

3. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): підручник / М. Давидов. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.
4. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 "Музичне мистецтво" / Є. Іванов. – К., 1995. – 16 с.
5. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пос. / М. Имханицкий. – М., 2006. – 520 с.
6. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / А. Мирек. – М.: Музыка, 1967. – 196 с.
7. Мирек А. Гармоника: прошлое и настоящее / А. Мирек. – М.: Интерпракс, 1994. – 534 с.
8. Показанник Е. Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Е. Показанник. – Ростов-на-Дону, 1999. – 27 с.

References

1. Basurmanov, A. (2003), Bajannoe i akkordeonnoe iskusstvo [Bayan and akkordion art], Kifara, Moskow, 560 p.
2. Bychkov, V. (1997), Bajanno-akkordeonnaja muzyka Rossii i Evropy: Akkordeonnaja muzyka Evropy [Bayan and akkordion music of Russia and Europe. Akkordion music of Europe], Cheljabinsk, 290 p.
3. Davydov, M. (2005), Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh. (Ukrains'ka akademichna shkola) [History of performance is on folk instruments. (Ukrainian academic school)], high school textbook, National musical academy of Ukraine is the name of P.I. P. I. Tchaikovsky, Kyiv, 419 p.
4. Ivanov, Ye. (1995) Akademichne bajanno-akkordeonne mystetstvo na Ukraini (istorychnyj aspekt), [An academic bayan and akkordion art is on Ukraine (historical aspect)], Thesis abstract for Cand. Sc. study of art, 17.00.02 "Musical art", Kyiv, 16 p.
5. Imhanickij, M. (2006) Istorija bajannogo i akkordeonnoho iskusstva [History of bayan and akkordeon arts], tutorial, Moskow, 520 p.
6. Mirek, A. (1967) Iz istorii akkordeona i bajana [From history of accordion and bayan], Muzyka, Moskow, 196 p.
7. Mirek, A. (1994) Garmonika: proshloe i nastojashhee [Accordion: the pas and today], Interpraks, Moskow, 534 p.
8. Pokazannik, E. (1999) Jevoljucija piano-akkordeona: funkcionirovanie, konstrukcija, repertuar, [Evolution of piano-accordion: functioning, construction, repertoire], Thesis abstract for Cand. Sc. study of art, 17.00.02 "Musical art", Rostov-na-Donu, 27 p.

УДК 78.01:782.9

Теребун Дмитро Сергійович
аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
e-mail: terebundm@gmail.com

МИСТЕЦЬКІ ДІАЛОГИ ДЖАЗУ І АВАНГАРДНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Стаття присвячена діалогу двох мистецьких традицій ХХ століття – джазу і музичного авангарду. Діалог двох традицій (академічно-авангардної і власне джазової) відбувається як з боку джазменів (освоєння принципів авангардної мови), так і з боку композиторів академічного напрямку. Доведено, що 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 бібоп, кул-джаз, модальний, атональний, фри-джаз та ін. – це результат синтезу джазової традиції та найрадикальніших надбань музичного авангарду ХХ століття.

Ключові слова: мистецтво джазу, діалог, джазовий діалог, музичний авангард.

Теребун Дмитрий Сергеевич, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
Художественные диалоги джаза и авангардной академической традиции

Статья посвящена диалогу двух художественных традиций ХХ столетия – джаза и музыкального авангарда. Диалог двух традиций (академической-авангардной и собственно джазовой) происходит как со стороны джазменов (освоение принципов авангардного языка), так и со стороны академических композиторов. Доказано, что в течениях модерн-джаза диалогически переплелись почти все композиционно-технические принципы академического авангардного искусства: додекафонная техника, сонористика, алеаторика, конкретная музыка, хэппенинг и т.п. Такие стилевые разновидности нового джазового искусства, как бибоп, кул-джаз, модальный, атональный, фри-джаз и др. – результат синтеза джазовой традиции и радикальных достижений музыкального авангарда ХХ века.

Ключевые слова: искусство джаза, диалог, джазовый диалог, музыкальный авангард.

