

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

«ВЗАЄМОДІЯ АКАДЕМІЧНОГО ТА ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА В  
ОПЕРІ ДЖ. ГЕРШВІНА « ПОРГІ І БЕСС"»

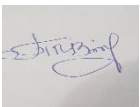
Магістерська робота  
Гуцько Марини Валеріївни  
Науковий керівник –  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Савченко Ганна Сергіївна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело Гуцько Марина Валеріївна



**Харків - 2020**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I. ТВОРЧИСТЬ ДЖ. ГЕРШВІНА В КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</b>	
1.1. Особливості американської музичної культури першої половини ХХ століття.....	6
1.2 Творчіть Дж. Гершвіна у науковій літературі.....	15
Висновки до Розділу I.....	21
<b>РОЗДІЛ II МЕТОДИ ВЗАЄМОДІЇ АКАДЕМІЧНОГО ТА ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА В ОПЕРІ ДЖ. ГЕРШВІНА “ПОРГІ І БЕСС”</b>	
2.1. Питання взаємодії академічної та джазової музики в науковій літературі....	24
2.2. Аналіз опери “Поргі та Бесс” в аспекті взаємодії академічного та джазового мистецтва.....	31
Висновки до Розділу II.....	45
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	48
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	51

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Музична культура ХХ ст. тяжіє до великого синтезу типів музичного мислення, стилів, жанрів, форм. В музичній культурі США цей синтез зумовлений в тому числі міжкультурним полілогом, який притаманний їй в самій генезі. Взаємодія різнонаціональних витоків, елітарної та масової культур, музичного та театрального видів мистецтва та інші форми взаємодії та синтезу “різномірних” породили в контексті американської музичної культури явища, які досліджені фрагментарно і ще очікують на ґрунтовне наукове осмислення і типологізацію. Це зумовлює актуальність нашого дослідження, адже в творчості Дж. Гершвіна яскраво втілюється ідея взаємодії і синтезу академічного і джазового мистецтва, прикладом чого є опера “Поргі і Бесс”. Цей твір увійшов у “золотий фонд” не тільки американської, але й світової музики, проте і досі залишає простір для наукових спостережень і узагальнень в аспекті кореляцій між різними сферами музичного мистецтва.

**Об’єкт дослідження** – взаємодія академічного та джазового музичного мистецтва.

**Предмет дослідження** – опера «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна в аспекті взаємодії академічного і джазового музичного мистецтва.

**Мета дослідження** – виявити аспекти взаємодії академічного та джазового мистецтва на прикладі опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс» як зразка американської музичної культури.

### **Завдання дослідження:**

- спираючись на доступні наукові джерела, представити панораму розвитку американської музичної культури першої половини ХХ століття;
- узагальнити інформацію, представлену в науковій літературі, щодо жанрів творчості, стилю, музичної мови, особливостей музичного мислення Дж. Гершвіна як представника американської музичної культури;
- проаналізувати методи взаємодії академічного і джазового музичного мистецтва на основі аналізу наукової літератури, присвяченої цій проблематиці;

- на основі аналізу наукової літератури витворити модель взаємодії академічного та джазового музичного мистецтва;
- дослідити оперу “Поргі і Бесс” в аспекті взаємодії академічного та джазового музичного мистецтва.

**Матеріалом дослідження** є партитура опери «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна.

**Методи дослідження:**

- *історичний*, який дозволяє осмислити обраний матеріал в перспективі розвитку американської музичної культури першої половини ХХ ст;
- *жанровий*, викликаний особливостями опери «Поргі і Бесс», що створена на перетині академічного і джазового мистецтва;
- *стильовий*, який відповідає розгляду обраного твору в загальностильовому контексті творчості композитора;
- *комплексний*, який передбачає аналіз композиційно-драматургічних, ладо-гармонічних, інтонаційних, фактурних особливостей обраного твору у зв'язку з вирішенням наукових завдань.

**Практична значимість** роботи полягає у тому, що її матеріали можуть бути використані у навчальних курсах з історії зарубіжної музики, історії естрадно-джазового мистецтва; в педагогіці та виконавській практиці.

**Теоретичну базу** роботи складають праці, присвячені вивченню:

- *специфіки американської музичної культури як самобутнього явища* (Беденко А.В. [3], Конен В.Д. [18], [20], [21], [23], [24]; Стригина Е. В. [41], Сиров В. [44], Ярустовский Б. М. [55]);
- *творчості Дж. Гершвіна як представника американської музичної культури* (Алексеева Л. Н., Григорьев В. Ю. [2], Волинський Е. І. [6], Гарбарук В. [8], Григорьев Л., Платек Я. [11], Мамулян Р., Шенберг А., Кусевицький С. [29], Манулкіна О. [30], Мартинов І. [31], Тихомиров А. [47], Федорова Р. [48], Чугунов Ю. [50], Шнеерсон Г. [52], Ентеліс Л. [53], Юен Д. [54], Яцкова Л. В. [56]);

- окремих творів Дж. Гершвіна, в тому числі опери «Поргі і Бесс» (Гнилов Б. Г. [10], Замятин В.В. [14], Конен В.Д. [19], [22], Лензіон Я. [27], Ракочі В. О. [38], Хлистул Л. П. [49]);
- жанру опери в різних аспектах (Костенко Д. [25], Покровский Б. [36]);
- питання взаємодії академічного та джазового музичного мистецтва (Воропаєва О.В. [7], Журба. Я.О. [13], Коваленко А. Н. [16], Колесников А.Ю. [17], Лі Шуай [28], Матюхина М.В. [33], Полянський Т.В. [37], Романко В. [39], Супрун О. В. [42], [43], Теробун Д. С. [45], [46]).

#### **Наукова новизна одержаних результатів:**

- на основі вивчення наукових джерел узагальнені відомості щодо специфіки американської музичної культури;
- проаналізовані музикознавчі джерела, присвячені музично-теоретичним проблемам вивчення взаємодії академічного та джазового мистецтва;
- узагальнено досвід наукового пізнання, спрямованого на вивчення творчості Дж. Гершвіна;
- розглянуто методи взаємодії академічного та джазового мистецтва в опері «Поргі і Бесс»;

**Структура роботи** включає Вступ, два Розділи з поділом на підрозділи (всього чотири), Висновки, Список використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 55 сторінок, з них 48 – основного тексту. Список використаних джерел містить 55 найменувань.



# РОЗДІЛ I

## ТВОРЧИСТЬ ДЖ. ГЕРШВІНА В КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

### 1. 1. Особливості американської музичної культури першої половини ХХ століття

ХХ століття посідає вагоме місце в суспільно-політичному та культурно-мистецькому житті людства. В історії музичного мистецтва ця епоха вважається періодом продовження традицій, заснованих у ХІХ ст. та пов'язаних із творчістю багатьох композиторів, чий художні смаки, мислення, уява та виконавські навички формувалися в руслі західноєвропейської музики. Важливим етапом в історії музики цього періоду є становлення та утвердження самостійної американської музичної культури.

Особливості формування музичної культури США, що розпочалося наприкінці ХVІІ століття, багато в чому визначилося колоніальним типом розвитку країни. Музична культура Північної Америки (як наслідок колонізації) була тісно пов'язана з культурою європейських країн: у ХVІІ ст. – з культурою Великої Британії, пізніше Франції та ін. На думку В. Конен, культура Америки «бере свій початок з духовних та художніх цінностей, накопичених у Європі в епоху Ренесансу» [18, с. 346].

Вважається, що у галузях політики, філософії, літератури, науково-технічного прогресу Європа та Північна Америка протягом багатьох століть розвивалися у надзвичайній близькості, чого не можна сказати про музичну культуру. Причини «відокремлення шляхів розвитку» музичного мистецтва Америки та Європи В. Конен вбачає:

- 1) в самобутній національній структурі Північної Америки;
- 2) в неповторній соціальній специфіці [18, с. 343].

Між тим, взаємодія між європейською та американською музичними культурами, незважаючи на їх «відокремленість розвитку» відбувалась постійно.

Це сприяло перенесенню на американську землю музичних традицій Європи, їх переосмисленню і переробленню на новому культурному ґрунті, де вони, у свою чергу, взаємодіяли і переплітались із традиціями музичної культури Африки, а пізніше й Азії, що призводило до зародження нових, типово американських традицій, які відображали суспільні потреби «нової нації» [37, с.146].

Звичайно, це не могло не відбиватися на характері і особливостях творчості американських композиторів. Слід зазначити, що музичні твори, написані в дусі європейських шкіл, довгий час не мали популярності США. Композиторська творчість оперно-симфонічної традиції, що була носієм передових ідей сучасності та втіленням художнього еталону на території континентальної Європи, у США аж до 30-х років ХХ століття сприймалося байдуже. При цьому на початку становлення американської музичної культури (у ХVІІІ ст.), як слабкий відголосок англійської музичної школи, це мистецтво побутувало у виключно англійському аристократичному колі, не маючи впливу на власне американське середовище. У ХІХ столітті небагаточисельні композиторські осередки, чия творчість нагадувала слабе наслідування німецької інструментальної школи, формувалися при університетських кафедрах композиції. Вже на початку ХХ століття молоді американські композитори зазнають впливу французького музичного мистецтва, сконцентрованого на той час у Парижі [18, с. 347]. Проте малочисельні твори в дусі європейської музики майже позбавлені публічного виконання.

Першим американським композитором, чия творчість набула розповсюдження на батьківщині, був Е. Мак-Доуелл (1860 – 1908), якого вважають основоположником професійної композиторської школи США [18, с. 347-348]. Причинами такого «запізнення» її розвитку в порівнянні з європейською прийнято вважати:

- 1) освоєння нової території, боротьба за існування, недостатній розвиток міської культури;
- 2) негативний вплив «пуританської психології та ідеології», внаслідок якої глибокого занепаду зазнала музична творчість не лише Північної

Америци, а й Англії – лідера світового музичного професіоналізму [18, с. 348-349].

Проте, на думку В. Конен [18, с. 349-350], обидві причини не є достатньо вагомими. По-перше, незважаючи на соціально-політичний і релігійний контекст, вже в ХІХ ст. північно-східні райони США, досягнувши досить високого рівня добробуту, створювали свою міську культуру, частиною якої стали концерти професійної європейської музики [18, с. 349-350].

Невід'ємними елементами тогочасного американського побуту стали орган, фортепіано, інструменти симфонічного оркестру. А ще вагоме місце займало домашнє музикування, працювала музична промисловість, активно розвивалося нотне видавництво. До того ж, в «пуриганській» Америці справжнього розквіту зазнає розважальний музичний театр.

Американський різновид музичного театру довгий час ні репертуаром, ні виконавськими традиціями не відрізнявся від англійського. Зважаючи на те, що публіка (здебільшого міщани, торгівці тощо) не мала «високих» потреб у мистецтві, найбільш популярним театральним жанром у США став різновид баладної опери з характерними для неї «дешевою сентиментальністю та грубою чуттєвістю». Постановки цього жанру суттєво збагатилися елементами афро-американського фольклору [38, с. 148].

Розвиток музичного театру пов'язаний з такими жанрами популярної музики, як оперета і мюзик-хол, що, увібравши в себе багато рис оперети, дає життя новому популярному жанру «мюзикл».

Поряд з європейською оперетою (в більшості англійською), отримала розповсюдження й традиційна американська комічна опера (твори У. Спенсера, Р. Де Ковена, Сузи (у 1880-90 рр.)). Взаємодія цих жанрів знайшла відображення у творчості композиторів-емігрантів з Європи В. Херберта («Норовлива Марієтта», 1910), З. Ромберга («Принц-студент», 1924), Р. Фрімля («Роз-Мар», 1924) [37, с. 154].

З початку ХХ століття у штатах Середнього Заходу з'являються виконавські колективи. Симфонічні оркестри були створені у Міннеаполісі

(1903), Хьюстоні (1913), Детройті (1914), Балтиморі (1916) ті ін. Ці колективи замовляли твори композиторам США та Європи.

Сформована до кінця 19 ст. у найбільших містах концертна аудиторія спонукала до частих виступів у США видатних європейських музикантів (Х. Бюлова, Й. Штрауса, А. Рубінштейна, Р. Штрауса, Дж. Пуччіні, П. Чайковського, О. Скрябіна та ін.), співаків (А. Патті, М. Хаук, Л. Нордіка, Ф. Шаляпіна, М. Гарден, Е. Карузо, Б. Джильї та ін.). У 1903 році М. Альтшулер заснував у Нью-Йорку Російський симфонічний оркестр, що виконував в основному твори російських композиторів. А у 1906-09 рр. В. Сафонов очолював Нью-Йоркський філармонічний оркестр та Національну консерваторію у Нью-Йорку.

