку на основі музичних та позамузичних засобів комунікації. Це форма діалогізму, змістом якої стає: наявність розвинених діалогічних відносин у варіативних проявах (реальні та умовні, музичні та позамузичні); повторюваність комунікативного циклу на основі принципу змагальності виконавців; розшарування (роздвоєння та багатомовність) мовного стилю імпровізацій різних джазменів на одну тему та імпровізацій, присвячених пам'яті джазменів минулого; висока діалогічна активність між виконавцями реального музичного діалогу на джем-сейшн'ах та концертах й мінімальна – при роботі в студії; різнополюсний мовноповедінковий потенціал адресату й мовноповедінкова тактика реагування у музичних проектах, заготовлених раніше, сейшн'ах і периферійних формах реального діалогу; різнополюсний рівень діалогізму між виконавцями і слухачами джем-сейшн'у і концерту, при знайомстві джазменів з відеозаписами інших виконавців, поглядах на продовження традицій «батьків» «дітьми»; вияв діалогічного мислення у музичних висловлюваннях, розділених у часі й у просторі, авторизація лексики учасників діалогу, «рефлексія» щодо стильових та виконавських принципів у музикантів різних поколінь, діалог з традицією і втілення ідіоматики певного стилю.

Представлена форма внутрішнього діалогу активує наступні діалогічні підсистеми джазу як мистецтва діалогу: діалогізм у сфері типології і творчих принципів джазової виконавської діяльності, мовних стилів джазової імпровізації, феноменальності постатей виконавців, професіоналізації й поширення галузі джазового виконавства. Відповідно, у функціонуванні перелічених діалогічних підсистем задіяні суто музичні та позамузичні засоби. Комунікантами цієї форми діалогу є: виконавець і виконавець одного та різних поколінь, виконавець сам з собою, виконавець і слухач, мовні стилі імпровізації, виконавець і відео-, аудіозапис виконання іншим музикантом, система виражальних засобів та стильових, композиційних особливостей джазу

різних періодів, патерни і «авторські» звороти, імпровізаційне мислення різних поколінь джазменів.

Висновки до Розділу 2

Дослідження форм «внутрішніх» діалогів джазу дозволило з'ясувати, що у кожній із них спостерігається наявність діалогової лексики і розмаїття типів діалогічних відносин. Так, на основі розглянутих нами передджазових жанрів музичної культури США та панівних стилів класичного джазу можна дійти висновку, що вже на ранньому етапі формування джазу яскраво визначилася діалогічність двох його культурних складових – афроамериканської та європейської у різних варіантах діалогічних відносин. Комунікантами цієї форми діалогу є: семантичні одиниці поетичного тексту між собою, семантичні одиниці музичного тексту між собою, семантичні одиниці поетичного та музичного текстів, виконавець (виконавці) і слухачі, складові стилю між собою, виконавські принципи між собою, тема й імпровізації у варіаційній джазовій формі, соліст-імпровізатор і колектив.

Аналіз діалогічних відносин між «інтуїтивними імпровізаторами» та «синтезуючими композиторами» довів, що у творчості «інтуїтивних імпровізаторів» через домінування афроамериканського начала (ентузіазм, пафос, екстаз) втілюються відносини «Я-Ти» з поглинанням Іншого. Натомість у «синтезуючих композиторів» (катарсис, гармонія, упорядкованість хаосу у космос) через домінування європейського начала спостерігаємо діалог, в якому Інший розчиняє у собі Я. Комунікантами цієї форми діалогу, зокрема, є: архетипи між собою, мелодія і метрична пульсація, мелодична лінія і акорди мідної групи, мелодія і граунд-біт у брейках, полімодальна імпровізація на основі спеціальних звукорядів, семантичні одиниці музичної тканини твору, запитально-відповідний принцип чергування фраз, «переклад» академічних жанрів джазовою мовою, виконавець і різні стилі, стиль «звукових шарів», соліст-імпровізатор і акомпанемент, оркестрові групи між собою, зони композиції й імпровізації, ритм лівої руки у манері страйд і складна,

синкопована, мелодична лінія у правій руці, задум монументальної композиції і соліст, частини музичної форми.

В результаті пошуку проявів внутрішньостильового діалогу виникають опозиційні пари: К. Олівер – Дж. Мортон (новоорлеанський джаз), Л. Армстронг – Б. Бейдербек (чикагський стиль), К. Бейсі – Д. Еллінгтон (свінг), Ч. Паркер – Т. Монк (бі-боп), Б. Еванс – М. Девіс (кул-джаз), С. Тейлор – О. Коулмен (фрі-джаз), Х. Хенкок – Ч. Корія (ф'южн). Відзначаємо відмінне (Я-Інший), що детермінується оригінальністю творчої індивідуальності видатних джазменів, виявленою на основі сталих компонентів тієї чи іншої стильової системи. Упродовж історії джазу означені типи не лише суперничають, але й активно взаємодіють. Відповідно до теорії «тіні», у кожному з них (Я) знаходиться протилежна ознака, свого роду «тінь» (Інший): той же «інтуїтивний імпровізатор», зокрема, як і будь-який інший імпровізатор, долучає конструктивно-логічні елементи.

Джаз є від початку діалогічно спрямованим мистецтвом. Діалогічними є його докорінні жанри – блюз та спіричуел, засновані на чергуванні реплік голосу та гітари й діалозі солісту і хору відповідно. Упродовж усієї своєї історії джаз, як полікультурне явище, був відкритим для «спілкування», адже сама його «багатомовна» природа провокувала до різнорівневих, різностильових, міжпластових та міжжанрових діалогів. Немов би усередині джазу міститься діалог поколінь, серед яких, із розривом дат народження митців приблизно 20 років, визначаємо покоління початку ХХ століття, покоління 1920-х, 1940-х, 1960-х, 1980-х рр. Між представниками поколінь наявні реальні та приховані діалоги, а комунікантами цієї форми діалогу є: виконавець і виконавець одного та різних поколінь, виконавець сам з собою (внутрішній діалог), виконавець і слухач, мовні стилі імпровізації, виконавець і відео-, аудіозапис виконання іншим музикантом, система виражальних засобів та стильових, композиційних особливостей джазу різних періодів, патерни і «авторські» звороти, імпровізаційне мислення різних поколінь джазменів.

РОЗДІЛ 3

ДЖАЗ У МИСТЕЦЬКИХ ДІАЛОГАХ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Діалог традицій у стильових напрямках джазу ХХ століття

Діалогічне «зерно» було присутнє в джазі від початку. Звернемося до висвітлення діалогічних відносин джазового мистецтва з європейською академічною музикою, які простежуються у стильових напрямках джазу. Нагадаємо, що на думку О. Строкової, усередині джазу вже склалася стильова класифікація, яка, на основі поєднання за типологічними ознаками, визначила його наступні напрямки: архаїчний (або ранній) джаз, класичний (або традиційний), свінг (деякі дослідники поєднують його з класичним напрямком), модерн-джаз, авангард або вільний джаз [140, с. 70-71]. На відміну від американського, український джаз не пройшов поступової природної еволюції [117, с. 154].

Розглядаючи питання передумов і можливостей стильового синтезу джазу і академічної музики, звернемо увагу на погляди американського дослідника С. Фінкелстайна, що функціонували у джазології ще у 1940-ві роки. Як репрезентант позиції, згідно з якою джаз і академічна музика, маючи багато точок дотику, можуть плідно «співпрацювати» на стильовому рівні, С. Фінкелстайн також вбачав необхідність збагачення художньої палітри академічної музики, особливо американської, за рахунок свіжості, гнучкості, комунікативності, людяності образів, притаманних джазу [196, с. 158], що актуалізує показник наявності процесу діалогізації як ставлення до чужого смислу.

Науково продуктивною видається точка зору Д. Ухова, який виділяє чотири рівні адаптації джазу до музики академічної традиції, зокрема: «колеристичний», як використання тембрових можливостей інструментальних складів, властивих джазу, або ж джазованого звучання звичних інструментів; використання окремих елементів музичної мови джазу, коли адаптація окремих елементів джазу не залежить від композиторської техніки автора; твір «в дусі

джазу» як використання композитором властивих джазу виразних засобів при розробці відповідного тематичного матеріалу; інтеграція виразних засобів джазу і структур класичної музики з наявністю у складі виконавців хоча б одного джазового музиканта [150, с. 114-142], що ілюструє градації діалогічної активності цих художніх систем.

Точки зору про «змішування» елементів музичних мов, що презентують різні шари музичної культури, притримується Я. Губанов, зазначаючи: «Маючи підвищену валентність, джаз легко об'єднується з будь-яким додатком загальної таблиці елементів, з яких складається стилістичний фонд всесвітнього музичного мислення» [37, с. 87]. Розробляючи методологію аналізу музичних творів, О. Чернишов зауважує, що «важливо враховувати всі основні структурні і естетичні елементи джазу, виявляти авторську спрямованість у їх використанні, їхню трансформацію, а також синтез з іншими елементами музичної тканини. Адже тільки такий погляд на цю музику може об'єктивно оцінити ступінь і якість “академічності” концертного джазового твору або ж, відповідно, “джазовості” академічного опусу» [176, с. 30].

Так, оркестр П. Уайтмена (1890–1967), якому присвятив свою «Рапсодію» Дж. Гершвін (1898–1937), активно розробляв зміст і форму симфоджазового адаптування класики. Водночас Б. Гудмен (1909–1986) пише твір у формі фуґи «Бах іде до міста» («Bach go town»), а Р. Скотт (1908–1994) створює композицію «У вітальні XVIII століття» («In Eighteen – century Drawing room») на теми В. А. Моцарта. Що стосується джазових обробок 1930-х років, то в них, насамперед, переважає інтерес до музики XIX століття – П. Чайковського, Ф. Ліста, Й. Брамса, А. Дворжака, Е. Гріґа та ін. У парафразі «Гуморески» А. Дворжака, автором якого є джазовий піаніст Арт Тейтум, головна тема п'єси перетворюється то у вальс, то в стилізацію віртуозних творів Ф. Ліста, але при цьому твір є справжньою джазовою композицією. Як бачимо, звернення до стилістики опусів інших епох є прикладом діалогічної активності, високим ступенем асиміляції «чужого» й відповідно, високим рівнем діалогізму тексту,

хоча й пов'язаним з певною десемантизацією цитованого стилю, міра якої є індивідуальною.

Починаючи з 1930-х років, деякі джазові біг-бенди робили спроби виконувати відомі мелодії зі світової класики у спрощеній свінговій манері. Серед таких назвемо: «Пісню індійського гостя» з опери М. Римського-Корсакова «Садко» (обробка Томмі Дорсі, 1905–1956), фрагменти з Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова, з квартетів О. Бородіна і П. Чайковського та ін. Однак класико-романтичні діалогічні ремінісценції як композиційний метод співіснують зі збагаченням інструментальних, тембральних ресурсів джазу, ускладненням його музичної мови, зокрема, у сфері гармонії та аранжування. Партитури біг-бендів виглядають розвиненими, темброво розмаїтими, збагаченими у жанровому відношенні європейською традицією (фантазія, рапсодія, концерт), отже, спостерігаємо високий ступінь асиміляції «чужого» слова: взаємозбагачення лексиконів учасників діалогу та смислове наближення як результат діалогу. Промовець (Я) має установку на активну увагу у відповіді, він чекає відповіді (згоди, співчуття, заперечення тощо).

Найбільш плідних результатів у площині діалогу джазу з європейською професійною музичною традицією домігся Дюк Еллінгтон (нагадаємо його статус як першого джазового композитора). Еллінгтон активно використовував сюїтний принцип (джазові транскрипції «Лускунчик» і «Пер Гюнт», «Новоорлеанська сюїта»), створював складні багаточастинні твори, передаючи досить глибокий зміст («Духовні концерти», «Чорно-коричнева фантазія»). Відомі й плідні експерименти музиканта у царині зображальності, де він оригінально трансформовував деякі особливості гармонії імпресіоністів (рух паралельними септакордами, нонакорди тощо) до джазової мови [151], що демонструє дуальність музичної мови, інтегративність у царині виражальних особливостей музичного тексту.

Лінію «спілкування» двох традицій підтримував американський композитор, диригент, джаз-піаніст Стен Кентон (1912–1979) – зокрема, у п'єсі

«Artistry in Rhythm», побудованій на музичному матеріалі з балету М. Равеля «Дафніс і Хлоя», в якій джаз наближається до симфонічної музики (взаємозбагачення музичних лексиконів учасників діалогу).

Пошвавлення і заглиблення діалогу з європейською класикою пов'язують із формуванням так званого «прохолодного» джазу (cool-jazz), який виник на межі 1940–1950-х і відкрив перед джазовим мистецтвом нові горизонти. Появу нового напрямку пов'язують зі знаковим альбомом 1949 року під назвою «The Birth of the Cool» («Народження кулу»), записаного ансамблем у складі: Майлс Дейвіс, Джері Меліган, Джон Льюїс, Гюнтер Шуллер. Музика альбому характеризувалась врівноваженістю, самозаглибленістю й інтелектуальністю. Так, одна з найвиразніших п'єс альбому («Moondream») за стилістикою нагадує мрійливий ноктюрн з м'якою тембровою палітрою «місячних» образів у дусі К. Дебюссі, зі звуковими «хмарами», неясними мелодійними лініями та гармонічними блуканнями (високий ступінь асиміляції «чужого», взаємозбагачення музичних лексиконів учасників діалогу, смислове наближення як результат діалогу). Склад ансамблю був на ті часи дуже нестандартним (труба, тромбон, валторна, альт і баритон, саксофони, стандартна ритм-секція), що в цілому посилювало не джазовий, а камерний характер звучання.

Багато з представників напрямку кул-джаз активно використовували концепції європейської класики, що пояснюється діяльністю нової генерації академічно досвідчених музикантів і колективів. Один із найяскравіших альтернативних музикантів класичного періоду джазу – Лені Трістано, який пропонував інші шляхи розвитку джазу, враховуючи досвід європейської класичної музики. До характеристик його стилю відносять: перегрупування ритму за рахунок введення непарних долей, ускладненість акордів, техніку контрапунктів, політональні ефекти. Дейв Брубек, як представник експериментального крила джазового мистецтва, є носієм власного стилю, який характеризується тяжінням до удосконалення музичної мови джазу за зразком академічної музичної класики, відмовою від переважання негритянської

ідіоматики, панівного статусу форм свінгування, діалогічністю з традиціями бароко (зокрема, Й. С. Бахом) і відповідно, жанровими експериментами (чакона, фуга, інвенція, хорал, марш, вальс, мазурка) – отже, спостерігаємо міжстильовий, міжжанровий діалог.

Творча манера Модерн Джаз Квартету (MJQ, перший склад колективу 1952–1974) під орудою Джона Льюїса (1920–2001) характеризувалась досягненням рівноваги усіх елементів композиції, ідеальною, з точки зору академічної музики, структурою; використанням імітаційної поліфонії бахівського забарвлення. Бахівські інтонації і тематизм звучать у багатьох альбомах та композиціях ансамблю, зокрема, в альбомі «Блюзи на фоні Баха», де клавесин (Джон Льюїс) і вібрафон (Мілт Джексон) відтворюють програмну сюїту, а композиції Й. С. Баха, серед яких – протестантські гімни поряд із частинами з «Добре темперованого клавіру», слугують інтерлюдіями між різними блюзами. Блюзи знаходяться під експансією поліфонічного мислення (блюз «in A» є басо-остинатною формою, що нагадує жанр пасакалії з контрастним серединним розділом). У репертуарі ансамбля є також п'єси романтичного спрямування («Jango» – музичний портрет відомого гітариста Джанго Рейнхарда). В альбомі «Third Stream Music», назвою якого йменується течія джазу, музиканти грають зі струнним квартетом композиції в дусі А. Веберна та Ч. Айвза, що позиціонує діалог джазу із сучасною академічною музикою.

Повертаючись до американського джазу від 1950-х рр. з подальшими стильовими відгалуженнями (кул, хард-боп, фанкі-джаз, джаз «нової хвилі» з ультрахроматикою і атоналізмом – Дж. Колтрейн, О. Коулмен), промаркуємо думку В. Романка про «перетини» і синтез джазу і академічної музики, що проявилися переважно власне у джазі [117, с. 120-121]. Однак, апелюючи до європейської художньої практики, не слід забувати про діалог джазу з американською академічною традицією. Композитори-«буланжисти» – А. Копланд, В. Томсон, Р. Харріс, Дж. Кіркпатрік, Е. Картер, Д. Мур, Дж. Антейл, К. Портер, У. Пістон, Л. Тальма, Е. Сігмейстер, М. Бліцстайн,

Ф. Гласс та ін., отримавши переважно європейську музичну освіту в Американській консерваторії у м. Фонтебло, поступово дійшли висновку щодо необхідності писати серйозну музику в американському дусі – тим більше, світ визнав народження джазових композиторів і авторів регтайму саме в Америці (А. Копланд). «У другій половині ХХ століття до vernacular (загальноживаних – Д. Т.) Хічкок також відносить і види музики, пов'язані з молодіжними рухами і масовою культурою – від джазу, свінгу, бібопа до рок-н-ролу, фолк-року, фанки, кула, хард-року та ін.» [94, с. 102], що так само надає приклад типу міжстильового, міжжанрового, міжрівневого (інтернаціональне – національне) діалогу. Твори американських композиторів академічної спрямованості (до їх числа належать, зокрема, Х. Овертон та Ф. Торн) теж дають зразки використання джазових ідіом або інтонацій. Х.-У. Хічкок зазначає, що у «Шести п'єсах» Ф. Торна здійснюється комбінування серіальної техніки з ідеями джазового походження; два розділи твору навіть мають назву «Джем серн» [199, с. 257].

Якщо у попередніх джазових напрямках діалог двох традицій то підсилювався, то слабшав, представники так званої «третьої течії» або «прогресив-джазу» всі свої зусилля спрямовували на те, щоб цей діалог був постійним. «Від перетину двох музичних сфер до реального синтезу як відтворення процесу злиття джазу і сучасної “класичної музики”, що продовжується», наблизився, як вважають американські вчені, Г. Шуллер (1925–2015), ідеолог і найяскравіший представник “третьої течії” (твори “Трансформація” для ансамблю джазового типу (1957), “Розмови” і “Концертіно” для джаз-квартету (1959) і, нарешті, Перша симфонія (1965)» [117, с. 120-121]. Новий сплеск «третьої течії» відбувся у середині 1960-х років, за часів становлення фрі-джазу.

Наступна стадія діалогу з європейською традицією виникає в джазі на перетині 1960–1970-х рр. у межах напрямків джаз-року та ф'южн. Американські джаз-рокові групи «Chicago» та «Blood, Sweat & Tears» звертались до тематизму академічної музики, експериментували з

додекафонією й алеаторикою, стилями Б. Бартока, Е. Саті, С. Прокоф'єва. Головною ознакою стилю ф'южн є розширення жанрово-стильового спектру джазу, у тому числі й площини європейських впливів; формуються декілька стильових модифікацій, одна з яких – «європеїзований» ф'южн – пов'язана з експериментами Ж.-Л.-Понті, Ч. Корія, К. Джаррета, Дж. Маклафліна. Незважаючи на достатньо активний діалог з європейськими жанрами та формами, естетика ф'южн полягає у глобальному розширенні культурно-стильового ландшафту джазу в цілому. Таке розширення було настільки потужним, що несло загрозу втрати його самобутності, на що вказували дослідники джазу Дж. Коллієр [54, с. 232] та А. Азріель [183, с. 56].

Діалогічний досвід синтезу джазу з класичною музикою, імпровізації та записаного тексту розвивали музиканти напряму вільного джазу (free jazz) («Ом» та «Вознесіння» Дж. Колтрейна, «Загальна єдність» О. Шліпенбаха). Невипадково, отримавши досвід школи «вільного джазу», деякі музиканти звертались до розвинених класичних форм, наприклад, сонатної (Дж. Расел, Ч. Корія, К. Джарет).

Окрему увагу, на нашу думку, слід приділити осмисленій А. Цукером у сучасній масовій музиці барочній моделі. Зокрема, науковець вважає, що практика використання у джазі тем, жанрових і стильових моделей, запозичених з академічного музичного мистецтва у формах цитування або стилізації, аранжувань або коллажування, отримала надзвичайно широке поширення, починаючи з 1920-х рр. [166, с. 360]. Наводячи приклади барочної моделі у творчості Д. Еллінгтона, Д. Брубєка, Б. Гудмена, Дж. Льюїса, «Модерн-джаз-квартету», музикознавець зазначає, що «вони наочно показують повну прийнятність старовинних поліфонічних форм, у тому числі й фуги, з її структурною регламентованістю, для цілей джазового інструменталізму, надаючи йому необхідну міру свободи вираження. Відбувається свого роду уподібнення традиційних принципів композиції новим, споконвічно джазовим: інтермедійні розділи фуги витискуються імпровізаційними джазовими квадратами. Істотна відмінність полягає хіба що у функціях даних розділів, які

з підлеглих або сполучних (між тематичними проведеннями класичної фуги) стають тепер центром уваги, демонструючи виконавський артистизм солістів» [там само, с. 364]. Отже, підкреслимо органічність асиміляції й відповідно, неабиякий потенціал такого типу міжрівневого (джаз-бароко, джазінг-бароко) та міжпластового (джаз – академічна музика) діалогу, його потенціал для високого рівня діалогізму тексту, високого ступеня асиміляції «чужого», взаємозбагачення музичних лексиконів учасників діалогу, смислове наближення учасників як результат діалогу.

Поряд із діалогами джазу з європейською, американською академічними музичними традиціями зазначимо (як приклад форми взаємодії «третього» та академічного пластів в процесі еволюції джазу, транскрипційно-полістилістичну складову джазового мислення та мови) джазінг, досліджений О. Воропаєвою. Однак «стильовий синтез, до якого підсумково спрямовано джазінг, не зводиться до зовнішніх характеристик прийомів “оджазування класики” у джазовій імпровізації. Запропоноване в роботі розуміння джазінга зацентровано на його функції музично-мовного перекладу, який здійснюється міжпластово і є пов’язаним з інтонаційними кризами та переінтонуванням» [33, с. 6]. В обґрунтуванні феномену науковцем важливим стає пошук нових інтонаційних ідей, новітніх технологій у їх стильовій реалізації, що засновуються на ідеї міжстильового діалогу (стильові синтагми бароко-джазу і романтичного джазу).

Дослідницею вибудовано і різновиди джазінгу як «симбіозу» транскрипції та імпровізації [33, с. 9], які можна адатувати до складових діалогового процесу. Так, джазінг-імпровізація «на тему», в якій академічний матеріал трактується аналогічно будь-якому джазовому стандарту, має вільний діалог врівноважувального призначення. Джазінг-обробка (аранжування), що частково або повністю фіксується у нотному тексті, є прикладом мовноповедінкової тактики реагування й мовноповедінкового потенціалу адресата. Джазінг-транскрипція, у якій, хоча й на імпровізаційному рівні, але зафіксована ознака двоавторства (академічний аналог –

композиторська імпровізація), може бути порівняна з діалогічною двомовністю, взаємозбагаченням музичних лексиконів учасників діалогу, смисловим наближенням як його результатом. Джазінг-стилізація, де відсутня цитата, а матеріалом є уявлення імпровізатора-джазмена(-нів) про стиль автора або епохи (стильове оджазування), порівнюється нами з діалогічною спрямованістю на розуміння, осягнення, онтологічністю. Подібно до думки А. Цукера, науковиця доводить, що «у сучасному джазі у зв'язку з посиленням тенденції міжпластового синтезу (стильовий джазінг) розширюється спектр прийомів імпровізації-транскрипції, яка стає універсальною за стилістикою. Транскрибується вже не зразок (тема, фрагмент тексту, текст в цілому), а стиль автора або епохи цього автора у відповідному джазовому баченні» [33, с. 11], що емансипує «Я» у діалогових відносинах, але також емансипує й «Іншого», хоча б на рівні внутрішнього діалогу.

