

4. Джаз в России. Жанровая классификация джаза [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.jazzschool.ru/?p=134>.
5. Супрун Е. Серьезный джаз на фестивале "Єдність" в Киеве. Jazz- квадрат [Электронный ресурс] / Е. Супрун. – Режим доступа : <http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/2005/05040502.html>
6. Ухов Д. Современная музыка и джаз / Д. Ухов, Х. Сахаров // Jazz- квадрат. – 2001. – № 5. – С. 13–17.
7. Шак Ф. Феномен джаза / Ф. Шак. – Краснодар, 2009. – 157 с.
8. ECM History [Electronical publishing] / ECM History. – http://www.ecmrecords.com/About_ECM/History/index.php?rubchooser=103&mainrubchooser=1

УДК 782.9

*Теребун Дмитро Сергійович,
аспірант кафедри теорії,
історії культури і музикознавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

МИСТЕЦТВО ДЖАЗУ У ДІАЛОГАХ З ЄВРОПЕЙСЬКОЮ МУЗИЧНОЮ ТРАДИЦІЄЮ

У статті висвітлюються основні етапи розвитку мистецького діалогу джазу з європейською професійною музичною традицією. Обґрунтовано, що полікультурна природа джазу, який являє собою синтез афро-американських та європейських традицій, сприяє його відкритості й спонукає до активного діалогу в різних аспектах. Окремо позначені кульмінаційні періоди "спілкування" двох традицій на прикладі творчості представників таких стилевих напрямів, як "свінг", "кул-джаз", "прогресів-джаз", "джаз-рок", "ф'южн"; окреслені перспективи розвитку даного явища.

Ключові слова: джаз, джазовий діалог, європейська професійна музична традиція, стилеві напрямки джазу.

Теребун Дмитрий Сергеевич. Искусство джаза в диалогах с европейской музыкальной традицией.

В статье освещаются главные этапы развития диалога джаза и европейской профессиональной музыкальной традиции. Обосновано, что поликультурная природа джаза, который представляет собой синтез афро-американских и европейских традиций, способствует его открытости и провоцирует на активный диалог в различных аспектах. Отдельно обозначены кульминационные периоды "общения" двух традиций на примере творчества представителей таких стилевых направлений, как "свинг", "кул-джаз", "прогрессив-джаз", "джаз-рок", "фьюжн"; намечены перспективы развития данного явления.

Ключевые слова: джаз, джазовый диалог, европейская профессиональная музыкальная традиция, стилевые направления джаза.

Terebun Dmytro. Art of Jazz in Dialogue with European Music Tradition.

This article looks into the main stages of development of dialogue between jazz and European professional music tradition. The author establishes that multicultural nature of

jazz, which is a synthesis of Afro-American and European traditions, facilitates its openness and evokes active dialogue on various aspects. Culmination periods of interaction of two traditions are separated by example of such representatives of movements as swing, cool jazz, progressive jazz, jazz rock, and fusion. Prospects of development of this phenomenon are outlined.

Key words: *interaction, communication, jazz, jazz dialogue, European professional music tradition, jazz style movement*

Діалогічне "зерно" було наявне в джазі споконвічно. Це пов'язано, передусім, зі специфікою походження цього унікального культурно-мистецького виду. Як відомо, джаз із самого початку успадкував, одночасно з африканськими, європейські гени. Ранній джаз важко собі уявити поза таких побутових жанрів, як марші, польки, кадрилі, галопи, що мають європейське походження. Всі вони органічно входять до "інтонаційного словника" джазових імпровізацій новоорлеанських музикантів.

Мета даної статті – розглянути діалог з європейською традицією в контексті основних напрямів джазу.

Наукова новизна публікації полягає в обґрунтуванні значення європейської музичної традиції у джазовій діалоговій ситуації; вперше докладно охарактеризовано стильові етапи цього діалогу – з конкретним аналізом та прикладами, що розкривають сутність даного явища.

Діалог джазу з європейською музичною традицією відбувався поступово: спочатку він будувався на цитуванні та адаптації популярних класичних творів (1920–1930 роки), згодом, у 1930–1940-ві з'явилися транскрипції та обробки, і саме з цього періоду він перетворюється на повноцінне творче "спілкування".