Інтерес до оперного мистецтва спонукав до появи низки оперних театрів, зокрема оперного театру «Метрополітен-опера» (1883) та Манхаттанської опери у Нью-Йорку (1906), в репертуарі яких було включено багато європейських опер.

У 20-30 х роках Сполучені Штати – країна високорозвиненої виконавської культури, що здобула світове визнання. Чільне місце в ній займають музиканти – емігранти з Німеччини, Австрії, Франції, Італії, Угорщини, Росії. Серед назвемо В. Горовиця, Б. Бартока, С. Рахмінінова, Б. Вальтера та ін. Вихідці з Європи – диригенти, композитори, музиканти-віртуози – намагалися прищепити американцям смак до класичної музики, виховували молоді музичні кадри [38, с. 160].

У другому-третьому десятиліттях ХХ ст. в США відкрилася низка музичних навчальних закладів: консерваторії в Сан-Франциско, Клівленді, музичні коледжі університетів в Корнеллі, Станфорді, Каліфонійському університеті в Лос-Анжелесі. Проте американські композитори здобували професійну освіту не лише на батьківщині, а й на європейському континенті, поєднуючи у своїй творчості вплив новітніх музичних течій європейської музики з національними рисами американської музики. Серед них можна згадати А. Копленда, Р. Харріса, Р. Сешенса, С. Барбера [38]. З цими іменами пов'язані перші успіхи композиторської школи Сполучених Штатів.

У цьому зв'язку слід пояснити, що складало специфіку американської музики, і яким чином трактувалось поняття «національне» у її контексті. «Національне» в музиці американських композиторів трактувалось достатньо широко й специфічно, воно складалось з багатьох компонентів. У XIX – поч. XX ст. велика увага композиторів приділялася фольклору американських індіанців та чорношкірого населення, у 20-тих роках XX ст. зростає інтерес до традиційного пісенних та танцювальних жанрів різних шарів населення міста і села, і що характерно, - різного національного походження. Різнострумковий традиційна музика органічно сприймалась, перероблялась та асимілювалась в музичній культурі багатонаціональної країни. Особливий інтерес викликали пісні, створені ще в XIX столітті в середовищі білого населення США. Так, типово американськими стали пісні будівельників залізниці (railroad ballads), лісорубів (lumber-jack songs), моряків (sea shanties), так звані «перукарські балади» (клієнти співали ансамблем в очікуванні черги), а також креольські пісні-танці Півдня, пісні американських угорів, поляків тощо [38, с. 158].

Асимілювання фольклорних впливів відбувалось в композиторській практиці шляхом використання ритмів, інтонації, ладо-гармонійних особливостей, композиційних схем народних пісень різного походження. Так, наприклад, в перші десятиліття XX століття в багатьох жанрах естрадної пісні відчутними ставати танцювальні ритми, і особливо популярним був регтайм. В 1911 році І. Берлін пише регпсію «Оркестр Александра», що стала поштовхом для творчості інших. Один за одним модними стають латиноамериканське танго, конго, румба, самба тощо. Переробляються під впливом народно-танцювальних джерел й популярні твори (народні балади, популярні класичні мелодії тощо).

Таке специфічно трактоване «національне», принципово розімкнуте і багатокомпонентне на рівні музичної культури сприяло тому, що в Америці створювався культурний простір для різновекторного розвитку музичного мистецтва, для пошуків та експериментів, для жанрового, стилістичного синтезу. В цьому контексті варто згадати Е. Вареза (1885-1965) – композитора, диригента,

музично-громадського діяча, француза за національністю, який більшу частину життя провів у Америці, шукаючи «свободу» від європейського академізму. В зрілі роки він звернувся до експериментів в галузі ритмічного та тембрального оновлення музики. Митець вивчав проблеми звуку, акустики, шукав нові музичні звучання, був одним з творців електронної музики, намагався розширити акустичні можливості звичних інструментів («Інтеграли» для камерного оркестру та ударних (1923), «Іонізація» для 41 ударного та 2 сирен (1931)). Е. Варез вважав музику «організованим шумом», а тому відстоював естетичну позицію та намагався втілювати її у своїй творчості щодо необхідності оновлення музичної мови за допомогою оперування новим звуком, відмови від струнно-смічкових інструментів, побудови принципово іншої оркестрової тканини. Так, у творі «Deserts» («Пустелі» (1954)) для електронних духових та ударних, вперше в історії музики композитор об'єднав оркестрову та конкретну музику, де звучання звичайних інструментів контрастує з електронною музикою, посиленою трьома репродукторами та записом фабричних шумів [4, с. 666].

Слід зауважити, що в ХХ столітті складні соціокультурні процеси відзначені дифузними, синтезуючими ознаками на кшталт переселення частини сільського населення у міста у зв'язку з розвитком індустріальної промисловості, світової міграції людських ресурсів, з одного боку – різкого розриву, а з іншого – взаємопроникнення масової і елітарної культур тощо. Музична культура Америки стала своєрідним простором інтеграції різноманітних музичних елементів. Для популярної музики Північноамериканського континенту характерною стала наявність низки вокально-інструментальних форм, що виникли шляхом складного поєднання різних джерел, насамперед європейських професійних традицій і африканських фольклорних ритмоінтонацій [3].

На початку ХХ ст. у південноамериканському портовому місті Новий Орлеан зароджуються ранні форми джазу. А вже 20-ті роки ХХ століття називають епохою джазу, під впливом якого знаходиться все американське мистецтво. Упродовж століть раби, привезені до Америки з Африки для

виконання найважчої праці, були позбавлені можливості розвивати власну культуру. В умовах страждань музика була чи не єдиним джерелом втіхи, вияву почуттів гніву, відчаю, душевного болю. Водночас вона давала можливість реалізувати художньо-творчий потенціал, естетичні переживання чорношкірих невольників, у яких власний голос був чи не єдиним інструментом, засобом передачі емоцій.

З часом музичне виконавство стало однією з найпрестижніших і найпопулярніших у колі доступних афро-американцям професій. Отож, природна музикальність чорношкірого населення Америки була надзвичайно розвиненою.

У південних штатах Америки особливого поширення набули жанри народної музики спіричуелз і блюз. Спіричуелз (від англ. – духовний) – давня релігійна народна пісня північноамериканських чорношкірих на біблійний сюжет, що виконується хором без супроводу. Тематика і настрої пісень розкривали внутрішній стан невольників, передавали трагедію народу, його глибоку тугу. Пізніше виникла сольна духовно-релігійна пісня госпел на євангельські сюжети, створювана вже професійними авторами. Блюз (англ. – меланхолія, сум) – один з видів світської фольклорної пісні афро-американців з ліричним сумним настроєм, призначений для сольного виконання у супроводі гітари. Характерною особливістю блюзу є зміщення мелодії відповідно до метричної пульсації – граундбіту [3]. Названі жанри суттєво вплинули на становлення та розвиток джазової музики.

Згадуючи витoki джазу, неможливо обминути менестрельні театри Півдня Америки, що почали розвиватися ще наприкінці XVIII ст. Репертуар їх складався з пародій-карикатур на чорношкірих і мав усі складові мюзиклу: гумористичні сценки й діалоги, пісні й танці під банджо або інструментальні ансамблі, циркові трюки. Музика, що традиційно супроводжувала менестрельні шоу, лягла в основу регтайму (дослівно – «рваний ритм») – стилю фортепіанної гри та відповідного жанру танцювальної п'єси, який отримав популярність на межі XIX-XX ст. Основу його складають дві ритмічні лінії, що не збігаються: мелодія

із загостреним синкопованим ритмом, що вільно варіюється, та чіткий «крокуючий» акомпанемент. Родзинкою регтайму, що визначає характер звучання, стала синкопа, що використовувалася в європейській академічній музиці лише поодинокі [18; 22].

Надзвичайно швидко у середовищі чорношкірого населення з'являлися та розвивалися джазові ансамблі та джаз-оркестри. Утворюючи новий неповторний і самобутній стиль, вони, завойовуючи все нові й нові простори, виходять на велику естраду. Серед найвідоміших майстрів цього стилю варто згадати таких керівників джаз-оркестрів як «короля труби» Луї Армстронга (1900-1971) та композитор-піаніста Дюка Еллінгтона (1899-1974). Творчість Луї Армстронга, Дюка Еллінгтона, Еллі Фіцджеральд (1917-1996) та інших представників джазової музики отримало світове визнання, а про велике захоплення цим стилем і про його впливовість навіть на академічні музичні кола свідчить своєрідний культ американізму.

Протягом новоорлеанського періоду розвитку джазу виникли колективи білих музикантів – диксиленди. Саме вони поширюють джаз у Чикаго, Нью-Йорку та інших містах. Вирішальну роль у популяризації джазу відіграли радіомовлення і грамзапис, що активно розвивались у першій половині ХХ ст. Згодом з'явилися нові стильові течії і відповідні школи джазу: «нервовий» бібопу хардбоп (від англ. «твердий»), хот- та кул-джаз («гарячий» та «холодний»), джаз-авангарду фрі-джаз («вільний»), джаз-рок або фьюжн (від англ. – «сплав»), прогресивний джаз – синтез джазу та європейської професійної музичної школи.

У 30-40 роках одному з відомих музикантів Полю Уайтмеру (1890-1967) прийшла ідея поєднати елементи джазу й симфонічну музику. Це призводить до виникнення мішаного типу музики – симфоджазу, що утворився шляхом залучення до участі в джазових ансамблях інструментів симфонічного оркестру.

У ХХ столітті поряд із продовженням засвоєння елементів культури інших країн починається зворотній процес – зростає міжнародний вплив США на мистецтво народів інших континентів. Вперше в історії музичне мистецтво

США, а саме джаз, а пізніше й американський мюзикл, справили вплив на європейську культуру, частково й на культуру Азії та Латинської Америки. Країна з «музичної провінції» поступово перетворюється у таку, що диктує нові правила, перш за все, – у сфері «масової культури» [38]. Однак, по-різному сприймалося усе, що відбувалося в цей час у сфері музичної культури Америки. Так, Бернард Шоу зазначав, що «Сполучені Штати від варварства перейшли одразу до декадентства, обминувши цивілізацію». Жорж Дюамель згадував про «машинну цивілізацію» США. Сергій Єсенін назвав модернізоване американське суспільство «Залізним Миргородом» [38].

Поява джазу в Європі на початку ХХ століття одразу привернула увагу прогресивних композиторських кіл. Окремі елементи структури, інтонаційно-ритмічні елементи джазу фрагментарно використовували у своїх творах К. Дебюссі, І. Стравінський, М. Равель, Е. Кшенек та ін. [38, с.215].

Отож, до початку ХХ століття музична культура США в цілому сформувалася й уособлювала поєднання різних форм музичного життя, розгалужену систему закладів та організацій. Впродовж перших десятиліть ХХ ст. сформувалися специфічні національні види музичного мистецтва, що характеризувалися новим типом виразових засобів – блюз, джаз тощо; виникли національні композиторська, виконавська та музикознавча школи.

Музична культура США виявилася неймовірно багатою у музичному відношенні – перш за все завдяки поєднанню музичних традицій великої кількості народів і культур. Для музичного мистецтва США І половини ХХ століття характерними є такі риси:

- розвиток традицій європейського музичного мистецтва завдяки великій кількості музикантів-емігрантів;
- асиміляція та органічний синтез різнонаціональних, різнокультурних та різноджерельних впливів в музичному мистецтві як основа національної музичної культури;
- формування «нового» в музиці, зокрема, стилів, жанрів, форм в результаті взаємодії культур багатонаціонального населення держави;

- домінуюча орієнтація на «масову культуру», що зумовлено демократичними настановами, що пронизують соціокультурний та соціо-політичний простір США;
- зародження та розвиток джазу, його світове розповсюдження;
- постійна взаємодія з європейською культурою з чітким усвідомленням власної специфіки.

## 1.2 Творчість Дж. Гершвіна у науковій літературі

Вагомим внеском у розвиток музичної культури Америки першої половини ХХ століття стала творчість плеяди талановитих композиторів. Серед них значне місце належить Джорджу Гершвіну (1898-1937) – композитору, виконавцю, сину російських емігрантів, що вважається одним із засновників американської композиторської школи. Життя Дж. Гершвіна не було довгим, він прожив всього 37 років, проте його внесок у розвиток американської музичної культури важко переоцінити. Композитор, не отримавши системної загальної освіти, брав уроки музики у Ч. Хамбітера (фортепіано) та Р. Гольдмарка (гармонія). У 1928 році навчався у Парижі, де спілкування з видатними композиторами й музикантами, наприклад, з М. Равелем, що вплинуло на подальшу творчість митця.