О. Чернишов вважає, що «не менш цікавими залишаються ті твори композиторів, які не належать безпосередньо до «третьої течії», а, залишаючись в річищі академічного мистецтва, наділені рисами джазової музики [176, с. 5]. В Україні це простежується у творчості композиторів різних поколінь: Симфонії № 2, «Концертній партиті у стилі джазової імпровізації» (*Partita concertata in modo jazz improvizatione*) для баяна, Джаз-партиті № 1 «Вічний рух», Концертній партиті № 2 «В стилі джазових імпровізацій» В. Зубицького, Симфонії № 6 Б. Буєвського, Симфонії № 4 Я. Губанова, у симфоніях М. Полоза, циклі «Джаз для малюків» М. Замороко, сюїті для чотирьох саксофонів «Музика для чотирьох» Ж. Колодуб, п'єсі «Веселе негрятко» Л. Колодуба, фортепіанній «Бурлесці» М. Скорика, «*Sinfonia estravaganza*» О. Козаренка для струнного оркестру, «*A prima vista*» («З першого погляду...») І. Тараненка та ін. О. Супрун наводить приклад виконавської діяльності українських піаністів Вячеслава Полянського (музичним матеріалом його авторського альбому «Імпровізація при свічках» стали відомі джазові стандарти і мініатюри: «Серенада» Ф. Шуберта, «Ноктюрн» As-dur Ф. Ліста, «Лебідь» К. Сен-Санса) і Олександра Саратського (проект «Фантазія у джазових тонах»

складався з авторського концерту для фортепіано з оркестром F-dur і Фантазії на теми І. Дунаєвського; в сольних імпровізаціях виконавця співіснують романс, гопак, регтайм, блюз і жига) [141, с. 159-161].

Зауважимо, що поняття «третій пласт» у сучасній джазології класифікується як синтез академічної і джазової музики (на відміну від інтепретації В. Конен). Зокрема, піаніст Денис Мацуєв у своїх концертних програмах грає джаз, але – в академічній манері. Турецький піаніст і композитор Фазил Сай є автором «Варіацій на тему Паганіні» – джазових варіацій у різностильових манерах (джаз-латіно /клавеї/, свінг, регтайм); надзвичайно талановитий і популярний Вадим Неселовський – автор і виконавець «Джазових варіацій на тему IV симфонії П. Чайковського (з вокалом).

Існують яскраві приклади, коли музика від початку пишеться академічним композитором у джазовому стилі – як, приміром, у випадку з «Концертною фантазією для скрипки та фортепіано на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс»» Ігоря Фролова. А. Юзюк зазначає, що композитор «буквально “цитує” теми, не вносячи ніяких змін. Мелодії вокальних партій доручені скрипці, оркестрову партитуру втілює масштабний акомпанемент фортепіано. Композитору вдається повністю налаштувати слухача на лад Гершвіна, з його унікальним поєднанням стилістики академічної музики та джазу» [182, с. 85].

Нещодавно великого резонансу в Україні набула програма «Скорик в стилі JAZZ», підготовлена до 80-річчя композитора (у Києві концерт відбувся 29 травня 2018 р. у Великому залі імені Василя Сліпака НМАУ імені П. І. Чайковського). Критики відзначили віртуозне поєднання Мирославом Скориком «класичних традицій з джазовими ритмами, європейських джазових традицій з власною композиторською мовою, індивідуальними тембровими прийомами» [137]. Продуктивною у цьому аспекті є також творчість Олександра Саратського (шість концертів для фортепіано з оркестром, джазова кантата «Рух», Концерт для скрипки і альту з

оркестром, дві оркестрові сюїти та ін.), Юрія Стасюка («Блюз для двох», «Джаз-етюд», триптих «Подорож» та ін.), Маргарити Деміденко (Симфоніетта, Три концертні п'єси для тромбона і фортепіано, Соната для флейти і фортепіано, сюїта «Натюрморт з екзотичними фруктами» та ін.), інших представників сучасної вітчизняної композиторської школи.

Таким чином, упродовж еволюції джазу його діалог з академічною музикою є різноманітним та довготривалим. «Кульмінаційними» у цьому плані стали такі стильові напрями, як кул-джаз та прогресив-джаз («третій пласт»), але, як вже було зазначено, специфіка виникнення джазу, його полікультурна сутність продукує постійне звернення до невичерпних ресурсів академічної музичної традиції, появу експериментальних європейських джазових напрямків, де тісно переплітаються імпровізаційна та академічна композиторська мови. «Незважаючи на широку основну стилістичну тенденцію – від диксіленду до мейнстріму і “вільних” форм, джаз додатково концентрує навколо себе безліч музичних течій, заснованих на подібних принципах (один з головних – імпровізаційне виконання), чим стимулює подальше пізнання інших музичних систем, відмінних від європейської класичної традиції, і змушує знову звертати увагу на феномен професійного імпровізаційного музикування» [208, с. 13]. Можна стверджувати, що сьогодні є розімкненими видові і жанрові межі, подоланий «мовний» бар'єр між академічною та джазовою культурами, а «перехрещення» і синтези стали культурною реальністю.

Діалог традицій у стильових напрямках джазу ХХ століття є комплексом діалогічних відносин, який породжує взаємозбагачення художніх систем джазу і академічної музики на рівнях музичної мови, стильовому, жанровому, національному та загальноестетичному й активує музичні засоби комунікації, реальний вираз феномену. Він є формою діалогізму, змістом якої стають: наявність процесу збагачення художньої палітри академічної музики свіжістю, гнучкістю, людяністю образів, притаманних джазу; дуалізм формотворення, інтонаційно-гармонічного світу джазових творів, ускладнених досвідом академічної музики; багаторівневі градації діалогічної активності зазначених

художніх систем в інтеграції виразних засобів джазу і структур класичної музики; глобальне розширення культурно-стильового ландшафту джазу в цілому як розвій діалогічних тактик кожного діалогу з академічною музикою; розмаїтість рівнів діалогізму (класико-романтичні діалогічні ремінісценції у композиціях джазу, жанрове цитування, стильові алюзії); вияв діалогічного мислення у досягненні рівноваги всіх елементів композиції, у міжрівневому діалозі інтернаціонального й національного, опануванні представниками «третьої течії» академічними жанрами, музично-мовному перекладі у джазінгу тощо.

Представлена форма зовнішнього діалогу детермінує функціонування діалогічних підсистем музичного мистецтва за участю джазової та академічної складових (зокрема, діалогізм у сферах образності, гармонії, тембру, тематизму, стилю, жанру, формотворення, виконавської практики). Комунікантами цієї форми діалогу є: джазовий образ і художній образ академічного твору, гармонія (приміром, джазова і імпресіоністів), тембри інструментів джазових складів та звичних оркестрових інструментів, композиція джазового твору і тематизм академічного, музична мова джазу і мова академічної музики, двоавторство у джазінг-транскрипції.

3.2. Джаз у мистецьких діалогах з авангардною академічною традицією

Поєднання джазу із авангардною академічною традицією відзначилося сміливими експериментами у виникненні нової ери джазового мистецтва – модерн-джазу. Дослідження проблем авангардного джазу відбувалося переважно у працях західних дослідників, зокрема, у роботах Я. Берендта [186], О. Браска [189], М. Грідлі [198], Б. Мортонна [204], Г. Шуллера [208] та ін. Російськими вченими вивчення сучасного джазу представлено меншою мірою, аніж дослідження традиційного джазового мистецтва: серед таких наведемо праці Є. Барбана [12], В. Конен [58], Є. Овчиннікова [100], О. Чернишова [176], А. Фішер [158], Ф. Шака [177] та ін. В українській джерельній базі знаходимо

відносно невеликий відсоток досліджень із заявленої та дотичної до неї проблематики [21; 30; 32; 33; 75; 113; 116; 127; 141; 144; 148] та ін. Отже, розглянемо джаз як явище музичного мистецтва, що активно вступає в діалог з академічними авангардними напрямками, виявляючи чинники його «звернення» до авангардних композиторських технік та аналізуючи діалогічну природу джазу в опозиції «джаз – авангард».

Витоки «джазової революції» (А. Фішер) відносяться до 1940-х років, коли зустрічаються два суміжних стилі: свінг – кульмінація попереднього розвитку джазу і бібоп – перша течія сучасного джазу. Вважається, що своїм народженням бібоп зобов'язаний Ч. Паркеру, Д. Гіллеспі, Т. Монку та ін. За Дж. Коллієром, поняттям авангардного джазу позначається назва групи стилів і напрямків сучасного джазу (фрі-джаз, «третя течія», електронний джаз, деякі експериментальні форми хард-бопу, кул-джазу, джаз-року та ін.), орієнтованих на модернізацію музичної мови, впровадження нових, нетрадиційних засобів вираження й технічних прийомів у сферах атональності, модальної імпровізації і композиції, сонористики, електронного синтезу звуку тощо [54, с. 239], що можна розглядати як вияв багатомовності.

Однією з головних причин структурної перебудови джазу стало остаточне дозрівання естетичної системи джазового мистецтва, що призвело до розширення ідейно-змістовного діапазону та залучення принципово нових засобів із арсеналу композиторських технік академічного мистецтва, зокрема, радикального його напрямку, що розглядається нами як мовноповедінкова тактика реагування й мовноповедінковий потенціал адресату, діалогічна активність і певна діалогічна тактика. О. Воропаєва зазначає, що «у сучасному джазі (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) спостерігається значне розширення кола засобів транскрипції-імпровізації» [33, с. 9].

Одним із перших колективів, в експериментальному діалозі синтезувавши принципи бібопу з європейською академічною традицією, був Modern Jazz Quartet (MJQ), заснований 1952 року М. Джексоном та Дж. Льюїсом. Під впливом композиторів академічного музичного авангарду (зокрема,

пуантилізму А. Веберна і ритмічних принципів О. Мессіана [176, с. 59]), музиканти у своїх експериментах відійшли далеко від традиційних джазових канонів, тим самим відобразивши неповторну атмосферу діалогу двох типів музичного мислення, що ми розцінюємо як вияв взаємозбагачення музичних лексиконів учасників діалогу. Зауважимо, що MJQ, своєї черги, мав вплив на творчість Р. Щедріна – зокрема, це виявилось у його Другому фортепіанному концерті [56, с. 122].

Діалог джазу з авангардними практиками вбачається у кул-джазі («інтелектуальний джаз»), зокрема, у поліфонічному викладенні мелодичних ліній на фоні політональності або взагалі атонального музичного мислення (мова внутрішнього діалогу, в якому здійснюється безперервне взаємозвернення текстів, їх поліфонія, контрапункт). Характерною є імпровізація не на основі гармонійної послідовності певної структури – «квадрата», а певного звукоряду, створеного з теми твору. Наприклад, для п'єс «Intuition» і «Digression» (1949) Л. Трістано характерні вільні атональні імпровізації, які згодом стануть характерною рисою стилю. Окрім цього, Л. Трістано використовував такі можливості звукозапису, як пришвидшення плівки та накладення записів (альбом «The New Tristano», 1961), тобто експериментував у галузі конкретної музики [209, с. 9].

Іншим надбанням післявоєнного авангарду, що увійшло до джазової практики, є захоплення серіалізмом дармштадської школи (К. Гуйвартс, П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно), який інтерпретувався як новий «спосіб мислення». Тотальна серіальна техніка бере початок із додекафонної системи композиторського письма, але поширюється на всі елементи музичного цілого (ритм, мелодія, динамічні відтінки та ін.). Серед представників авангардного джазу у серіальній техніці працювали Д. Елліс (1934–1978), В. Даунер (1935), А. Тжасковський (1933–1998) та О. фон Шліппенбах – один із провідних авангардних піаністів-імпровізаторів Європи. У 1966 р. ним було створено авангардистський біг-бенд «Globe Unity Orchestra», діяльність якого вплинула на розвиток фрі-джазу в Європі. Шліппенбах, здобуваючи освіту в Кельнській

академії музики (1959–1963), займався композицією у Б. А. Циммермана (1918–1970), автора концепції «сферичного часу», втіленої у серіальній техніці.

Ю. Барбан акцентує увагу на тому, що спроби привнесення серіальної техніки до нового джазу не виявилися плідними, причину чого дослідник вбачає у джазовій специфіці: «імпровізаційність, особливості свінгу, величезне значення особистісної експресивності – погано поєднується із раціоналістичною логікою тотального серіалізму» [12, с. 215-216] – отже, констатуємо невисокий ступінь діалогічної активності.

Окрім невдалих серіальних спроб, Дон Елліс практикувався у хепенінгу як новій формі творчої діяльності, що виникла на хвилі експериментальних дослідів композиторів Нью-Йоркської школи та представників поп-арту і «Флаксута» у вигляді альтернативи театральній виставі і музичному твору, що виконується на сцені або в концертному залі. «Хепенінг є різновидом «мистецтва дії» і ґрунтується на принципі випадкового збігу художніх і нехудожніх елементів, долучаючи спонтанну реакцію глядачів, які перетворилися з пасивних очевидців в активних і безпосередніх учасників мистецької акції» [94, с. 455]. У 1963 р. джазмен створив Оркестр імпровізації (Improvisational Workshop Orchestra), з яким проводив епатажні виступи, що можна інтегрувати як повторюваність комунікативного циклу.

Зацікавленість джазових музикантів творчістю авангардистів, зокрема, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, П. Булеза фактично привела до народження стилю фрі-джаз. Так, надихнувшись епатажними виступами представників радикального мистецтва, Е. Долфі та О. Коулмен створили твір «Вільний джаз» («Free jazz», 1960). Як відомо, саме завдяки виходу альбому «Free Jazz: A Collective Improvisation» стиль отримав назву фрі-джаз (вільний джаз). 40-хвилинна імпровізація бендів Е. Долфі і О. Коулмана є одночасним спонтанним музикуванням восьми інструменталістів, де лише інколи всі виконавці на нетривалий час сходяться у заздалегідь написаному О. Коулманом ритмічному «унісоні» (що вже нагадує полілог або багатомовність). Структурно фрі-джаз є продовженням експериментів академічного авангарду. Діалогічні відносини

фрі-джазу з академічним авангардом характеризуються спільним розумінням того, що кордони між музичним звуком і шумом є вкрай розпливчастими: фактично будь-який звук, що на перший погляд не має відношення до музики, може бути творчо перетворений і використаний в композиції або імпровізації [186, с. 78].

Розширення та розхитування тональності привело до вільно використовуваної 12-тонової системи; відтворення лабільного фольклорного інтонування знайшло відображення у мікрохроматиці; орієнтація на модально-мелодійні лади вилилася у формування «модального джазу». Згадаємо, наприклад, «лідійську концепцію», що сприяла становленню модального джазу Дж. Рассела (1923–2009). Як раціональна тонова організація, вона була створена у 1950-х роках і пізніше отримала назву «Лідійська хроматична концепція тональної організації». Рассел віднайшов свою концепцію на основі інтеграції: тональної організації, яка спирається на семиступеневий натуральний лад, побудований на чистій діатоніці, і концепції дванадцятитонового звукоряду, де ієрархія інтервального ряду будується за принципом співвіднесеності інтервалів з центральним тоном (тобто за пантональним принципом) [12, с. 216], що ми розуміємо як вияв діалогового музичного мислення. У такий спосіб лідер джазового авангарду Дж. Рассел у своїй творчості приходив до утвердження атоналізму, однак він скаржився на те, що багато солістів не можуть дотримуватися його «лідійської концепції», яка примушує виконавців мислити поза стандартною джазовою мовою, тому він змушений писати своїм виконавцям соло (прописані «імпровізації»). Однією людиною, яка розуміла його концепцію і могла імпровізувати самостійно, з точки зору Дж. Рассела, був Д. Елліс.

В академічній композиторській практиці ХХ століття широко вживаним став метод композиції за допомогою числових послідовностей (рядів Фібоначчі, Люка тощо). Один із найвпливовіших ідеологів фрі-джазу Ентоні Брекстон, якого влучно назвали «добрим шахістом» (У. Марсаліс), іноді використовує математичні принципи, зокрема, теорію груп, геометричні

побудови, звертається до хімічних та фізичних галузей знань (твори з альбому «Beyond Quantum», «Creative Orchestra» та ін.). Брекстон є автором опери «Trillium», над якою працював 25 років (з 1985 р.). Опера мала йти 12 днів поспіль, а залучені 100 оркестрів керуватися за допомогою супутника, що ми класифікуємо як повторюваність комунікативного циклу. Неможливо не провести паралель з циклом із семи опер «Світло» («Сім Днів Тижня», 1977–2003) К. Штокхаузена, який композитор писав упродовж 26 років (нагадаємо, гепталогія мала загальну тривалість 29 годин). Тож не дивно, що сам Е. Брекстон своїми вчителями вважав, окрім джазменів, ще й А. Шенберга, Дж. Кейджа і К. Штокхаузена: «Я намагався створити музику з того, що я взяв у них...» [42]; ми класифікуємо цей приклад як смислове наближення співрозмовників в результаті діалогу.

Представники так званого авангардного джазу всі свої зусилля спрямовували на те, щоб діалог двох традицій (академічної-авангардної і власне джазової) був не тільки постійним, але й двостороннім. Так, за Г. Шуллером, діалог відбувається з однієї сторони із освоєння джазовими музикантами принципів сучасної академічної музики, а з іншої – у прагненні академічних (неджазових) композиторів створити твори для джазменів, результатом чого є спільна творчість джазменів і «виконавців-академістів» [208, с. 114], що подає зразок взаємозбагачення лексиконів учасників діалогу та смислове наближення як результат діалогу.

Сам Гюнтер Шуллер (1925–2015) – композитор, диригент, педагог, який грав в оркестрі театру «Метрополітен-опера» – під впливом А. Шенберга звернувся до 12-тонової техніки, а після одного з концертів Д. Еллінгтона захопився джазом. Виступав разом з М. Девісом, Г. Евансом та ін., був аранжувальником п'єси для «Модерн-джаз-квартету». З творів, у яких він, як один із головних представників «третьої течії», поєднував джазову і симфонічну групи, найбільш відомими є «Симфонія для мідних і ударних інструментів» (1950), «Трансформації» для джазового ансамблю (1956), «Сім етюдів на теми Пауля Клеє» (1959), «Бесіди» для джазового і струнного

квартетів (1959), Концертіно для джаз-квартету і оркестру (1959) та ін. Як приклад багатомовності, високий рівень діалогізму тексту, діалогічну активність можна кваліфікувати також кульмінаційний період творчості О. Колтрейна 1950-1960-х рр., коли композитор використовував у своїх творах модальність, політональність, полігармонію, поліметрію, поліритмію, вільну сольну і ансамблеву імпровізацію [94, с. 99].

Художня система авангардного джазу «є відкритою єдністю індивідуальних особистісних естетичних сутностей (істин, художніх правд, ідей, свідомостей)» [94, с. 99]. Саме цей принцип художнього функціонування авангардного джазу, на думку Є. Барбана, споріднює його зі створеним Ф. Достоевським поліфонічним методом художнього мислення. Є. Барабан вважає, що «авангардний джаз не створив жодного завершеного художнього стилю, а, навпаки, призвів до гегемонії індивідуальних стилів, проте він створив нову естетичну систему (підкреслено нами. – Д. Т.) зі своїми “правилами гри”» [12, с. 248]. Отже, тенденції джазового мистецтва і композиторські техніки авангардної академічної традиції злилися в єдине концептуальне ціле, що ілюструє неподільність і незлианність складових діалогічного мислення авангардного джазу.

Додамо, що починаючи з березня 2017 р., нами ініційований і з успіхом функціонує творчий проект «JazzКуліса», де джаз виконується у нестандартних локаціях (перекрита сцена філармонійної зали, внутрішній дворик Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм). Цей проект, на наше переконання, є творчою майстернею для музикантів-виконавців, які шукають себе, власну музику, виконують те, що приносить їм задоволення і надихає. Важливо, що музиканти мають реальну ситуацію діалогу зі слухачами, а для глядача-слухача присутність на заходах проекту є можливістю наблизитись до виконавців у загальному переживанні музики (Додаток Б, рис. 5 а, б). «JazzКуліса» є своєрідним перебуванням за завісою творчої буденності, яке породжує нові враження для слухачів і музикантів. Кожний випуск проекту, присвячений певному джазовому стилю,

збирає шанувальників різних вікових категорій та слухацьких уподобань, має відгуки у місцевій пресі, обговорюється на інтернет-сайтах¹.

Наведемо зміст випусків проекту:

Jazz-куліса Vol. I – Swing jazz (Дюк Еллінгтон, Каунт Бейси, Гленн Миллер, Сквірел Нат Зипперс, Брайан Сетцер);

Jazz-куліса Vol. II “From Contemp to Art” – Contemporary jazz (Contemporary noise quartet, Bad Plus, Robert Glasper, Medeski, Martin&Wood);

Jazz-куліса Vol. III “Feel the Latin” – Bosa Nova, Latin-Jazz (Antônio Carlos Jobim, Duke Ellington, Freddie Hubbard, Arturo Sandoval);

Jazz-куліса Vol. IV – (вокальний вечір) (Patricia Barber, Ella Fitzgerald, Jamie Cullum, Robert Glasper);

Jazz-куліса Vol. V “Funk’n’Funk” – (Funk-jazz/Hip-Hop) – (Jaco Pastorius, Marcus Miller, Miles Davis, Jamiroquai, Toshiori Condo, Anthony Crawford);

Jazz-куліса Vol. VI “To Be or not to Bop” – (Bebop, hard bop) (Charles Mingus, Art Blakey, Cannonball Adderley, John Coltrane);

Jazz-куліса Vol. VII “Fuse to Fusion” – (Fusion Jazz) (Snarky Puppy, Mike Stern, Dawe Weckl, Avishai Cohen);

Jazz-куліса Vol. VIII – (Cool-jazz) (Lester Young, Claude Thornhill, and Miles Davis);

Jazz-куліса Vol. IX “Something Personal” – вечір сучасного авторського джазу від джаз-бенду “BissQuit” (Додаток Б, рис. 6).

Відзначимо, що елементи фрі-джазу, Contempory є завжди присутніми у програмах – як присвячених творчості окремих виконавців-корифеїв джазу, так і у власних композиціях членів колективу «BissQuit» (підкреслимо важливу тут

¹ Див.: <http://nota.net.ua/index.php?id=531>

https://siver.com.ua/news/spravzhnij_dzhaz_u_chernigivskomu_filarmonijnomu_centri/2018-04-05-22090

https://siver.com.ua/news/u_poloni_dzhazu/2018-05-23-22258

<http://edumka.com/2017/09/07/naprochud-zatishniy-vechir-u-filarmoniynomu-dvoriku-z-bissquit/>

<http://nota.net.ua/index.php?id=985>

<http://nota.net.ua/index.php?id=846>

роль соліста). Перші дві програми проекту були присвячені діалогам «джаз – авангард», «джаз – рок».