Так, оркестр Пола Уайтмена, якому присвятив свою "Рапсодію" Джордж Гершвін, активно розробляв форму симфоджазових адаптацій класики. Водночас, Бені Гудмен пише твір у формі фуґи "Бах іде до міста" ("Bach go town"), а Раймонд Скотт створює композицію "У вітальні VIII століття" ("In Eighteenth-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 і т.д. У цьому контексті цікаво виділити парафраз "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 – перед нами справжня джазова композиція.

Починаючи з 30-х років, деякі джазові біґ-бенди робили спроби виконати у спрощеній свінговій манері відомі мелодії зі світової класики. Особливо популярними стали в той час "Пісня індійського гостя" з опери М. Римського-Корсакова "Садко" в обробці Томмі Дорсі, а також уривки з Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова, з квартетів О. Бородіна і П. Чайковського.

Однак класико-романтичні діалогічні ремінісценції у ранньому джазі виникають і поза конкретних цитат і запозичень. Вже з середини 30-х років відбувається збагачення інструментальних та тембральних ресурсів джазу, ускладнюється музична мова, особливо гармонія та аранжування. З появою "епохи" великих оркестрів –

стильового напрямку "свінг" – партитури набувають оркестрового вигляду, відкриваються виразні можливості тембрової різноманітності (що було неможливим у попередньому новоорлеанському періоді), складнішими стають музичні форми – на зміну регтайму і блюзу приходять жанри фантазії, рапсодії, концерту.

Найбільш плідних результатів у сенсі діалогу джазу з європейською професійною музичною традицією домогся Дюк Еллінгтон – не випадково він увійшов до історії як перший джазовий композитор. 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"). Окрім того, Еллінгтон плідно експериментував і в царині гармонічної мови – оригінально трансформував у джазі деякі особливості гармонії імпресіоністів (нонакорди, рух паралельними септакордами тощо).

Підтримував лінію "спілкування" двох традицій композитор, диригент Стен Кентон – зокрема, вона представлена у п'єсі "Artistry in Rhythm", побудованій на музиці з балету М. Равеля "Дафніс і Хлоя". У подібних творах джаз наближається до симфонічної музики. Композиція С. Кентона записана в 1943 році, а вже трьома роками пізніше відбулася прем'єра "Чорного концерту" для кларнета-соло та інструментального ансамблю Ігоря Стравінського, створеного на замовлення ентузіаста великих форм джазу Вуді Германа.

Нова хвиля більш глибокого і різнобічного діалогу з європейською класикою пов'язана з формуванням так званого "прохолодного" джазу (cool-jazz), який виник на рубежі 40-50-х років 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, до складу якого увійшли Майлс Дейвіс, Джері Меліган, Джон Льюїс, Гюнтер Шуллер. Музика цього альбому відрізнялась неповторним саундом і звучала дуже врівноважено, самозаглиблено й інтелектуально. У кожній п'єсі відчувалося прагнення до багатой звукової палітри, яка за колоритом була більш подібною до музики французьких композиторів-імпресіоністів, аніж до всього попереднього джазу. 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. Та й склад ансамблю був на ті часи дуже не стандартним і містив у собі трубу, тромбон, валторну, альт і баритон, саксофони, а також стандартну ритм-секцію, що посилювало не джазовий, камерний характер звучання.

Багато з представників напрямку кул-джаз активно використовували концепції європейської класики. Це стало можливим тому, що на джазову авансцену вийшла нова генерація академічно досвідчених музикантів, серед яких особливо виділяються піаністи Лені Трістано та Дейв Брубек. У їх творчості відбувається поступовий відхід від блюзовості, використання нестандартних для джазу змінних розмірів.

