

УДК 78.04.036.9

DOI 10.34064/khnum2-40.14

Давидов Сергій Петрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри музичного мистецтва естради та джазу

e-mail: davydovjazz@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-0726-0230

**Питання програмності
як преамбула до аналізу художніх аспектів джазу**

Останнім часом значно розширився спектр наукових розвідок джазового мистецтва. Проте онтологічні питання функціонування феномена програмності у сфері імпровізаційного за своєю природою джазового музикування досі не отримали системного теоретичного осмислення в музикознавстві. Для науково обґрунтованого підходу до вивчення цих питань виникла потреба розділити весь обсяг дослідження на три частини, першою з яких пропонується стаття. Її метою є підсумування та аналітична концептуалізація еталонних положень і гіпотез, сформованих у процесі історичного розвитку теорії музичної програмності. Інноваційний аспект цієї роботи полягає у подальшій екстраполяції отриманих результатів на інструментальну джазову імпровізаційну творчість. Головними аналітичними інструментами стали історіографічний, системно-функціональний та музично-семантичний методи дослідження. Основні висновки представлені кількома аксіоматичними тезами: • програмна музика – це своєрідний маніфест емансипації та самодостатності інструментальної творчості; • програмний задум детермінований впливом позамузичних чинників, сенс яких реалізується за допомогою прийомів символізації художньо-образного змісту в інтонаційному тексті музичного твору; • звернення до наукового апарату семіотики сприяло розширенню розуміння програмності як інформаційного повідомлення, однак цей метод став лише одним із інструментів пізнання багаторівневого феномена музичної програмності; • інтонаційний світ музики генетично не піддається однозначному сприйняттю та осмисленню, тому саме комплексний багатовекторний підхід, який ґрунтується на широкому спектрі різнопланових наукових стратегій, видається найбільш ефективним у контексті вивчення питань музичної програмності.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ключові слова: музична мова; музичне мовлення; музична програмність; лінгвосеміотика; джазова творчість; імпровізаторська трансформативна інтерпретація.

Постановка проблеми.

Вивчення творчої практики джазового імпровізування ставить перед музикознавцями широке коло складних питань, серед яких є і проблема музичної програмності, яка поки що залишається в тіні. Наш досвід моніторингу досліджень джазового мистецтва (і вітчизняних, і закордонних) показує, що фактично ніколи раніше, і навіть останнім часом, науковці не приділяли достатньої уваги вивченню художньо-образного змісту джазових творів. А питання існування феномена програмності в контексті джазового мистецтва імпровізації зовсім не потрапляють у сферу інтересів дослідників джазу.

Останні дослідження та публікації за темою. Немає сенсу перераховувати безліч досліджень, у яких або безпосередньо, або опосередковано аналізуються питання програмності. Їх багато, оскільки програмність існує в музиці протягом не однієї сотні років. Якщо не кожен другий, то кожен третій науковець (у межах світової музикознавчої практики) якимось чином порушував проблеми, пов'язані з програмною музикою.

Аналіз останніх публікацій показує, що проблематика музичної програмності й до цього дня є актуальною для музикознавчих досліджень. Серед праць вітчизняних науковців особливе місце посідає стаття С. Шипа «Задум музичного твору у лінгвосеміотичному аспекті» (Шип, 2009), де автор аналізує теоретичну спадщину українського композитора / музикознавця А. І. Мухи і, погоджуючись з його висновками (щодо безперечного існування в пам'яті композиторів певного інтонаційного ресурсу), екстраполює вивчення креативного використання та комбінування компонентів цього музично-інтонаційного тезаурусу в область лінгвосеміотичних теорій. Хоча С. Шип не згадує безпосередньо про категорію музичної програмності, однак назва і напрям його дослідження тісно пов'язані з багатьма факторами, які

саме і є детермінантами формування програмних художньо-образних смислів музики. Дослідниця Лола Абс Оста з Великобританії на підґрунті поєднання пошуків у сферах історіографії, мелопоетики та семіотики аналізує «взаємодію між мікрокосмічними та макрокосмічними музичними патернами» – функціонування, взаємозв'язок і розвиток тематичних структур, які символізують закодованість поетичної спадщини Дж. Байрона в музичному тексті симфонії Г. Берліоза (Abs Osta, 2025: 163–164). Книга американського науковця Дж. Крегора «Програмна музика» орієнтована на ретроспективний розгляд програмних тенденцій у композиторській творчості XIX – початку XX століть (насамперед тих, що виникають на перетині музичного та поетичного змісту) (Kregor, 2015). У монографії української науковиці А. Черноіваненко в контексті системного аналізу еволюції інструментального музичного мистецтва також розглядаються питання програмності, щоправда виключно в ракурсі обговорення тенденцій, що сприяли розвитку інструментальної творчості як самодостатнього типу музикування (не синтезованого з іншими видами мистецтв) (Черноіваненко, 2021).