Тож, як бачимо, опозиція «джаз – авангард» характеризується виразними діалогічними відносинами. В течіях модерн-джазу діалогічно переплелися майже всі композиційно-технічні принципи академічного авангардного мистецтва: додекафонна техніка, сонористика, алеаторика, конкретна музика, хепенінг тощо. Такі стильові різновиди нового джазового мистецтва як бі-боп, кул-джаз, модальний, атональний, фрі-джаз та ін. є результатом синтезу джазової традиції та найрадикальніших надбань музичного авангарду ХХ століття. Виключно важливою залишається дотепер актуальність діалогу між авангардною композиторською мовою та професійними компонентами джазу: тяжіння музикантів до радикальної академічної творчості й інтелектуалізації мистецького мислення в цілому не слабшає.

На основі викладеного вище підсумуємо, що діалог джазу з авангардною академічною традицією є комплексом діалогічних відносин, який породжує збагачення джазу композиційно-технічними принципами академічного авангардного мистецтва: додекафонною технікою, сонористикою, алеаторикою, конкретною музикою, хепенінгом тощо. Він є формою діалогізму, змістом якої стає: наявність діалогічних відносин у всіх напрямках модерн-джазу, починаючи від витоків «джазової революції» 1940-х років; повторюваність комунікативного циклу у зверненні до методів композиції, заснованих на запозиченні ідей із сфер міждисциплінарної взаємодії (математика, фізика, хімія тощо), нових експериментальних формах творчої діяльності (хепенінг); багатомовність як активна взаємодіюча група стилів і напрямків сучасного джазу, орієнтованих на модернізацію музичної мови, впровадження нових, нетрадиційних засобів вираження; однак невисоким ступенем діалогічної активності джазу і тотального серіалізму; палітра діалогічних тактик у процесі розширення ідейно-змістовного діапазону джазу; високий рівень діалогізму тексту в ускладнених техніками композиції джазових творах; неподільність і незлианність діалогічного мислення у далекому відході від традиційних

джазових канонів (розширення та розхитування тональності, вільне використання дванадцятитонової системи; відтворення лабільного фольклорного інтонування, мікрохроматика; орієнтація на модально-мелодійні лади тощо), що декларує нову естетичну систему. Діалогізм цієї форми має реальний та прихований, музичний, комбінований з позамузичним виявами.

Представлена форма зовнішнього діалогу детермінує функціонування діалогічних підсистем музичного мистецтва за участю джазової та авангардної академічної складових, зокрема: діалогізм в образній сфері, у стилістиці музичної мови, формах презентації творчої діяльності, у застосуванні традиційних і нетрадиційних засобів вираження та технічних прийомів, тонального і атонального музичного мислення, технік композиції, хроматики і мікрохроматики як концепцій тональної організації. Комуникантами цієї форми діалогу є: джазовий образ і художній образ авангардного твору, тональність джазова і атональність, композиція джазового твору і авангардного, тематизм джазового твору і серія, музична мова джазу і мова авангардної академічної музики, багатомовність, джазовий склад виконавців й авангардний академічний, стиль і стиль.

3.3. Міжвидові взаємодії джазу

Характерна риса джазового мистецтва – відкритість – пояснює велику зацікавленість джазовою музикою митцями різних видів і галузей мистецтва.

Яскравий образний світ джазу відтворено у багатьох *літературних творах*, починаючи з перших десятиліть ХХ століття. У деяких з них виявилися прагнення використовувати специфіку музично-виражальних засобів джазу. В багатьох літературних творах джаз стає одним з опорних елементів сюжету (нерідко прототипами головних героїв стають відомі джазові музиканти), що ми розуміємо як наявність процесу діалогізації і ставлення до чужого смислу у міжвидовій взаємодії. Найбільш яскравий приклад вище наведеного міститься у романі Ф. С. Фітцджеральда «Великий Гетсбі» (1925), де джазова музика «звучить» і слугує тлом епохи («доба джазу!»). Джаз тут також є принципом

імпровізаційної побудови музичного твору, елементи якого оригінальним способом «вплетені» у драматургію роману. Як талановитий митець, Фітцджеральд знайшов свою оригінальну форму – імпровізацію у вигляді «гри слів»: можна провести певну паралель між джазовою композицією та композицією літературного твору [119], що розуміється нами як діалогічна активність тексту.

Х. Кортасар у повісті «Переслідувач», присвяченій Чарлі Паркеру, прагнучи до розуміння духовної сутності «піонерів» джазу, створює образ джазмена – «бога гри». Після його пасажів на саксофоні неможливо слухати інших музикантів: «Він перевернув джаз, як рука перегортає сторінку... Він вибухнув, як яскрава зірка, що розсипається на тисячі уламків і залишає астрономів на цілий тиждень у дурнях...» [27, с. 117]. Г. Гессе у романі «Степовий вовк» показує героя в момент складної особистої кризи, що загрожує йому загибеллю, але потім долається завдяки допомозі джазмена Пабло (своєрідний «Моцарт» сучасної доби). М. Матюхіна відзначає «мотиви блюзової ностальгії» у прозі Ж.-П. Сартра, А. Камю, у романі Г. Маркеса «Сто років самотності», у повістях О'Генрі «Піаніно» та Дж. Болдіна «Блюз Сонні» [86], що ми розуміємо як діалог автора з самим собою.

Суттєвий вплив джазової музики відчула і сучасна *поезія*. Поети використовують джаз як опорний елемент сюжету, застосовують форму побудови поетичного твору на зразок музичного, що можна розуміти як міжвидову двомовність. Джаз може «бути присутнім» і через настрій, який називають «блюзовим». У поезії знайшов своє відображення багатогранний талант відомого музиканта Германа Лук'янова, для якого джаз – це музика, що наповнює світ. У багатьох поетичних творах він звертається до теми джазу, зокрема у однойменному вірші «Джаз», де працює в техніці ««вільної поезії», заперечуючи "конвенційний" вірш так само, як в музиці заперечує фрі-джаз» [76].

У поезії Йосифа Бродського тема джазу звучить як образ мрії, сподівання. О. Петрушанська зазначає, що у віршах Й. Бродського, присвячених тематиці

джазу, дотичними до джазового мистецтва стають «принципи викладу матеріалу, різкі контрасти щільності в джазовому “проживанні” часу – і “безчасся”. Ємність значущої теми-ядра оповідання відтінюється тривалими просторами звукових потоків імпровізацій, майже випадкових звукосполучень, де тільки відбувається пошук небанальних рішень, щоб раптом, в момент осяяння, злетіти на висоту справді оригінального, блискучого музикування» [111], що ми розуміємо як внутрішнє, природне діалогічне мислення поета.

Останнім часом побачили світ ряд видань (у тому числі поетичних збірок) зарубіжних та українських авторів, у яких «звучить» тема джазу¹.

Звичайно, роль джазу в світовій літературній практиці ще далеко не вивчена, але можна сміливо стверджувати, що вплив джазу багато в чому змінює уявлення про виражальні можливості літературної творчості – не випадково джазові музиканти активно запрошуються до участі у створенні музично-літературних композицій.

Взаємодія джазу та *театрального мистецтва* почалася з менестрельних вистав у США [60, с. 87-116], у яких формується характерна естетика джазу та деякі риси його оригінальної музичної мови, що виявляється як міжвидова двомовність. З другої половини 1920-х років джазова культура стає надбанням вітчизняного театрального мистецтва. Відомо, що 20 жовтня 1931 р. у Ленінградському мюзик-холі відбулася прем'єра спектаклю «Умовно убитий» з музикою Д. Шостаковича (диригував І. Дунаєвський). 35 музичних номерів у спектаклі виконували Л. Утьосов, К. Шульженко, В. Кораллі – це була строката суміш естради, балету, куплетів – багатомовність за участю джазової компоненти.

Особливої уваги заслуговує особистість Леоніда Утьосова, синтетична за своєю природою. Обдарування артиста дало йому змогу поєднати у неповторне видовище театр, джаз та пісню, що можна розуміти як багатомовність. «Театр-джаз» Л. Утьосова мав усі прикмети театральної вистави; це було формою

¹ Назвемо деякі: Владимир Мощенко. Блюз для Агнешки : сборник. Москва: Зебра Е, 2007; Мар'яна Савка. Бостон-джаз. Вірші та візії. Київ: Факт, 2008; Андрей Пермяков. Мой джаз : Книга стихов. Харьков: НТМТ, 2014.

експерименту, коли музиканти-інструменталісти самі ставали акторами, завдяки чому взаємодія мистецтв значно підсилювалася. Музичні критики в своїх рецензіях характеризували джаз Л. Утьосова як пісенний, але музиканти не змінювали свого творчого напрямку і кожного разу виносили на публіку своєрідні джазові музично-театральні вистави. Сам Утьосов говорив: «Мій джаз може бути названий джазом лише за складом інструментів, але по суті це пісенний та театралізований оркестр...» [88, с. 38]. Безперечно, творчість Л. Утьосова та його «Теа-джазу» вплинула на подальший розвиток не лише радянської пісні, але й усієї сучасної естради в цілому.

В. Марченко виокремлює як важливе, значення у культурно-мистецькому житті довоєнного періоду львівського оркестру «Теа-джаз» під керівництвом відомого композитора та диригента Генріка Варса. «Цей оркестр, на відміну від радянських колективів, був носієм нових європейських тенденцій. “Теа-джаз” Г. Варса відзначався прекрасним ритмом і добре збалансованими групами інструментів, зокрема мав велику групу струнних, до якої входили сім скрипок і дві віолончелі. Характеризуючи виступи колективу в Києві та Москві у 1940 р., В. Фейєртаг зазначає, що оркестр вдало поєднував «симфонічність звучання в ліричних п'єсах і оркестрових фантазіях зі свінговим джазовим стилем»» [154, с. 298], що можна кваліфікувати як діалогічну активність на основі міжвидової взаємодії.

Прикладом поєднання джазової музики з театром є жанр мюзиклу, який поєднав у собі риси музично-театральних жанрів (сюжетність опери, «легкість» оперети, «синтетичність» музичного театру взагалі) та естрадного шоу – тобто, кардинально протилежних типів музичної вистави. Е. Кампус вказує, що музична мова мюзиклу багато в чому сформувалась в результаті впровадження елементів джазової гармонії, ритміки, принципів виконання у музичну тканину цього жанру, який своїм різноманіттям зобов'язаний саме джазу [46, с. 40], що ми розуміємо як міжвидову діалогічну активність. Значного впливу мюзикл зазнав від джазового танцю. В 1930–1940-ві роки, коли активізувалася еволюція мюзиклу, хореографія посіла в драматургії творів цього жанру дуже важливе

місце; постановниками спектаклів стають відомі талановиті балетмейстери – Дж. Баланчин, Х. Хольм, А. де Міль, Дж. Роббінс.

Цікаві факти можна навести й з історії драматичного театру. Відомо, що Вс. Мейерхольда свого часу звинувачували у використанні в спектаклях прийомів ревію, а Лесь Курбас захоплювався джазом і співпрацював з джаз-бендом Ю. Мейтуса. Синтез театру, музики і поезії запроваджувався і в театральній виставі М. Козакова «Концерт для голосу і саксофону», де поєдналися вірші Й. Бродського, звучання саксофона І. Бутмана та веселе шоу театру «Шолом». Ексклюзивний проект «Чекасін та гості», в якому відбувається синтетичне музично-театральне дійство за участю акторів і музикантів з різних країн, було створено В. Чекасіним – відомим російським джазовим саксофоністом [171], що можна розуміти як міжвидову багатомовність.

У Чернігові також практикується співпраця джазових музикантів з акторами. Першою спробою у 2013 році був творчий тандем співачки Скайдри Янчайте¹ та кларнетиста Микити Гирні (учасник Джаз-бенду «BissQuit») в українсько-литовському музично-театральному проекті в рамках культурного співробітництва Чернігівської області та Литви (Додаток Б, рис. 7). Микита Гірня як джазовий музикант також брав участь у моновиставі Олександра Лаптія² «Contra et Pro», в основу якої покладено фрагмент «Монолог Інквізитора» з роману «Брати Карамазови» Ф. Достоєвського (Додаток Б, рис. 8). Серед інших «синтетичних» творчих проектів – експериментальна мультимедійна вистава-інсталяція «Отелло» (художній керівник проекту Дмитро Обедніков, режисер-постановник Світлана Бунзяк) за мотивами п'єси

¹ Скайдра Янчайте (Skaidra Jančaitė) – оперна співачка (закінчила консерваторію у м. Каунас), акторка, перформерка зі світовим ім'ям. Має неабиякий досвід у сфері сучасного мультидисциплінарного мистецтва, брала участь у багатьох Міжнародних фестивалях сучасного мистецтва (Англія, Франція, США, Австрія, Швейцарія, Польща, Малайзія та ін.). У своїх знакових проектах співпрацювала з 23 творчими колективами у різних країнах світу.

² Олександр Лаптія – професійний театральний режисер. 2006 року з відзнакою закінчив акторську лабораторію Анатолія Васильєва (Москва) і майже десять років успішно працював у його театрі «Школа драматичного мистецтва». У 2014 р. повернувся в Україну, до рідного Чернігова. Активно співпрацює з вітчизняними творчими колективами. Вивчає взаємодію музичної і вербальної структур у створенні сценічного образу.

У. Шекспіра¹ (Додаток Б, рис. 9). Наразі О. Лаптії разом з музикантами «BissQuit» готують наступний, масштабний спільний проект під назвою «Litania ocean» (за «Піснями Мальдорора» Лотреамона) – своєрідний моноспектакль в імпровізаційній формі, задум якого виник в контексті спілкування актора/режисера з джазовими музикантами (Додаток Б, рис. 10). До участі у постановці планується залучити також митців творчої майстерні «Культпросвіт» (декорації та оформлення сценічного простору). За словами автора ідеї, «однією з концептуальних задач проекту є побудова складно організованої, нелінійної музично-драматичної структури, яка дозволить реконструювати музичну форму, переосмислити текст і тим самим розкрити закамуюфльовані, багаторівневі смислові значення й номадичні метафори як у самому тексті, так і в музиці – такий підхід дозволить глядачам сприймати інформацію на інтуїтивно-емоційному рівні»².

«Джазові акценти» має і сучасна *хореографія*. Джазовий танець – це імпровізація, втілення емоцій, відчуття свободи, а не форми або ідеї (як це є у танці модерн). «Піонером» танцю у стилі модерн була Айседора Дункан. Джазовий танець і танець модерн достатньо довго розвивалися паралельно – як самостійні напрями хореографічного мистецтва, – до тих пір, поки не розпочався процес інтеграції різних танцювальних шкіл. «З 90-х років XIX століття почався новий етап розвитку джазового танцю, – відзначає В. Нікітин, – з особливою технікою, лексичним модулем та системою рухів» [97, с. 43], що ми розглядаємо як незлианне і неподільне міжвидове діалогічне мислення. Джазовий танець починає відтепер впливати не лише на театральний та побутовий танець, але й на жанр балету – поступово він посідає поважне місце у системі напрямків сучасної хореографії, чому присвячене дослідження О. Плахотнюка [112].

¹ Проект був здійснений в рамках фестивалю аматорського театрального мистецтва «Норов» (2016) і являв собою експеримент з класичним текстом у некласичному просторі: актори працювали на сходовому майданчику, дія відбувалася у форматі work in progress (коли неможливо до кінця передбачити фінал, оскільки глядач стає учасником творчого процесу й від нього також залежить результат дії).

² З розмови автора дисертації з Олександром Лаптієм.

У 1970 р. трупкою «American ballet theater» на сцені Нью-Йоркського музичного театру було здійснено постановку балету «Ріка» на музику Д. Еллінгтона. Балет став результатом плідної співпраці Д. Еллінгтона з балетмейстером-постановником А. Ейлі. Стиль Ейлі започаткований на джазових моделях, ритмічно та інтонаційно насичений, спирається на формули популярних стилів та жанрів – свінгу, блюзу, регтайму [9, с. 185], отже, цей міжвидовий діалог можна розглядати як взаємозбагачення лексиконів учасників та смислове наближення як результат. У листопаді 1998 р. в Києві відбулася прем'єра балетної вистави «Чи почуєш ти мене?» (автор хореографії та художнього оформлення – відомий канадський хореограф А. Урсуляк, балетмейстер-постановник – В. Яременко) на музику джазових композицій та фрагментів з класичних творів, що мають джазові елементи (композиторів Т. Петті, Г. Малера, М. Наймана, Дж. Хортинера, К. Ріота та ін.). У виставі були запроваджені досягнення сучасної західноєвропейської хореографії, лексика модерн- та джаз-танцю, оригінальне поєднання класичної та побутової пластики. Хореографічна вистава складалася з різноманітних епізодів – замальовок з життя сучасної молоді; актуальність цієї проблематики переконливо розкрита в постанові експресивною мовою сучасного танцю, отже, можна спостерігати у задумі твору багатомовність.

Зазначимо, що в дисертації як зразки нами обрані лише три види мистецтва – література (поезія), театр, хореографія, однак діалоги джазу виникають і з іншими видами мистецтва – зокрема, з образотворчим та кіномистецтвом. У власній творчій діяльності ми враховуємо й активно використовуємо такі діалоги. Так, на фестивалі «Чернігів JazzOpen – 2012» під час виступу джазового колективу було проведено експеримент з синхронної творчості музикантів і художників – своєрідного «імпровізованого діалогу», який продемонстрував цікаві результати спонтанної взаємодії різних видів мистецтва в реальному часі. Такий діалог втілювався в оригінальний музичний номер-перформенс, під час якого була створена картина, придбана згодом на благодійному аукціоні одним із чернігівських меценатів (Додаток Б, рис. 11

а, б, в). Додамо, що кожна програма джаз-бенду «BissQuit» відбувається у сценічно оформленому просторі, щоразу ретельно продуманому аж до відповідності стильових деталей у музиці та відеоряді (приміром, риси імпресіонізму відображено тембровою палітрою звучання та кольоровими «мазками» на заднику сцени). Оформлення таких ідей відбувається на основі співпраці колективу з арт-об'єднанням «Культпросвіт» під керівництвом Артема Сіворакші. Нерідко під час виступу «BissQuit» як відеоряд використовуються кінокадри (що додає до виконання додаткові змістові резерви діалогізму видів мистецтва).

Отже, міжвидові взаємодії джазу є комплексом діалогічних відносин, який породжує нову сюжетну, виражальну, композиційно-технічну цілісність у різних видах мистецтва. Вони є формою діалогізму, змістом якої стають, зокрема: наявність процесу діалогізації у міжвидовій взаємодії музики і літератури з опорою сюжету на ідею джазу; міжвидова двомовність та багатомовність з участю джазової компоненти у сюжетах прозових та поетичних творів, естетика джазу та деякі риси його оригінальної музичної мови у театрі, лексичі хореографічної вистави; діалогічна активність джазової композиції та композиції літературного твору, симфонічності звучання зі свінговим джазовим стилем у теа-джазі, музично-театральних жанрів та естрадного шоу в мюзиклі; взаємозбагачення лексиконів учасників діалогу та смислове наближення як результат діалогу у прозових «мотивах блюзової ностальгії», «блюзовому настрої» у поезії; неподільність і незлианність діалогічного мислення, джазове «проживання» часу – і «безчасся» у поетичних різких контрастах щільності, тривалих просторах звукових потоків імпровізацій, особливій техніці, лексичному модулі та системі рухів у джаз-танці.

Представлена форма зовнішнього діалогу детермінує функціонування діалогічних підсистем видів мистецтв за участю джазової складової, зокрема: діалогізм в ідейно-інтонаційній, образно-сюжетній сферах, мовах, жанрах, формах презентації творчої діяльності, епізодах вистави, драматургії твору,

інструментальній організації оркестру. Діалогізм має вияв реальний і умовний, на основі музичних та позамузичних засобів. Комуникантами цієї форми діалогу є: історія джазу та спосіб її відображення у літературному творі, форма побудови поетичного твору і музичного, оригінальна музична мова джазу і театральна вистава, музичні номери у спектаклі; театр, джаз та пісня; театр, музика і поезія; актори і музиканти з різних країн, західноєвропейська хореографія, лексика модерн- та джаз-танцю, джазова композиція та композиція літературного твору, типи музичної вистави між собою, діалог автора з самим собою у літературі та поезії з тематикою джазу, формули популярних стилів та жанрів та драматургія балету, принципи викладу матеріалу у поезії та джазі.

3.4. Джаз у діалогах з музикою «третього пласту»

3.4.1. Джаз і музика «легкого» жанру. Процес впливу джазу на легку розважальну музику почався з виникнення джазу як унікального явища музичної культури і підтримувався тим, що жорстка конкуренція між джазовими оркестрами вимагала від музикантів постійного пошуку нових оригінальних рішень, нових виразних засобів. Відомо, що в 1930-40-х рр. у США, а потім і в інших країнах, з'являються оркестри танцювальної і легкої музики, схожі на джазові лише віддалено, зокрема, в оркестрах стилю «*sweet*» («солодкий») були відсутніми свінговість і особливе джазове інтонування. Такі оркестри супроводжували виступи естрадних зірок, модні танці, різноманітні музичні шоу та ревію, що вплинуло на формування стилістики сучасних естрадних та естрадно-симфонічних оркестрів. Поступово вирізняється діалогічна взаємодія джазового і естрадного мистецтва. Джазові елементи активно проникають у пісенний жанр, прийомами «псевдоджазового» вокалу насичені партії співаків і навіть їх супроводу, що ілюструє діалогічні відносини джазу з естрадою.

На радянській концертній естраді джаз з'явився у 1920-х рр., здійснивши вплив на побутову музику. Однією з тенденцій радянського джазу вважають

намагання зберегти інструментальний характер джазу (гра в ресторанах, запис на грамплатівки, виступи на радіо), що представлено діяльністю оркестрів відомих музикантів і аранжувальників О. Варламова, Г. Ландсберга, О. Цфасмана. Іншою тенденцією було використання джаз-оркестру зі сценічними обіграваннями, театралізацію, «оживленням» виконуваної музики, як-от в оркестрах К. Петровського, Л. Утьосова, Б. Ренського та ін. «Джазові ознаки» у легкій музиці 1930-х рр. проникають у масову пісню В. Соловйова-Седого, М. Блантера, І. Дунаєвського, що можна розуміти як вияв двомовності.

Ім'я Ісаака Дунаєвського (1900–1955) у декількох поколіннях асоціюється з вражаюче яскравими мелодіями, що легко запам'ятовуються і з плином часу не стають старомодними. В стандартах І. Дунаєвського присутні блюзові інтонації, акорди, ритмічні звороти, які подаються ніби у «розбавленому» широтою російського мелосу вигляді. Феномен митця полягає в тому, що композитору вдалося досягти органічного злиття елементів бродвейського шлягеру і російської міської пісні, отже, нові «прочитання» його творів сьогодні відбуваються у дусі диксіленду, раннього джазу, створення атмосфери ретро; у інтерпретаціях біг-бендів за зразком колективу, з яким працював сам композитор; у сольних імпровізаціях малих джазових складів (комбо) [174, с. 54], що можна вважати прикладом високого рівня діалогізму тексту, високого ступеня асиміляції «чужого».