Лені Трістано – один із найцікавіших альтернативних музикантів класичного періоду джазу, альтернативних у тому сенсі, що він пропонував інші шляхи розвитку джазу. Перш за все, це пов'язано з орієнтацією джазового піаніста

на європейську класичну музику. Охарактеризувати музичний стиль Л. Трістано можна наступним чином: довгі, ритмічно та гармонійно складні партії на фоні дуже спокійного свінгу ритм-секції. Політональні ефекти, які він використовує у своїх темах, спонукають пригадати стилістику І. Стравінського. Піаніст знову вводить до обігу контрапункт, майже забутий джазовими музикантами того часу. Його власні партії набагато складніші, ніж і без того складні типові мелодії бі-бопу; він постійно перегруповує ритм, уводячи непарні долі; його гармонії не завжди узгоджуються з традиційною теорією.

Дейв Брубек – джазовий піаніст, керівник ансамблю, композитор – ще один представник експериментального "крила" джазового мистецтва. Неповторна індивідуальність його музики, неможливість її копіювання дозволяють говорити про "стиль Брубєка" як про явище, єдине у своєму роді. Брубек є одним із провідних представників мейнстріму, що посідає положення між двома крайніми стильовими полюсами – традиціоналізмом та авангардизмом, прагнучи до органічної єдності старого і нового, до прогресу як послідовного оновлення традицій, удосконалення й універсалізації музичної мови джазу – за аналогією з академічною музичною класикою. Характерною для Брубєка є тенденція до зближення з європейським музичним мисленням, до відмови від пріоритету негритянської ідіоматики, від обов'язковості форм свінгування, що затвердилися у практиці джазового мистецтва.

Д. Брубек сприяв виникненню самостійного напрямку в джазі, пов'язаного з розробкою барочної стилістики та необахіанством (барок-джаз, *play Bach jazz*), продовживши експерименти, розпочаті в 30-ті роки (Еді Саут, Стефан Граппеллі, "Джанго" Рейнхардт, Бені Гудмен).

Особливим етапом у творчості Д. Брубєка є його "жанрові" експерименти, спроби введення до джазу нетипових для нього раніше жанрів – рондо, чакони, фуґи, інвенції, хоралу, маршу, вальсу, мазурки.

Але найбільший успіх на шляху експериментального діалогу з європейськими формами серед представників кул-джазу випав на долю ансамблю Модерн Джаз Квартет (*Modern Jazz Quartet*), де музичним лідером і автором більшості композицій став негритянський музикант Джон Люїс. Його майстерність була закріплена консерваторською освітою за двома спеціальностями (фортепіано, композиція), що допомагало йому втілювати нові ідеї в оригінальній художній формі.

Джон Люїс завжди намагався досягнути рівноваги всіх елементів композиції, створити ідеальну, з точки зору класичної музики, структуру. Така здатність Джона Люїса до інтегрування всіх елементів форми описана американським дослідником джазу Мартіном Уільямсом: "Під керівництвом Джона Люїса квартет знову відкрив те, що Джеллі Ролл Мортон і Дюк Еллінгтон демонстрували у попередніх стилях і що, між іншим, знову забуте – секрет рівноваги між написаним, попередньо аранжованим, з одного боку, і зімпровізованим солістом, з іншого. Йдеться про баланс, синтез, які можуть підвищити ефективність виконання навіть найкращого джазового музиканта" [9, 124].

Аскетичне і графічно скупе звучання музики Модерн Джаз Квартету було не одразу сприйняте консервативно мислячими авторитетами того часу. Так,

французький дослідник джазу Юг Панас'є в своїй книзі "Історія справжнього джазу" [6] нещадно критикує стиль колективу і взагалі вважає, що він має віддалене відношення до джазу. Після багатьох років стало очевидним, що Модерн Джаз Квартет – справжнє неординарне явище джазу, що глибоко сягає корінням європейської класичної традиції.

Один із найбільш важливих пластів творчості Модерн Джаз Квартету пов'язаний з поліфонією і поліфонічною технікою. Але це не стихійна поліфонія, що вирувала у колективній імпровізації новоорлеанських ансамблів. Йдеться про імітаційну поліфонію, яка до того часу в джазі не зустрічалася – не випадково вона набуває тут бахівського забарвлення.