Однією з робіт, підготовлених в останні роки, стала дисертація В. Тищика (Тищик, 2021), де автор підсумовує головні наукові концепти розуміння феномена програмності й на цьому підґрунті проводить аналіз програмної творчості сучасних композиторів-баяністів. Дисертаційна праця К. С. Фізер присвячена дослідженню поняття «заголовок» як одного з найважливіших компонентів смислової організації твору (Фізер, 2019). Дисертації О. Фрайт (Фрайт, 2000) та І. М. Борух (Борух, 2020) спрямовані на вивчення концепцій програмності в українській музиці, відповідно, фортепіанній та скрипковій. У статті Лю Лу «Програмні чинники концептуалізації музично-образного змісту у фортепіанній творчості» відстоюється погляд на програмність як «іманентну властивість музичного мислення та мовлення» у зв'язку із проявами «метафоризації музичного смислу» (Лю Лу, 2024: 89). Аналізуючи та систематизуючи дані, отримані з англомовних музикознавчих праць, дослідниця А. В. Хотюн доходить висновку,

що у сфері сьогоднішніх тенденцій створення програмної музики, «крім асоціативно-програмних заголовків, важливою складовою стають коментарі автора, надані постфактум» (Хотюн, 2021: 291) (хоча, за нашими відомостями, такі випадки траплялися й раніше, зокрема в епоху Романтизму).

Загалом у сучасних дослідженнях програмності, безумовно, з'являються певні нові нюанси та когнітивні знахідки, однак у всіх роботах, які ми мали змогу проаналізувати, більшою мірою підсумовуються типові усталені істини та положення, без нових відкриттів, що дійсно вражають, теорій та аргументів, що трансформують базові загальноприйняті уявлення.

Інноваційним аспектом пропонованого дослідження є те, що фундаментальні теоретичні положення та гіпотези, сформовані протягом історичної еволюції теорії музичної програмності, вперше систематизуються для подальшого розвитку на джазовому матеріалі з його імпровізаційними засадами.

Метою статті є системне узагальнення основних науково-теоретичних положень, асоційованих з явищем програмності, комплекс яких є не лише важливим інструментом осягнення музичної поетики та семантики джазу, а й необхідним підґрунтям для вивчення особливостей *функціонування програмності в умовах джазової імпровізаційної творчості*¹.

Методологія дослідження. Реалізації поставленої мети сприяло застосування сукупності наукових підходів з опорою на історіографічний, системно-функціональний та семантичний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Програмність у музиці – це дискусійний багатоплановий феномен, який вже кілька століть надає плідний ґрунт для наукових суперечок. Це поняття постійно залишає у собі певну таємничість, загадковість, недовомленість, оскільки безапеляційність однозначного

¹ Що планується здійснювати у наступних статтях, задуманих як продовження цього дослідження.

його формулювання – такого, що претендує на виняткову істинність, розуміння і всіх подробиць програмного змісту музичного твору, і конкретного впливу програми на його сприйняття – ускладнюється через безпредметну природу музичної мови, багатоаспектність / багатоплановість музичного мовлення і незліченну (абстрактно-філософсько та метафорично орієнтовану) багатозначність текстових одиниць. Тобто якою б силою виразності не було наділене музично-інтонаційне висловлювання, воно генетично не здатне набути реального вигляду висловлюваного. До того ж, *морфологічні, лексичні та синтаксичні* норми музичного інтонування різко відрізняються від подібних норм існування вербальної мови і мають особливу природу та самотунний характер. На відміну від словесного, музичне мовлення не називає предмети та явища, але значно впливає на чуттєві струни сприйняття, що породжує сонм переживань і допомагає появі широкого кола асоціацій та аналогій.

Багатоаспектність, неоднозначність, варіабельність, умовність і невловимість лексичної об'єктивації та смислової інформативності музично-інтонаційного поля, неможливість переведення мистецького змісту мовлення в однозначні зафіксовані схеми стають факторами множинності осмислень і трактувань програмної ідеї. До того ж, навіть через точне розуміння спрямованості генерального вектора інформаційного сенсу програми і різнопланові проникливі теоретичні гіпотези, фактично немає можливості повністю розшифрувати й пояснити вербальним способом усі нюанси художньої наповненості програмного задуму музичного твору.

Тому полеміка довкола певних окремих спірних проблем існує давно. Вона триває й досі, особливо в аспекті пошуків визначення нюансів і беззаперечних стійких аргументів стосовно диференціації *програмної та абсолютної / чистої* (детермінованої іманентними формоутворювальними цінностями) музики.