Окремого огляду потребує література, присвячена особистості Дж. Гершвіна, жанрам його творчості, стильовим та мовно-стилістичним особливостям його музики. На думку дослідників, саме у творах Дж. Гершвіна слухач вперше відчув увесь національний колорит американської музики [2, с. 59]. Передусім, цей національний колорит втілювався завдяки оригінальному поєднанню імпровізаційних традицій джазу, елементів афро-американського музичного фольклору, характерних рис легкого жанру (естрада Бродвею) з класичними формами та жанрами європейської музики (оперної, симфонічної, концертної) [38, с.432]. На той час це сприймалось як новація у розвитку американської музики, яка найкраще відповідала американському розумінню

«національного», тому творчість композитора і була сприйнята як національне явище в музичній культурі США.

Слід зазначити, що творчість Дж. Гершвіна добре відома у всьому світі, його музика є репертуарною, проте наукова література про композитора у просторі вітчизняного музикознавства є досить малочисельною, що можна пояснити інертно-традиційним його сприйняттям. В більшості своїй вона присвячена огляду життя та творчості композитора.

Джордж Гершвін – єдиний американський композитор, життєвий та творчий шлях якого висвітлювали видавництва Старого Світу. Декілька книг про Дж. Гершвіна, виданих у Лондоні та перекладених в'єтнамською, івритом, японською, китайською, словацькою, італійською, болгарською, португальською, іспанською, російською мовами, написав американський музикознавець Д. Юен [47].

Природно, що творчість Дж. Гершвіна приваблює і північноамериканських дослідників. В. Замятін, в роботі, що присвячена питанню вивчення опери «Поргі і Бесс» в північноамериканському музикознавстві кінця ХХ – початку ХХІ ст. ст., аналізує праці С. Чикьюела, Н. Брукса, С. Неймойер, К. Ойї. Вони, переважно, присвячені захисту мистецтва Дж. Гершвіна від несправедливої критики, що звинувачувала композитора в дилетантизмі, приділяючи увагу аналізу методики викладання педагогів Дж. Гершвіна, підручників з теорії музики, гармонії, аналізу музичних форм, за якими він навчався [14].

Автор вказує на основні тенденції щодо вивчення творчості Дж. Гершвіна в північноамериканському музикознавстві, які можна звести до таких магістральних напрямків: 1) дослідження творчості Дж. Гершвіна а в контексті його біографії та критичної преси; 2) виявлення ідеологічної основи «Поргі і Бесс» в контексті аналізу як самої опери, так й інших творів композитора; 3) вивчення питання втілення афроамериканської теми у його музиці [14].

Найбільш повною серед доступних україно- та російськомовних джерел вважається монографія – переклад книги Д. Юена «Джордж Гершвін. Шлях до слави» (1956) [52], яка більше десяти років була єдиною книгою про

композитора. Монографія призначена для широкого кола читачів, поціновувачів музики та професіоналів. У монографії подані архівні матеріали та спогади сучасників композитора (рідних, друзів, колег). У книзі можна знайти цікаву інформацію, що стосується історії написання основних творів Дж. Гершвіна (ідея, творчі пошуки, шлях до сцени тощо).

Популярна монографія Е. Волинського «Джордж Гершвін» (1980) [6] також присвячена розкриттю життєвого та творчого шляху композитора. Окрім того, автор робить аналіз основних творів Дж. Гершвіна, серед яких «Рапсодія в блюзових тонах» (1945), «Американець в Парижі» (1928), «Грянть, оркестр!» (1927), «Кубинська увертюра» (1932), та ін. Значне місце відведено особливостям опери «Поргі і Бесс» (перша постановка 1935).

Небагаточисельні публікації зустрічаються в музичній періодиці, зокрема «Джаз», «Музыка и время» [10], «Музыкальная жизнь» [29], «Искусство» [43], «Молодёжная эстрада» [48], «Коммерсантъ» [30].

Творчості Дж. Гершвіна присвячені окремі розділи книг Л. Алексєєвої та В. Григорьєва «Зарубіжна музика ХХ століття» (1986) [2] («Американський композитор Джордж Гершвін») та Л. Ентеліса «Силуети композиторів ХХ століття» (1975) [51]. Л. Алексєєва та В. Григорьєв роблять короткий огляд життєвого шляху композитора, називаючи основні твори митця. Зокрема, автори обмежуються загальною інформацією про історію створення та зміст опери «Поргі і Бесс».

Л. Ентеліс у своєму дослідженні надає дещо ширшу характеристику творчості Дж. Гершвіна. Перш за все, автор більш детально зупиняється на особливостях музичної історії США, які вплинули на становлення Дж. Гершвіна як композитора. Звертається увага на творчі зв'язки митця з відомими особистостями (Едв. Кіленьї (1910 – 2000), М. Равель (1875 – 1937), І. Кальман (1882 – 1953), Ф. Легар (1870 – 1948) та ін.). Деяка увага приділяється найвідомішим творам композитора («Рапсодія в блюзових тонах», «Американець в Парижі», «Поргі і Бесс»).

У свою чергу, розкриттю життєвого та творчого шляху Дж. Гершвіна присвячена книга Л. Григор'єва., Я. Платека «Джордж Гершвін» [11].

Творчість Гершвіна в контексті американської історії та культури розглядали В. Конен [19; 23; 24], Г. Шнеерсон [50], І. Мартинов [31].

Стильові, жанрові та стилістичні аспекти творчості Дж. Гершвіна досліджує В. Конен. Так, автор вважає, що Дж. Гершвін «лише використовував окремі риси джазу в музичних жанрах та формах європейської традиції» і був переконаний, що «твір, написаний цілковито в джазовому стилі, не може претендувати на неминуче значення» [23, с. 264]. У цьому зв'язку автор наводить вислів самого композитора: «Твір, написаний цілковито у джазовому стилі, жити не буде. Живе лише така музика, яка володіє або властивостями фольклору, або властивостями загальнолюдського мистецтва, вираженого в прекрасній формі. Безперечно, в багатьох народних піснях присутні елементи джазу. Але лише елементи його, а не весь джаз» [23, с. 271].

Автор вважає, що на відміну від «своїх європейських колег Дж. Гершвін прийшов до джазу не через симфонічну культуру..., а через американську легкожанрову естраду» [23, с. 265]. Як автор симфонічних та оперних творів, представник симфонічного джазу Дж. Гершвін зберігає безпосередній зв'язок з традиціями Бродвею.

На думку В. Конен, композитор прагнув «очистити музику легкого жанру від ходульності, несмаку та примітиву», й намагався привнести в неї «щирі веселощі і витонченість та збагатив її виразність прийомами класичної музики». Одночасно, на переконання автора, саме риси побутової музики легкого жанру, що лягли в основу великих симфонічних та оперних творів композитора, роблять їх неповторними [23, с. 268].

В. Конен розглядає низку творів Дж. Гершвіна, що написані в традиціях масштабних класичних жанрів. Серед них – Фортепіанний концерт на джазові теми (1925), де «в самобутній манері композитор об'єднує дві сучасні тенденції піаністичного мистецтва: французький імпресіонізм та концертний стиль Рахманінова». «Рапсодія в блюзових тонах», переконує В. Конен, - це

«симфонічний твір у європейських традиціях», близьких стилю Ліста й Рахманінова [23, с. 273].

Автор статті вказує на джазові елементи, присутні в творі, а саме вибаглива та віртуозна гра ритмів, часткове використання сміливих дисонансів [23, с. 273]. «Захоплюючі, енергійні, синкоповані ритми джазу, незвичну темперацію блюзів, що відтворює вокальний стиль афроамериканських співаків, яскраві співзвуччя – образи та інтонації, що склалися далеко й незалежно від академічного музичного середовища» – Дж. Гершвін втілює у звуки європейського симфонічного оркестру та поєднав їх з художніми прийомами класичної музики [23, с. 270-271].

В. Конен робить досить глибокий аналіз опери «Поргі і Бесс». Автор висловлює думку про те, що в опері композитора «взаємопроникнення легкожанрових та академічних рис досягло небувалої в його творчості художньої досконалості» [23, с. 274]. Автором розглянуто сюжет, драматургію опери та особливості музичної мови.

Більш пізніми є дослідження Л. Яцкової «Композиторська спадщина Джорджа Гершвіна в контексті світової музичної культури першої половини ХХ століття» [53], Я. Лензіон «Рапсодія в стилі блюз» Дж. Гершвіна як феномен творчого визнання композитора» [27], Л. П. Хлистун «Рапсодії Ф. Ліста і Д. Гершвіна та їх значення в світовій музиці» [47], В. О. Ракочі «Виразальні, синтезуючі та драматургічні функції оркестрування в Concerto in F Джорджа Гершвіна» [36] ін.

Названі автори зупиняться на деяких стилістичних особливостях творчості композитора. Так, Л. Яцкова розглядає роль та місце творчої спадщини Дж. Гершвіна в контексті історії світової музичної культури першої половини ХХ ст. та шляхи досягнення композитором успіху, й розкриває особливості творчості композитора крізь призму найвідоміших його творів («Рапсодія в блюзових тонах», «Поргі і Бесс»). Автор висловлює думку про те, що «Рапсодія в блюзових тонах» – «симфонічний твір, написаний у європейських традиціях, де автор втілює красу раннього джазу», а «образи та інтонації ... він втілює у звуки

європейського симфонічного оркестру, поєднав їх із художніми прийомами класичної музики» [54, с. 158].

У музичній мові опери «Поргі і Бесс», на думку Л. Яцкової, композитор «співставляє багато різнохарактерних інтонацій – від величних наспівів негритянських народних пісень до ліричних блюзів і гротескних джазових ритмів» [54, с. 159]. Про поєднання джазової та академічної музики в опері Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс», «музичний матеріал якої ґрунтується на джазових і блюзових мотивах, негритянському фольклорі, імпровізації» згадує Р. Шаповалова Р. [49, с. 347].

Стаття Я. Лензіон присвячена розкриттю ролі «Рапсодії в стилі блюз» у світовому визнанні Дж. Гершвіна. Автор статті зупиняється на історії написання твору, досить детально аналізує його композицію і форму, приводить вислови музичних критиків, музикознавців, зокрема У. Дж. Хендерсона, Г. Шнеєрсона. У статті також звертається увага на «наближеність Дж. Гершвіна до фольклору», що, на думку автора, «відіграло важливу роль у формуванні професійного визнання композитора» [27, с. 61].

Л. П. Хлистун шляхом порівняльного аналізу рапсодій Ф. Ліста та Дж. Гершвіна розкриває особливості музичної мови «Рапсодії в стилі блюз» (підпорядкування форми єдиному наскрізному розвитку на основі джазової імпровізації, уникання цитування фольклорних джерел шляхом застосування характерних прийомів гри джазових музикантів тощо) та характерні риси творчості американського композитора. Окремо автор статті зупиняється на впливі музики Ф. Ліста та С. Рахманінова на творчість Дж. Гершвіна [47].

У підсумку статті Л. П. Хлистун звертає увагу на «розвиток Дж. Гершвіним принципу рапсодійності на американському ґрунті» [47]. На думку автора, у рапсодіях Дж. Гершвіна «пісенно-танцювальні витоки співставляються як лірика і енергія, ніжність і сила, роздум і героїка, що, врешті-решт, асоціюється з жіночим і чоловічим початком» [47, с. 130-131].

Питанню особливостям оркестровки Дж. Гершвіна присвячені стаття В. Ракочі [36]. У ній автор через аналіз оркестрування Concerto in F композитора

визначає чинники, які сприяли поєднанню у творі джазового й класичного начал. Дослідником виявлено три основні сфери, у яких оркестрування особливо активно сприяє взаємодії двох мистецтв. Першим чинником виступає сам оркестр, адже «до складу великого симфонічного оркестру залучено кілька інструментів, традиційно поширених у джаз-бендах» (ударної установки і дерев'яних коробочок). Другий чинник – ритм: «насичення головних і другорядних ліній синкопами, пунктирним ритмом, зсувами сильних долей; виконання «класичними» фаготами, гобоями чи скрипками ритмоформул, характерних для чарльстона чи блюзу» [36, с. 49]. Третій чинник – це особливий характер солювання, що «своєю невимушеністю та імпровізаційністю набагато більше подібне до солювання в джазі, ніж у симфонічному оркестрі. Використанням різноманітних тембрових і візуальних ефектів посилюється своєрідність солювання «класичних» інструментів у творі» [36, с. 49-50]. В. Ракочі приходиться до висновку, що «особлива винахідливість і експресивність оркестрування Концерту сприяли подальшій популяризації симфоджазового оркестру в різних сферах життя в усьому світі» [36, с. 50].

Резюмуючи огляд наукових джерел, присвячених життю та творчості Дж. Гершвіна, зазначимо, що їх аналіз дозволив дійти таких висновків: 1) ґрунтовна монографія, яка б висвітлювала не тільки життєвий та творчий шлях, а й стильові, жанрові, стилістичні аспекти творчості композитора, у вітчизняному науковому просторі відсутня; 2) також відсутнє ґрунтовне дослідження композиторської творчості Дж. Гершвіна щодо взаємодії академічного та джазового музичного мистецтва на різних рівнях художньої цілісності.