Формування московської традиції джазу (московський джаз) характеризується потягом музикантів до експериментаторства, про що свідчить «перший в СРСР ексцентричний джаз-банд» піонера радянського джазу, поета і перекладача, танцюриста і хореографа В. Парнаха (1891–1951), який виступив у 1922 р. у Державному інституті театрального мистецтва. Записи оркестру не збереглися, однак, за свідченням музикантів цього колективу, склад оркестру був насичений екзотичними ударними, включав дуже рідкісний інструмент флексатон; виконувались незвичайні танцювальні номери (зокрема, «Жиравидный истукан» у виконанні самого Валентина Парнаха), що

ілюструє тяжіння колективу до створення нового, аніж до інтерпретації відомого [174, с. 58] та діалогічну активність.

Яскраві сторінки діалогу джазу та розважальної музики пов'язані з українською музичною культурою. Перші джазові оркестри в Україні функціонували з середини 1920-х – початку 1930-х рр., зокрема, у 1924 р. було створено перший український джазовий ансамбль у Харкові (тогочасній столиці України) під керуванням Юлія Мейтуса (1903–1997) – тодішнього студента музично-драматичного інституту та завідувача музичним відділом Пролеткульту. Сольний концерт колективу відбувся 29 грудня 1925 р. у Державному драматичному театрі імені Івана Франка під назвою «Вечір ексцентричного танцю і музики», але викликав нищівні реакції преси [107]. Т. Панько вважає, що «Ю. Мейтус зі своїм джазовим проектом стояв біля витоків урбаністичної течії в українському мистецтві. Ідея урбанізму в синтезі з відчуттям певної екзотики, яка в уяві європейців була притаманна джазу, мала багато прихильників» [там само, с. 155].

У 1930-х рр. у львівському регіоні набула великої популярності «Джаз-капела Леоніда Яблонського» («Ябцьо-джаз»). Колективом виконувалась танцювальна музика (танго, фокстроти, вальси), супроводи до українських естрадних пісень Б. Весоловського, А. Кос-Анатольського та ін. Ансамбль мав національне спрямування, в репертуарі колективу переважала українська тематика [85, с. 78], що ми розуміємо як високий рівень діалогізму текстів.

Джаз-оркестр під орудою талановитого естрадного артиста і музиканта Бориса Ренського (1903–1969) було створено 1929 року у Харкові, зі складом колективу: чотири саксофони (два альти, сопрано, тенор), туба, тромбон, банджо, ударні інструменти, акордеон, рояль. Репертуар оркестру містив перекладення класичних творів для джаз-оркестру, серед яких «Трепак» М. Рубінштейна, «Вакханалія» К. Сен-Санса, «Кримські ескізи» О. Спендіарова; фантазії на теми сучасних пісень, музика із кінофільмів, оригінальні джазові композиції. Колектив з успіхом гастролював у Харкові,

Москві, Ленінграді, у містах Поволжя, Сибіру, півдня і півночі СРСР [85, с. 79], що ми також розуміємо як високий рівень діалогізму текстів.

В. Марченко, торкаючись питання професіоналізації джазового оркестрового виконавства, виділяє велику кількість джаз-оркестрів, які виступали у кінотеатрах, мережа яких в Україні постійно зростала. У Дніпропетровську у 1935 р. було створено джаз-оркестр під орудою Л. Жуковського, який виступав у кінотеатрі «Рот-Фронт», гастролював у Ворошиловграді, Горлівці, Дніпродзержинську, Донецьку, Запоріжжі, Кривому Розі, Нікополі, Севастополі та ін. українських міст. У середині 1930-х рр. функціонує джаз-оркестр кінотеатру ім. П. Постишева в Одесі під орудою Н. Кривого. У 1939–1940-х рр. у кінотеатрах Києва виступав джаз-оркестр під керівництвом скрипаля і диригента О. Володарського, виконуючи, поряд із піснями, інструментальні джазові твори Д. Дормана, І. Дунаєвського, Д. Еллінгтона, В. Кнушевицького, О. Цфасмана, блюзи, фокстроти тощо. «Джаз-оркестри та естрадні ансамблі... брали участь у концертних ревію, працювали в театрах оперети («Малі форми», «Золотий усміх», «Веселий Львів») та інших розважальних концертно-театральних організаціях. У Західній Україні джаз-оркестри та естрадні ансамблі виконували пісні й танцювальні мелодії Я. Барнича, Б. Весоловського, С. Гумініловича, М. Хемара» [85, с. 79], що ми розуміємо як діалогічну активність джазу і естрадного мистецтва.

Після Другої світової війни у джазовій музиці поступово відбувається перехід від пісенних до різнобічних інструментальних форм, що сприяло зацікавленості джазом молодих обдарувань і спричинило появу в багатьох містах і селах України великої кількості професійних і самодіяльних джазових колективів. Репертуар цих колективів складався з творів зарубіжних класиків джазу та обробок українських народних пісень у джазовому стилі, що ми розуміємо як діалогічну активність джазу й естрадного мистецтва.

У 1946 р. в Києві на базі клубу «Дніпро» було створено джазовий оркестр під орудою П. Кеслера, розпочав творчу діяльність професійний естрадний колектив, створений композитором і диригентом Є. Зубцовим із музикантів

самодіяльних оркестрів БК «Метробуд», клубу МВС і Будинку офіцерів (у 1960 р. оркестр отримав назву «Дніпро»). Диригентами оркестру послідовно були: І. Петренко, Є. Дергунов, Г. Гагічелідзе.

Як зразки ілюстрації хвилі зростання кількості джазових колективів назвемо джазові оркестри під керуванням В. Новікова в Києві та О. Шаповала у Дніпропетровську; однак поширювалися ансамблеві та сольні форми музикування, роль біг-бендів, відповідно, зменшувалася. Досить плідно виступають у цей час квартет «Мрія» Ю. Маркова, джазове тріо у складі В. Петруся, П. Бриля, В. Пшеничникова (1947, Київ), солісти Ю. Кузнецов (Одеса), П. Бриль, Л. Гольдштейн та ін. Ансамблі та солісти того часу орієнтувалися на кращі афроамериканські традиції, що підтримувало діалогічну активність форм музикування.

Отже, можна стверджувати, що між джазом та естрадою відбувся діалог, який торкнувся наближення лексики учасників на рівні мовної, жанрової, стильової взаємодії, інтегративного досвіду оркестрового мислення та виконавства.

3.4.2. Джаз і рок-музика

Дослідники джазу зазначають, що на межі 1960–70-х рр. поряд з джазом відносно самостійне місце у сучасній культурі обіймає рок-музика, відповідно, «твори провідних джаз- і рок-музикантів є їх індивідуальною творчістю, а авангардні тенденції у сучасних джаз- і рок-музиці зближують їх з експериментальними напрямками сучасного академічного музичного мистецтва» [140, с. 185]. Рок-культура – один із найбільш яскравих проявів потреби переходу до «нового мислення», що заявила про себе на початку ХХ століття на рівні периферійного, нонконформістського світосприйняття. Формується нова якість людяності, осмислення якої відбувалось лише в периферійній зоні, оскільки існуючі домінуючі орієнтації для цього не підходили, були потрібні нові. Отже, цей перехід знайшов вираження у діалогічному мисленні [116, с. 69].

Фундаментальною працею, присвяченою дослідженню різноманітних форм жанрового, стильового діалогу між академічною і масовою музикою, зокрема роком, є монографія А. Цукера «І рок, і симфонія» [165], де вчений виводить джаз за межі масових жанрів, розуміючи, що на цьому етапі свого розвитку джаз не може бути до них зведений. Важливою тут є констатація «принципової можливості плідного діалогу різних пластів музичної культури» [117, с. 121], тобто міжпластовий діалог.

Характеристика джаз-року на початку його становлення була однозначною: поєднання джазової імпровізації з енергетикою та ритмами рок-музики; через обмін ідеями та поєднання творчих зусиль носіїв культур джазу і року виникає новий стиль, характерними рисами якого стали лаконічність, аскетизм, філософське наповнення – з одного боку, жорсткі ритми та ексцентрична динаміка – з іншого. «Відлуння африканських ритмів знайшли своє вираження у ритм-енд-блюзі, джазі, регтаймі, пізніше перейшовши у рок-н-рол і рок» [116, с. 86], що ілюструє висхідну інтенцію пластів джазу і року до високого рівня діалогізму тексту.

Відомо, що послідовників Джона Колтрейна – Арчі Шеппа, братів Айлер, Фаро Сандерса, які оволоділи модальними формами імпровізації, наслідували Карла Блей, Дон Елліс і Чик Корія, зацікавлені електрифікованим джаз-роком [94, с. 99]. Починаючи з середини 1960-х рр., виникає певна рівновага і творчий взаємообмін між американськими та європейськими джазовими школами, що призводить до виникнення стилю блюз-рок (blues-rock), основою якого став британський ритм-енд-блюз. Назва стилю свідчить про органічне поєднання блюзової гармонії, блюзової текстуальної структури та вже сформованої до цього часу рок-музики. До цього стилю влилися елементи соул, ритм-енд-блюзу, кантрі та багатьох попередніх стилів, що ілюструє ситуацію діалогічної (полілогової) активності.

У числі засновників стилю blues-rock називають Джона Мейолла [нар. 1933] та його групу «Blues breakers». Альбом «Blues Breakers with Eric Clapton» (1966) став класикою блюз-року: з одного боку, звучав блюз з

використанням губної гармошки, фортепіано, гітари та ударних, з іншого – рок, з характерними для нього прийомами: «практика виконання рок-творів, сама атмосфера рок-концертів і спосіб життя представників рок-середовища багато в чому є «карнавальними», ексцентричними, епатажними» [116, с. 86], що демонструє взаємозбагачення музичних лексиконів учасників діалогу, спрямованість на розуміння, осягнення. В цей час з'являються всілякі звукові ефекти, і саме «перетворений» звук найчастіше використовується у блюз-році. Різноманітні приставки для досягнення «саунда» перетворюють звучання гітари на саксофонові, з'являються перші синтезатори та електрооргани.

Поширеною назвою першої взаємодії джазу та року став стиль «брас-рок» («мідний рок»), запроваджений Полом Баттерфілдом (1942–1987) та його групою «Paul Butterfield bluesband», де спочатку були наявними виключно струнні інструменти та єдина губна гармоніка, а надалі почали використовувати мідну групу з тромбонів, саксофонів, труб. Отже, «мідний рок» є різновидом рок-музики із застосуванням мідних духових інструментів (труби, тромбони, різновиди горнів), де джаз впливає на інструментовку (перевага мідних духових у рокових композиціях), і використовуються специфічні засоби виразності та джазового виконання [94, с. 98-99], а першими джаз-роковими ансамблями стали ансамблі, що грали в стилі блюз-рок, запровадивши мідні духові інструменти і виявляючи високий ступінь активності комунікативного синтаксису.

Поява відомої групи, що працювала в стилі блюз-рок, пов'язана з ім'ям американського музиканта Джимі Хендрікса (1942–1970), лідером групи «Jimi Hendrix Experience» («Експеримент Джимі Хендрікса»), який дістав популярності в Англії, не реалізувавши свій талант в Америці. Музикант вирізнявся яскравою, ексцентричною манерою гри на гітарі, незвичною поведінкою на сцені (грав на гітарі зубами, підкидував її догори і т. ін.). Під впливом манери Дж. Хендрікса вокал у блюз-році стає більш експресивним, до певної міри – «істеричним».

Блюз-рокові виконавці дотримуються нової, характерної для цього стилю техніки виконання ритм-секції, яка все більше переходить до сфери «мелодичної», що ініціюється виконавською майстерністю музикантів у сфері імпровізації. Кожен музикант грає соло на своєму інструменті, включаючи й бас-гітару. Бас стає не просто елементом ритм-секції, а в першу чергу – солюючим інструментом, з усіма ефектами та приставками, які раніше застосовувалися тільки лідер-гітарою. Зокрема, це бас-бустер, завдяки якому звучання бас-гітари збагачується незвичними тембрами та надає різнобарвного звучання усій групі. Додаються два басових барабани, отже, знижується діапазон ударної установки, що підсилює неподільність і незлианність вияву інструментального діалогічного мислення.

Джазове мислення відомих музикантів – Джона Колтрейна, Майлса Девіса, Орнета Коулмена, Сесіла Тейлора здійснювало неабиякий вплив на рок-музикантів та з часом призвело до появи нової «гібридної» форми джазової музики та року [105]. «Рокери» назвали цю музику «джаз-рок», але згодом з'явилася інша назва – «ф'южн». Тож, свінгова імпровізація, існуюча в джазі, мігрувала спочатку до стилю блюз-рок, а надалі була використана і музикантами джаз-року як головний елемент, сприйнятий від джазу. Не меншу зацікавленість викликав специфічний джазовий «саунд», намагання урізноманітнити інструментальну палітру, що можна інтерпретувати як взаємозбагачення музичних лексиконів учасників діалогу.

Аналогічні явища простежуються у джазменів. У 1967–1968 рр. флейтист Джеремі Сайг засновує групу «Jeremy&the Satyrs» («Джеромі та сатири»), у якій синтезує традиційну джазову музику з роком (взаємозбагачення музичних лексиконів учасників діалогу). З'являється багато нових ансамблів з поєднанням джазової мелодичної секції (секції духових) та ритміки року. Відомо, що у перших брас-рокових колективах мелодична секція складалася з джазових музикантів, а ритмічна – з представників року (діалогічна тактика). Симбіоз джазменів та рок-виконавців призвів до народження таких джаз-рокових груп як «Blood Sweet&Tears» («Кров, піт та сльози»), «Чикаго», «Earth

Wind&Fire» («Земля, вітер та вогонь»), які є «трьома китами» даного напрямку. Канадський співак Девід Клейтон, який замінює Ела Купера у гурті «Кров, піт та сльози», надає ансамблю нового звучання і підвищує його популярність. Тембр голосу співака близький до негритянського тембру, він володіє вокальною технікою Рея Чарльза – відомого виконавця блюзу, соул та ритм-енд-блюзу. Поєднання його вокальних партій з напівджазовою, напівроковою музикою приводить до несподіваного ефекту: негритянський вокал та «біла музика» породжують нове явище – «саунд», що можна розуміти як високий ступінь активності комунікативного синтаксису.

Своїми попередниками музиканти групи «Чикаго» вважають «білих» лідерів біг-бендів 1950-60-х рр., зокрема, Стена Кентона, який багато експериментує з оригінальним звучанням, є прихильником року, але й своїй практиці його не застосовує. Музиканти «Чикаго» будують свою джазову секцію на прикладі духової секції біг-бенда Кентона, намагаючись відтворити її «саунд». До групи «Кров, піт та сльози» зручніше застосувати термін «брас-рок», хоча у її музичному виконанні присутні форми ритм-енд-блюзу та соул, тоді як до «Чикаго» – біг-бенд-рок (визначаємо її як біг-бендову музика, яка звучить у виконанні рок-музикантів), що можна визначати як високий рівень діалогізму тексту.

Отже, ідею синтезу джазу та року вперше запровадили рок-музиканти, але надалі й джазмени почали використовувати рок-елементи у своїх джазових композиціях. Великий внесок було зроблено М. Девісом, який, захоплюючись джазовими стилями, звернув увагу на рок-музику. Саме йому належать відомі слова: «Всі назви – джаз, рок та інші – винайшли критики. В дійсності існує одне поняття – «музика», а класифікувати цю музику, розкласти її по полицях та відносити до якихось стилів – це завдання музикознавців та критиків. Виконавців це не обходить...» [193, с. 45].

У 1970 р. М. Девіс здійснив свій великий експеримент, який перетворився у знамениту платівку «*Bitches Brew*» («Суче вариво»). Це «вариво» складалося з джазу, року, африканської музики; були використані й елементи

латиноамериканської музики, отже, діалогу (полілогу) музичних лексиконів. Термін «ф'южн» практично народився після виходу цієї платівки, на якій разом з М. Девісом грає вся майбутня еліта стилю «ф'южн» та всієї рок-музики: на клавішних грає Чік Корія, барабани – Біллі Кобем, бас-гітара – Стенлі Кларк, духові інструменти – Вейн Шортер, Бенні Мопен, гітара – Джон Маклафлін.

Альбом є поєднанням африканської та латиноамериканської поліритмії з електричним звучанням, з імпровізаціями у стилі кул-джазу з ритм-енд-блюзом, з блюзом, з традиційним джазом. Є в альбомі музика всієї попередньої історії розвитку джазу та року. Стиль «ф'южн» – це не лише поєднання джазу та року. До його складу входить європейська камерна музика, різноманітні етнічні фольклорні форми – індійська музика, китайська, арабська, японська. Все це організовано на базі джаз-рокової ритміки із застосуванням цілого спектру інструментів – від класичних та фольклорних до супермодних електронних, що розуміється нами як неподільність і незлианність діалогічного мислення.

Шотландський гітарист Джон Маклафлін починав свою кар'єру в Англії, у ритм-енд-блюзових ансамблях. Він цікавився індійською філософією та релігією, став учнем відомого індійського поета та містика Шрі Чен Моея (цей поет являється духовним «гуру» багатьох музикантів). Маклафлін одержує санскритське ім'я Махавішну – звідси бере назву оркестр «Махавішну». Альбом, який випустив оркестр у 1971 р., став виразом індійської містики «*Inner mjunting flame*» («Внутрішнє полум'я»). Музика дуже емоційна – це суміш індійських мотивів з електронно насиченим «ф'южн», що ми розуміємо як високий ступінь асиміляції «чужого» слова: взаємозбагачення лексиконів учасників діалогу та смислове наближення як результат діалогу.

Новаторство піаніста Х. Хенкока, який деякий час грав у стилі хард-боп (або «фанкі»), знайшло вираження у поєднанні хард-бопової, з акцентуванням, гри та електронних клавішних інструментів. Творчість Хенкока синтетична – він є видатним виконавцем у стилі ритмічної електронної музики «*Technoflash*» («Технічне сяйво») та залишається респектабельним традиційним джазменом, записує платівки в дусі мейнстиму та хард-бопу. Кожний новий альбом

Хенкока – це наступний крок у застосуванні синтезаторів та різноманітних клавішних, що ми визначаємо як діалогічну активність у площині інструментального вирішення композиції твору.

Таким чином, можна зробити висновок, що музика «ф'южн» являє собою один з найцікавіших напрямків у сучасній музичній культурі. Гітаристи Джордж Бенсон та Ерік Гейл, барабанщики Біллі Кобем, Джек Де Джанетт, басисти Джако Пасторіус, інші талановиті музиканти першими сприйняли та застосували у своїй творчості синтетичні форми музикування. Це покоління музикантів почало сміливі експерименти під лозунгом відмовлення від старої культури та побудови нової, яка сьогодні має великий вплив на суспільство. Стиль «ф'южн» з часом поширився по усьому світу і продемонстрував свою універсальність, інтернаціоналізм, можливість легко й невимушено вписуватися у контекст будь-якої окремої культури. Цей стиль виник та розвився завдяки яскравим особистостям з власною філософією та естетичними поглядами – як з боку джазової культури, так і рок-музики, а також завдяки розвитку науково-технічного прогресу ХХ століття.

Отже, міжпластові взаємодії джазу з естрадою та роком є комплексом діалогічних відносин, який породжує наближення лексики учасників комунікації та формування діалогічного мислення на рівнях мовної, жанрової, стильової взаємодії, інтегративного досвіду вокально-інструментального мислення та виконавства. Вони є формою діалогізму, змістом якої стають, зокрема: наявність процесу діалогізації у проникненні джазових елементів до пісні, виході джазу за межі масових жанрів; повторюваність комунікативного циклу у потужному процесі використання рок-елементів у джазових композиціях; дуальність мови у діяльності джаз-оркестрів і «джазові ознаки» масової пісні 1930-х рр.; діалогічна активність експериментаторства в інструментальному вирішенні номерів концертів джаз-оркестрів та естрадних ансамблів, їх мішаному репертуарі, розмаїтті інструментальних форм і появі великої кількості професійних і самодіяльних джазових колективів, стильових гібридах американської та європейської генези (блюз-рок, «мідний рок», хард-боп);

мовноповедінковий потенціал адресату урбаністичної течії в українському мистецтві, діалогу мелодичної секції з джазових музикантів, а ритмічної – з представників року, експресивності вокалу у блюз-році, «саунду» як суміші напівджазової, напіврокової музики; високий рівень діалогізму тексту в органічному злитті елементів бродвейського шлягеру і російської міської пісні у творчості І. Дунаєвського, танго, фокстротів, вальсів у супроводах до українських естрадних пісень Б. Весоловського, А. Кос-Анатольського та ін., перекладень класичних творів для українських джаз-оркестрів, джаз-капел, всіляких звукових ефектів і «перетвореного» звуку, різноманітній інструментальній палітрі, суміші індійських мотивів з електронно насиченим «ф’южн» у джаз-році; неподільність і незлианність діалогічного мислення в особливій техніці виконання ритм-секції, полілозі музичних лексиконів джазу, року, африканської музики, елементів латиноамериканської музики, поліритмії з електричним звучанням, з імпровізаціями у стилі кул-джазу з ритм-енд-блюзом, з блюзом, з традиційним джазом.

Представлена форма зовнішнього діалогу детермінує функціонування діалогічних підсистем музики «третього пласту» за участю джазової складової, зокрема: діалогізм у сфері мовної, жанрової, стильової взаємодії, інструментального вирішення творів та манері виконавства. Діалогізм має вияв реальний і умовний, на основі музичних та позамузичних засобів. Комунікантами цієї форми діалогу є: стилістика сучасних естрадних та естрадно-симфонічних оркестрів між собою, джазове і естрадне мистецтво, європейські та українські жанри між собою, джаз- та рок-елементи у джазових композиціях, джазові ознаки і масова пісня, традиційні і екзотичні інструменти у складі оркестру, складові репертуару оркестру, американська та європейська джазові школи, блюзова текстуальна структура та рок-музика, стильова багатоелементність у джазі-році, традиційний джазмен і виконавець у стилі ритмічної електронної музики, естетичні системи сучасності між собою, манери співу у блюз-році, джазова мелодична секція духових та ритміка року, тембр голосу і манера співу; інтонації, акорди та ритмічні звороти різних

національних традицій; принципи організації репертуару колективу, складові стилю ф'южн.

3.5. Ринок джазу як відображення діалогу «масове–елітарне»

У суспільній свідомості джаз давно утвердився як яскравий комерційний напрямок музичної індустрії. Загальновідомо, що «в умовах художнього ринку твір мистецтва розглядається як носій певної інформації, системи цінностей» [164, с. 16], і щоб мати попит у споживача, джаз повинен відповідати певним культурологічним, соціологічним, економічним запитам. Як зазначає у своїй статті «Час зрілості» А. Медведєв, джаз як різновид музики – «феномен історичний, естетичний, соціальний» [87, с. 15]. Дійсно, саме цей музичний напрямок відобразив найважливіші зміни політичного, демографічного, технічного та економічного характеру, що відбулися на межі ХІХ – ХХ століть, та вплинув на особливості розвитку сучасного художнього ринку, оскільки «твір мистецтва оцінюється не лише у художньому плані... але й з матеріально-економічної точки зору» [164, с. 18].