Бахівські мотиви і теми звучать у багатьох альбомах та композиціях ансамблю. Наприклад, це альбом "Блюзи на фоні Баха", де Люїс використовує клавесин, створюючи з вібрафоністом Мілт Джексоном дивовижний дует, збудований подібно до програмної сюїти: композиції Й.С. Баха, серед яких – протестантські гімни поряд із частинами з "Добре темперованого клавіру", – слугують інтерлюдіями, що зв'язують різні блюзи. При цьому самі блюзи змінюють свій вигляд, деякі з них відчують явну експансію поліфонічного мислення і поліфонізуються. Так, блюз "in A" являє собою басо-остинатну форму, що нагадує жанр пасакалії (до якої включений контрастний серединний розділ).

Імітаційна поліфонія проникає до тематичних структур композицій ансамблю та трансформує форму і музичну мову. Чергування партій солістів у блюзі "Bags Grooves" є подібним до двохголосної інвенції, а п'єса "Vendom" нагадує фугу з характерним проведенням "тема – відповідь" і завершується типовим бахівським мажором.

Є в репертуарі ансамблю і п'єси іншого спрямування – наприклад, романтична "Jango" (музичний портрет відомого гітариста Джанго Рейнхарда) або ж альбом "Third Stream Music", що дав найменування цілій течії джазу. Музиканти відкривають тут нові шляхи, граючи зі струнним квартетом композиції в дусі А. Веберна та Ч. Айвза. Це вже ті кордони джазу, де він зникається із сучасною академічною музикою. Слід також згадати і фрі-джаз, окремі представники якого черпали натхнення в академічній музиці ХХ століття – це, приміром, негритянський піаніст Сесіл Тейлор, що являє собою фігуру всебічно освіченого музиканта.

Якщо у попередніх джазових напрямках діалог двох традицій то підсилювався, то слабшав, натомість представники так званої "третьої течії" або "прогресив-джазу" всі свої зусилля спрямовували на те, щоб цей діалог був постійним. Ідейний натхненник "третьої течії" американець Гюнтер Шуллер подає основні тенденції цього напрямку як спроби джазменів освоїти принципи сучасної "академічної" музики та прагнення не джазових композиторів створити твори для джазменів – результатом є спільна творчість джазменів і "виконавців-академістів".

Прогресив-стиль – це явище, подібне до симфонічного джазу. Так, у симфоджазі композитори впроваджували джаз до симфонічного оркестру, тоді як С. Кентон (один з піонерів нового напрямку) та його послідовники вносили до джазового оркестру принципи симфонізму. Композитори-професіонали одразу ж виявили велику зацікавленість щодо пошуків "кентоністів": П. Руголо,

Р. Греттінгера та Б. Греттінгера (як приклад можна назвати п'єсу останнього для джаз-оркестру С. Кентона – "Місто скла", 1948).

Сам джазовий оркестр також став цікавим для творчого поля діяльності – у біг-бенді, де на той час повністю сформувалися оркестрові групи (reels – кларнети й саксофони, brass – труби і тромбони, rhythm section – фортепіано, контрабас й ударна установка) з їх певними функціями й основами аранжування. Тому з'являється цілий ряд "прогресив-творів" для оркестру, серед яких потрібно виділити "Чорний концерт" (1945) І. Стравінського, що послідував за присвяченим Б. Гудмену "Інтермецо" для кларнета і джаз-оркестру (1944) Олександра Цфасмана, "Прелюдію, фугу і рифи" (1949) Леонарда Бернстайна, "На зеленій горі" Гарольда Шапіро, "Саксофонні мережива" Мішеля Леграна, "Концерт написаної музики" Рольфа Лібермана, "Міраж" Піта Руголо та "Повний комплект" (1957) Мілтона Беббіта.

Ідея створення так званих "джазових симфоній" тепер уже далеко не нова. Але наприкінці 50-х років ХХ століття ідеї "третьої течії" були сучасними й актуальними. Лукас Фосс і Гюнтер Шуллер прагнули упровадити до симфонічної музики не просто джазові теми, а цілі технічні методи імпровізаційного джазу. Фосс навіть розробив складну систему, де групова імпровізація віртуозно поєднувалася із задалегідь вигаданим текстом ("Концерт для музикантів, що імпровізують на різних інструментах, і оркестру", 1960). В результаті утворився особливий склад оркестру conversation music [5], де або суперечними, або гармонічними є дві основні мета-групи: джазова та симфонічна. Цим і відрізняється змішаний склад оркестру Г. Шуллера від симфонічного оркестру Дж. Гершвіна – Грофе, естрадно-симфонічного оркестру (із групою саксофонів) П. Уайтмана та прогресив-джаз-оркестру С. Кентона або В. Германа.