## **Висновки до Розділу 1.**

1. Критичне осмислення наукових джерел, присвячених музичній культурі США, дозволяє зробити висновок, що вона є самобутнім явищем в контексті еволюції світової музичної культури ХХ ст. Її специфіка, на нашу думку, зумовлена своєрідністю соціо-політичних та культурно-історичних умов

розвитку і виявляється в таких ознаках: асиміляція та синтез на власному ґрунті різнокультурних, різнонаціональних та різноджерельних компонентів; особливе розуміння «національного» як суми великого синтезу; постійна плідна взаємодія з європейською музичною культурою з чітким усвідомленням власної специфіки і, відповідно, проведенням демаркаційної лінії з Європою; виникнення унікально-своєрідних стилів, жанрів, форм, зокрема джазу; формування розгалуженої системи масової культури, що є відповіддю на соціальний попит; тісне переплетення масової та елітарної культур, що в проекції на музичне мистецтво можна інтерпретувати як тісну взаємодію академічного та джазового мистецтва.

До специфічних рис американської музичної культури слід також віднести досить пізні її становлення, що зумовлено в першу чергу зовнішніми чинниками: віддаленістю від Європи, історичним контекстом, культурними і релігійними умовами розвитку. Однак вже на початку ХХ століття система музичної культури США мала всі складові компоненти, які забезпечували її функціонування. Це навчальні заклади (консерваторії), театри в багатьох різновидах, також оркестри, ансамблі, які задовольняли потреби різних верств населення. В США плідно діяли професійні музиканти – співаки та інструменталісти, диригенти, композитори. Особливий шар музичної культури склали аматорські та напіваматорські музиканти і колективи, які були вихідцями з темношкірого населення, що стояли біля витоків джазу. Велику роль у розвитку музичної культури США відіграли музиканти з Європи та Росії та ті, які тимчасово працювали в країні.

2. Серед американських композиторів значно виділяється фігура Дж. Гершвіна, вклад якого в розвиток американської композиторської школи є дуже вагомим. В науковій літературі творча особистість Дж. Гершвіна розглядається в аспекті взаємодії європейських впливів і власне «американського». На думку багатьох дослідників, феномен музики Дж. Гершвіна народжується завдяки оригінальному поєднанню імпровізаційних традицій джазу, елементів афро-американського музичного фольклору,

характерних рис легкого жанру (естрада Бродвею) з класичними формами та жанрами європейської музики (оперної, симфонічної, концертної). Така складна взаємодія і синтез різнонаціональних та різнокультурних компонентів дає підстави казати про те, що музика композитора адекватним чином відповідає уявленням про національну американську музику.

Огляд літератури, присвяченої творчій особистості композитора, продемонстрував, що в першу чергу автори висвітлюють факти біографії і зупиняються на окремих аспектах творчості або обирають той чи інший твір в якості аналітичного матеріалу. Так, досліджуючи доступні у вітчизняному науковому просторі праці, ми зробили висновок, що ґрунтовної, всеохоплюючої монографії у вітчизняному науковому просторі, на жаль, й досі не існує. Питанню ж взаємодії академічного та джазового мистецтва дослідники приділяють увагу, однак в контексті іншої проблематики, іноді вельми дискретно.

## РОЗДІЛ II

### МЕТОДИ ВЗАЄМОДІЇ АКАДЕМІЧНОГО ТА ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА В ОПЕРІ ДЖ. ГЕРШВІНА «ПОРГІ І БЕСС»

#### 2.1. Питання взаємодії академічної та джазової музики в науковій літературі

З часів своєї появи джаз став своєрідним відображенням багатьох сучасних тенденцій розвитку музичної культури (як академічної, так і масової, популярної). Джаз є синтетичним за своєю природою, що зумовлено поєднанням африканського фольклору з європейськими музичними традиціями, переосмисленими на ґрунті американської музичної культури.

Своєрідною основою для джазу стали «європейські класичні та романтичні традиції, які вже до появи джазу були частиною американської музичної культури» [17, с. 110], до якої поступово приєднуються елементи різноманітних африканської й афроамериканської, а також латиноамериканської, індійської та інших музичних культур [17, с. 110], що реалізуються на рівні музичної мови. Це поліритмія, часті модуляції, тембральні зміни та зміни у мелодичній лінії.

Майже одразу джаз привертає увагу багатьох композиторів і виконавців академічної традиції. Не дивлячись на те, що від початку джаз часто сприймався як суто естрадна (розважальна) музика, що вплинула на різні види мистецтва (літературу, театр, образотворче мистецтво, кіно), вже з кінця 40-х рр. ХХ століття джазова культура виходить на якісно новий рівень. Джазова музика входить у творчість композиторів-професіоналів, проникає в практично всі основні музичні жанри, зокрема й академічної музики.

Серед них – композитори першої чверті ХХ століття, що робили спроби поєднати академічне та джазове музичне мистецтво. Це К. Дебюссі («Golliwog's cakewalk», «Менестрелі», «Генерал Лявен – ексцентрик»); М. Равель («Джек з коробки», Концерти для фортепіано з оркестром № 1 та № 2, фокстрот з опери «Дитя і чари»); І. Стравінський (окремі номери опери «Мавра», «Регтайм для 11

інструментів», Регтайм з Маленького концерту з «Історії солдата», «Piano Rag Music», Прелюдія для джазоркестру, «Чорний концерт»; Д. Мійо («Три регкапріччо», «Карнавал у Новому Орлеані», «Бразильська сюїта», балети «Бик на даху» й «Створення світу»); Е. Кшенек («Джонні награс»); П. Гіндеміт (сюїта «1922» для фортепіано (V ч. «Ragtime»); К. Вайль (музика для постановок Б. Брехта) та ін.

Не можна залишити осторонь сучасні твори Ж. Пресгурвіка (мюзикл «Ромео і Джульєтта»), Р. Коччанте («Нотр-Дам де Парі»), Е. Л. Уеббера («Кішки» та «Примара опери») та ін., у ритмах яких прослідковується вплив джазу, регтайму, поєднаних з академічною манерою виконання.

Тож не дивно, що джаз став не просто популярною новинкою. Витримавши випробування часом та конкуренцію з боку різноманітних жанрів музичного мистецтва, джаз закріпився як явище, що заслуговує серйозного вивчення з боку музикознавців музикознавцями. Тож на сьогодні джазовому мистецтву присвячена певна кількість важливих робіт різного спрямування – як популярних джерел, так і фундаментальних досліджень. Особливий ракурс дослідження складає питання взаємодії академічного та джазового музичного мистецтва, яке неодноразово розглядалися науковцями. Так, до вивчення даного питання долучилися Т. Полянський [35], В. Романко [37], В. Сиров [41], М. Матюхіна (31), О. Воропаєва [7], О. Супрун [41], та ін.

Дослідженню питання використання джазових елементів, зокрема регтайму, присвячує свою роботу Т. Полянський («Регтайм у творчості композиторів академічної традиції» [35]. Автор наголошує на тому, що «піонерами у сфері взаємодії музики академічної та неакадемічної традицій» [37, с. 79] стали саме композитори Франції, країни, що здавна славилася своїми видовищними традиціями, зокрема, середньовічним ярмарковим театром та відродженим у ХХ столітті, менестрельним виконавством. Особливу увагу автор дослідження звертає на творчість французьких композиторів, знаних в історії музики як «Шістка» [37].

Автор статті згадує Е. Саті – наставника композиторів «французької шістки», що чи не першим «відреагував на нові віяння і визначив нові шляхи розвитку» [37, с. 80] французької музичної культури. Прийоми, наближені до регтайму (бас-акорд у широкому діапазоні, люфтпаузи, підвищена артикуляція тощо), можна знайти у його фортепіанній сюїті «Джек у коробці» (1899), особливо у Прелюдії (I частині сюїти). Під впливом регтайму створений і балет «Парад» Е. Саті (1917), що містить «цитати побутових танців та вуличних пісень» [37, с. 80], які нашаровуються на «гостро синкоповану перехресну ритміку» [37, с. 80]. Надалі творчі ідеї Е. Саті були використані іншими європейськими композиторами.

Т. Полянський [35] звертає увагу на те, що, наприклад, у творчості А. Онеггера ритмоінтонаційне начало виступало «потужним засобом оновлення музичної мови». Окремі джазові елементи, що нагадують чарльстон, регтайм, фокстрот, використано ним у ораторії-містерії «Жанна д'Арк на багатті» для солістів, хору й оркестру (1935). А в «Концертіно для фортепіано з оркестром» (1924) А. Онеггер вміло поєднує різні техніки, що є зразком синтезу «міської пісенності Франції, елементів джазу та складної політональної музичної мови» [37, с. 80].

Науковець звертає увагу на творчість Ж. Орика, який під впливом творчості Е. Саті, вражений джазом, створив п'єсу «Прощавай, Нью-Йорк!», що написана «в гротескній манері з елементами регтайму і використанням особливостей популярного на той час фокстроту» [37, с. 80].

У статті приділяється значна увага аналізу творчості Д. Мійо – композитора, чиє становлення відбувалося під впливом негритянського фольклору. Митець проявив великий інтерес до джазової музики і створив цикл «Три регкапрічіо для фортепіано» з використанням не лише «регтайму, а й різних жанрів традиційного джазу й естрадної музики початку ХХ ст.» [37, с. 81]. Елементи регтайму, а саме широкий діапазон в акомпанементі, чергування синкоп у темі, люфтпаузи між реченнями, акценти, що посилюють звучання,

синкопи і паузи на сильних долях тощо яскраво представлені і в сюїті «Карнавал у Новому Орлеані».

У своїй статті Т. Полянський також вказує на інтонаційний синтез негритянського та латиноамериканського фольклору в балеті «Створення світу» Д. Мійо. А також привертає увагу до типово джазового прийому в сюїті «Бразильські танці» – створення ритмічної поліфонії «шляхом опори мелодії з химерним ритмічним рисунком на постійно повторювану ритмічну схему в акомпанементі» [37, с.81].

Автор також зазначає, що, зазвичай, європейські композитори не прагнули до створення безпосередньо джазових творів, а лише використовували окремі елементи джазу, що в результаті втрати своєї специфічності перетворювалися у своєрідні засоби виразності. До таких засобів можна віднести поліритмію, остинатність та синкопованість такої музики. Більшість таких творів носили танцювальний характер й вирізнялися простотою та доступністю сприйняття [37, с. 79].

Як конкретний приклад Т. Полянський наводить «Кек-уок Голлівога» («Ляльковий кек-уок») з циклу «Прелюдії для фортепіано» К. Дебюссі. Автор називає такі риси регтайму, узагальнені у п'єсі: ритмічна побудова, основана на синкопі; акценти на слабкій долі; характерний прийом звуковидобування з підвищеною жорсткістю артикуляції; паузи на першій долі та ін. [37 с. 79].

Наступним прикладом використання джазової стилістики автор називає прелюдію К. Дебюссі «Менестрелі» (з того ж циклу). Так, «ковзаючи «котячу» ходу, танцювальні па акторів менестрельного театру» й прийоми гри на характерних музичних інструментах (банджо, тамбурин, кістки) передано засобами фортепіанної фактури.

Т. Полянський звертає увагу також на творчість М. Равеля. У фокстроті Чайника та Чашки, в танку метеликів і бабок з опери «Дитя і чаклунство» дослідник знаходить ознаки регтайму. В Концерті для фортепіано G-dur, Сонаті для скрипки і фортепіано – інтонації блюзу. Автор статті вказує на характерний

джазовий прийом, а саме паралельний рух тризвуками у виконанні ансамблю духових (перша тема Allegro Концерту для фортепіано № 2) [37, с. 80].

У підсумку свого дослідження Т. Полянський зазначає, що «використання музичної мови джазу професійними композиторами стало стійкою тенденцією», «елементи джазу органічно увійшли до діапазону засобів виразності сучасної музики», а синтез академічної музики й джазу не є винятком [37, с. 84].

А. Колесніков у своїй статті «Синтетичні форми в джазі другої половини ХХ століття» [17] наголошує на синкретичній та синтетичній сутності джазу, що дозволяє говорити про «генетичну схильність до поєднання в собі елементів різних традицій» [17, с. 110]. Автор праці як приклад поєднання академічної та джазової традицій подає твори американця Дж. Гершвіна («Рапсодія в блюзових тонах» (1924)) та російського композитора І. Стравинського («Регтайм» (1917–18) та «Чорний концерт» (1945)). У статті згадуються також про творчі спроби у цьому напрямку таких музикантів, як Д. Еллінгтон та Д. Мійо.

Водночас А. Колесніков звертає увагу й на зворотній інтерес до академічної традиції в середовищі джазменів, наприклад, А. Шоу («Інтерлюдія Сі-бемоль» (1935), записаної за участі струнного квартету й джазової ритм-секції) [17, с. 110].