Від самого свого народження на початку ХХ ст. джаз був орієнтований на масову аудиторію; місцями його виникнення й функціонування були розважальні заклади; до особливостей професійної підготовленості його творців відносилось те, що негритянські музиканти не знали нотної грамоти, грали на слух популярні мелодії та імпровізували. Сукупність запального ритму, незвичайного тембру звучання, оптимістичних текстів, що вселяли надію на майбутнє, – усе це забезпечило успішний розвиток джазу у перші десятиліття ХХ століття. Саме тому джаз став таким затребуваним аудиторією «в епоху катастрофи ідеалів», війн та революцій. Так, Дж. Коллієр відзначає, що «у період першої світової війни кількість джазових музикантів не перевищувала декількох сотень, а число слухачів не досягало й п'ятдесяти тисяч, а до 40-х років ХХ ст. його знав увесь світ...» [54, с. 9] – отже, за два десятиліття джаз набуває популярності в масах.

Однак із джазом, особливо з його сучасними стилями, пов'язане й поняття «елітарність», що відразу ж відзначилося й на прибутковості цього музичного напрямку. Безумовно, і бі-боп, і кул, і вільний джаз – це надзвичайний рівень професіоналізму, але «споживацький дух сучасного художнього ринку майже повністю витіснив професіоналізм як критерій... У практиці ринку ... домінує масовий смак» [164, с. 18]. Крім того, на нашу думку, прагнення до елітарності призвело й до втрати найважливішого смислу джазової композиції – бути засобом духовного спілкування засобами музичної мови.

Відомо, що імпровізація є не лише формою пошуку, але й моделлю ситуації безпосереднього спілкування, подібно до того, яке відбувається при зустрічі двох або більше людей, раніше пов'язаних дружніми відносинами, або ж між якими виникло почуття емпатії (співрозуміння, співчуття). Розмова обумовлена доброзичливим відношенням співрозмовників, а результатом такої зустрічі є радість духовного порозуміння, взаємозбагачення. Художні засоби мистецького спілкування дозволяють отримати такий ефект при зустрічі на концерті різних людей, котрі у межах звичайної бесіди могли б просто не зрозуміти один одного. Тому імпровізація, на думку М. Сапонова, є невід'ємною частиною музичного мистецтва [123, с. 3-7]; втрата цієї форми художнього спілкування у XIX – на початку XX століття призвела до помітно негативних наслідків як у сфері виконавської діяльності, так і в сфері духовного спілкування між суб'єктами – автором, виконавцем та слухачем. Отже, можемо констатувати зниження рівня діалогізму тексту, ступеню асиміляції «чужого» слова і смислового наближення як результату діалогу.

У процесі популяризації товарів для «обраних» та «масового споживача», у тому числі й функціонування творів джазу, у межах сучасного художнього ринку особливу роль відіграє технологізація усіх аспектів суспільного розвитку. З нею пов'язаний масштабний розвиток музики у XX столітті, а головне – розширення ринку продаж музичних творів та становлення джазу як «масового» виду мистецтва. Аналізуючи аспекти проблеми «джаз та сучасний

художній ринок», треба констатувати, що культура створення джазових концертів є складною і неоднозначною, далеко не такою прибутковою, як це може здаватися широкій аудиторії, що знижує рівень активності комунікативного синтаксису. Секрет такого парадоксу міститься у специфіці формування та розвитку стилів джазу, його інтеграції у соціально-культурний простір суспільства першої половини ХХ століття, а також його взаємодії з іншими напрямками музичного мистецтва та їх соціальною значимістю.

У 1920-ті роки поширення джазу великою мірою було детерміноване й умовами ринку, потреба населення в новій розважальній музиці – джазі – зростає з початком періоду економічної стабілізації. Комерційні прибутки від джазу є такими значимими, що являються додатковим стимулом активності «білих» музикантів та антрепренерів у цій сфері музичної культури. Не лише творча привабливість джазу, але й безсумнівна дохідність викликали до життя появу стилю диксиленд – «винаходу білих американських музикантів» [12, с. 41]. Комерційні видання та перші студії грамзапису відразу відреагували на потреби населення і саме тоді розпочинається розподіл джазу на *sweet* і *hot*, масовий та елітарний. Загальновідомо, що видавничі фірми «Тін Пен Еллі» використовували джазових виконавців, але робили це масовим штампованим музичним продуктом.

Відзначимо, що комерційна сторона використання джазу, його ритмів, тембрів, як пізнавальних знаків, позитивно відзначилася на його долі. Завдяки цьому джаз став популярним масовим музичним явищем 1930–40-х років, особливо в епоху «свінгу». Джазові музиканти стали відомими й багатими, а значить, незалежними, що у подальшому вплинуло на формування стилів бі-бопу, кулу, вільного джазу.

Отже, комерційний успіх для музиканта є позитивним, але від особистості митця залежить, чи стане він «рабом шоу-бізнесу» (і тоді художнє заміниться комерційним), чи залишиться вільним, і тоді комерція буде супутньою і корисною умовою для можливості творчості, художнього пошуку. Прикладом може бути життя та творчість Л. Армстронга, Б. Гудмена,

Д. Еллінгтона, Ч. Паркера, російських сучасників І. Бутмана, Д. Голощокіна, українських музикантів О. Лисоконя, О. Саратського та ін.

Сучасна художня дійсність не так явно диференціює ознаки елітарності або масовості. На межі ХХ–ХХІ століть елітарність також стала товаром і джаз відноситься сьогодні до розряду музики для еліти: характерним є орієнтир на класику та джаз як «музику для розумних», що стало питанням соціального престижу.

Історія джазу є історією розвитку соціальних, художніх та комерційних відносин в Америці. Так, в епоху свінгу вперше намітився початок подолання сегрегації: афро-американських виконавців почали запрошувати як солістів до оркестрів «білих» і навпаки. Ця ситуація починає змінюватися у 1940–50-ті роки. Музиканти стилю бі-боп заявили про рівні права – соціальні, людські – засобами джазу, і далі ця тенденція зростала. Для сучасного професіонала грати джаз є почесною справою: в американській професійній освіті музикантів обов'язково існує ряд предметів по оволодінню мистецтвом джазової імпровізації (ритм, гармонія, імпровізація), інакше в сучасному музичному світі джаз не буде конкурентноздатним. Приблизно у 1940-х рр. сформувалася культура джаз-клубів, а пізніше почалися виступи джазменів на філармонійній сцені, що популяризувало всі стилі сучасного джазу.

Розглядаючи економічні особливості джазової сфери, цікавим видається зіставити діяльність джазових музикантів у країнах Західної Європи, Росії та України. Істотна різниця у соціальному статусі джазового музиканта полягає в тому, що у європейських країнах, на відміну від США, вже склалися культура й система музичної освіти та виконавства, де статус музиканта був достатньо високим. У Європі, де проблема расової дискримінації ніколи не стояла так гостро, головними показниками для творчої діяльності вважалися професіоналізм і талант. Центрами джазової європейської музики загально визнано є Париж та Лондон, де сформувалось естетичне відношення до джазу як до прикраси життя. Джазова європейська аудиторія є немасовою, тому кількісно джаз-клубів у Європі порівняно небагато.

У Росії перший запис джазу було здійснено у 1917 р., і в тому ж році країна стала на новий шлях побудови соціалізму, який супроводжувався драматичними подіями, що відбилося й на долі джазу. Джазовими музикантами в СРСР ставали як професійні музиканти-академісти, так і любителі, яких джаз приваблював своєю творчою енергією, незвичайністю, новизною. У 1920–40-х рр. джазовий музикант був затребуваним фахівцем з виступами на радіо, концертних майданчиках, державною заробітною платою, а от сам джаз виконував просвітну та розважальну функції, спираючись на такі специфічні риси радянського джазу, як театральність та пісенність (О. Баташов, О. Медведєв, Д. Ухов, В. Фейертаг та ін.). Зміни у долях джазових музикантів пов'язані з епохою терору, а потім і холодної війни. У період конфронтації СРСР із Заходом джаз став музикою ворога, а музиканти, які грали джаз, були подібні до підпільників, музика яких була вільнодумством, «листітками з ідеологічними нападами на владу».

Сьогодні, як вважає відомий соціолог-музикознавець Ю. Капустін, потреби аудиторії базуються на прагненні отримати духовну та інтелектуальну інформацію, відпочити, прикрасити час свого дозвілля, відволіктися від проблем [47, с. 57]. Особливості підприємницької активності у сфері джазу обумовлені, як свідчить аналіз даних Інтернет-ресурсів (див. сайти: <http://www.jazzpla.net/jazztermin/jazzterminA>; <http://www.jazzpla.net/>; <http://uajazz.com> та ін.) наступними факторами: елітарна музика є модною і прибутковою; для заможних людей є престижним бути причетним до легендарного мистецтва джазу; для освіченої аудиторії джаз є джерелом інтелектуального, естетичного задоволення; зростає економічний добробут населення; постійне поінформування аудиторії про історію джазових стилів, джазових виконавців тощо.

Діяльність підприємців активізована у межах організації «живих концертів» у джаз-клубах, на філармонійній сцені та на інших музичних майданчиках; вона охоплює як організацію постійно діючого репертуару, так і фестивалів. Постійна реклама заходів впливає на збільшення кількості

зацікавлених «покупців». Однак, як доводять соціологічні опитування, більшість респондентів, відповідаючи на питання, яких джазових виконавців вони знають, назвали наступні імена: Луї Армстронг (75,5%), Елла Фітцджеральд та Ігор Бутман (по 60%), Олексій Коган (22%), Бенні Гудмен (5%) [65, с. 168]. Цей факт свідчить про інформованість широкої аудиторії завдяки ЗМІ, адже І. Бутман та О. Коган є не лише прекрасними музикантами, але й талановитими підприємцями: І. Бутман очолює московський джаз-клуб, є учасником-організатором декількох джаз-фестивалів, а О. Коган упродовж багатьох років був автором і ведучим радіопрограми, присвяченої джазу, очолює продюсерський центр «Jazz in Kiev», є організатором декількох оригінальних проєктів, у тому числі «Тема з варіаціями. Live».

В історії джазу більшість музикантів виступали у ролі презентантів свого власного таланту і таланту колег, реалізуючи свій потенціал у різних напрямках: виступи в якості солістів, учасників джаз-бендів різних типів, керівників джаз-бендів; підприємницька діяльність (організація джаз-клубів, студій звукозапису, гастролей колективу, комерційних концертних проєктів з виконавцями інших музичних напрямків, радіо- та телепередач).

На початку ХХІ ст. поживилася і «джазова панорама» України. Так, у Києві, починаючи з 2001 р., виступали Джо Завінул і його «Синдикат», Джон Маклафлін і «Шакті», Мейнард Фергюсон, Біллі Кобем, Ерні Уоттс, Віктор Бейлі, французькі Національний джазовий оркестр, квартет Сільвена Кассапа, Сільвен Бьоф та його «Октовойс», австрійські Vienna Art Orchestra і брати Мутшпіль, норвезьке тріо Urban Connection, фінські дует вокалістки Санні Орасмяе з піаністом Міккой Похйолой та тріо Пеппи Пайвінена, британська Transglobal Underground. Навіть цей, неповний перелік імен вражає, адже за радянський та постперебудівний часи недовіри та страху вітчизняний концертний музичний світ був відділений від західного крижаною стіною. Старше покоління згадує єдине відвідування Києва оркестром Дюка Еллінгтона на початку 1970-х, яке залишило враження потрясіння на цілих тридцять років.

Сьогодні уявлення західних музикантів та промоутерів про криміногенність та повну неплатежездатність нашого суспільства минули, а фінансова спритність наших організаторів та спонсорство (оскільки «чистий», некомерційний джаз, як відомо, є такою самою неприбутковою сферою, як філармонійна музика) дозволили вирішити фінансові питання й привабити цих виконавців світового рангу. Бажаними гостями київських клубів та концертних залів давно вже є яскраві представники національних джазових шкіл: І. Бриль зі своїми синами, О. Козлов, С. Манукян, А. Кролл, І. Бутман, А. Шилклопер, В. Горський, О. Кузнецов, Д. Крамер. В Україні виступи польських джазменів традиційно організує Польський інститут, і стопроцентна заповнюваність залів підтверджує сформованість джазового середовища в Україні.

Джаз в Україні є явищем елітарним, що реалізується, зокрема, у таких фестивальних проектах, як «Єдність», «Атлант» (Київ), «Джаз без...» та Альфа джаз фест (Львів), «Джаз-карнавал» (Одеса), «New Cooperation – Art Jazz Cooperation» (Луцьк – Рівне – Польща) та ін. До цього переліку приєднався фестиваль «Музичні діалоги», який проводить луцький джаз-клуб. Його президент Олег Баковський відзначає, що концепція фестивалю полягає у його присвяті до Днів Європи. «Це не просто голослівна декларація, а діюча ідея, – підкреслює О. Баковський. – Я намагаюся показати, що Україна в джазовому відношенні є частиною Європи, і що джазова Європа інтегрується в Україні... Там, де звучить джаз, – там рівні дороги, там нормальна економіка і нормальне суспільство. Нашу концепцію добре демонструє проект Unity, в якому задіяний поляк Лешек Драніцкі та німець Даніель Шпейер – цих музикантів нелегко було привезти не тільки з фінансових міркувань, але ще й тому, що вони надзвичайно затребувані. Отже, ми намагаємося усіма силами відобразити це єднання Європи і України» [161].

Завдяки можливості живого сприйняття різностильової джазової музики сучасних напрямків, українські професіонали і широка публіка мають сьогодні ясне уявлення про тенденції європейського та американського джазового процесу та ринку. Такі «діалоги» особливо важливі, оскільки вони стають

орієнтирами для вітчизняної джазової школи. Сьогодні можна говорити про те, що в Україні є видатні джазові музиканти світового рівня (чоловічий вокальний секстет ManSound та блискучий гітарист Е. Ізмайлов, виконавець етноджазу; представники World Music баяніст К. Стрельченко та інструментальний Ег. J. Orchestra, свінгова вокалістка Н. Гура та ін.) і творча молодь, що зростає (дівочий вокальний квінтет Beauty Band, інструментальні Схід-Side та Night Groove, кияни Frenation Al Band та ін.). Усе це, на наш погляд, позитивно відображається на долі джазу як мистецтва діалогу у художньому контексті ХХ – початку ХХІ ст.

Отже, діалог «масове–елітарне» відображає тенденції національного, європейського та американського джазового процесу в економічному контексті сучасного художнього ринку. Це форма діалогізму, змістом якої стають, зокрема: затребуваність джазу масовою аудиторією «в епоху катастрофи ідеалів», війн та революцій на основі оптимістичних текстів, що вселяли надію на майбутнє; повторюваність комунікативного циклу у процесі розширення ринку продаж музичних творів та становлення джазу як «масового» виду мистецтва; різноманітний ступінь соціального статусу джазового музиканта, культури й системи музичної освіти та виконавства, що склалися у США, європейських країнах, Україні, зокрема, немасовість джазової європейської аудиторії, підпільний статус джазменів у період конфронтації СРСР із Заходом; економічна дохідність джазу, що викликала появу нових стилів; сучасний статус джазу як «музики для розумних», елітарної, пізнання якої для заможних людей є фактором престижу, а для освіченої аудиторії – джерелом інтелектуального, естетичного задоволення; зростання поінформованості аудиторії про історію джазових стилів, джазових виконавців; активізація у межах організації «живих концертів» у джаз-клубах, на філармонійній сцені та на інших музичних майданчиках, реклама заходів, що впливає на збільшення кількості зацікавлених «покупців», формування українського джазового середовища – фінансова спритність організаторів та спонсорство, що дозволяє

вирішити фінансові питання й привабити виконавців світового рангу, євроінтеграція у сфері джазової культури.

Представлена форма зовнішнього діалогу детермінує функціонування діалогічних підсистем джазу як соціокультурної системи, зокрема: діалогізм масового й елітарного у сфері виконавства і сприйняття, популяризації, освіти, науки. Діалогізм має вияв реальний і умовний, на основі позамузичних засобів. Комунікантами цієї форми діалогу є: виконавець (колектив) і слухач, масовість і елітарність, джазові музиканти країн Західної Європи, Росії та України; національні та регіональні центри джазової музики.

3.6. Мистецтво джазу на межі тисячоліть

Завершуючи дослідження феномену джазу як мистецтва діалогу, необхідно розглянути його теперішній стан, статус і спрогнозувати перспективи розвитку і функціонування у музичній культурі суспільства. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття ситуація у джазі зовнішньо стабілізувалася. Певний час вона погрожувала застоєм, але у пограничній (перехідній) епохи джазу (як і жанрам академічної музики) властива певна «втомленість», зокрема, фактично упродовж двох десятиліть після стилю фьюжн джазове мистецтво не ініціювало жодного помітно нового явища. У переламну епоху джаз виглядає більш консервативним і значною мірою, спрощеним, а у повітрі буквально вирує передчуття певних подій і новацій. О. Серова вважає, що у ХХІ столітті виникнуть невідомі раніше національні, етнічні гібриди, сплави або презентація нового, «прозорого» висловлення на кшталт композиторського мінімалізму [125]. Можливо, що в недалекому майбутньому засяють нові імена музикантів, які відкриють власні шляхи в джазі. А поки що діалог, про який йшлося вище, набуває багато в чому ретроспективну спрямованість і переважно розгортається завдяки творчій переробці класичного джазового доробку.

За словами М. Міллера, зірки сучасного джазу, «визначальною рисою джазу 1990-х є повторне відкриття ранніх джазових стилів... Джаз знаходиться

сьогодні на другій стадії свого розвитку. Якщо перша стадія була пов'язана з безперервним ланцюгом відкриття нового, то друга – це стадія осмислення й оцінки» [83].

Періоди аналогічного підсилення ретроспективних тенденцій музичне мистецтво переживало неодноразово (згадаємо хоча б захоплення композиторами-академістами постпостмодерну полістилістикою першої половини ХХ ст.). Однак у джазі згаданий процес по-різному протікає у різних країнах та регіонах України, хоча молоді національні та регіональні джазові культури відчують тяжіння до «ретро» меншою мірою. Цим культурам, що далеко не вичерпали свій енергетичний запас «пасіонарності», буде необхідно пройти тривалий шлях відкриттів.

В українському джазі, на наше переконання, дуже важливою й показовою є наразі тенденція до діалогу з фольклором (фолк-джаз, етноджаз, World-fusion). Процес фольклоризації джазу є активним, супроводжується використанням фольклорних жанрів, цитат. Зокрема, назвемо веснянку «Вийди, вийди, Іванку» в репертуарі джаз-бенду «BissQuit» (солістка Олена Сетун); українські та сірійські мелодії в репертуарі ансамблю «ШляхЕтно», за участю музикантів «BissQuit» та іранця Ехсана Таванколя (солістка Віра Ібрагімова-Сіворакша, див. Додаток Б, рис. 12), спільний виступ оркестрової групи ансамблю академічного ансамблю пісні і танцю «Сіверські клейноди» (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Сергій Вовк) та джаз-бенду «BissQuit» в рамках творчого проекту «FOLKEN ГЕРЦЬ», цикл концертів на фольклорній основі «Jazz Kolo» з програмами, присвяченими окремим музичним інструментам – саксофону, ударним, фортепіано, бас-гітарі (організатор – композитор, аранжувальник, бас-гітарист Ігор Закус, Київ). Блискучим представником етноджазу вже понад десять років є львівський гурт ShokolaD (лідер – барабанщик Ігор Гнидин), композиції якого базуються на типових рисах українського фольклору¹. Шанувальникам етноджазу, що поєднує українську музику з різними стилями, добре відомі Денис Дудко (нині

¹ Наприкінці 2018 року був представлений новий проект гурту – джазові версії пісень Володимира Івасюка.

бас-гітарист групи «Океан Ельзи»), дует Назгуль Шукаєва (вокал) – Олексій Боголюбов (фортепіано), співачки Катя Чілі та Лаура Марті, які активно працюють у цьому напрямку.

Визначною подією у музичному житті Чернігова минулого року став концерт-презентація альбому IVASYUK – спільної роботи етно-джаз-гурту ShockolaD та «американської співачки з українською душею» Брії Блессінг (Додаток Б, рис. 13). Мелодії улюблених пісень Володимира Івасюка («Червона рута», «Водограй», «Я піду в далекі гори», «Пісня буде поміж нас» та ін.) прозвучали у новому акустичному «вбранні», в стилі «інтелігентної суміші поп-музики, RB та джазу»¹.

На межі XX – XXI століть джаз «розшарувався» й утворив декілька пластів з різноманітним художнім навантаженням. Так, новоорлеанський пласт, відомий по диксилендовій традиції, зберігає сьогодні популярність; на будь-якому джазовому фестивалі музиканти цього стилю є бажаними гостями (при цьому сам принцип колективної імпровізації, вироблений першими новоорлеанцями, вплинув не лише на диксиленди, але й на фрі-джаз, на цілий ряд сучасних явищ, зокрема, творчість Чарлі Мінгуса). «Не маючи численних шанувальників в США, традиційний джаз дуже популярний в Європі і Азії» [54, с. 144], що, в цілому, свідчить про ситуацію багатомовності.

Нео-боп є пластом, найбільш поширеним на межі тисячоліть, основою мейнстріму. Музиканти цього напрямку уособлюють його універсальність та багатогранність з точки зору перспектив індивідуального розвитку, практичність та мобільність малого складу колективу виконавців. Модальний джаз сьогодні передусім зустрічається у поєднанні з джаз-роком. Фрі-джаз набуває рис другої молодості, про що свідчать успіхи нового покоління джазових авангардистів (Джон Цорн, Марк Рібо, Фред Фріт, Джон Фрізел та ін.), які надихаються ідеями «батьків» фрі-джазу, що ми розуміємо як вияв діалогічної активності. Власне ф'южн, представлений, як і раніше, активними й енергійними музикантами, однак стиль сьогодні перебуває «в тіні», що

¹ З реклами концерту у Львові. URL: <http://bukvoid.com.ua/events/culture/2018/09/26/174906.html>

пояснюється поміркованістю і неоконсерватизмом, які прийшли на зміну радикалізму й розширенню виразних ресурсів джазу, що свідчить про зниження його діалогічної активності.

До категорії окремих новацій упродовж останніх років відносять бесід-джаз, який поки що не уявляє собою визначеної традиції. Спостерігаються й подальші кроки на шляху до синтезу ряду джазових течій з новою афроамериканською музикою, зокрема, хіп-хопом (помертний альбом Майлса Девіса «Doo Вор», записаний за участю негритянських реп-музикантів є експериментом, що отримав продовження у наші дні). Чік Корія, Джон Маклафлін, Джо Завінул, а також Володимир Чекаєн, Сергій Курьохін використовували й використовують різні стилі та виразні засоби – від колективної імпровізації новоорлеанців – до «монодійного» джазу, від свінгу – до фрі-джазу, від електронного джаз-року – до нескладної камерно-акустичної музики. Названі майстри сміливо звертаються до «заграних» тем-стандартів, демонструючи оригінальні підходи у сфері інтерпретації «evergreen melodies». З іншої сторони, різниця стилів та манер, що була 20-30 років тому загостреною, навіть конфліктною, зараз помітно вирівнюється, стильові контрасти пом'якшуються і ніби приховуються до глибини, що демонструє оновлену специфіку джазового мислення.