Terebun Dmytro, postgraduate National academy of managerial staff of culture and arts

Artistic dialogues of jazz and avant-garde academic tradition

The article is devoted to the dialogue between the two artistic traditions of the twentieth century such as the art of jazz and avant-garde music. The main purpose of this article is to examine the phenomenon of jazz as a musical art that engages in dialogue with the academic avant-garde directions. To get the goal we have to find out the reasons of jazz "appealing" to the avant-garde compositional techniques, to analyze the dialogic nature of jazz in the oppositions' jazz – avant-garde". Jazz art is dialogic by its nature: a dialogue between two traditions (academic, avant-garde and jazz). It comes from both jazz (mastering the principles of the avant-garde language) and academic composers. Thus, the association of jazz with avant-garde academic tradition defined bold experiments in the emergence of a new era jazz art-modern jazz. A feature of this process is the absence of mechanically combining audio languages two different directions, and is a specific form of dialogue arts. It is proved that in trends of modern jazz dialogically almost all the compositional and technical principles of the academic avant-garde art such as dodecaphony technique, sonority, aleatory, concrete music, happenings, etc are intertwined. Such stylistic variety of the new jazz art as bebop, cool jazz, modal, atonal, free jazz, and etc. is the result of the synthesis of the jazz tradition and the radical achievements in the twentieth century avant-garde music. The author emphasized that the study of problems of the so-called avant-garde jazz, conducted mainly in Western researchers, especially in the works of J. Berendt, A. Morgan, R. Horriksa, H. Hellhunda, F. Wilmer, G. Schuller and others. In the Russian language literature studying of free jazz is represented less than the studying of archaic (traditional) jazz art. The Russian-language research base is represented by works Je Barban, W. Kohnen, Je Ovchinnikov, O. Chernishova, A. Fischer, F. Shaka et al. Analyzing the domestic literature on this subject, we can say that the lack of consideration of the problem dialogicality "relationship" between the jazz tradition and avant-garde type of thinking that causes the relevance and direction author's studying. The author of the article analyzes the main stages of the formation of modern-jazz. Thus, the origins of jazz "revolution" in the 1940s relate to surveying the two styles: swing – the climax of the former and bebop – the first course of modern jazz. Failure of African-American intellectuals of the 1940s, the orientation at mass audience and dance lifted jazz art to a new level. In 1940s jazz determined departure from the aesthetics of popular art to the aesthetics of art elite. Jazz concert practice, which found expression in the dance culture transformed from the practice of academic art to the hearing. On modification of jazz wagged possibility of professional education in colleges or universities who have used many jazzmen. Cool jazz ("Intelligent Jazz"), serialism, free jazz, jazz happenings are basic currents of art, which are characterized by features of the technique. The article describes the features of the innovations in the technique of execution of each of the styles. Among the representatives of the avant-garde jazz in serial techniques were Don Ellis, Wolfgang Downer, Andrew and Alexander von Tzhaskovsky Slippenbach who was one of the leading improvisers Europe. E. Barban focuses on the fact that the attempts of bringing art to the new series of jazz were not fruitful. The reason of it, the researcher sees in jazz specifics "improvisation, especially swing, great importance of personal expressiveness – not fit well with the rationalist logic of total serialism." Interest creativity avant-garde jazz musicians, in particular, J. Cage, K. Stockhausen, P. Boulez has actually led to the birth of free jazz style. Structurally, free jazz is a continuation of the academic avant-garde experiments. Therefore, focusing on the academic music of the XX century and mastering modern compositional techniques, the new generation of jazz musicians trying moved away from the tradition of the perception of jazz as an art entertainment and eager to be perceived on a par with the "serious" music. The author emphasized the desire of representatives of so-called avant-garde jazz to direct all their efforts to ensure that dialogue between the two traditions (academic, avant-garde and jazz) would be constant and bilateral, importance and relevance of the dialogue between the avant-garde composers and professional components of the language of jazz.

Keywords: jazz, dialogue, jazz dialogue, avant-garde music.