Більш детально автор статті розглядає альбом Х. Лоуза «Дика квітка» (1972), де початкові композиції виконані за участі класичного струнного супроводу, водночас з імпровізаційним джазовим соло флейти. При цьому А. Колесніков звертає увагу на те, що «музична структура не розпадається на два різних потоки. Партія флейти органічно вписується в музичну основу, що її створює секція струнних. Ретельна композиція струнного супроводу та імпровізаційний характер партії флейти у результаті створює цілісний твір, що не розпадається на дві окремі частини, але таке, що знаходиться у хисткій, діалектичній єдності» [17, с. 110-111].

Також науковець згадує про спробу Х. Лоуза демонструвати можливості синтезу джазу з мовою рок-музики (в кінці альбому секція струнного супроводу

змінюється ударними, до яких в подальшому приєднуються електрогітара й фортепіано [17, с. 111].

З кінця 50-х років ХХ ст. джаз потрапляє під вплив академічного авангарду, що призводить до виникнення фрі-джазу та інших авангардних форм в межах джазових творів. Тож співвідношення «джаз – авангард» займає особливе місце у співвідношенню джазу й академічної музики.

Питання взаємозв'язку джазу й авангарду на конкретному прикладі Камерної симфонії Г. Попова розглядає О. Коваленко [16]. Тісний взаємозв'язок розглянуто, виходячи з положення традиційності російського музичного авангарду, який сформувався в результаті спілкування з «чужими» музичними культурами, яким у 1920-30-ті роки був джаз. В результаті дослідження автор робить висновок, що «джазове начало» у Камерній симфонії Г. Попова підпорядковується традиційним для академічної школи методам роботи з музичним матеріалом [16].

У роботі «Джаз у системі українського професійного музичного мистецтва» Лі Шуай [28] розглянуто «системні характеристики джазу як складової українського професійного музичного мистецтва останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.». Автор дослідження вказує на те, що «проблема контактів джазової та академічної музики актуалізується на межі ХХ–ХХІ ст.» в контексті осмислення національних компонентів українського джазу [28, с. 132].

О. Воропаєва [7] розглядає взаємозв'язок академічної музики та джазу («Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі»). Автор трактує джазінг як форму взаємодії двох типів музичного мислення – джазового та академічного. Академічні впливи у цій сфері відносяться до джазінга у його широкому розумінні. У вузькому ж значенні джазінг виступав поряд (і всередині) з іншими спорідненими з ним явищами – симфоджазом та «третьою течією», які являють собою переважно «письмові» варіанти взаємодії джазу і «класики» [7].

Зовнішні діалоги джазу з академічною і авангардною академічною традиціями розкриває Д. Теробун («Джаз як мистецтво діалогу» [44] ). Один із

розділів роботи присвячено відносинам джазу і академічної музики, що дають чимало плідних результатів. Автором розглянуто творчість П. Уайтмена, Б. Гудмена, Р. Скотта, Д. Еллінгтона, С. Кентона, М. Дейвіса, Дж. Мелігана та ін., досліджено «ступінь та якість «академічності» концертного джазового твору» [44, с. 9-10]. В якості зразків «джазовості» академічних композицій розглянуто твори композиторів-«буланжистів» (А. Копленд, Р. Харріс, Е. Картер, Д. Мур, Дж. Антейл, К. Портер, У. Пістон, Л. Тальма, Е. Сігмейстер, М. Бліцстайн, Ф. Гласс та ін.), а також українських композиторів (Я. Губанов, В. Зубицький, О. Козаренко, Л. Колодуб, М. Скорик, І. Тараненко та ін.) [44, с. 10].

В ході дослідження Д. Терebун приходять до висновку, що взаємозв'язок академічної музики та джазу є «різноманітним та довготривалим», а результат такої взаємодії є досить плідним, завдяки багатьом «точкам дотику». Автор статті виявляє і вказує на розмаїття видів діалогу «джазове - академічне», а саме: 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 розімкненими є видові і жанрові межі, подоланий мовний бар'єр між академічною та джазовою культурами, а «перехрещення» і синтези стали культурною реальністю [44, с. 15].

Отож, вивченню питання взаємодії академічної музики та джазу присвячено чимало праць. Науковці, аналізуючи проблему творчого діалогу «джаз – академізм», приходять до думки, що взаємозв'язок академічної музики та джазу є «різноманітним та довготривалим». Сформований на ґрунті синтезу європейської та неєвропейської традицій, джаз, генетично здатний до діалогу, безмежно збагатив та розширив спектр музичних виражальних засобів академічного музичного мистецтва, технічних та виражальних можливостей інструментів, мистецтва виконавства в цілому.

Резюмуючи вищенаведений критичний огляд наукової літератури, присвяченої питанню взаємодії академічного та джазового музичного мистецтва, спробуємо сформулювати на нього власний погляд. На нашу думку, джаз та академічна музика як два типи мислення можуть взаємодіяти за такими моделями:

- 1) імплементація джазової музики в академічну. В такому випадку композиторами використовуються окремі елементи джазу, найчастіше – мовно-стилістичні засоби (окремі ритмо-інтонаційні формули, ладо-гармонійні засоби, тип фактури, методи роботи з матеріалом, тембри, засоби звуковибудування тощо), які стають знаками джазу в контексті академічного музичного мистецтва;
- 2) імплементація академічної музики в джазову, що може передбачати дзеркальне відображення пункту 1.
- 3) синтез джазу та академічної музики, в результаті якого народжуються нові явища музичного мистецтва, в яких два види мистецтва знаходяться у рівновазі та паритетному відношенні.

## **2.2. Аналіз опери «Поргі та Бесс» в аспекті взаємодії академічного та джазового музичного мистецтва**

Найбільшим досягненням Дж. Гершвіна, яке увійшло до скарбниці світового мистецтва ХХ ст. по праву вважається «Поргі і Бесс» (1935). Задум опери виник ще у 30-х роках ХХ ст., коли композитор познайомився з п'єсою Дюбозе Хейварда «Поргі».

Дж. Гершвін працював над оперою майже рік над створенням клавиру, з лютого 1934 по січень 1935 і ще дев'ять місяців оркестрував її. Співпраця між Д. Хейвардом та Дж. Гершвіним (а згодом до них приєднався Айро Гершвін) була досить плідною. Д. Хейвардом було «надано сюжет, діалог і навіть кілька текстів: «Літній час», «Моя людина пішла зараз» та «Жінка – десь річ» [55].

У лібрето збережено колоритну народну мову п'єси, поєднання довірливої наївності, набожності, забобонності та нестримного темпераменту, характерну для її героїв, що видно вже з назв музичних номерів («It Ain't Necessarily So»).

Саме визначення «народна» відображає усю сутність опери Дж. Гершвіна. Складні людські взаємовідносини розгортаються на тлі масових сцен та діалогів, що відображають народне життя і тому є переконливими.

Твір Дж. Гершвіна став першою в історії американської музики національною оперою, й не поступався кращим європейським зразкам. Кожна національна опера («Вільний стрілець» К. Вебера (Німеччина), «Життя за царя» М. Глінки (Росія), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак – Артемовський (Україна)), «відповідає одній загальній вимозі: втілює передові народно-національні ідеали засобами художніх образів, органічних для культури даного народу» [18, с. 292]. «Поргі і Бесс» – твір типово американський і за сюжетом, і за образами, і за музичною мовою (несхожою на закордонні зразки, які, на думку знавців, потрібно було наслідувати). Опера «Поргі і Бесс» – перша національна опера, що стоїть відокремлено «й від «комерційного», й від «академічного» в музиці США початку ХХ ст.»

З національними традиціями пов'язана, перш за все, оригінальна драматургія опери. Вона привертає увагу надзвичайною театральністю й незалежністю від умовностей оперного жанру. Складається враження, що слухач, радше, дивиться театральну драматичну виставу, що багата музичними образами, аніж оперу. Це пояснюється тим, що в опері «Поргі і Бесс» Дж. Гершвін хотів продемонструвати складні людські взаємини на тлі вуличного життя, що є характерним для американської реалістичної драми 30-х років. Тому в опері можна прослідкувати наявність рис, притаманних драматичному театру, а саме: «динаміка та цілеспрямованість сюжетного розвитку, сценічність ситуацій і, перш за все, величезна роль діалогів у розкритті образів» [19, с. 300]. Не можна не помітити таких характерних для драматичного театру елементів, як насиченість подіями, напруженість розвитку інтриги, неочікуваний розвиток подій.

В основі драматургії опери лежить соціальний конфлікт, що подається через міжособистісні стосунки героїв опери. В центрі драматургії – внутрішній конфлікт головної героїні – Бесс, яка розривається між справжнім коханням до неї Поргі та розбещеністю Спортінг-Лайфа.

В. Конен вказує на те, що «драматургія опери характеризується стрімким розвитком подій, різкими контрастами сценічних настроїв», а своєрідність композиції пов'язана з «гибридністю» жанру [6, с. 74]. Згадується про те, що після нью-йоркської прем'єри С. Чотсинофф (один з критиків) писав про те, що жанр вистави «коливається між драмою, мюзиклом та оперетою» [6, с. 74]. Його думку розділяє О. Даунз, критикуючи стиль опери Дж. Гершвіна за те, що він «є нерівним». В. Томпсон взагалі кваліфікував оперу як «сильний, але скалічений твір» [14]. А. Франко в публікації газети «The New York Times» писав: «Поргі та Бесс» увірвався на американську сцену в 1935 році... Критики не могли зрозуміти, чи це музична комедія, джазова драма, чи фольклор опера чи щось зовсім інше. Час показав: вона стала частиною стандартного оперного репертуару, в тому числі в столичній опері» [55, с. 15].

Е. Волинський, у свою чергу, зауважує, що вплив жанру мюзиклу відчувається в загальному плануванні партитури, де діалогічні сцени чергуються з пісенними номерами, а також у побудові окремих епізодів. Як приклад, подає великий розділ сцени на острові Кіттіуей, який будується за характерною для мюзиклу схемі: соло (Пісенька Спортінг Лайфа) – хор – загальний танець [6, с. 74] (друга дія, друга сцена). Рисами, що притаманні драматичному театру, автор називає «насиченість подіями, напруженість розвитку інтриги, неочікувані зрушення дії» [6, с. 74].

Сам Дж. Гершвін неодноразово вказував на синтетичність опери «Поргі і Бесс», наголошуючи при цьому, що нова форма «природно витікала з матеріалу» й сприяла передачі складних людських характерів, поєднанню різноманітних явищ життя [6].

Однак, незважаючи на цілком оригінальний задум і концепцію, в цій опері стягуються і переосмислюються традиції, які сягають континентальних жанрів.

Так, наприклад, В. Конен вбачає «театральність» опери Дж. Гершвіна та особливості її композиції похідними від драматургічних прийомів «баладної опери» - п'єси комедійного характеру, яка склалася як жанр у Англії XVII ст., та була своєрідним «компромісом між оперою та драматичною виставою» [18, с. 300].

Також дослідник вказує на такі характерні риси «національної «баладної опери» у опері «Поргі і Бесс»:

- перевага мовних сцен, що в більшості своїй «омузичнені»;
- наявність «вставних» пісень та ансамблів побутового характеру (наприклад, пісенька Поргі (III сцена), пісенька Спортінг Лайфа на пікніку);
- відсутність наскрізного розвитку оркестрової партії, її розчленування на окремі сцени;
- комедійний образ багатьох епізодів «Поргі і Бесс», в якій «гуманістична ідея часто втілена в зовні комічних положеннях» [19, с. 301].

Незалежність від умовностей оперного жанру не заперечує наявності зав'язків із серйозною оперою. Цікавим в цьому аспекті, на думку В. Конен, є рішення композитора перевести «театральну динаміку і «баладну» композицію американської музичної комедії в план серйозної опери традиційного типу» [19, с. 300]. Тому композиція опери «Поргі і Бесс» побудована з опорою на композицію трьохактної опери: вона складається з оркестрової інтродукції та трьох дій (дев'яти картин). В своїй опері композитор спирається на традиційні форми, що склались в європейському оперному жанрі (речитатив, арія, аріозо, дует, ансамбль, хор, ансамбль з хором) [6].

Дж. Гершвін назвав свою оперу «народною драмою», адже народ є головним героєм твору. Саме тому роль хору є надзвичайно важливою в опері. Надзвичайно виразні хори зустрічаємо у вирішальних, кульмінаційних моментах дії – в сцені відспівування покійника, в картині бурі, у фіналі. Хорові репліки зустрічаємо й у сольних номерах – Колисковій Клари, пісеньці Спортінг-Лайфа. Хор – образ народу – бере участь в усіх подіях, розділяє почуття, підтримує або засуджує вчинки головних героїв опери, разом з ними сміється й страждає. У

хорових сценах музика часто виходить за межі побутових ситуацій. Важливим є й те, що хорові сцени, які змальовують образ усього народу, є опорою всієї вистави, її ідейно-сміслових центрів.