Тож, можна констатувати справжній розквіт ранніх форм джазу, популярність перевидань джазових записів 1920–30-х рр., глибокий інтерес молоді до джазової класики. Можна відзначити й особливості еволюції джазу у пограничну епоху на прикладі творчості видатних музикантів сучасності, які ще не так давно вражали аудиторію зухвалим новаторством, устремлінням «до нових берегів». Сьогодні акценти дещо змістилися, джазові лідери черпають натхнення у майстрів минулого, апелюють до традиції, але не впадають при цьому в обмеженість та академізм. Чудовим зразком цих процесів є Чік Корія, унікальний за своїм універсалізмом музикант, автор-виконавець «Іспанії», «Фієсти», «Кришталевої тиші» та ін. джазових хітів 1970-х років, розкрив перед сучасними слухачами дивний світ нечуваних раніше звучань, ритмів та

інтонацій. На межі століть Чік Корія відходить від «електричного» стилю ф'южн і записує в «акустичному» варіанті серію джазових стандартів, демонструючи оригінальну версію «неокласицизму» в джазі (альбоми «Expression», 1994 та «Remembering of Bud Powell», 1997). Аналогічна тенденція спостерігається і у творчості Джона Маклафліна, керівника легендарної ф'южн-групи «Mahavishnu Orchestra», який на межі століть багато виступає з різними камерними складами, а його п'єси «Django» та «Thelonius Melodies» з альбому «The Promise» (1997) є діалогом з академічною музичною класикою, де продовжується осмислення минулого.

Дотичним до вище зазначеного є дискурс А. Цукера про межу століть як нестабільний період, радикально трансформувачий багато традиційних принципів музичного мислення в жанрах, що істотно змінив їх структуру і форму побутування, призвів до різномовності, антагонізму стилів, жанрів, музичних видів. «Тому нинішню стадію і можна визначити як етап діалогу, з'ясування відносин, пошуку шляхів інтегрування... Можна передбачити також і народження в недалекому майбутньому нових синтетичних жанрових утворень... Однією з найважливіших умов органічності таких джазових сплавів буде необхідний ступінь їх стильової інтеграції» [168, с. 49-50].

В аспекті стану джазового мистецтва на початку XXI століття викликає інтерес праця К. Мошкова «Індустрія джаза в Америці. XXI век» (2013), яка найкраще розкриває долю сучасного джазу і підштовхує міркування щодо його майбутнього. Дослідження з'явилося як результат 15 подорожей автора до США, де автор відвідав різні регіони країни, деякі великі міста (Нью-Йорк, Вашингтон, Філадельфія, Бостон, Чикаго, Сан-Франціско, Сіетл, Портланд) та зо два десятки менш великих з метою знайти власний «погляд на американський джаз, на єдину, створену на землі цієї країни до кінця оригінальну сучасну музичну форму – «класичну музику Америки», як про неї говорять самі американці, і в той же час – на саму небагату, відокремлену та... низькооплачувану частину американського шоу-бізнесу» [93, с. 3]. Ще одна особливість видання – погляд автора на джаз сьогодні як індустрію, за участю

продюсерів (створюють записи музикантів – ті самі альбоми, що розходяться по усьому світу), звукорежисерів чи звукоінженерів (безпосередньо записують ці альбоми), власників і менеджерів клубів (дають музикантам їх хліб насущний та аудиторію, а публіці – можливість почути і почути музикантів живцем), організаторів фестивалів (в сучасних умовах дозволяють музикантам показати максимально широкій публіці свої найцікавіші творчі програми), журналістів (забезпечують прямий та зворотній зв'язок музикантів з аудиторією), працівників радіостанцій (без яких в американських умовах аудиторія музикантів була б мізерною), учителів, викладачів музики (забезпечують появу нових і нових музикантів) [93, с. 3]. Отже, як бачимо, автором вибудовано сучасну систему джазового мистецтва, яка має соціокультурне спрямування.

Розглядаючи процес джазової освіти в США, навчальні програми і педагогічні традиції навчальних закладів, дослідник наводить рейтинг джазових вищих навчальних закладів, визначальних за значенням, зокрема: університет Північного Техасу, Школа музики імені Істмана – Рочестерський університет (Нью-Йорк), університет Майамі, університет штату Індіана у Блумінгтоні, університет Північного Колорадо, консерваторія Нової Британії (Бостон, Массачусетс), Манхеттенська школа музики (Нью-Йорк), Мічиганський університет у Анн-Арборі, державний університет Флориди; за однаковою сумою балів – університет Північного Іллінойса, університет Південної Каліфорнії, Техаський університет в Остіні. Однак на фоні яскравих вражень від занять, майстер-класів, творчих зустрічей, розглянутих на сторінках розділу, міститься стислий нарис про банкрутство у 2008 році IAJE – найкрупнішої джазової організації у світі [93, с. 125].

Розглядаючи сферу «живого», безпосереднього побутування джазу – фестивалі, концерти і клуби, зокрема, джазову сцену американської столиці, дослідник створює об'ємну соціокультурну панораму, в якій міститься: лише один, на велике місто, серйозний джаз-клуб і багато клубів «локального» рівня, Резолюція № 57 про джаз із благозвучною американською політичною

риторикою; безліч установ (Бібліотека Конгресу США, Інститут імені Смітсона, Центр виконавських мистецтв імені Джона Ф Кеннеді та ін.), що проводять у Вашингтоні систематичну концертну діяльність; джазові колекції, сфокусовані в Національному музеї американської історії; рух «Джазовий місяць», архівні колекції платівок, джазова радіостанція тощо, однак, ще на початку нарису він зазначає, що «в США практично відсутня скільки-небудь виразна державна політика в галузі культури» [93, с. 269]. Так само, констатує, що американському джазовому співтовариству не звикати працювати в умовах безгріштя та слабкої підтримки бізнесменів, держави, фондів, меценатів, наводиться думка ветеранів джазового руху, які пережили кінець 1970-х років з падінням продажу, недостатньою підтримкою, вимиранням від наркоманії цілого покоління джазменів 1940–60-х рр. про впевненість переборення нинішньої кризи [там само, с. 287].

Так само на контрастах і об'єктивних протиріччях індустрії сучасного джазу в США представлені у дослідженні теми джазу в грамзаписі, його зв'язку з аудиторією через ЗМІ, джазової журналістики та ін.

Порівнюючи модель джазової індустрії в США, представлену К. Мошковим, із джазовим життям українського суспільства XXI ст., можемо засвідчити формування подібної джазової інфраструктури, можливо, за виключенням розвиненої галузі джазово-спрямованої вищої музичної освіти (питання джазової освіти в Україні представлені у публікаціях В. Романка [118], З. Рось [120] та ін.). Для усвідомлення масштабу українського джазового поступу достатньо звернутись до палітри українських фестивалів (переважно міжнародних), діючих у XXI ст. по містах України, які створили власне звукове середовище через ЗМІ та Інтернет-мережі¹.

У культурному просторі Львова і Львівщини власну складову утворюють Alfa Jazz Fest (починаючи з 2011 р. до 2017 р. мав таку назву, нині Leopold Jazz Fest), Jazz Bez (з 2001 р.), «Флюгери Львова» (з 2003 р.), Fort Missia (з 2009 р.),

¹ У незалежній Україні отримали життя близько сорока джазових фестивалів (більшість, на жаль, проіснували недовго). Сьогодні джазове життя охоплює фактично всі великі міста України; майже кожне з них має свій фестиваль (інколи не один), що значно сприяє розвитку джазового виконавства.

«Тиждень актуального мистецтва» (з 2008 р.). Leopold Jazz Fest має міжнародний статус, є найбільш масовим, мега-масштабним, з нашої точки зору, знаковим для України, оскільки вперше український фестиваль досягнув такого високого рівня учасників, організації, міжнародного розголосу тощо. Вважаємо, що цей фестиваль передусім є свідомством того, що джазова культура в Україні виходить на світовий рівень. Формується власна публіка, найкращі українські джазові виконавці беруть участь в ньому як солісти або сесійні музиканти.

Jazz Bez зарекомендував себе як висококласний українсько-польський фестиваль, штаб-квартира якого знаходиться у Львові. Він спеціалізується на новій імпровізаційній музиці, авангарді, сучасному джазі; проходить як в філармонійних залах, так і в клубах. З 2008–2009 рр. захід почав охоплювати більш ніж 15 міст України та Польщі [201].

У фестивалі сучасної фолкової і етноджазової музики «Флюгери Львова», що проходить в рамках Дня Львова, беруть участь представники національностей, які колись будували Львів і жили в місті, зокрема, поляки, австрійці, німці, угорці, вірмени, серби, чехи. Захід проходить на свіжому повітрі, у внутрішньому дворіку міської ратуші на площі ринок [159].

Фестивальна палітра Києва, Чернігова, Рівного, Луцька, Житомира, Вінниці, Черкас, Канева представлена заходами: «Черкаські джазові дні» (Черкаси, з 1988 р.), «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» (Вінниця, з 1996 р.), «Фарботони» (Канів, з 2000 р.), «Джаз Диліжанс» (Черкаси, з 2000 р.), «Барви музики ХХ сторіччя: авангард, класика, джаз» (Вінниця, з 2001 р.), «Єдність» (Київ, з 2002 р.), Jazz in Kiev (з 2008 р.), Art Jazz Cooperation (Рівне-Луцьк з 2008 р.); Jazzomir (Житомир, з 2008 р.), Chernihiv Jazz Open (з 2010 р.), «Музичні діалоги» (Луцьк, з 2008 р.). Так, міжнародний джазовий фестиваль «Єдність», заснований у березні 2002 р. за підтримки Київської міської ради, Головного управління культури, мистецтв та охорони культурної спадщини м. Києва, традиційно проходить у другій половині березня у Київському академічному театрі оперети. Організатором фестивалю є музичне агентство

«Театр Джазу», а незмінним керівником проекту – Сергій Грабар. «"Єдність" – це фестиваль, на якому представлені різні джазові напрямки; характерною рисою фестивалю є те, що кожен рік в ньому обов'язково беруть участь дитячі колективи» [45]. Анонс найстарішого джазового фестивалю незалежної України «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» повідомляв, що захід, який проводиться щорічно у вересні, ушанований прямими радіо- і телевізійною трансляціями умовно безкоштовних концертів у повному обсязі в ефірі регіональних мовників. «Обмежень на стилі немає, аж до того, що разом з джазовими та ф'южн-виконавцями на сцені з'являються естрадні» [91].

Харківсько-Сумський регіон представляють фестивалі: Kharkiv Za Jazz Fest «Органум» (з 2007 р.), JazzFest «Органум» (Суми, з 2008 р.). Так, «щорічний Харківський джазовий фестиваль Kharkiv Za Jazz Fest, що проходить навесні, був вперше проведений в 2007-му році і, за правом, носить звання «самого стильного» фестивалю України: над створенням поліграфії Za Jazz працює креативне дизайн-агентство. На Za Jazz звучить найрізноманітніша музика, від мейнстріму до авангарду. Фестиваль демократичний і відкритий до співпраці. Автор ідеї та генеральний продюсер – бізнесмен Дмитро Кутовий. Арт-директор – відомий харківський піаніст і педагог Сергій Давидов» [203].

У Дніпровсько-Запорізькому ареалі виникли наступні фестивалі: «Джаз на Дніпрі» (Дніпро, 1987–1990, 1999–2005), «Запорожський джем» (Запоріжжя, з 2006 р.), Jazz Misto (Дніпро, з 2010 р.). Головним завданням фестивалю Jazz Misto є розвиток та популяризація джазу в Дніпрі; у заході беруть участь молоді та перспективні джазові групи, а також вже відомі за межами Дніпра колективи [202]. П'ятий міжнародний джаз-фестиваль «Запорізький Джем», організований запорізьким джаз-клубом і Управлінням культури міської ради, проводився 26-28 листопада 2010 р. Програмою заходу було передбачене його відкриття музикантами з Бразилії – вокалістом і гітаристом Філо Машадо і квінтетом Sounds Of Brasil (у складі колективу грають два лауреата премії Греммі). Надалі слухачів чекала зустріч із українськими колективами: Propeller Thrust з Донецька і Jazz Atmosphere з Вінниці. На завершення фестивалю

проводився концерт у трьох відділеннях, який відкривав квартет Fusion Band. Привертаючою увагу публіки була наступна інформація: «Спеціально для фестивалю в Запоріжжі продюсерський центр Jazz In Kiev представить один з найоригінальніших джазових проєктів України – Lush Life. Музиканти київського квінтету грають справжній gypsy jazz! Цей стиль став відомий у всьому світі завдяки Стефану Грапеллі і Джанго Рейнхардту» [43]. На закритті фестивалю виступав відомого білоруський блюзовий гітарист Сергій Курек і група Night Drive [там само].

На Півдні (Одеса, Херсон, Миколаїв) проходять такі фестивалі: «Фестиваль имени Леонида Утесова в Южном» (Південне Одеської обл., з 1992 р.) «Джаз Карнавал» (Одеса, з 2000 р.), «Джаз над морем» (Скадовськ Херсонської обл., з 2000 р.), Jubilee (Миколаїв, з 2009 р.). «Джаз Карнавал», арт-директором якого є відомий піаніст Юрій Кузнецов, вважається одним з найбільших і найбільш видовищних фестивалів в Україні. Він проводиться щорічно у вересні, відбувається як на закритих майданчиках, так і на свіжому повітрі. «По місту курсує "джазовий трамвай", проходить парад. На фестивалі звучить як традиційний джаз, так і більш радикальні музичні експерименти» [40]. Відкритий Всеукраїнський дитячий джазовий фестиваль «Джаз над морем» щорічно, починаючи з 2000 р., проводиться у м. Скадовську Херсонської обл. «У фестивалі беруть участь біг-бенди, великі і малі ансамблі, солісти-вокалісти та солісти-інструменталісти. Основу репертуару становлять твори традиційного джазу» [41].

Зрозуміло, що на ниві широкомасштабних зазначених заходів працюють продюсери, звукорежисери, менеджери клубів, організатори фестивалів, журналісти, працівники радіо- та телеканалів, учителі, викладачі музики та ін. Широкою є й слухацька аудиторія джазу, «можна із впевненістю заявити, що джазова аудиторія далеко не обмежується виключно молодіжною аудиторією, тому зарахування його до «молодіжної культури» буде неправомірним» [140, с.185].

Джаз, як мистецтво діалогу (полілогу), на межі XX–XXI століть відображає сучасні тенденції світового джазового процесу на основі рефлексії щодо діалогічних традицій попереднього досвіду. Це форма діалогізму, не обмежена кількістю учасників, змістом якої стають: стадія осмислення й оцінки як внутрішній діалог з самим собою, зародження нових діалогічних форм (бесід-джаз); різне у країнах та регіонах України підсилення ретроспективних тенденцій як повторюваність комунікативного циклу; «розшарування» й утворення декілька пластів з різноманітним художнім навантаженням як різномовність, антагонізм стилів, жанрів, музичних видів, пошук шляхів інтегрування; зниження діалогічної активності, апеляція в діалогічних тактиках до традиції, діалогізм з академічною музичною класикою, де продовжується осмислення минулого; мислення характеризує сміливе звертання до «заграних» тем-стандартів, демонстрація оригінальних підходів у сфері інтерпретації «evergreen melodies», вирівнювання, пом'якшення стильових контрастів, ніби приховування їх до глибини.

Представлена форма зовнішнього діалогу детермінує функціонування діалогічних підсистем джазу як соціокультурної системи, зокрема: діалогізм музичних традицій, сучасного і минулого, міжстильовий, протиріччя індустрії сучасного джазу в країнах світу, міжпластовий, міжжанровий, міжвидовий. Діалогізм має вияв реальний і умовний, на основі музичних та позамузичних засобів. Комунікантами цієї форми діалогу є: стадії розвитку джазу між собою, національні джазові культури між собою, регіональні джазові культури між собою, джаз і фольклор, стилі між собою, жанри між собою, джаз і академічна, афроамериканська музика.

Висновки до Розділу 3

Упродовж еволюції джазу діалог з академічною музикою є різноманітним та довготривалим, джаз і академічної музика мають багато точок дотику, плідно співвідносяться на стильовому рівні.

У формі зовнішнього діалогу відносини джазу із авангардною академічною традицією визначаються сміливими експериментами у виникненні

нової ери джазового мистецтва – модерн-джазу. В течіях модерн-джазу діалогічно переплелися майже всі композиційно-технічні принципи академічного авангардного мистецтва: додекафонна техніка, сонористика, алеаторика, конкретна музика, хепенінг тощо. Такі стильові різновиди нового джазового мистецтва як бі-боп, кул-джаз, модальний, атональний, фрі-джаз та ін. є результатом відносин джазової традиції та найрадикальніших надбань музичного авангарду ХХ століття. Художня система авангардного джазу «являє собою відкриту єдність індивідуальних особистісних естетичних сутностей (істин, художніх правд, ідей, свідомостей)» (Ю. Барбан). Цей принцип художнього функціонування авангардного джазу споріднює його зі створеним поліфонічним методом художнього мислення.

Розглядаючи зовнішні позамузичні діалоги джазу з літературою, театром, хореографією, зазначаємо, що характерною рисою джазового мистецтва є відкритість проявів людської психіки, яка пояснює велику зацікавленість джазовою музикою митців різних видів і галузей мистецтва. Багато визнаних митців сприймають джаз як своєрідний духовний ренесанс, тож яскравий образний світ джазу відтворено в багатьох літературних творах, де «звучать» гарлемські мотиви, а прототипами головних героїв постають видатні джазові виконавці та композитори. Поети застосовують спеціальні музичні ремарки, намагаючись підкреслити особливу манеру звучання своїх віршів у стилі *regtime-band* та ін. Традиція поєднання джазу з театром, що розпочалася ще з вистав мінстрел-шоу (з притаманною їм свободою вияву емоцій, спонтанністю та ритмічною активністю), була активно продовжена у 1920-1930-ті роки – зокрема, у вітчизняному театральному мистецтві («Теа-джаз» Л. Утьосова, «Теа-джаз» Г. Варса) і розвинена сьогодні («Джаз-Бас-Театр» А. Ростоцького та ін.). Досягнення технічного прогресу знайшли своє місце у сучасних зразках поєднання джазу і театру (театралізація джазових композицій, використання джазових елементів у різних театральних діях), де з'являються нові синтетичні форми, цікаві несподівані рішення. Елементи джазового танцю, як синтезу джазу із танцем-модерн, органічно увійшли до постановок сучасних

балетів («Ріка» на музику Д. Еллінгтона, балетний спектакль А. Урсулюка «Чи чуєш мене?» на джазову музику різних авторів та ін.).

Процес впливу джазу на легку розважальну музику почався з виникнення джазу як унікального явища музичної культури і підтримувався тим, що жорстка конкуренція між джазовими оркестрами вимагала від музикантів постійного пошуку нових оригінальних рішень, нових виразних засобів. Естрадні ансамблі та солісти орієнтувалися на кращі афро-американські традиції.

Джазове мислення відомих музикантів – Дж. Колтрейна, М. Девіса, О. Коулмена, С. Тейлора здійснювало неабиякий вплив на рок-музикантів та з часом призвело до появи нової «гібридної» форми джазової музики та року. Аналогічні явища простежуються у джазменів. Стил «ф'южн» виник та розвинувся завдяки яскравим особистостям з власною філософією та естетичними поглядами – як з боку джазової культури, так і рок-музики, а також завдяки розвитку науково-технічного прогресу ХХ століття.

У суспільній свідомості джаз давно утвердився як яскравий комерційний напрямок музичної індустрії. Від самого свого народження він був орієнтований на масову аудиторію, однак з часом, особливо з сучасними стилями джазу, пов'язане й поняття «елітарність». В історії джазу більшість музикантів виступали у ролі презентантів свого власного таланту і таланту колег, реалізуючи свій потенціал у різних напрямках: виступи в якості солістів, учасників джаз-бендів різних типів, керівників джаз-бендів; підприємницька діяльність (організація джаз-клубів, студій звукозапису, гастролей колективу, комерційних концертних проектів з виконавцями інших музичних напрямків, радіо- та телепередач).

На межі ХХ–ХХІ століть джаз «розшарувався» й утворив декілька пластів з різноманітним художнім навантаженням. Нині джаз сприймається як багатомовний процес спілкування, не обмежений кількістю учасників. Діалогічна ситуація передбачає й існування адекватно орієнтованого слухача, багатомовного й відкритого, здібного підтримати згаданий діалог.

ВИСНОВКИ

Відповідно до визначеної мети, задач, основних положень і результатів дослідження джазу як мистецтва діалогу нами зроблено наступні висновки.

1. Джазове мистецтво, виконавське за змістом та формами поширення, є важливою складовою системи музичної культури, активно функціонує у суспільстві й сформувало власну елітну категорію слухачів. Джазологія, у світовому та національному вимірах, є наукою, що активно розвивається і входить як складова до структури сучасного мистецтвознавства. Проблеми джазу представлені комплексом різноманітних підходів та методів дослідження його історико-культурних, естетичних, музично-теоретичних, мовних характеристик. Мистецтвознавчий дискурс спрямований на виявлення індивідуально-особистісної, артистичної специфіки джазового мистецтва, зачіпаючи й комунікативні його особливості: діалогічний характер імпровізаційного творчого акту (дуальні взаємовідносини між виконавцем і слухачем), традицій у період формування джазу й у стильових напрямках ХХ століття, типів джазового мислення, поколінь, міжвидових взаємодій та взаємодій з музикою «третьої течії» тощо. Встановлено, що типологія джазу як мистецтва діалогу у його внутрішніх та зовнішніх формах на сьогодні не розроблена.

2. Досліджуючи джазове мистецтво в контексті філософсько-культурологічної концепції діалогізму, ми систематизували й узагальнили наукові підходи до діалогу, визначили його характерні риси. Доведено, що імпровізація в джазі є визначальним семантичним носієм та головною рисою, що відображає внутрішню потребу джазових музикантів у спілкуванні за допомогою музичного мистецтва. Джазова імпровізація завжди є комунікативною ситуацією з комунікативним синтаксисом і, як засіб спілкування, є унікальною моделлю художнього спілкування, дотичною до змісту поширених концепцій філософії діалогізму. Здійснення екстраполяції концептуальних положень міждисциплінарної теорії діалогу на теорію, історію

та практику джазового мистецтва дозволило розглянути джаз як масштабну систему художньої комунікації діалогічного змісту, в межах якої історично сформувалися і функціонують різнорівневі типи діалогів: внутрішній (міжрівневий, міжжанровий, міжстильовий) та зовнішній (міжвидовий, міжпластовий).

Як тип *внутрішнього діалогу* у джазовому мистецтві визначено комплекс діалогічних відносин, який онтологізується між різними рівнями, жанрами, стилями внутрішньо-системного буття джазового мистецтва – отже, у ньому активовані музичні та позамузичні засоби комунікації, явний і прихований вирази феномену. Поширеними формами типу «внутрішній діалог» вважаємо: діалог традицій у період формування джазу, взаємодію «інтуїтивних імпровізаторів» та «синтезуючих композиторів», діалог двох типів джазового мислення, діалог поколінь в історії джазового мистецтва.

Як тип *зовнішнього діалогу* у джазовому мистецтві визначено комплекс діалогічних відносин, який онтологізується між джазом і різними видами й пластами позасистемного буття джазового мистецтва – отже, у ньому так само активовані музичні та позамузичні засоби комунікації, явне і приховане вираження феномену.