Системна взаємодія мистецтв у ХХ столітті має форму складних багаторівневих відносин, конфігуративним елементом яких є діалог. Серед мистецьких процесів ХХ століття джазове мистецтво є унікальним за своєю суттю, оскільки природно діалогічне: діалог відбувається між виконавцями, між виконавцями і аудиторією, у позамузичних формах та в мистецьких діалогах. Так, поєднання джазу із авангардною академічною традицією відзначилося сміливими експериментами у виникненні нової ери джазового мистецтва – модерн-джазу. Особливість даного процесу полягає в тому, що це не механічне об'єднання музичних мов двох різних напрямів, а специфічна форма мистецького діалогу.

Дослідження проблем так званого авангардного джазу відбувалося переважно у працях західних дослідників, зокрема: Я. Берендта, А. Моргана, Р. Хоррікса, Х. Хеллхунда, Ф. Уілмера, Г. Шуллера та ін. У російськомовній науковій літературі вивчення фрі-джазу представлено в меншому ступені, ніж дослідження архаїчного (традиційного) джазового мистецтва. З російськомовної джерельної бази згадаємо праці Є. Барбана, В. Конен, Є. Овчиннікова, О. Чернишова, А. Фішер, Ф. Шака та ін. Аналізуючи вітчизняну літературу з означеної проблематики, можна констатувати факт відсутності розробки проблеми діалогічних відносин між джазовою мистецькою традицією і авангардним типом мислення (музичною мовою), що і зумовлює актуальність дослідження. Отже, мета статті полягає у розгляді джазу як явища музичного мистецтва, що активно вступає в діалог з академічними авангардними напрямками. Для досягнення мети необхідно виявити причини, внаслідок яких джаз "звернувся" до авангардних композиторських технік, та проаналізувати діалогічну природу джазу в позиції "джаз-авангард".

У світовій культурі XX століття відзначилося знаком глобального синтезу, означивши одну з основоположних тенденцій часу – діалогічність художніх традицій.

Діалог джазу з європейською музичною традицією формувалася поступово: спочатку він будувався на цитуванні та адаптації популярних класичних творів (1920–1930-і рр.), а згодом (1930–1940-і рр.) з'явилися транскрипції та обробки. Історично склалися нові стилі джазу, в яких дедалі більше проявлялося прагнення до пошуку нових елементів музичної мови, пов'язаних з музикою європейської академічної традиції, зокрема з її радикальним проявом – авангардом. Такі кардинальні зміни у джазовому мистецтві зумовили розмежування його історії на два періоди: традиційний і сучасний (модерн-джаз). Витоки джазової "революції" (А. Фішер) відносять до 1940-х років, коли зустрічаються два суміжних стиля: свінг – кульмінація розвитку колишнього джазу і бібоп – перша течія сучасного джазу. Вважається, що своїм народженням бібоп зобов'язаний Ч. Паркеру, Д. Гіллеспі, Т. Монку та ін.

Орієнтація джазу на елітарне мистецтво¹ була зумовлена низкою процесів соціокультурного характеру. Так, становлення модерн-джазу, як і будь-якого мистецького прояву, базувалося на відображенні митцями власного світосприйняття. Для молодих боперів-афроамериканців це був час підсиленої боротьби за рівні права з білими, які вони намагалися виразити в музиці. Музиканти більше не хотіли розважати публіку, яка бажала лише зручних танцювальних ритмів. "Публіка знемагає від їх музики, в якій немає ні мелодії, що могла б запам'ятатися, ні ритму, під який можна танцювати..." [4, 362], – обурювався Луї Армстронг. Ідея самоцінності й антирозважальності джазу скеровує творчі пошуки молодих. Тому зрозуміле їх різко негативне ставлення до поведінки на сцені Луї Армстронга та інших джазменів, котрі прагнули своїми виступами "вгодити білим товстосумам". Тож на підйомі революційного протесту і самовираження афроамериканці-інтелектуали 1940-х років відмовляються від орієнтації на масового слухача й танцювальності і стають родоначальниками бібопу, піднімаючи джазове мистецтво на принципово новий рівень.