Сам Г. Шуллер до "третьої течії" відносить деякі твори, написані раніше 50-х років. Це "Танець восьминога" (1933) Норво Реда, "Літня секвенція" (записана 1946 року Стеном Германом) Ральфа Бернса, "The Bloos" (1946) Дж. Хенді.

Новий сплеск "третьої течії" стався в середині 1960-х років, за часів становлення фрі-джазу. Наприклад, це "Аранхуеський концерт" для гітари з оркестром Хоакіно Родріго, який вразив Майлса Девіса настільки, що він замовив Гілли Евансу написати щось подібне для нього (у результаті з'явилися "Ескізи Іспанії", які важко віднести до джазу).

Останнім часом з'явився ще один термін – "нова класика", який позначає сучасний підхід до поєднання джазу і класики, але більшою мірою стосується імпровізаційної музики і класики. Джазмени традиційного типу не вважають цей напрям джазом, оскільки в ньому часто є відсутнім свінг, постійний ритм та елементи блюзу.

У цьому сенсі можна відзначити творчість відомого російського саксофоніста, композитора, аранжувальника Олексія Козлова, який давно працює у напрямі пошуку нових форм діалогу джазу та камерної музики, використовуючи засоби електроніки і комп'ютерної техніки. Співпраця з Юрієм Башметом та його "Солістами Москви" наштовхнула О. Козлова на створення суто акустичної програми, побудованої на поєднанні традиційних класичних звучань з імпровізаційними фрагментами. З одного боку – це спроба відродження принципу

імпровізаційності, загубленого в академічній музиці, привнесення в неї енергетики сучасної джазової імпровізації, з іншого – виконання джазової класики в естетичних рамках камерного мистецтва.

На цій основі і виникла творча співдружність відомого джазмена та мас-титого, досвідченого квартету ім. Шостаковича, бажання отримати новий музичний оригінальний "продукт". Результатом став диск "Олексій Козлов і квартет ім. Шостаковича" (1999). У програмі нового квінтету – багато творів французьких класиків початку ХХ століття – Г. Форе, К. Дебюссі, М. Равеля. Окрім цього, ряд творів російських композиторів – О. Бородіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, а також джазових класиків – Чарлі Паркера, Джона Люїса, Бені Голсона, Пола Дезмонда, Ральфа Таунера та інших.

Наступна стадія діалогу з європейською традицією виникає в джазі на перетині 60–70-х років у рамках напрямів джаз-рок та ф'южн.

Американські джаз-рокові групи "Chicago" та "Blood, Sweat & Tears" досить часто звертались до класичного тематизму, експериментували з додекафонією й алеаторикою. Можна також відзначити їх полістилістичні прийоми звертання до музики Б. Бартока, Е. Саті, С. Прокоф'єва.

Головна ознака стилю ф'южн – розширення жанрово-стильового спектру джазу, у тому числі й спектру європейських впливів. У музиці ф'южн формуються декілька стильових модифікацій, одна з них – "європеїзований" ф'южн – пов'язана з експериментами таких неординарних музикантів, як Жан-Люк-Понті, Чік Корія, Кіт Джаррет, Джон Маклафлін.

Представниками "європеїзованої" лінії ф'южн були, як правило, білошкірі джазмени, яких надихала творчість Модерн Джаз Квартету, піаніста Біла Еванса, а також твори сучасної камерної та симфонічної музики. Так, Джон Маклафлін у 1974 році записав з лондонським симфонічним оркестром монументальний альбом "Апокаліпсис". У пасажах його гітари іноді можна почути віртуозні пасажі, які нагадують "Каприси" Н. Паганіні або наближаються до жанру "перпетуум мобіле".