3. Дослідження діалогічного потенціалу джазу в контексті динаміки його культурного простору у ХХ столітті, як різнорівневих діалогів «внутрішнього» типу, дозволило з'ясувати, що в кожному з них спостерігається наявність діалогової лексики і розмаїття типів діалогічних відносин. На основі розглянутих протоджазових жанрів та панівних стилів класичного джазу зроблено висновок про те, що вже на ранньому етапі формування джазу яскраво визначився діалогізм двох його культурних складових – афроамериканської та європейської. І якщо у новоорлеанському, чиказькому та свінговому періодах цей діалог мав частіше нерівномірні прояви, то у напрямках модерного джазу він виявляє більшу сталість і ґрунтовність. Отже, діалог традицій у період формування джазу є комплексом діалогічних відносин афроамериканської та європейської генези, що породжує дуальність

інтонаційного, ладогармонічного, жанрово-композиційного, стильового, виконавського рівнів внутрішньо-системного буття джазового мистецтва й активує музичні та позамузичні засоби комунікації, реальне вираження феномену.

4. Аналіз комунікативних аспектів діалогу в джазі довів спрямування «інтуїтивних імпровізаторів» (К. Олівер, Л. Армстронг, С. Беше, К. Бейзі, Л. Янг, Ч. Паркер, М. Девіс, Дж. Колтрейн та ін.) на домінування суто імпровізаційного начала, і, навпаки, вбудованість імпровізації до форми в цілому у «синтезуючих композиторів» (С. Джоплін, Дж. Р. Мортон, Д. Еллінгтон, Т. Монк, Дж. Льюїс, Ч. Мінгус, Ч. Корія та ін.). У творчості «інтуїтивних імпровізаторів» через домінування афроамериканського начала (пафос, ентузіазм, екстаз) втілюються відносини «Я-Ти» з поглинанням Іншого. Натомість у «синтезуючих композиторів» (катарсис, гармонія, упорядкованість хаосу у космос) через домінування європейського начала спостерігаємо діалог, у якому Інший розчиняє у собі Я. Отже, діалогом «інтуїтивних імпровізаторів» та «синтезуючих композиторів» в історії джазового мистецтва ми називаємо комунікативний комплекс діалогічних відносин творчих особистостей на основі домінантності у кожній з них афроамериканської чи європейської стильової традиції.

5. На основі аналізу проявів внутрішньостильового діалогу у новоорлеанському джазі (К. Олівер – Дж. Р. Мортон), чиказькому стилі (Л. Армстронг – Б. Бейдербек), свінгу (К. Бейзі – Д. Еллінгтон), бі-бопі (Ч. Паркер – Т. Монк), кул-джазі (Б. Еванс – М. Девіс), фрі-джазі (С. Тейлор – О. Коулмен), ф'южн (Г. Генкок – Ч. Корія) відзначаємо відмінне (Я-Інший), що детермінується оригінальністю творчої індивідуальності видатних джазменів, виявленою на основі сталих компонентів спільної, тієї чи іншої, стильової системи. Упродовж історії джазу означені типи музикантів не лише суперничають, але й активно взаємодіють. Відповідно до теорії «тіні» (В. Сиров), у кожному з них (Я) наявна протилежна ознака, свого роду «тінь» (Інший): той само «інтуїтивний імпровізатор», зокрема, як будь-який інший

імпровізатор, долучає до імпровізації конструктивно-логічні елементи. Отже, діалог двох типів джазового мислення є комплексом діалогічних відносин, який породжує домінантність афроамериканської чи європейської складової на рівні внутрішньо-стильового буття джазового мистецтва і активує музичні та позамузичні засоби комунікації, реальний та прихований вираз феномену.

Усередині джазу міститься діалог поколінь, яких, з розривом дат народження митців приблизно у двадцять років, виокремлюється п'ять: початку ХХ століття, 1920-х, 1940-х, 1960-х, 1980-х рр. Між представниками поколінь наявні діалоги, кваліфікація яких вимагає наукового погляду зі сторони і знань про стилі та жанри джазового мистецтва. Розглянуто два типи діалогу в джазі: музичний (зовнішній і внутрішній, реальний та умовний) та позамузичний. Одна з його форм – діалог поколінь у джазі, який почасти нагадує класичне спілкування «батьків» та «дітей». Діалог поколінь у джазі є комплексом діалогічних відносин, який породжує реальне та умовне спілкування джазменів різного віку на основі музичних та позамузичних засобів комунікації.

6. Упродовж еволюції джазу діалог з академічною музикою є різноманітним та довготривалим, джаз і академічна музика мають багато точок дотику, плідно співвідносяться на стильовому рівні. У цій формі зовнішнього діалогу урізноманітнюється кількість комунікантів: джаз – академічна музика (міжстильовий та міжжанровий); джаз – європейська академічна музика, американська академічна музика (міжстильовий, міжжанровий, міжрівневий /інтернаціональне – національне/); джаз – бароко (міжрівневий: джаз як вид і бароко як стиль; міжпластовий: джаз і академічна музика), джазінг – бароко (стильовий синтез: джазінг як стиль джазу). Сьогодні є розімкненими видові і жанрові межі, подоланий мовний бар'єр між академічною та джазовою культурами, а «перехрещення» і синтези стали культурною реальністю. Діалог традицій у стильових напрямках джазу ХХ століття є комплексом діалогічних відносин, який породжує взаємозбагачення художніх систем джазу і академічної музики на рівнях музичної мови, стильовому, жанровому,

національному та загальноестетичному й активує музичні засоби комунікації, реальний вираз феномену.

Діалоги джазу з авангардною академічною традицією є комплексом діалогічних відносин, який породжує збагачення джазу композиційно-технічними принципами академічного авангардного мистецтва: додекафонною технікою, сонористикою, алеаторикою, конкретною музикою, хепенінгом тощо.

7. Розглядаючи зовнішні позамузичні діалоги джазу з літературою, театром, хореографією, зазначаємо, що багато визнаних митців сприймають джаз як своєрідний духовний ренесанс. Яскравий образний світ джазу відтворено в багатьох літературних творах, де «звучать» гарлемські мотиви, а прототипами головних героїв постають видатні джазові виконавці та композитори. Поети застосовують спеціальні музичні ремарки, намагаючись підкреслити особливу манеру звучання своїх віршів у стилі *regtime-band* та ін. Досягнення технічного прогресу знайшли місце у сучасних зразках поєднання джазу і театру (театралізація джазових композицій, використання джазових елементів у різних театральних діях), де з'являються нові синтетичні форми, цікаві несподівані рішення. Елементи джазового танцю, як синтезу джазу із танцем-модерн, органічно увійшли до постановок сучасних балетів. Отже, міжвидові взаємодії джазу є комплексом діалогічних відносин, який породжує нову сюжетну, виражальну, композиційно-технічну цілісність у різних видах мистецтва.

Процес впливу джазу на легку розважальну музику почався з виникнення джазу як унікального явища музичної культури і підтримувався жорсткою конкуренцією між джазовими оркестрами, що вимагала від музикантів постійного пошуку нових оригінальних рішень, нових виразних засобів. Ідею синтезу джазу та року, як міжпластового діалогу, вперше запровадили рок-музиканти, але надалі й джазмени почали використовувати рок-елементи у джазових композиціях. Отже, міжпластові взаємодії джазу з естрадою та роком є комплексом діалогічних відносин, що породжує наближення лексики учасників комунікації та формування діалогічного мислення на рівнях мовної, жанрової,

стильової взаємодії, інтегративного досвіду вокально-інструментального мислення та виконавства.

8. У суспільній свідомості джаз утвердився як яскравий комерційний напрям музичної індустрії. Від самого народження він був орієнтований на масову аудиторію, однак з часом, особливо з сучасними стилями джазу, став розглядатися крізь призму поняття «елітарність». Діалог «масове–елітарне» відображає тенденції національного, європейського та американського джазового процесу в економічному контексті сучасного художнього ринку.

В історії джазу більшість музикантів виступали у ролі презентантів власного таланту і таланту колег, реалізуючи потенціал у різних напрямках: виступи в якості солістів, учасників джаз-бендів різних типів, керівників джаз-бендів; підприємницька діяльність (організація джаз-клубів, студій звукозапису, гастролей колективу, комерційних концертних проєктів з виконавцями інших музичних напрямів, радіо- та телепередач). Завдяки можливості живого сприйняття різностильової джазової музики сучасних напрямів, українські професіонали і широка публіка мають сьогодні ясне уявлення про тенденції європейського та американського джазового процесу та ринку. Такі «діалоги» особливо важливі, оскільки вони стають орієнтирами для вітчизняної джазової школи. Джаз, як мистецтво діалогу (полілогу), на межі ХХ–ХХІ століть відображає сучасні тенденції світового джазового процесу на основі рефлексії щодо діалогічних традицій попереднього досвіду.

Нині джаз сприймається як багатоаспектний процес спілкування, не обмежений кількістю учасників. Діалогічна ситуація передбачає й існування адекватно орієнтованого слухача, багатомовного й відкритого, здібного підтримати цей діалог. Інтерес до джазу неухильно зростає, і не лише серед музикантів, а що показово – у слухачів різних поколінь. Старше покоління зацікавлено слухає сучасний джаз, молодь – залучається до джазової класики. «Діалогічна творчість» пробуджує комунікативність самого мистецтва джазу, приваблює до нього все більше людей.

Перспективи подальшого дослідження мають кілька напрямів:

- культурологічний, зумовлений необхідністю дослідження сучасного світового й українського джазу як соціокультурних систем у єдності всіх елементів в контексті теорії систем і синергії;
- мистецтвознавчий, присвячений творчості сучасних американських, європейських та українських видатних і маловідомих джазменів;
- музикознавчий, спрямований на вдосконалення знань щодо виконавських і науково-методичних аспектів діяльності видатних джазменів сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абросимова Л. В. Историко-философский анализ концепций диалогизма XX века : М. Бубер, О. Розеншток-Хюсси, М. М. Бахтин : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03; Моск. гос. обл. ун-т . Москва, 2008. 26 с.
2. Аверинцев С. С., Давыдов Ю. Н., Турбин В. Н. и др. М. М. Бахтин как философ: сб. статей / Рос. академия наук, Институт философии. Москва: Наука, 1992. С. 111–115.
3. Автономова Н. С. Открытая структура: Якобсон—Бахтин—Лотман—Гаспаров. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. 503 с.
4. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. Москва; С-Петербург: Университетская книга, 1999. 445 с.
5. Амирханова С. А. Джаз как искусство артистического самовыражения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство»; Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2009. 26 с.
6. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. Москва: Языки русской культуры, 1999. I–XV. 896 с.
7. Ахутин А. В. На полях «Я и Ты» М. Бубера (1994). Поворотные времена : статьи и наброски. 1975–2003. Санкт-Петербург: Наука, 2005. С. 540–562.
8. Ахутин А. В. Материалы к словарю по диалогике. Поворотные времена : статьи и наброски. 1975–2003. Санкт-Петербург: Наука, 2005. С. 597–670.
9. Баланчин Дж., Мейсон Ф. Сто один рассказ о большом балете. Москва: Крон-Пресс, 2000. 294 с.
10. Барбан Е. Джазовые диалоги. Интервью с музыкантами современного джаза. С-Петербург: Композитор, 2006. 304 с.

11. Барбан Е. Джазовые опыты. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 336 с.
12. Барбан Е. Чёрная музыка – белая свобода: Музыка и восприятие нового джаза. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 284 с.
13. Баташев А. Советский джаз. Исторический очерк / ред. и предисл. А. В. Медведева. Москва: Музыка, 1972. 175 с.
14. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре. Советский джаз: Проблемы. События. Мастера: сб. статей / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. Москва: Советский композитор, 1987. С. 80–96.
15. Баташев А. У границ жанра. *Мелодия*. 1988. № 2. С. 52–53.
16. Бахін С. Хвилі джазу на берегах Бугу. *Музика*. 2012. № 6. С. 70–72.
17. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Художественная литература, 1963. 468 с.
18. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
19. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
20. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. Собр. соч. в 7 т. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. Москва: Русские словари, 1996. С. 159–206.
21. Безпала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2014. Вип. XXXIII. С. 339–347.
22. Берегова О. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. наук. статей. Київ, 2009. Вип. 84: Композитор і сучасність. С. 209–218.
23. Библер В. С. Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога). Москва: Политиздат, 1975. 401 с.
24. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. Москва: Политиздат, 1990. 413 с.

25. Библиер В. С. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. Москва: Русское феноменологическое общество 1997. 440 с.
26. Більченко Є. В. Культурологічний дискурс філософії діалогу: Чужий. Інший. Близній. Третій : автореф. дис. ... д-ра культурології : 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. 28 с.
27. Блюз Сонни: Повести и рассказы зарубежных писателей о музыке и музыкантах. Москва: Музыка, 1991. 319 с.
28. Бубер М. Диалог. Бубер М. Два образа веры: сб. работ / пер. В. В. Рынкевича. Москва: Республика, 1995. С. 93–124.
29. Бубер М. Я и ТЫ Бубер М. Два образа веры: сб. работ / пер. В. В. Рынкевича. Москва: Республика, 1995. С. 16–92.
30. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 21 с.
31. Войченко О. М. Стан і розвиток джазової музики в Україні: 60-70 роки. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2011. № 4. С. 172–176.
32. Воропаева Е. Межпластовые взаимодействия в джазе: jazzing the classics в контексте проблем переинтонирования. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. наук. статей. Вип. 72 : Музично-творчий процес: наукові рефлексії. Київ, 2008. С. 154–160.
33. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 16 с.
34. Выготский Л. С. Мышление и речь. Психологические исследования /под ред. В. Колбановского. Москва-Ленинград: Социально-экономическое издательство, 1934. 323 с.

35. Гармель О. Интерпретация как диалог. Творчество Джона Дауленда в альбоме Стинга «Songs from the Labyrinth». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. наук. статей. Київ, 2017. Вип. 118 : Композиційно-драматургічна організація музичного твору. С. 248–261.

36. Генсіцька І. Біля витоків вітчизняного джазу. *Музика*. 2005. № 3. С. 28–30.

37. Губанов Я. Джаз як додатковий стильовий елемент у музиці І. Стравінського. *Українське музикознавство*: науково-методичний збірник. Вип. 21. Київ: Муз. Україна, 1986. С. 75–87.

38. Гуревич П. С. Философская антропология Мартина Бубера. М. Бубер. Я и ТЫ. Москва: Правда, 1993. С. 160–174.

39. Джаз-бенд BissQuit. URL: <http://nota.net.ua/index.php?id=217>

40. Джаз Карнавал. URL: <http://www.uajazz.com>

41. Джаз над морем. URL: <http://www.uajazz.com>

42. Дурново Г. «Энтони Брэкстон: “Каждое поколение рождено для решения своих задач”» [Интервью]. URL:

http://os.colta.ru/music_modern/names/details/1929/

43. Запорізький Джем. URL: <http://www.uajazz.com>

44. История культурологии: учебник для аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук / под. ред. д-ра филос. наук, проф. А. П. Огурцова. Москва: Гардарики, 2006. 383 с.

45. Єдність. URL: <http://www.uajazz.com>

46. Кампус Э. О мюзикле. Ленинград: Музыка, 1983. 128 с.

47. Капустин Ю. А. Музыкант и публика. Москва: Музыка, 1976. 160 с.

48. Кизлова О. Свой путь украинского джаза. *Зеркало недели*. 2004. № 24. 19 июня.

49. Кизлова О. Как живётся джазу на Украине. *Джаз*. 2006. № 1. С. 13–16.

50. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. 88 с.

51. Коверза О. Развитие джазового искусства тридцатых годов XX столетия (эпоха свингу). *Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского*: сб. науч. статей. Київ, 2009. Вып. 83 : Проблемы методики та виконавства на духових інструментах. С. 65–77.
52. Козлов А. Джаз, рок и медные трубы. Москва: Эксмо, 2005. 190 с.
53. Колесник В. Коммуникативные особенности творческих людей. URL: <https://kolesnik.ru/2006/talks/>
54. Коллиер Дж. Л. Становление джаза : популярно-исторический очерк / пер. с англ., предисл. и общ. ред. А. Медведева; Москва: Радуга, 1984. 389 с.
55. Коллиер Дж. Л. Дюк Эллингтон / пер. с англ., вступ. ст. А. Медведева. Москва: Радуга, 1991. 350 с.
56. Коллиер Дж. Луи Армстронг – американский гений. Москва: Искусство, 1986. 406 с.
57. Конен В. Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Москва: Музыка, 1965. 523 с.
58. Конен В. Д. Блюзы и XX век. Москва: Музыка, 1980. 81 с.
59. Конен В. Д. Рождение джаза. Москва: Сов. композитор, 1984. 312 с.
60. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
61. Конен В. Третий пласт. *Советская музыка*. 1990. № 4. С. 72–79.
62. Кория Чик. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 1. С. 181. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
63. Корнев П. К. Джаз в культурном пространстве XX века: автореф. дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01 «Теория и история культуры»; СПб. гос. ун-т культуры и искусств. Санкт-Петербург, 2009. 24 с.
64. Коротков С. История современной музыки (курс лекций). Киев: Продюсерский центр LAV-studio, ТОО ЦУИ "КИЙ", 1996. 291 с.
65. Костюк Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века: уч. пособие. Санкт-Петербург, 2008. 196 с.

66. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму. Москва, 2000. С. 427–457.
67. Кузнецов А. Г. Из истории американской музыки. Классика. Джаз. Бишкек: Изд-во КРСУ, 2008. 130 с.
68. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки. Москва: Искусство, 1958. 368 с.
69. Лившиц Д. Диалог поколений в джазе. *Искусство XX века: Диалог эпох и поколений*. В 2 т. Т. 2 / ред. Б. Гецелев. Н. Новгород, 1999. С. 171–180.
70. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство»; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2003. 26 с.
71. Лившиц Д. Джазовые «стандарты» Дунаевского. Полный джаз: еженедельная сетевая версия журнала «Джаз.ру». #32. URL: <http://www.jazz.ru/mag/134/jl.htm>
72. Личковах В. А. Мистецька самоідентифікація в художній творчості. *Наукові записки Нац. університету «Острозька академія»*. Серія «Філософські науки». Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2002. Вип. 4. С. 31–37.
73. Личковах В. А. Молодіжна субкультура як соціокультурний та естетичний феномен. *Молодь у сучасному світі: філософсько-культурологічні виміри* : зб. матеріалів міжнар. наук. конференції. Київ, 26-27 березня 2009 р. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2009. 504 с.
74. Личковах В. А. Діалог культур у християнській філософії імені. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2014. Вип. 2(3). Київ: Міленіум, 2014. С. 25–30.
75. Лозовський А. До питання перетворення музичної класики у фортепіанному джазі другої половини XX ст. *Музичне мистецтво*. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 255–265.
76. Лукьянов Герман. URL: www.jazz.ru/pages/lukianov/

77. Льюис Джон. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 2. С. 228. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
78. Малахов В. А. Художня творчість як спілкування. *Філософська думка*. 1977. № 1. С. 76–84.
79. Малахов В. М. Бубер і М. Бахтін: акценти філософії діалогу. *Магістеріум : історико-філософські студії*. 1998. Вип. 1. С. 4–9.
80. Малахов В. Век джаза пришёл на Украину (Записки юного философа). *Международный научный журнал*. 2004. Вып. 14. С. 145–156.
81. Малишев Ю. В. Це – музика! Київ: Музична Україна, 1974. 336 с.
82. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва: Музыка, 1991. 88 с.
83. Маркус Миллер – человек-оркестр. URL: <http://journal.jazz.ru/2016/06/14/marcus-miller/>
84. Мархасев Л. С. В легком жанре: Очерки и заметки. Ленинград: Советский композитор, 1986. 296 с.
85. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні : дис. ... канд. мистецтвознавства; 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 211 с.
86. Матюхина М. В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство»; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2003. 199 с.
87. Медведев А. Время зрелости. *Советский джаз. Проблемы, события, мастера*: сб. статей. Москва: Советский композитор, 1987. С. 14-35.
88. Медведев А. Так чи легка «легкая музыка»? *Музыка*. 1973. № 1. С. 37–39.
89. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 2010. 254 с.

90. Международный джазовый абонемент. URL: <http://mda.com.ua/abonement/archive/>
91. Международные дни джазовой музыки в Виннице. URL: <http://www.ua jazz.com>
92. Монк Телониус Сфиэ. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 3. С. 64. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
93. Мошков К. Индустрия джаза в Америке. XXI век. Санкт-Петербург–Москва – Краснодар: Планета музыки, 2013. 635 с.
94. Музыкальная культура США XX века : уч. пособие для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / ред. кол. М. В. Переверзев (отв. ред.), М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида. Москва: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. 480 с.
95. Найдорф М. И. Как различаются музыкальные культуры? *Вопросы культурологии*. 2005. № 10. С. 102–105.
96. Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки: буклет. Нижний Новгород, 2003. 26 с.
97. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника. Москва: Издат. дом «Один из лучших», 2004. 414 с.
98. Оботурова И. А. Психология общения. Сыктывкар: РИППКРНО, 1994. 77 с.
99. Овчинников Е. Джаз как явление музыкального искусства: к истории вопроса : лекция по курсу «Массовые музыкальные жанры». Москва: Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1984. 66 с.
100. Овчинников Е. История джаза : учебник. Москва: Музыка, 1994. 238 с.
101. Озеров В. Ю. Третье течение. Энциклопедия музыки. URL: <http://music.km.ru/encyclor.asp?s=E7692E3E65346C183BB3DD0DA695C59&topicnumber=2689>.

102. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 «Музичне мистецтво»; Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 22 с.
103. Олендарьов В. Типи комунікацій в масовій музичній культурі. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. наук. статей. Київ, 2017. Вип. 118 : Композиційно-драматургічна організація музичного твору. С. 132–140.
104. Офіційний сайт Вінницького джазового фестивалю «VINNYTSIA JAZZFEST». URL: <http://jazz.vn.ua>
105. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 16 с.
106. Панасьє Ю. История подлинного джаза. Ленинград: Музыка, 1978. 128 с.
107. Панько Т. Біля витоків українського джазу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. наук. статей. Вип. 34: Ю. С. Мейтус: сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (до 100-ліття від дня народження). Київ, 2006. С. 153–156.
108. Переверзев Л. Б. Джаз. Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1974. С. 211–219.
109. Переверзев Л. Импровизация *versus* композиция: вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза. *Музыкальная академия*. 1998. № 1. С. 34–38.
110. Переверзев Л. Приношение Эллингтону. Приношение Эллингтону и другие тексты о джазе / под ред. К. Мошкова. Санкт-Петербург– Москва– Краснодар: Планета музыки, 2011. С. 9–166.
111. Петрушанская Е. Джаз и джазовая поэтика у И. Бродского. URL: <http://silver-age.info/dzhaz-i-dzhazovaya-poetika-u-brodsкого/15/>

112. Плахотнюк О. А. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Львівський нац. університет імені Івана Франка. Івано-Франківськ, 2016. 20 с.
113. Полянский В. Короли джаза. Семь этюдов-импровизаций о пионерах джазового пианизма. Киев: Ксения Сладкевич, 2012. 181 с.
114. Про вінницький джаз 1930-х років. URL: <http://i-vin.info/news/pro-vinnitskyu-dzhaz-1930-kh-rokiv-2040>.
115. Радзиховский Л. А. Проблема диалогизма сознания в трудах М. М. Бахтина. *Вопросы психологии*. 1985. № 6. С. 103–116.
116. Ройтберг Н. В. Диалогическая природа рок-произведения : дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.06 «Теория литературы»; Донецкий нац. университет. Донецк, 2007. 213 с.
117. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 177 с.
118. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 20 с.
119. Романчук Л. Проблематика героя в романе Фитцджеральда «Великий Гэтсби». URL: fitzgerald.narod.ru/critics-rus/romanchuk-hero.html
120. Рось З. П. Український джаз як культурологічна проблема. *У культурологічні читання пам'яті В. Подкопаєва «Національний мовно-культурний простір. України в контексті глобалізаційних та євроінтеграційних процесів»*: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2008. URL: http://www.culturalstudies.in.ua/sekcija_s_s3_6.php.
121. Рось З. П. Діяльність міжнародних джазових фестивалів як показник основних тенденцій розвитку джазового фестивального руху в

Україні в період 1990–2012 рр. *Галичина : Науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис*: До 85-річчя академіка Володимира Грабовецького. Івано-Франківськ, 2013. Ч. 22–23. С. 523–530.