Іншою причиною видозмінення джазу стала можливість здобувати професійну освіту в коледжах та університетах, якою скористалося багато джазменів. Приміром, Ленні Трістано отримав ступінь магістра з композиції, Джон Льюїс закінчив університет, як піаніст і композитор, а Дейв Друбек брав уроки у Даріуса Мійо та Арнольда Шенберга. Тож, орієнтуючись на академічну музику XX століття та опановуючи сучасні композиторські техніки, джазові музиканти нового покоління намагалися відійти від традиції сприйняття джазу як мистецтва розважального характеру і прагнули бути сприйнятими на рівні з "серйозною" музикою.

40-і роки XX століття позначилися на відході джазу від естетики масового мистецтва (В. Коенен) до естетики мистецтва неприкладного – елітарного. Джазова концертна практика, що знаходила вираження у танцювальній культурі, переходить до практики академічного мистецтва – слухання. Творчі пошуки бібоперів Ч. Паркера, Д. Гіллеспі, Б. Пауелла, Т. Монка та ін. характеризуються загостренням гармонічної мови, "розхитаною" тональністю, новими модальними системами, використанням численних альтерацій. Для бібопу характерні складні імпровізації у швидкому темпі, засновані на розвитку гармонічної вертикалі, а не мелодійної лінії, як було у попередніх джазових напрямках.

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 з арсеналу композиторських технік академічного мистецтва, зокрема радикального його напрямку.

Одним із перших, хто в експериментальному діалозі синтезував принципи бібопу з європейською академічною традицією, був Modern Jazz Quartet (MJQ), заснований 1952 року Мілтом Джексоном та Джоном Льюїсом. Під впливом композиторів академічного музичного авангарду (зокрема, пуантилізму А. Веберна і ритмічних принципів О. Мессіана [7, 59]), музиканти у своїх експериментах далеко відійшли від традиційних джазових канонів, тим самим відобразивши неповторну атмосферу діалогу двох типів музичного мислення².

Діалог джазу з авангардними практиками вбачається у кул-джазі ("інтелектуальний джаз"). Головуючим тут стає поліфонічне викладення мелодичної лінії на фоні політональності або взагалі атонального музичного мислення. Характерною є імпровізація не на основі гармонійної послідовності певної структури – "квадрата", а певного звукоряду, створеного з теми твору. Наприклад, для п'єси Intuition і Digression (1949) Ленні Трістано характерні вільні атональні імпровізації, які згодом стануть характерною рисою стилю. Окрім цього, Ленні Трістано використовував такі можливості звукозапису, як пришвидшення плівки та накладення записів (альбом The New Tristano, 1961), тобто експериментував у галузі конкретної музики – нагадаємо, що "академічне" народження конкретної музики відбулося 1948 року з появою твору П. Шеффера "Концерт шумів".

Інше надбання післявоєнного авангарду, що ввійшло до джазової практики, – серіалізм, який найяскравіше проявився у композиторів дармштадської школи – П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно.

Композитори інтерпретували його 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 і ін.). Серед представників авангардного джазу у серіальній техніці пробували себе Дон Елліс, Вольфганг Даунер, Анджей Тжасковський та Олександр фон Шліппенбах – один з провідних імпровізаторів Європи. У 1966 році ним було створено авангардистський біг-банд Globe Unity Orchestra, діяльність якого заклала основи фрі-джазу в Європі. До речі, Шліппенбах, здобуваючи освіту в Кельнській академії музики (1959–1963), займався композицією у Берндта Алоїза Циммермана.

С. Барбан акцентує увагу на тому, що спроби привнесення серійної техніки до нового джазу не виявилися плідними. Причину дослідник вбачає у джазовій специфіці: "імпровізаційність, особливості свінгу, величезне значення особистісної експресивності – погано поєднується із раціоналістичною логікою тотального серіалізму" [1, 215–216].