Дослідники відзначають, що саме багаторічний досвід роботи Дж. Гершвіна у театрі, відмінне знання його особливостей, допомогло композитору у «створенні широко розгорнутих хорових епізодів ораторіального характеру і при цьому підтримувати незмінний видовищний інтерес» [6, с. 74].

При цьому, на думку, В. Замятіна [14], у змалюванні образу народу Дж. Гершвін відштовхується від традицій композиторів бароко (Й. Бах, Г. Гендель), а також принципів давньогрецької драми. Це, на думку автора, виявляється у багатогранності зображення народу. Саме тому хор виступає в опері як учасник дії, як узагальнений персонаж, що безпосередньо обговорює репліки та вчинки героїв, як «емоційний резонанс його стану», як «засіб відтворення повсякденного життя у Кетфіш-Роу та картин природи.

Важливу роль у змалюванні образу народу відіграє оркестр. Завдяки йому створюється характеристика емоційного стану героя, розкриває його думки, змальовує картини природи (від тихого пейзажу до морського урагану), пророкує драматичні події, а також виконує роль засобу об'єднання музичного матеріалу. Майстерність Дж. Гершвіна як симфоніста проявляється у «широті мазка, у вмілому об'єднанні епізодів, де зіштовхуються контрастні характери й стани» [6, с. 74].

У свою чергу, аналізуючи оперу, В. Замятин говорить про те, що, на перший погляд, «незважаючи на те, що вона (драматургія) має не номерну, а «наскрізну» структуру, – це епічна побудова картин з рисами рондальності, де роль рефрена виконує картина «Двір у Кетфіш-Роу», що відображає життя бедняків в негритянському кварталі одного з містечок Південної Кароліни. Контрастними до такого рефрену є сцени, що ніби вихоплені крупним планом, – «Кімната Сіріни» (перша дія), «Острів Кіттіуей» та знову «Кімната Сіріни» (друга дія). При цьому епічність у розгортанні подій ніби заповільнюється до

фіналу опери – усі три картини третьої дії проходять в одному й тому ж місці – у селищі Кетфіш-Роу» [14].

Однак В. Замятін наголошує на тому, що насправді «драматургія опери основана на принципах монтажу різних «кіл уваги» (за К. Станславським)» [14].

Наприклад, у першій сцені першої дії автор роботи визначає три таких «кола»:

- 1) група «танцюючих та співаючих блюз»;
- 2) група тих, хто сидить (серед них виділяється Клара з малюком);
- 3) група гравців у кості, що сидять за столом (на фоні чоловічого хору показані учасники гри, що невимушено перемовляються учасники – афроамериканець Мінго, муж Клари – рибак Джек, наркоторговець Спортінг-Лайф, що пригощає усіх дешевим віски, Сіріна, яка вмовляє свого чоловіка Роббінса не грати [14].

Окрім того, по сцені проходять закохані пари, граються діти. Увагу знову привертає Клара, що співає колискову дитині Її спів ніби нашаровується на репліки гравців у кості [14].

В. Замятін висуває думку про те, що Дж. Гершвін був добре обізнаний з творчістю М. П. Мусоргського й запозичує метод «персоніфікації образів з народа» саме в нього. Дж. Гершвін, як і російський композитор, використовує той же «принцип в нумерації героїв, що сидять за столом: перший гравець, другий, третій, четвертий», що в цілому складають особливе «ядро» групи». Дослідник впевнений, що з допомогою такого прийому композитор створює враження «вихопленої з життя картини» [14].

Усі ці особливості драматургії допомагають багатогранно та реалістично розкрити образи головних героїв, показати їх у «хвилини звичного невимушеного спілкування та скорботи, у стані скорботного екстазу, гострого потрясіння та психологічної конфронтації в дусі веристської опери, гумору та іронії у характері менестрельного театру» [14].

Музика опери «Поргі і Бесс» «далека від естрадної музики Бродвею» [18, с. 294]. Естрадні джазові інтонації можна почути в опері лише раз, «як

характерний психологічний прийом в зловісно-гротескній сцені, де Бесс йде зі Спортинг Лайф в світ гарлемських шинків» [19, с. 295].

В опері Дж. Гершвін використовує афроамериканський фольклор і робить це настільки вправно, що власна музика композитора сповнена рис етнографічності [19, с. 295]. Це й не дивно. Адже Дж. Гершвін прагнув максимально правдиво відобразити в опері життя негритянської бідноти, робітничих поселень американського Півдня, духовний світ своїх героїв, своєрідність їх побуту. Для кращого розуміння своїх майбутніх героїв композитор на кілька місяців оселився в одному з негритянських поселень, вивчаючи мову, музичну культуру, побут, духовні переживання. Співав разом з ними, причому часто виступав у якості соліста, що свідчить про глибину проникнення митцем у сутність негритянської музики. Наслідком цього є те, що важливим елементом опери Дж. Гершвіна є «омузичнена розмовна мова» [18, с. 300] – з надзвичайною майстерністю негритянська народна мова «переведена в музичний план» [19, с. 300]. У свою чергу, Е. Волинський так характеризує музичну мову героїв опери «Поргі і Бесс»: «Колоритна музична мова дійових осіб звучить правдиво та свіжо. Ніколи раніше американська музика не виблискувала таким розмаїттям підслуханих у народі інтонацій. Джерела виразових засобів – блюзи й спірічуелс, духовні гімни й елементи джазу, трудові пісні афроамериканців й вуличні наспіви рознощиків, європейська класична музика: оперна й симфонічна» [6, с. 74].

Фольклорні риси в опері «Поргі і Бесс» органічно поєдналися з характерними особливостями європейської музики. Наприклад, «переливчасті оркестрові фарби, витончені, тендітні дисонанси нагадують риси французького імпресіонізму» [19, с. 295].

В цілому В. Замятін вказує на інтегративність стилю Дж. Гершвіна, в якому «поєднуються далекі, здавалося б, несумісні жанри і виражальні засоби» [14], завдяки чому виявляються «індивідуальні характеристики» героїв опери «Поргі і Бесс».

До таких В. Замятін відносить:

- інтеграцію популярних американських пісень («Тін-Пен-Еллі»), афро-американського фольклору – блюзу, холлерс, регтайм, а також риси музики «ба-рел-хауз» (у характеристиці Спортінг-Лайфа);
- популярні американські пісні та блюзові риси (Бесс);
- класичні європейські жанри – колискова, романс, причет, протяжна пісня та негритянський блюз (Клара, Бесс);
- виражальні засоби класичної музики, негритянського фольклору та джазу (Поргі);
- принципи західноєвропейської романтичної музики та джазових рис (Бесс, Сіріна);
- засоби високої оперної музики та військово-побутового маршу (Марія);
- рис російської оперно-аріозної мелодики та негритянського ритму (Сіріна);
- єврейський та негритянський фольклор (Сіріна, Роббінс, Джек);
- пісенний жанр, єврейський фольклор, а також елементи джазу та регтайму (Джек);
- негритянський фольклор та жанр старовинної європейської музики – сарабанди (Сіріна, рибалки);
- американський духовний гімн та блюзові риси (Кроун);
- засоби західноєвропейської музики та канторського співу (Пітер);
- засоби класичної музики, джазу та пародіювання джазових елементів (Кроун);
- негритянські заклички та засоби джазової перегармонізації одного й того ж мотиву (Мінго);
- негритянська пісня рибалок та лінійно-акордовий рух у її супроводі, та трудова – холлерса та скорботний рух (Джек);
- особливі діатонічні лади народної музики та тонально-гармонічні засоби джазового мистецтва (Лілі);

- поліфункціональність та політонікальність з інтонаціями ярмаркових вигуків, «джазованих» (за Г. Шнеерсоном) синкопованими ритмами (Продавці полуниці та крабів);
- джазування європейських інструментально-зображувальних засобів, застосованих у змалюванні афроамериканців з мітлою, пилкою, молотком, сплячого афроамериканця, де велику роль відіграють ритми латиноамериканських та іспанських танців [14].

Надзвичайно велику увагу композитор приділяє «змалюванню» окремих образів. Дж. Гершвін, досконало вивчивши деталі мови афроамериканців з її своєрідним «детонуванням», з високою майстерністю втілює в опері «Поргі і Бесс» в традиційно європейські форми риси африканської та негритянської музики. Серед них варто назвати пентатонічній стрій, рухи голосів паралельних квартами й квінтами, гліссандуючі інтонації, приголомшливу за своєю складністю й багатству поліритмію, що походить від танцювальної культури африканців, «вигуків» негритянських трудових пісень, релігійних «шаутс».

Специфіка ладового строю афроамериканської музики відчутна у гармоній мові опери. Майже уся партитура насичена акординою особливої будови. Особливого колориту додає їй застосування кварто-квінтової або квінто-секстової структури у поєднанні з інтервалами септими, секунди. Часто звучать в партитурі «жорсткі» паралельні гармонії, характерні для спірічуелс.

Усі персонажі опери характеризуються широким спектром емоцій від горя, страждань до радості, веселощів, що правдиво відображає особливості афроамериканського характеру. У роботі над музикою композитор ґрунтувався на широкому колі національно-побутових жанрів: пісеньок з ревію та комедій, джазу. Але головним джерелом натхнення для Дж. Гершвіна стали оригінальні зразки афроамериканського фольклору, хоч музика опери й не містить прямих цитат. У зв'язку з цим сам композитор зазначав: «Починаючи роботу над оперою, я поставив перед собою мету не користуватися справжнім фольклорним матеріалом, адже я прагнув створити музику єдиного стилю. Тому усі

спірічуелси та народні пісні, що звучать в опері, я створив сам. І все ж це народна музика, а «Поргі і Бесс», зберігаючи оперну форму, є народною оперою...» [6].

Звичайно, що, орієнтуючись на афроамериканський фольклор, композитор імплементавав і елементи джазу в музичну мову опери. Їх зустрічаємо у вокальних номерах, що є характеристикою героїв опери. Для характеристики своїх героїв композитор ретельно підбирав яскраві індивідуалізовані мотиви, що відображають характерний прийом «ковзання» натуральної та хроматичної ступеней ладу, глісандування (наприклад, в плачі Сіріни «My man's gone now» у першій дії другій картині (тт. 75-78, 87-89).

Звернемось до прикладів. Перша дія починається з Колискової пісні Клари «Summertime», призначена для виконання ліричним сопрано з діапазоном  $f^1$ -  $b^2$ . Колискова Клари зустрічається в опері чотири рази. Спочатку як колискова, яку Клара співає своїй дитині першій картині першої дії (темп *moderato*, розмір 4/4). Потім, через кілька хвилин, Клара співає її разом з хором в сцені з азартною грою (перша дія, перша картина). У четвертій сцені другої дії звучить лише її приспів. У відкритті третьої дії Бесс співає колискову дитині Клари. Фактично у Колисковій пісні Клари можна виділити два куплети, кожний з яких з двох періодів. Перший період складається з 8 тактів, другий період 4+5 тактів. У другому куплеті перший період має 8 тактів, а другий – 4+7 тактів. Мелодія вишукана та лірична. Терції та кварта створюють відчуття легкості та відкритості. Сама мелодія охоплює лише одну октаву і ритмічно проста, що створює відчуття народної пісні. Деякі дослідники висловлюють думку, що основою цього номеру є українська народна пісня «Ой ходить сон коло вікон», яку Дж. Гершвін, ймовірно, чув під час виступу у Нью-Йорку Українського національного хору під керівництвом Олександра Кошиця у 1921 році.

Цей номер містить елементи, характерні для блюзового інструментального супроводу, а саме мінорну пентатоніку, що «має найважливіше значення для розвитку блюзу» [13] та елементи мінорного блюзового ладу, що включає в себе низькі сьомий, третій та п'ятий шаблі мелодичного ладу (так звані «блюзові ноти»), що, на думку Я. Журби,

«побудований на основі мінорної пентатоніки, шляхом додавання одного звуку» й «головним чином створює самобутній фонізм блюзової музики» [13], а також типове для блюзового ладу коливанням між мажорною та мінорною терціями. Гершвін також використовує своєрідні «перетікання» з III у I ступені для драматичного і остаточного повернення в тоніку наприкінці кожного періоду (такти 15-16, 33-34, 43-44).

В мелодії часто використовуються нетемперовані звуки, глісандування (у фразі «So hush, little baby, baby, don't you cry» у 14 такті та у фразі «With daddy and mammy, mammy standing by», 32 такт).

У вокальній лінії Колискової прослідковується тенденція злиття попереднього мотиву з початком наступного утворення (відсутність цезури). Досягається це, як правило, тим, що останній звук попереднього мелодичного звороту акцентується та пов'язується з першим звуком наступного мотиву.