122. Самойленко А. И. Музыка между общением и коммуникацией (нормы и парадоксы музыковедческого поиска смысла). *Музичне мистецтво і культура*: Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. Вип. 7. Кн. 2. С. 39–48.

123. Сапонов М. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. Москва, 1982. 77 с.

124. Сарджент У. Л. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика. Москва: Музыка, 1987. 296 с.

125. Серова О. Ю. Парадигма мінімалізму у просторово-часових вимірах музичної культури постмодерну: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. 24 с.

126. Сіверс В. А. Історія світової культури: навч. посібник. Київ: НАКККіМ, 2011. 368 с.

127. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центрмузінформ, 2004. 230 с.

128. Симоненко В.С. Лексикон джаза. Київ: Муз. Україна, 1981. 111 с.

129. Симоненко В.С. Мелодии джаза. Київ: Муз. Україна, 1984. 318 с.

130. Сингер Ш. Мимолетность праздника: джаз и семиотика. *Jazz квадрат*. 1998. № 7(9). С. 19–23.

131. Скрипник К. Д. Философия. Логика. Диалог. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1996. 146 с.

132. Советский джаз. Проблемы, события, мастера: сб. статей / сост. А. Медведев, О. Медведева. Москва: Советский композитор, 1987. 592 с.

133. Соловьев А. Парадигмы джаза. *Советская музыка*. 1990. № 7. С. 45–52.

134. Соловьев А. Свобода или осознанная необходимость? Развитие джаза в 80-х годах. *Музыкальная жизнь*. 1989. № 12. С. 30–31.
135. Солодухин О. А. Логика / под ред. д-ра филос. наук, проф. В. А. Бочарова. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. 384 с.
136. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ленинград: Советский композитор, 1980. 294 с.
137. Стельмашевська О. Скорик в стилі JAZZ. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/miroslav-skorik-v-stile-jazz>
138. Стернс Маршалл. История джаза / пер. Ю. Верменич, ред. А. Козлов. Оксфорд: Oxford University Press, 1956. 174 с. URL: <http://megapredmet.ru/1-36389.html>
139. Столяр Р. С. Джаз. Введение в стилистику. С-Петербург–Москва–Краснодар: Планета музыки, 2015. 111 с.
140. Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства (к проблеме классификации и типологии искусства): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 «Теория и история искусства»; Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма. Москва, 2002. 211 с.
141. Супрун О. В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур: дис. ... канд. Мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. 195 с.
142. Сыров В. Джаз на рубежах столетий. *Искусство на рубежах веков*: сб. статей. Ростов-на-Дону: РГК, Изд-во «Гефест», 1999. С. 401–418.
143. Сыров В. Европейский контекст в джазе. «Свое» и «чужое» в европейской культурной традиции: сб. науч. статей. Нижний Новгород: Деком, 2000. С. 340–345.
144. Теревун Д. С. Мистецтво джазу у діалогах з європейською музичною традицією. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 59–66.

145. Теробун Д. С. Діалог традицій у період формування джазу. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноукраїнського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*: зб. наук. статей. Луцьк: СНУ імені Лесі Українки, 2013. Вип. 2. С. 133–143.
146. Теробун Д. С. Феномен джазової імпровізації у контексті філософської концепції діалогізму. *Актуальні проблеми теорії, історії та практики культури*: зб. статей. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 33. С. 201–208.
147. Теробун Д. С. Джаз та суміжні види мистецтва: на перехрестях шляхів. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 129–135.
148. Теробун Д. С. Мистецькі діалоги джазу і авангардної академічної традиції. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 4. Київ: Міленіум, 2014. С. 147–152.
149. Теробун Д. С. Проблеми джазу у мистецтвознавчому дискурсі *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. II(9). Київ: Міленіум, 2017. С. 256–262.
150. Ухов Д. Аналогії и асоціації (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция»). *Советский джаз: Проблемы. События. Мастера*: сб. статей / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. Москва, 1987. С. 114–142.
151. Ухов Д. Крупные формы Дюка Эллингтона и эпоха постмодернизма. *Jazz-квадрат*. Минск, 1999. № 24. URL: <http://www.nestor.minsk.by/iz/articles/1999/24/jz2410.html>.
152. Фейертаг В. Джаз от Ленинграда до Петербурга: время и судьбы. Санкт-Петербург: Лань, 1999. 402 с.
153. Фейертаг В. Джаз. XX век: Энциклопедический справочник. Санкт-Петербург: Скифия, 2001. 564 с.
154. Фейертаг В. Диалог со свингом. Санкт-Петербург, 2006. 318 с.
155. Фейертаг В. Джаз на эстраде. *Русская советская эстрада 1930–1945. Очерки истории*. Москва: Искусство, 1977. С. 270–303.

156. Фейертаг В. Дни джаза в Донецке. *Музыкальная жизнь*. 1985. № 16. С. 23.
157. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 18 с.
158. Фишер А. Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции – от свинга к бибопу: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство»; Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2004. 24 с.
159. Флюгери Львова. URL: [http://www. ua jazz.com](http://www.ua jazz.com)
160. Франк С. Л. Сочинения. Москва: Правда, 1990. 608 с.
161. Хаджиоглова Е. Олег Баковский: давайте менять менталітет. URL: <http://jazzclub.lutsk.ua/index>
162. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти): автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 20 с.
163. Хижко О. В. Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання»; Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. Київ, 2009. 21 с.
164. Художественный рынок. Вопросы теории, истории, методологии : сб. статей / ред. Т. Е. Шехтер. Санкт-Петербург: СПбГУП, 2004. 232 с.
165. Цукер А.М. И рок, и симфония... Москва: Композитор, 1993. 304 с.
166. Цукер А. Единый мир музыки. Ростов-на-Дону: РГК, Изд-во «Гефест», 2003. 407 с.
167. Цукер А. В контакте с массовыми жанрами. *Советская музыка*. 1988. № 1. С. 17–24.

168. Цукер А. М. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки. Возможности. Пути. Перспективы. *Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века*: сб. науч. статей. Ростов-на-Дону: РГК, Изд-во «Гефест», 1994. С. 34–52.

169. Чарли Паркер. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 3. С. 92. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>

170. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.

171. Чекасин Владимир – к 70-летию музыканта. URL: cheka.space/main/

172. Чернігів у полоні джазу. URL: <http://vchernigove.info>

173. Черникова Л. П. История в джазовой обработке. URL: www.lundstrem-jazz.ru/press/press_82.php

174. Чернов А. А., Бялик М. Г. О легкой музыке, о джазе, о хорошем вкусе. Москва-Ленинград: Музыка, 1965. 156 с.

175. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури»; Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 198 с.

176. Чернышов А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство»; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 252 с.

177. Шак Ф. Феномен джаза : науч. издание. Краснодар: Изд-во КГУКИ, 2009. 156 с.

178. Шак Ф. М. Джаз как социокультурный феномен : на примере американской музыки второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство»; Краснодарский ун-т культуры и искусств. Ростов-на-Дону, 2008. 22 с.

179. Шак Ф. М. Советский джаз как феномен массовой культуры. *Вестник АГУ*: Ежеквартальный рецензируемый, реферируемый научный журнал. Вып. 3 (164), 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-dzhaz-kak-fenomen-massovoy-kultury>

180. Шак Ф. М. К проблеме нормативности в джазе. *Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена* : науч. журнал. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=WbckclWrwYUC&q=Шак+Ф.+М.+К+проблема+нормативности+в+джазе&dq=Шак+>
181. Эберкромби Джон. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 3. С. 7–8. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
182. Юзюк А. О. «Концертна фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс”» для скрипки і фортепіано Ігоря Фролова: методичний аспект. *Регіональні, культурні, мистецькі та освітні практики: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: Переяслав-Хмельницький, 14-15 березня 2018 р.* / за ред. Т. В. Мартинюк, В. Я. Реді. Ніжин : Видавець М. М. Лисенко, 2018. С. 84–87.
183. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspektre. VEB Lied der Zeit Musikverlag, A. Asriel – Berlin, 1985. 350 p.
184. Ayler Albert. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 1. С. 31-37. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
185. Benson George. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 1. С. 45-51. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
186. Berendt J.-E. Das grosse Jazzbuch: von New Orleans bis Jazz Rock. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005. 656 p.
187. Bessler H. Aufsatz zur Musikasthetik und Geschichte. Leipzig, 1978. 386 s.
188. «BissQuit» у затишному дворіку Чернігова. URL: <http://www.sknews.net/bissquit-u-zatyshnomu-dvoryku-chernihova/>
189. Brask O. Jazz People / photographs by Ole Brask; text by Dan Morgenstein; foreword by Dizzy Gillespie; introduction by James Jones. New York: First Da Capo Press edition, 1993. 300 p.

190. Braxton Anthony. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 1. С. 103–106. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
191. Brubeck Dave. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 1. С. 109–120. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
192. Carter Ron. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 1. С. 141–151. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
193. Davis Miles. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 1. С. 199–208. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
194. Duke George. Краткая энциклопедия джаза и блюза. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 1. С. 226–228. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
195. Feather L. G. *New Encyclopedia of Jazz*. New-York: Horizont-Press, 1978. 376 p.
196. Finkelstein S.W. *Jazz: A People's Music / with a foreword by G. Jackues*. New York: International Publishers, 1988. 180 p.
197. Gridly M. *Jazz styles: history and analysis*. New Jersey: Prentice Hall, 1994. 442 p.
198. Griedley M. C. *Jazz Styles*. New York: Horizont-Press, 1978. 406 p.
199. Hitchcock H. W. *Music in the United States: A Historical Introduction*. New York: Englewood Cliffs, 1987. 270 p.
200. James Blood Almer: From Free Jazz to Blues. URL: <https://ban4a.livejournal.com/30205.html>
201. Jazz Bez. URL: <http://www.uajazz.com>
202. Jazz Misto. URL: <http://www.uajazz.com>
203. Kharkiv Za Jazz Fest. URL: <http://www.uajazz.com>
204. Morton B. *Plenty Plenty Rhythm. A New Introduction to Jazz*. Oxford Univ Pr, 2007. 176 p.
205. Ortega-y-Gasset J. *El hombre y la gente*. Madrid, 1972. 287 p.

206. Sargent W. *Jazz. Hot and Hybrid*. New York: Da Capo Press, 3rd edn, 1975. 198 p.
207. Sartre J.-P. *Être et le néant*. Paris, 1943. 664 p.
208. Schuller G. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. N. York: Oxford University Press, 1968. 401 p.
209. Tristano Lennie. *Краткая энциклопедия джаза и блюза*. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 3. С. 7–10. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
210. Ulmer James Blood. *Краткая энциклопедия джаза и блюза*. В 3 т. / авт.-сост. А. Продан. Т. 1. С. 90–91. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-06-26-6941>
211. Williams M. T. *The Jazz Tradition*. Oxford University Press, N.York, 1993. 301 p.

ДОДАТКИ ДОДАТОК А



Рис. 1. Джаз як музична система

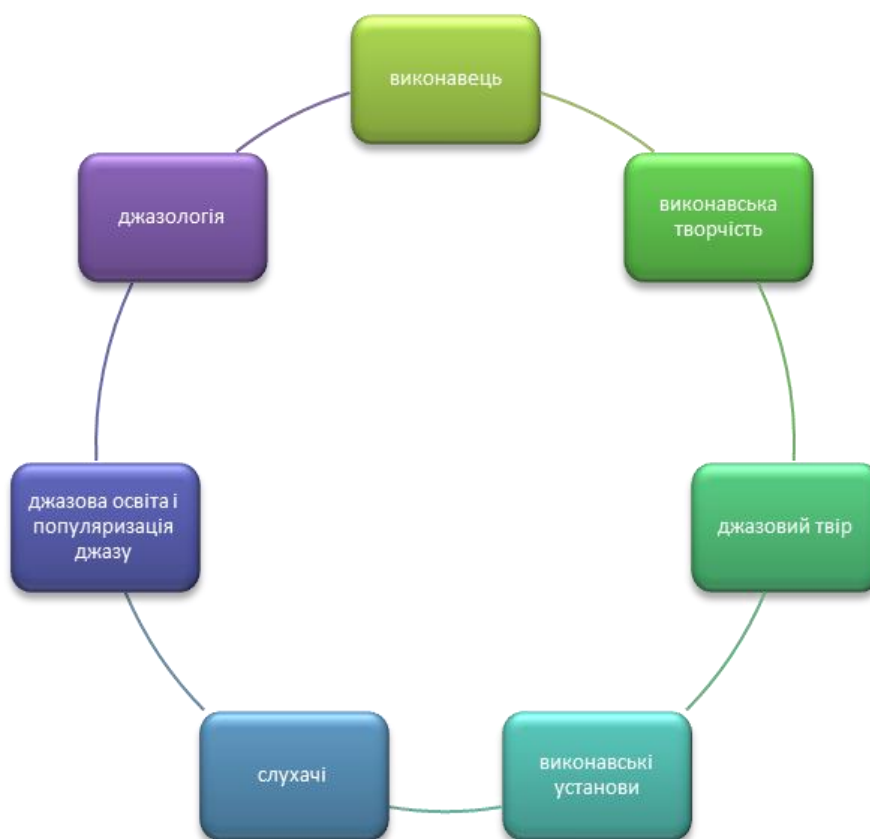


Рис. 2. Джаз як соціокультурна система

ДОДАТОК Б



Рис. 1. Джаз-Бенд «BissQuit»



Рис. 2. Лорі Уільямс (США) та Джаз-Бенд «BissQuit»



Рис. 3. Джаз-Бенд «BissQuit» та Білл Уоррен (США)



Рис. 4. Афіша спільного концерту Джаз-Бенду «BissQuit» та французького квартету Домі Еморін



Рис. 5 а, б. Концерты в рамках творческого проекта «Jazz-Куліса»

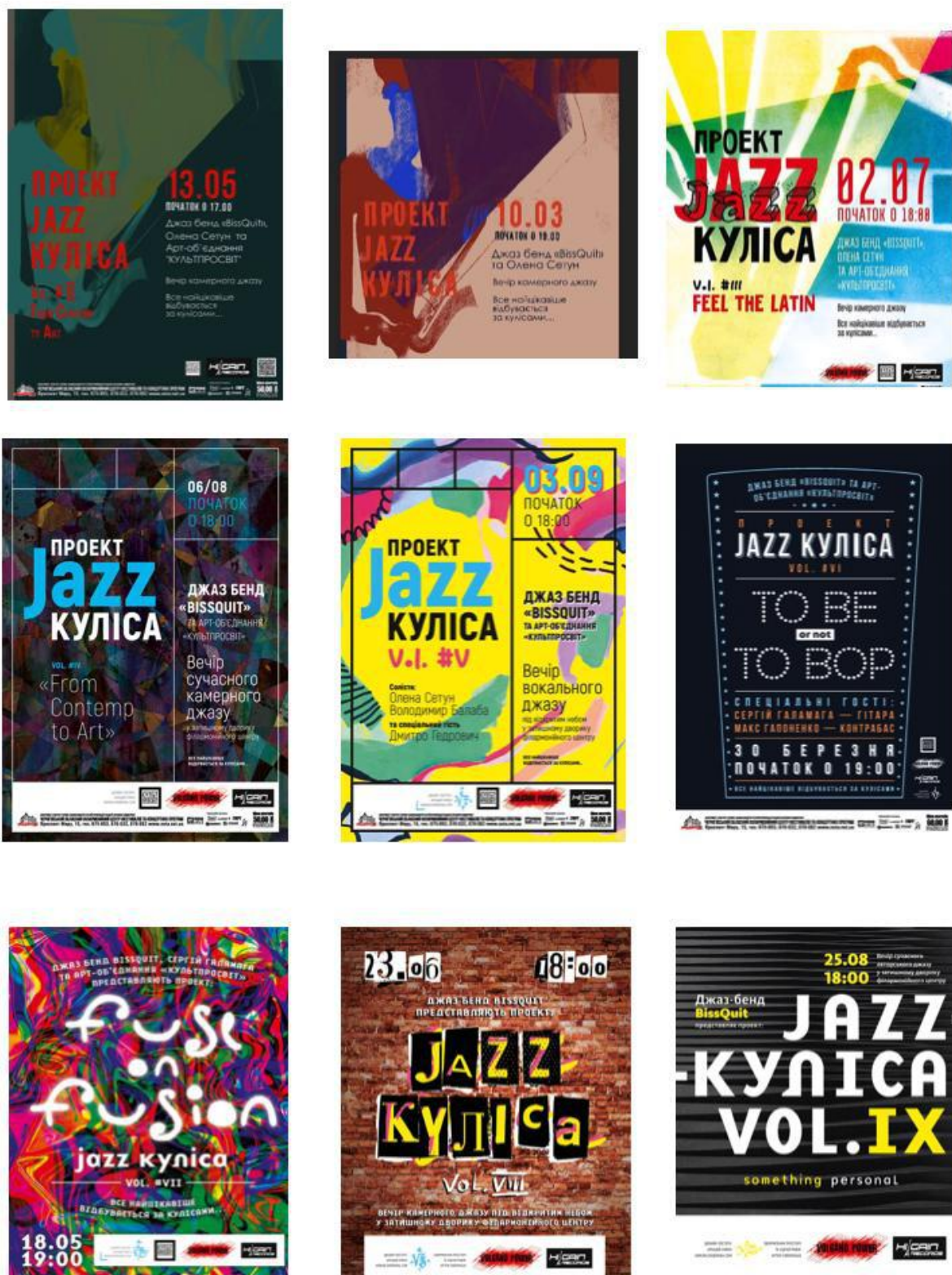


Рис. 6. Афіші циклу концертів творчого проекту «Jazz-Куліса»



Рис. 7. Афіша музично-театрального проекту за участю Скайдри Янчайте (Литва)



Рис. 8. Фрагмент моновистави «Contra et Pro»



Рис. 9. Д. Теробун в експериментальній мультимедійній виставі-інсталяції «Отелло»



Рис. 10. Репетиція спільного проєкту «Litania Ocean». О. Лаптії та Джаз-Бенд «BissQuit»



Рис. 11 а, б, в. фестиваль «Чернігів Jazz-Open - 2012»



Рис. 12. Фрагмент виступу етно-джазового ансамблю «ШляхЕтно»



Рис. 13. Афіша концерту-презентації альбому «ІВАСЮК»

ДОДАТОК В

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях

1. Теробун Д. С. Мистецтво джазу у діалогах з європейською музичною традицією. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 59–66.
2. Теробун Д. Діалог традицій у період формування джазу. Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноукраїнського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: зб. наук. статей. Луцьк: СНУ імені Лесі Українки, 2013. Вип. 12. С. 133–143.
3. Теробун Д. С. Джаз та суміжні види мистецтва: на перехрестях шляхів. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 129–135.
4. Теробун Д. С. Феномен джазової імпровізації у контексті філософської концепції діалогізму. Актуальні проблеми теорії, історії та практики культури: зб. статей. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 33. С. 201–208.
5. Теробун Д. С. Мистецькі діалоги джазу і авангардної академічної традиції. Культура і сучасність. 2014. № 2. Київ: Міленіум, 2014. С. 147–152
6. Теробун Д. С. Проблеми джазу у мистецтвознавчому дискурсі. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ: Міленіум, 2017. Вип. II (9). С. 256–262.

Статті в інших виданнях та збірниках матеріалів конференцій

7. Теробун Д. С. Джазовий фестивальний рух в Україні: сучасний стан та перспективи розвитку. Матеріали Шостої Міжнародної науково-творчої конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології», Київ, 8-9 листопада 2012 р. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 82–84.
8. Теробун Д. С. Джазова імпровізація як навчальний предмет. Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність: зб. матеріалів міжнар. науково-творчої конф., Київ, 2-3 травня 2012 р. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 107–108.
9. Теробун Д. С. Джазовий музикант у контексті сучасних ринкових відносин. Матеріали VI Міжвузівської науково-практичної конференції «Композитор, виконавець, слухач у діалозі часу», Дніпропетровськ, 22-23 листопада 2012 р. Дніпропетровськ: Ліра, 2013. С. 106–109.
10. Теробун Д. Джазова імпровізація як духовне спілкування. Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти : Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції, Київ, 21 лютого 2013 р. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 57–59.
11. Теробун Д. С. Горизонти джазового виконавства: нові обрії. V Міжнародна Інтернет-конференція «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес». Луганськ, 2014. URL: <http://dspace.ltsu.org/jspui/bitstream/123456789/2391/1/3.pdf>
12. Теробун Д. С. Вітчизняна школа джазового виконавства: тенденції розвитку.

Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття : Матеріали міжнародної науково-творчої конференції, Одеса – Київ – Варшава, 30 квітня 2014 р. Київ: НАКККІМ, 2014. С. 228–230.

13. Теробун Д. С. Украинская джазовая школа: традиции и наращивание потенциала. Матеріали V Международной научно-практической конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств». Минск, 20-21 ноября 2014 г. С. 231–233.

14. Теробун Д. С. Джаз та сучасний художній ринок. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дискурси та дискусії : зб. наук. праць за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2014. С. 154–156.

15. Теробун Д. С. Джазове мистецтво в контексті культурно-філософської концепції діалогізму. Культурно-мистецькі обрії'2017 : зб. наук. праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Вип. 3. Київ, 2017. С. 76–78.

ВІДОМОСТИ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Основні положення дисертації апробовані дисертантом у доповідях та повідомленнях на Міжнародній науково-практичній конференції «Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність» (Київ, 2012, форма участі – очна), Шостій Міжнародній науково-творчій конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2012, форма участі – очна), VI Міжвузівській науково-практичній конференції «Композитор, виконавець, слухач у діалозі часу» (Дніпропетровськ, 2012, форма участі – заочна), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти», в рамках проведення XII Всеукраїнського фестивалю «Зимові джазові зустрічі ім. Євгена Дергунова» (Київ, 2013, форма участі – очна), Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дискурси і дискусії» (Київ, 2013, форма участі – очна), V Міжнародній Інтернет-конференції «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 2014, форма участі – заочна), Міжнародній науково-творчій конференції «Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття» (Одеса – Київ – Варшава, 2014, форма участі – очна), Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Діалог культур в контексті глобалізації» (Київ, 2014, форма участі – очна), V Міжнародній науковій конференції «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Мінськ, 2014, форма участі – заочна), Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: формування громадянського суспільства» (Київ, 2014, форма участі – очна), Міжнародній заочній науково-теоретичній конференції «Культурно-мистецькі обрії'2017» (Київ, 2017, форма участі – заочна).