Окрім невдалих серіальних спроб, Дон Елліс експериментував у жанрі "хепенінгу". 1963 року джазмен створив Оркестр імпровізації (Improvisational Workshop Orchestra), з яким проводив епатажні виступи. Так, порядок виступів розігрувався в карти на очах у публіки; музиканти за допомогою своїх інструментів намагалися зобразити сюжет художніх полотен, відтворювали природні звуки на зразок шуму моря або човгання. Також Елліс практикував мікрохроматичні експерименти (1965); на його замовлення були навіть створені труби з додатковим клапаном – для відтворення чвертьтонів. Можна припустити, що на зацікавленість мікрохроматичною авангардною технікою вплинуло спілкування Елліса із Гаррі Партчем – американським композитором і конструктором музичних інструментів, який більшість своїх творів написав для самостійно виготовлених інструментів, налаштованих на звукоряд із 11, 13, 31 або 43 тонів в октаві.

Зацікавленість джазових музикантів творчістю авангардистів, зокрема Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, П. Булеза, фактично призвела до народження стилю фрі-джаз. Так, надихнувшись епатажними виступами представників радикального мистецтва, Ерік Долфі та Орнетт Коулман 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 представляє собою одночасне спонтанне музикування восьми інструменталістів, де лише інколи всі виконавці на нетривалий час сходяться в задалегідь написаному Коулманом ритмічному "унісоні" [7, 68]. 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 вкрай розпливчасті: фактично будь-який звук, що на перший погляд не має відношення до музики, може бути творчо перетворений і використаний в композиції або імпровізації [9].

Відмітимо, що звуковисотна організація у джазових течіях, які виникали слідом за бібопом, акумулювала в собі розвиток усіх тенденцій, закладених у першому стилі модерн-джазу. Так, розширення та розхитування тональності привело до вільно використовуваної дванадцятитонової системи; відтворення лабільного фольклорного інтонування знайшло відображення у мікрохроматиці; орієнтація на модально-мелодійні лади вилілася у формування "модального джазу".

Згадаємо, наприклад, "лідійську концепцію", що сприяла становленню модального джазу Джорджа Рассела. Як раціональна тонова організація, "лідійська концепція"³ була створена у 1950-х роках, пізніше отримала назву "Лідійська хроматична концепція тональної організації". Рассел перетворив свою концепцію з тональної організації, що спирається на семиступеневий натуральний лад, побудований на чистій діатоніці, на концепцію, що спирається на дванадцятитоновий звукоряд, причому ієрархія інтервального ряду будується в ній за принципом співвіднесеності інтервалів з центральним тоном (тобто за пантональним принципом) [1, 216]. У такий спосіб лідер джазового авангарду Дж. Рассел у своїй творчості приходив до утвердження атоналізму.

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 Брекстон⁴, якого влучно назвали "хорошим 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.). Зазвичай Брекстон супроводжував виступи аналітичними музикознавчими коментарями, пояснюючи свої музичні експерименти, що також зближує його з композиторами-авангардистами.

Крім того, Брекстон відомий як автор опери "Trillium", над якою працював 25 років (з 1985 р.). Опера мала йти 12 днів поспіль, а залучені 100 оркестрів керуватися за допомогою супутника. Неможливо не провести паралель з циклом із семи опер "Світло" ("Сім Днів Тижня" /1977–2003/) К. Што-

кхаузена, який композитор писав упродовж 26 років (нагадаємо, гепталогія мала загальну тривалість 29 годин). Тож не дивно, що сам 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..." [3].

Представники так званого авангардного джазу всі свої зусилля спрямовували на те, щоб діалог двох традицій (академічної-авангардної і власне джазової) був не тільки постійним, а й двостороннім. Так, за Г. Шуллером, діалог відбувається, з одного боку, з освоєння джазовими музикантами принципів сучасної академічної музики, а з іншого – у прагненні академічних (не джазових) композиторів створити твори для джазменів, результатом чого є спільна творчість джазменів і "виконавців-академістів" [10]. Дослідник джазового мистецтва Д. Ухов виокремлює чотири рівні адаптації джазу в академічній традиції: 1) "колеристичний" рівень – використання тембрових можливостей інструментальних ансамблів, властивих джазу, або ж "приджазованого" звучання звичних інструментів (наприклад, в опері "Солдати" Б. Циммермана, "Колажі і форми" Б. Шеффера, Першій симфонії А. Шнітке); 2) використання окремих елементів музичної мови джазу (у додекафонній техніці – Третя симфонія В. Салманова; у "горизонтальній" алеаториці – Концерт-буфф С. Слонімського; у сонористичній – "Рифф 62" В. Кильяра); 3) твори "в дусі джазу", які не потребують активної участі джазових музикантів у їх виконанні; 4) інтеграція джазових засобів художнього вираження і структур класичної музики [5, 114–142].