У Колисковій зустрічаємо ритмічні структури, що є характерними як для джазу в цілому, так і для блюзу, а саме: синкопи (у другій фразі «Fish are jumpin and the cotton is high» у 5 такті («jump'in»), у третій фразі «Oh yo' daddy's is rich» у 8-9 тт., на словах «don'- yo'» у 14 такті, у п'ятій фразі «One of these mornin's you' goin' to rise up singin'» 19 т., у шостій фразі «Then you'll spread your wings» 23 такт, у сьомій фразі «But till that morning» у 27 такті, характерне «похитування».

Також варто звернути увагу на прийом відхилення на якусь долю секунди від часу, на який, звично для європейської музики, припадає акцентована доля (наприклад, фраза «an' the cotton is high» 6-7 тт.). Це так званий «momentum» – ефект, пов'язаний з «блюзовою зоною» й відіграє певну роль у художньому зображенні образу.

Зазначимо, що блюзові інтонації у втілення образу Клари є досить вдалимими, адже «блюз – музика особиста, музика однієї людини» [12]. Ніжні почуття героїні передані характерними «хиткими» блюзовими інтонаціями (супровід оркестру у 1-4, 9-11, тт.) надають музиці настрою меланхолійного й чуттєвого.

Виразальні засоби джазу Дж. Гершвів, головним чином, використав для характеристики наркоторговця Спортінг Лайфа. Яскравий приклад застосування інтонацій джазу – знаменита пісенька Спортінг Лайфа «It Ain't Necessarily So» на пікніку (друга дія, четверта картина). Гостросатиричний текст, повний насмішок над біблійними притчами, прокоментований мелодійною лінією з явними «кривляннями». Серед основних джазових елементів, використаних у характеристиці Спортінг Лайфа слід згадати поліритмію: зустрічаємо часте комбінування тріолей у вокальній лінії та восьмих в оркестровій партії, синкоповані ритми (фраза «Wa doo Zim bam bod-ble-oo» у 18-19, 24-25, 44-45, 51-52 тт.), унікальний комплекс прийомів виконання ритмічної фактури – свінг, глісандові прийоми звучання у 14, 40 тт.

Такі ж характеристики застосовує композитор й у арії Спортінг Лайфа «There's boat dat's leavin' soon for New York» (синкопи у 1-3, 5, 8, 10-12, 14, 17, 21, 27, 36, 37, 42, 43, 44, 46, 50 тт.)

Характеристика головного героя опери – Поргі (безногого жебрака) будується на піснях, основаних на зворотах афроамериканського фольклору. Лейтмотив Поргі оснований на виразній співучій фразі, ніби запозиченій зі справжніх спірічуелс. Так, глибока щирість та чистота душі героя розкривається у веселій пісні «I Got Plenty o' Nutting» («Богат я тільки нуждою») у першій картині другої дії, що має мелодичний енергійний характер (темп *moderato con gioia* (помірно з радістю)) з наївно-радісним наспівом у стилі спірічуелс-гімнів. Вокальний стиль афроамериканців передається засобами «своєрідного «детонування» у розмовних сценах» та «переходу від співу до «пісенної декламації» (фраза «No use complain-in'» у 41 та 100 тактах, фраза «What de hell» у 88 такті), застосуванням «жорсткої» паралельної гармонії» у супроводі (квартсекстакорди у 1-6, 12-14, 29-31, 62-64 тт., паралельні октави (31-32, 90-91, 106-107 тт.)), що є відтворенням гармонії спірічуелз» зі збереженою кварто-квінтовою поліфонією, яка притаманна африканському співу» [19, с. 297-299]. Серед ритмічних особливостей варто виділити застосування синкопи (фраза «Oh, I got plen-to o' nutin» у 4 т., «Folks with plenty of plenty» у 13 т., фраза «Afraid

somebody's goin'» у 16-17 тт., фраза «got Hebben de whole day» у 39 т., фраза «Seems wid plenty you sure got» 75-76 тт.).

Партія Поргі виокремлена в сольну в низці хорових сцен. Показовою є сцена поховання, де він підносить молитву (в клавірі автор дає ремарку – «співає як псалом»). Урочистий спірічуелс «Боже, я на шляху в твій небесний рай...», яким завершується опера, в устах Поргі звучить як справжній гімн духовної стійкості народу перед усіма життєвими незгодами. З характерними особливостями спірічуелс пов'язана надзвичайна виразність трагедійних сцен, що вважаються художніми вершинами опери. Такою є, наприклад, сцена похоронного голосіння над тілом вбитого Роббінса – картина всенародного горя та молитва під час грози («My Man's Gone Now»).

Ліричні риси образу Поргі переважають і в його дуеті з Бесс «Bess, You Is My Women Now» (друга дія, третя картина), що написаний у кращих європейських традиціях. У гармонії оркестрової партії також зустрічаємо застосування паралельної гармонії (використання паралельних трізвуків (20, 24 тт., секстакордів 26 т. та ін.)

Бесс представлена глядачеві також і в любовному дуеті з Поргі «Bess, You Is My Women Now» (друга дія, третя картина). Музична тема Бесс в більшості своїй повторює вокальну лінію Поргі, проте в ній з'являється новий мелодичний мотив. Бесс, на жаль, не має вихідної арії, що може свідчити про залежність її особисті (спочатку від Крауна, пізніше від Поргі). Мелодія лірична, ніжна, плавна.

У традиційному любовному дуеті один персонаж співає, а другий відтворює оригінальний мелодичний матеріал у тому ж тоні. Проте у дуеті «Bess, You Is My Women Now» Бесс відповідає Поргі вже не в тому ж тоні: при приєднанні Бесс відбувається оркестрова модуляція з тональності В dur до D основного тону. Такою зміною, ймовірно, Дж. Гершвін прагнув підкреслити протиріччя характерів персонажів, їх несумісність.

Після любовного дуету «Bess You Is My Woman Now», Bess виконує свою арію «I Loves You Porgy», що найбільш схожа до інших арій жіночих

персонажів у цій опері. Мелодія проста, широка діатонічна, музика допомагає зобразити Бесс як традиційну жінку, яку визнали і прийняли. Історично діатонізм був пов'язаний з традицією, яка зображує почуття чистоти, оскільки хроматизми викликають відчуття нестабільності та неспокійності. Яскравим прикладом може бути опера Ж. Бізе «Кармен», де почуття головної героїні передаються завдяки мелодичній лінії, що рухається діатонічними інтервалами, коли вона з Ескамільйо. Тим часом хроматизми звучать і в інших частинах опери, де Кармен характеризується як легковажна жінка. В опері Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» характер Бесс підпорядкований тим самим музичним ідеям і характеризують як жінку залежну.

«Ритми та інтонації регтайму» відчуваються у «Марші» (перед виходом на пікнік). Та й загалом вся ритмічна основа опери, багата синкопами й гострою пульсацією, у поєднанні зі стрімким темпом є похідними від танцювальної музики афроамериканців [19, с. 299]

Зустрічаються й елементи типові для американського фольклору, а саме раптові емоційні сплески. Так, наприклад, одразу після завершального моменту сцени поховання, де висхідне хорове глісандо звучить на тлі низхідних хроматичних акордів оркестру, як відповідь на заклик Бесс зайняти місце в поїзді, що йде у «обітований рай», звучить радісний псалом хору.

Майже позбавлені музичної характеристики образи представників закону (перша дія, друга картина). Іноді вони показані в дещо чудному, насмішливому плані. Це досягнуто завдяки використанню в його ритмічному малюнку регтайму, а в мелодичній лінії – лідійського ладу (мажорний лад з підвищеним IV ступенем).

Основу музично-сценічної дії опери складають діалоги. На вільній взаємодії коротких музичних реплік кількох персонажів композитор вибудовує колоритні побутові сценки (гра в кості (перша картина), збирання на пікнік (третя картина), комічна сутичка жінок з поліцменом (восьма картина)). Як і в багатьох інших фрагментах опери, в дуеті Поргі і Бесс з третьої картини Гершвін застосовує мажоро-мінор з низькою септимою.

Таким чином, аналіз опери «Поргі і Бесс» в аспекті взаємодії академічного та джазового музичного мистецтва продемонстрував, що Дж. Гершвін насичує музичну мову опери інтонаційними, ладо-гармонійними, ритмічними елементами – стилістичними ознаками, прикметами» джазу, що органічно взаємодіють з традиційними оперними принципами та формами на більш високому масштабному рівні.

## **Висновки до Розділу II**

1. Дослідження наукової літератури, присвяченої питанню взаємодії академічного та джазового музичного мистецтва, дозволяє дійти таких висновків. Джаз від самого початку свого існування виявляв діалогічні потенції, які дозволяли «втягувати» його в сферу академічного музичного мистецтва, яке у джазі вбачало шлях оновлення засобів музичної виразності. До джазу як американські, так і європейські композитори ХХ ст. звертались постійно, використовуючи окремі елементи джазової музики (інтонації, акорди, ладо-гармонійні засоби, фактуру, тембри, прийоми звуковибудування тощо), згортаючи їх у своєрідні знаки джазу та імплементуючи їх у систему академічного музичного мистецтва. Окрім взаємодії на мовно-стилістичному рівні, композитори академічного напрямку звертались також до джазової музики як типу мислення, використовуючи притаманні йому імпровізаційність, вільність розвитку, відтворюючи особливості композиційної будови тощо. У той же час, взаємодія між джазом та «академізмом» відбувалась і у зворотному напрямку, прикладом чого може бути застосування традиційних для останнього інструментальних складів (наприклад, струнний квартет), типів тематизму, методів його розвитку в сфері джазового мистецтва, в результаті чого елементи академічної музики імплементуються в систему джазу. Синтез двох музичних систем породжує явища, вивчення яких може бути темою окремого дослідження.

2. Опера «Поргі та Бесс» досліджена достатньо різнобічно. Науковці порушують питання її жанрового походження, вказуючи на баладну оперу як одне із джерел, на риси оперети та мюзиклу, вагому роль драматичного дійства, театрального начала та серйозної опери, попри відхід від оперної умовності та насиченості дії живим народним духом. Розглядають особливостей драматургії, яка поєднує риси номерної структури та наскрізного розвитку, композиції, що спирається на традиційну трьохактну структуру і оперні форми. Відзначають своєрідність музичної мови опери, в якій синтезуються афро-американські елементи, різнонаціональні та різнокультурні складові, які органічно переплавляються, утворюючи оригінальний музичний стиль. Однак слід зазначити, що детальний музикознавчий аналіз мовно-стилістичних особливостей опери щодо взаємодії академічного та джазового музичного мистецтва в україномовних музикознавчих джерелах відсутній. В результаті такого аналізу нами виявлені такі елементи взаємодії та синтезу:

- елементи джазу: індивідуалізовані мотиви, що відображають характерний прийом «ковзання» натуральної та хроматичної ступеней ладу, глісандування, поліритмію, засновану на синкопованих ритмах, унікальний комплекс прийомів виконання ритмічної фактури – свінг; мінорну пентатоніку, що «має найважливіше значення для розвитку блюзу» та елементи мінорного блюзового ладу, що включає в себе низькі сьомий, третій та п'ятий щаблі мелодичного ладу (так звані «блюзові ноти»), типове для блюзового ладу коливання між мажорною та мінорною терціями; «перетікання» з III у I ступені; нетемперовані звуки, глісандування, синкопи, поліритмію, характерне «похитування»; елементи спірічуелс.
- елементи академічної європейської музики: використання традиційних оперних форм (речитатив, арія, аріозо, дует, ансамбль, хор, ансамбль с хором); використання хору для зображення образу народу (наслідування традицій композиторів бароко Й. С. Баха, Г.Генделя; широкі розгорнуті, хорові епізоди ораторіального характеру; оркестр як засіб створення

характеристика емоційного стану героя, розкриття його думок, змалювання картини природи, а також як засіб об'єднання музичного матеріалу).

В якості вагомого компонента взаємодії та синтезу композитором застосовані елементи афроамериканського фольклору: пентатонічний стрій, рухи голосів паралельних квартами й квінтами, гліссандуючі інтонації, приголомшливу за своєю складністю й багатству поліритмію, що походить від танцювальної культури африканців, «вигуків» негритянських трудових пісень, релігійних «шаутс».