До "європейської" лінії долучаються ранні роботи групи "Weather Report", створені піаністом Джо Завінулом. Свої паралелі є й у радянському джазі – це роботи тріо "Ганелін, Чекасін і Тарасов" (альбом "Кончерто-гроссо"), Германа Лук'янова та ансамблю "Каданс". В. Ганелін, В. Чекасін та Г. Лук'янов – високоосвічені музиканти-професіонали; останній, зокрема, має консерваторську освіту за двома спеціальностями: піаніст і композитор.

Не зважаючи на достатньо активний діалог з європейськими жанрами та формами, естетика ф'южн полягає в глобальному розширенні культурно-стильового ландшафту джазу в цілому. Таке розширення було настільки потужним, що несло загрозу втрати його самобутності – на цей факт вказували такі знані дослідники джазу, як Дж. Колієр [3] та А. Азріель [8].

Діалогічний досвід об'єднання джазу з класичною музикою, імпровізації та записаного тексту розвивали музиканти напряму free jazz (вільного джазу) ("Ом" та Вознесіння" Дж. Колтрейна, "Загальна єдність" Шліпенбаха). Невипадково, отримавши досвід школи "вільного джазу", деякі музиканти звертались до розвинених класичних форм – наприклад, сонатної (Дж. Расел, Чік Корія, Кіт Джаррет).

Таким чином, упродовж усього періоду розвитку джазу діалог з європейською традицією є різноманітним та довготривалим. Звичайно, його кульмінація належить до таких стильових напрямів, як кул-джаз та прогресив-джаз (третя течія), але, як вже було зазначено, специфіка виникнення цього культурного виду продукує постійне звернення до невичерпних ресурсів професійної музичної традиції. Підтвердженням тому є поява експериментальних європейських джазових напрямів, де тісно переплітаються імпровізаційна та академічна "мови".

Література

1. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре / А. Баташев // Советский джаз : Проблемы. События. Мастера : [сб. ст.] / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 80–96.
2. Галицкий А.Р. Музыкальный язык джазового творчества Дейва Брубека : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / А.Р. Галицкий ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 1999. – 23 с.
3. Коллиер Дж. Л. Становление джаза : популярно-исторический очерк / Дж.Л. Коллиер ; предисл. и общ. ред. А. Медведева ; пер. с англ. – М. : Радуга, 1984. – 389 с.
4. Коллиер Дж. Л. Дюк Эллингтон / Дж.Л. Коллиер ; [вступ. ст. А. Медведева] ; пер. с англ. – М. : Радуга, 1991. – 350 с.
5. Озеров В. Ю. Третье течение [Электронный ресурс] / В.Ю. Озеров // Энциклопедия музыки. – Режим доступа : <http://music.km.ru/encyclor.asp?s=E7692E3E65346C183BB3DD0DA695C59&topicnumber=2689>. – Загл. с экрана.
6. Панасье Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье ; пер. – Ереван : Советакангрох, 1984. – 142 с.
7. Супрун О. В. Діалогічні аспекти джазової імпровізації / О. В. Супрун // Вісник КНУКіМ : зб. наук. праць. – К. : КНУКіМ, 2006. – Вип. 14. – С. 98–104.
8. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspekte. VEB Lied der Zeit Musikverlag / A. Asriel – Berlin, 1985. – 350 p.
9. Williams M. The Jazz Tradition / Martin T. Williams. – Oxford University Press, N.Y., 1993. – 301 p.

УДК 781.2

*Зварич Анна Анатоліївна,
аспірантка Миколаївського національного
університету ім. В.О. Сухомлинського*

ДО ПРОБЛЕМИ СЕМІОТИЧНОЇ СУТНОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ

У статті зроблено спробу простежити лінгвосеміотичний напрям у теоретичному музикознавстві, висвітлити погляди різних дослідників на спільні характеристики музичної та вербальної мов у семіотичному аспекті, зацентрувати увагу на музичному мистецтві як особливому феномені знакової діяльності людини та його ролі у процесі музичного семіозису.

Ключові слова: музична мова, семантика, музичний синтаксис, семіозис.