Діалогічна природа джазу розкривається у співвіднесенні з філософським напрямом діалогізму. Так, орієнтуючись на основні концепції діалогічної філософії ХХ століття, Є. Барбан екстраполює їх на естетичну систему джазового авангарду. Дослідник вважає, що авангардний джаз у центр своєї естетичної системи ставить людську особистість. Далі, за Є. Барбаном, "в основі естетичної системи вільного джазу лежить бачення не про загальну естетичну або стилістичну істину, єдину для всіх музикантів напрома, а про плюралізм цієї істини" [1, 103]. Художня система авангардного джазу "являє собою відкриту єдність індивідуальних особистісних естетичних сутностей (істин, художніх правд, ідей, свідомостей)" [1]. Саме цей принцип художнього функціонування авангардного джазу, на думку Є. Барбана, споріднює його зі створеним Ф. Достоєвським поліфонічним методом художнього мислення. Нагадаємо, що одна з центральних категорій філософії М. Бахтіна – діалог – була розкрита на прикладі аналізу творчості Достоєвського у понятті "поліфонії". "Множинність самостійних і таких, що не зливаються, голосів і свідомостей, справжня поліфонія повноцінних голосів дійсно є основною особливістю романів Достоєвського" [2, 8], – писав М. Бахтін, розробляючи концепцію "поліфонічності". Є. Барабан вважає, що "авангардний джаз не створив жодного завершеного художнього стилю, а, навпаки, привів до гегемонії індивідуальних стилів, проте він створив нову естетичну систему (підкреслено мною. – Д.Т.) зі своїми "правилами гри"" [1, 248]. Тенденції джазового мистецтва і композиторської техніки авангардної академічної традиції злилися в єдине концептуальне ціле.

Тож, як бачимо, опозиція "джаз–авангард" характеризується виразними діалогічними стосунками. З часів бібопу значний пласт джазового мистецтва віддаляється від розважальності та комерційної орієнтованості, викликаючи тим самим дуже різні оцінки та судження. В течіях модерн-джазу діалогічно переплелися майже всі композиційно-технічні принципи академічного авангардного мистецтва: додекафонна техніка, сонористика, алеаторика, конкретна музика, хепенінг тощо. Такі стилі різновиди нового джазового мистецтва, як бібоп, кул-джаз, модальний, атональний, фрі-джаз та ін. – це результат синтезу джазової традиції та найрадикальніших надбань музичного авангарду ХХ століття.

Виключно важливою залишається актуальність діалогу між авангардною композиторською мовою та професійними компонентами джазу: тяжіння музикантів до радикальної академічної творчості й інтелектуалізації мистецького мислення в цілому не слабшає.

Примітки

¹ Дослідниця джазового мистецтва А. Н. Фішер вважає, що саме починаючи з бібопу, джаз переходить з галузі масової культури в статус елітарного мистецтва [5].

² MJQ, своєї черги, мав вплив на творчість Р. Щедріна, зокрема, це виявилось у його Другому фортепіанному концерті [4, 122].

³ Дж. Рассел скаржився на те, що багато солістів не можуть дотримуватися його "лідійської концепції", що примушує виконавця мислити поза стандартною джазовою мовою, тому він змушений писати своїм виконавцям соло (прописані "імпровізації"). Тільки Д. Еллісу Рассел дозволяв імпровізувати самостійно, оскільки той розумів "лідійську концепцію".