## ВИСНОВКИ

1. Американська музична культура є своєрідним явищем, специфіка якого зумовлена соціо-політичним та культурно-історичним контекстом. Її ознаками є: асиміляція та синтез на власному ґрунті різнокультурних, різнонаціональних та різноджерельних компонентів; особливе розуміння «національного» як суми великого синтезу; постійна плідна взаємодія з європейською музичною культурою з чітким усвідомленням власної специфіки і, відповідно, проведенням демаркаційної лінії з Європою; виникнення унікально-своєрідних стилів, жанрів, форм, зокрема джазу; формування розгалуженої системи масової культури, що є відповіддю на соціальний попит; тісне переплетення масової та елітарної культур, що в проекції на музичне мистецтво можна інтерпретувати як тісну взаємодію академічного та джазового мистецтва; пізнє становлення. Що пояснюється віддаленістю від Європи, культурними, історичними та релігійними чинниками

2. Дж. Гершвін є видатним американським композитором, чия творчість, на думку багатьох дослідників, відповідає уявленням щодо національної американської музики, яка ґрунтується на ідеї синтезу різнорідних елементів. Феномен музики Дж. Гершвіна народжується завдяки оригінальному поєднанню імпровізаційних традицій джазу, елементів афро-американського музичного фольклору, характерних рис легкого жанру (естрада Бродвею) з класичними формами та жанрами європейської музики (оперної, симфонічної, концертної). Тому в науковій літературі творча особистість Дж. Гершвіна розглядається саме в аспекті взаємодії європейських впливів і власне «американського».

3. Джаз від самого початку свого існування тяжів до діалогу та синтезу, власне, він є продуктом своєрідного синтезу різнорідних елементів. Відтоді, коли джаз посів чільне місце в системі музичної культури ХХ ст., до нього постійно звертались академічні композитори, використовуючи окремі елементи джазової музики (інтонації, акорди, ладо-гармонійні засоби, фактуру, тембри, прийоми звуковибудування тощо), згортаючи їх у своєрідні знаки джазу та

імплементуючи їх у систему академічного музичного мистецтва. Окрім взаємодії на мовно-стилістичному рівні, композитори академічного напрямку звертались також до джазової музики як типу мислення, використовуючи притаманні йому імпровізаційність, вільність розвитку, відтворюючи особливості композиційної будови тощо. У той же час, взаємодія між джазом та «академізмом» відбувалась і у зворотному напрямку, прикладом чого може бути застосування традиційних для останнього інструментальних складів (наприклад, струнний квартет), типів тематизму, методів його розвитку в сфері джазового мистецтва, в результаті чого елементи академічної музики імплементуються в систему джазу. Синтез двох музичних систем породжує явища, вивчення яких може бути темою окремого дослідження.

4. На нашу думку, джаз та академічна музика як два типи мислення можуть взаємодіяти за такими моделями:

1) імплементація джазової музики в академічну. В такому випадку композиторами використовуються окремі елементи джазу, найчастіше – мовно-стилістичні засоби (окремі ритмо-інтонаційні формули, ладо-гармонійні засоби, тип фактури, методи роботи з матеріалом, тембри, засоби звуковибудування тощо), які стають знаками джазу в контексті академічного музичного мистецтва;

2) імплементація академічної музики в джазову, що може передбачати дзеркальне відображення пункту 1.

3) синтез джазу та академічної музики, в результаті якого народжуються нові явища музичного мистецтва, в яких два види мистецтва знаходяться у рівновазі та паритетному відношенні.

В науковій літературі оперу «Поргі і Бесс досліджено в жанровому, композиційно-драматургічному аспектах, з точки зору балансу театральності та оперності, у зв'язку зі зверненням композитора до різноджерельних витоків тематизму. Аналіз мовно-стилістичних засобів в аспектів взаємодії академічного та джазового мистецтва дозволив нам виявити елементи взаємодії та синтезу, які генетично походять від блюзу, спірічуелс, регтайму, а також сягають корінням афроамериканського фольклору. До таких належать: мінорна пентатоніка,

елементи мінорного блюзового ладу, що включає в себе низькі сьомий, третій та п'ятий щаблі мелодичного ладу, коливання між мажорною та мінорною терціями; «перетікання» з III у I ступені; нетемперовані звуки, глісандування, синкопи, поліритмія тощо. Названі елементи органічно синтезуються з музичними формами та драматургічними принципами академічної музики.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аблицов В. «Галактика «Україна». Українська діаспора: видатні постаті». К.: КИТ, 2007. 436 с.
2. Алексеева Л. Н., Григорьев В. Ю. Американский композитор Джордж Гершвин. Зарубежная музыка XX века. М.: Знание, 1986. 192 с. (Нар. Ун-т, Фак. литературы и искусства). С. 59-62.
3. Беденко А.В. Національні особливості музичної культури США. URL: <http://intkonf.org/bedenko-av-natsionalni-osoblivosti-muzichnoyi-kulturi-ssha/> (дата звернення: 07.02.2019).
4. Варез Эдгар. Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Совет. энциклопедия, 1973. С. 666.
5. Василенко Т. О. Опера як синтетичний художній текст. Інтерпретація оперного тексту з позиції «Художньої відкритості». Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. Вып. 21. К.: Міленіум, 2012. С. 48-54.
6. Волынский Э. И. Дж. Гершвин: Популярная монография. 2-е изд. Л.: Музыка, 1988. 80 с., ил.
7. Воропаєва О.В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: авторефер. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків. Держун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2009. 16 с.
8. Гарбарук В. Джордж, он же Джейкоб, он же Яша, он же Гершвин: 120 лет со дня рождения пианиста и композитора, примирившего джаз с классикой. Posta Magazine. URL: <http://posta-magazine.ru/culture/george-gershwin> (дата звернення: 17.10.2019).
9. Гершвин Джордж. Музыкальная энциклопедия. Т.1. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1973. С. 971
10. Гнилов Б. Г. Между симфоджазом и блюз концертом. О музыке Дж. Гершвина для фортепиано с оркестром. Музыка и время, 2005, № 7. С. 61-65.
11. Григорьев Л., Платек Я. Джордж Гершвин. М.: Музгиз, 1956. 44 с. (Музыкальная культура зарубежных стран).

12. Етапи розвитку й особливості виконання блюзу. URL: <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=8711&chapter=1> (дата звернення: 21.03.2020).
13. Журба. Я.О. Характерні особливості мелодики блюзу. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство». URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/155643/192183> (дата звернення: 21.03.2020).
14. Замятин В. В. Проблема анализа оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» в североамериканском музыкознании конца XX - начала XXI века: авторефер. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратовская гос. консерватория (академия) им. Л. В. Собинова, Саратов, 2013. 15 с.
15. История современной музыки: музыкальная культура США XX века: учебник для бакалаврата и специалитета. Отв. ред. М.В.Переверзева. 2-е изд. М.: Издательство Юрайт, 2019. 540 с.
16. Коваленко А. Н. Взаимодействие джаза и авангарда на примере каменной симфонии Гавриила Попова. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов. Грамота, 2014. № 3 (41): в 2-х ч. Ч. I. С. 76-81. ISSN 1997-292X. URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2014/3-1/19.html> (дата звернення: 17.10.2019).
17. Колесников А.Ю. Синтетические формы в джазе второй половины XX века. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012, № 1 (2), С. 110-113. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinteticheskie-formy-v-dzhaze-vtoroy-poloviny-xx-veka/viewer> (дата звернення: 07.11.2019).
18. Конен В.Д. Джаз и культура Нового Света. Этюды о зарубежной музыке. Сборник статей. М.: Музыка, 1975. С. 342-367.
19. Конен В.Д. Джордж Гершвин и его опера. Этюды о зарубежной музыке. Сборник статей. М.: Музыка, 1975. С. 288 - 301.
20. Конен В.Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. Этюды о зарубежной музыке. Сборник статей. М.: Музыка, 1975. С. 368 - 426.

21. Конен В.Д. Легенда и правда о джазе. Этюды о зарубежной музыке. Сборник статей. М.: Музыка, 1975. С. 273-.287
22. Конен В.Д. «Погри и Бесс» и традиции «менестрелей». Этюды о зарубежной музыке. Сборник статей. М.: Музыка, 1975. С. 302- 341.
23. Конен В. Д. Пути американской музыки. М.: Советский композитор, 1977. 446 с.
24. Конен В. Д. Рождение джаза. 2-е изд. М.: Сов. Композитор, 1990. 320 с
25. Костенко Д. Современный оперный театр: проблемы и перспективы. Наукові асамблеї : Матеріали магістерських читань 11-13 травня 2010 року. Відп. ред. Л. В. Шаповалова. Харків: ХДУМ ім. ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2010. С. 82-88.
- 26.Краткий биографический словарь зарубежных композиторов. Сост. М.Ю. Миркин. М.: Советский композитор, 1969.
27. Лензіон Я. «Рапсодія в стилі блюз» Джорджа Гершвіна як феномен творчого визнання композитора. Актуальні питання гуманітарних наук. 2017. - Вип. 17. - С. 58-62.
- 28.Лі Шуай. Джаз у системі українського професійного музичного мистецтва. Культура України. В. 59. 2018. С. 132-145.
- 29.Мамулян Р., Шенберг А., Кусевицкий С. Он сочинял, как поет птица: К 100-летию Джорджа Гершвина. Музыкальная жизнь. 1998. № 9. С. 32-34.
- 30.Манулкина О. Главній композитор Америки: Начался год Гершвина. Коммерсантъ. 1998. 18 лютого. №27. С. 14
- 31.Матюхина М.В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2003. URL: <http://www.dissercat.com/content/vliyanie-dzhaza> (дата звернення: 07.11.2019).
- 32.Музикознавчі записки: 35 наук. праць. Вип. 21. К.: Міленіум, 2012. 298 с.
- 33.Наукові асамблеї: Матеріали магістерських читань 11-13 травня 2010 року / Відп. ред. Л. В. Шаповалова. Харків : ХДУМ ім. І. Котляревського, 201. 220 с.

34. Покровский Б. Размышления об опере. М.: Советский композитор, 1979. 278 с.
35. Полянський Т. В. Регтайм у творчостві композиторів академічної традиції. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. № 2, 2017. С. 78-85.
36. Ракочі В. О. Виразальні, синтезуючі та драматургічні функції оркестрування в Concerto in F Джорджа Гершвіна. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 1 (42). С. 44-56.
37. Романко В. Джаз і академічна музика: шляхи синтезу. Музика. 1998. № 3. С. 4-5.
38. Соединённых Штатов Америки музыка. Большая советская энциклопедия. Гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Советская энциклопедия. 1971. Т. 23. С. 146-162.
39. Стригина Е. В. Музыка XX века: учебное пособие для студентов музыкальных училищ и вузов / Е. В. Стригина. Бийск: Издательский дом «Бия», 2006. С. 178-195.
40. Супрун О. В. Європейські виміри музики "classic in jazz". Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. - 2013. Вип. 31. С. 307-312.
41. Супрун О.В. Шляхи наближення академічної музики до джазу. Культурно-мистецьке середовище: технології та сучасність : матеріали III Міжнародної науково-творчої конференції. К. : ДАКККіМ, 2009. С. 83-84.
42. Сыров В. Джаз на рубежах столетий. Искусство на рубежах веков. – Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. С. 401-418.
43. Теребун Д. С. Мистецькі діалоги джазу і авангардної академічної традиції. Культура і Сучасність. 2014. № 2. С. 147-152.
44. Теребун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу: авторефер. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. / Нац. Академія керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури України, Київ, 2019. 23 с.
45. Тихомиров А. Шляпы долой, господа, перед вами... Гершвин! URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/tikhomirov/george-gershwin/> (дата звернення: 12.01.2020).

- 46.Фёдорова Р. Джорж Гершвин – король джаза. Искусство. № 16. С. 6.
- 47.Хлистул Л. П. Рапсодії Ф. Ліста і Д. Гершвіна та їх значення в світовій музиці. Актуальні питання мистецької педагогіки. 2011. Вип. 1. С. 127-132.
- 48.Чугунов Ю. Джордж Гершвин. Молодёжная эстрада. 1997. № 1. С. 29-31.
49. Шаповалова Р. Г. Вивчення естрадно-джазових стилів майбутніми викладачами естрадного співу: теоретичний аспект. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія. 2015. В. 43. С. 345-349.
- 50.Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. М.: Музыка, 1977.
- 51.Энтелис Л. Джордж Гершвин. Силуэты композиторов XX века. Л.: Музыка, 1975. С. 126- 135.
- 52.Юэн Д. Джордж Гершвин: Путь к славе. М.: Музыка, 1989. (Звезды мировой музыки).
- 53.Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. М.: Музыка, 1971. 354 с.
- 54.Яцкова Л. В. Композиторська спадщина Джорджа Гершвіна в контексті світової музичної культури першої половини XX століття. Актуальні питання культурології. 2012. Вип. 12. С. 157-159.
- 55.Toledo opera. Porgy and Bess. Concert Opera Performance with Digital Scenery Projections. Teacher's Guide and Resource Book Used courtesy of San Francisco Opera Guild. URL:  
<http://www.toledoopera.org/clientuploads/documents/Student%20Night/Porgy%20and%20Bess%20Study%20Guide.pdf>. (дата звернення:12.01.2020).