⁴ Е. Брекстон, окрім музичної освіти (музичний факультету чиказького університету), навчався в Університеті Рувельта на факультеті філософії.

Література

1. Барбан Е. С. Черная музыка, белая свобода / Е. Барбан. – СПб. : Композитор, 2007. – 284 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 363 с.
3. Дурново Г. "Энтони Брэкстон: "Каждое поколение рождено для решения своих задач"" [Интервью Г. Дурново із Е. Брекстоном] / Г. Дурново [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://os.colta.ru/music_modern/names/details/1929.
4. Коллиер Дж. Л. Луи Армстронг – американский гений / Дж. Коллиер. – М. : Искусство, 1986. – 406 с.
5. Ухов Д. Аналогии и ассоциации (к проблеме "Джаз и европейская музыкальная традиция") // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. Сб. статей / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М., 1987. – С. 114–142.
6. Фишер А. Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилиевой модуляции – от свинга к бибопу: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Фишер Анжелика Николаевна; Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2004. – 24 с.
7. Чернышов А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции / А. В. Чернышов. – М., 2008. – 253 с.
8. Шак Ф. М. Джаз как социокультурный феномен : на примере американской музыки второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Шак Федор Михайлович. – Ростов-на-Дону, 2008. – 22 с.
9. Berendt J.-E. Das grosse Jazzbuch: von New Orleans bis Jazz Rock. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005. – 656 p.
10. Schuller G. Early Jazz: Its Roots and Musical Development. – N. Y.: Oxford University Press, 1968. – 919 p.

References

1. Barban, E. S. (2007). Black Music, White Freedom. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
2. Bahtin, M. M. (1963). Problems of Dostoevsky's poetics. Moscow: Sovetskij pisatel' [in Russian].
3. Durnovo G. "Anthony Braxton: "Each generation is born to solve their problems"" [An Interview G. Durnovo with A. Brekston]. Retrieved from: http://os.colta.ru/music_modern/names/details/1929/ [in Russian].
4. Kollier, Dzh. L. (1986). Louis Armstrong – American genius. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Uhov, D. (1987). Analogy and association (to the problem of "Jazz and European musical tradition") in Soviet Jazz: Problems. Events. Master. Coll. articles. A. Medvedev, O. Medvedeva (Ed.). (pp. 114-142), Moscow [in Russian].
6. Fisher, A. N. (2004). Harmony in the African-American jazz modulation period style – from swing to bebop. Extended abstract of candidate's thesis. Ekaterinburg [in Russian].
7. Chernyshov, A. V. (2008). Jazz and music European academic tradition. Moscow: [in Russian].
8. Shak, F. M. (2008). Jazz as a sociocultural phenomenon: the example of American music of the second half of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu [in Russian].
9. Berendt, J.-E. (2005). Das grosse Jazzbuch: von New Orleans bis Jazz Rock. – Frankfurt am Main: S. Fischer.
10. Schuller, G. (1968). Early Jazz: Its Roots and Musical Development. – N. Y.: Oxford University Press.

УДК 783.1:785.6 (477-25)

Харченко Олена Іванівна
аспірантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
імені П.І. Чайковського
e-mail: gissaplus@gmail.com

**ХУДОЖНІЙ ВИМІР КОНЦЕРТІВ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ В КИЄВІ:
ЗА МАТЕРІАЛАМИ ГАЗЕТИ "КИЄВЛЯНИН" (1900-1917 рр.)**

У статті аналізується художній вимір духовного концерту як явища, що містить в собі головний парадокс цього закладу. З одного боку, ми маємо справу з явищем світської культури – публічним концертом (з усіма властивими для нього закономірностями), а з іншого – богослужбовий репертуар духовного концерту протягом свого існування зберіг християнські традиції. Саме це внутрішнє протиріччя між богослужбовим репертуаром і концертним засобом його виконання стає відправною точкою у дослідженні художнього виміру духовного концерту та головним завданням нашої розвідки.

Ключові слова: концерти духовної музики ("духовні концерти"), виконавці, якість виконання, репертуарні вподобання, музично-концертна атмосфера.