До речі, свого часу (на початку минулого століття) деякі висловлювання щодо подібного поділу мали характер критичних зауважень. Зокрема, видатний піаніст Ф. Бузоні писав: «Це було створено як

контраст до так званої “абсолютної” музики, і ці концепції стали настільки скам’янілими, що навіть розумні люди дотримуються тієї чи іншої догми, не визнаючи третю можливість поза двома іншими. Насправді програмна музика є такою ж саме односторонньою і обмеженою, як і та, що називається абсолютною» (Busoni, 1911: 10)². «Давайте замислимося, як можна відновити в музиці її первісну, природну сутність; звільнити її від архітектурних, акустичних та естетичних догм; нехай музика буде чистим творчим винаходом і почуттям – у гармоніях, формах, звукових кольорах...; нехай Музика не буде нічим іншим, аніж Природою, яка відображена в людській душі та потім віддзеркалена від неї; бо вона звучить повітрям і ширіє над ним, і поза повітрям, всередині самої Людини, так само універсально й абсолютно, як у Творінні всього; бо вона може збиратися разом і розходитися, не втрачаючи інтенсивності» (там само: 34).

Згодом протиріччя не зникли, проте їхня гострота поступово згладилася завдяки аргументам, що спираються, з одного боку, на розуміння умовності диференціювання через відсутність музичного висловлювання, яке було би повністю позбавлене впливу зовнішнього та внутрішнього (психічного) світів; з іншого – на наявність прикладів звукоімітації та більш-менш усталених (або наближених до таких) інтонаційних формул-показників, наявність яких умовно співвідносять із певними семантичними векторами. Так, А. Д. Черноіваненко наводить такий висновок: «Концепція “абсолютної музики” відокремлює “чисту” музику від програмної ... Однак нерідко визначити границі між абсолютною й програмною музикою представляється досить складним» (Черноіваненко, 2021: 484).

Отже, певні основні питання поки що не з’ясовані. Наприклад, чи існує інструмент, що допомагає визначенню ступеня насиченості музичного інтонування екстрамузичними детермінантами або встановленню їхньої повної відсутності? Є сумніви й щодо того, що можна безапеляційно говорити про обов’язкову присутність якихось

² Тут і далі переклад наш – С. Д.

чітких уявлень як відбиття конкретних (програмних) художніх образів, що з'являються в процесі сприйняття музики.

Адже (якщо спиратися, наприклад, на наш власний творчий досвід), у багатьох випадках (можна навіть сказати – у переважній більшості) художні імпульси, ідеї та уявлення не мають точних параметрів і обрисів, розчиняючись в океані асоціацій, алюзій та емоційних спалахів. А якщо і виникають гранично конкретні (предметно виразні) уявлення, то все одно їхня поява, як правило, настільки скороминуща, що ексклюзивність ілюстративності швидко трансформується і розмивається, залишаючи лише віяло алюзій та певний емоційний шлейф. З іншого приводу, в іншому контексті, але близько до обговорюваної теми, як завжди переконливо, висловився видатний науковець С. Шип: «Уявленням і судженням про музичний задум творів, навіть якщо вони належать самим їх творцям, властиві невідомості, тенденційність, спрощеність стосовно багатозначного образного змісту й складного формального устрою художніх творів. Нерідко спроби проникнути в задум музичного твору ведуть до хибних, потворних, неповноцінних трактувань» (Шип, 2009: 106). Додамо судження ще одного відомого українського музикознавця – В. Москаленка: «До того ж окремі, іноді суттєві особливості, що плануються на стадії композиторського задуму, часто-густо не співпадають з остаточним записаним варіантом твору» (Москаленко, 2001: 4–5).

Тобто слід констатувати, що дослідницькі зусилля досі не допомогли знайти тих недвозначних незаперечних аргументів, які чітко пояснюють усі без винятку аспекти розвитку художньо-образного простору музичного мовлення та які проводять конкретну межу між наявністю і відсутністю програмності в музичному звучанні. Таким чином, ми бачимо, що цілком узгоджена картина наукового розуміння всіх граней поняття програмності поки ще не склалася.

Однак, разом з існуванням суперечливих думок і різних дослідницьких доктрин, установилися й загальноприйняті положення, найбільш важливими з яких є висновки про те, що *програмність* – це відображення сприйняття реальної дійсності крізь призму

внутрішнього світу людини; творчо-асоціативний стимул; художня єдність ідеї, мети і концепції викладення; особливий феномен, який підкреслює складність, багатозначність і поліаспектність відносин між людиною та музичною мовою.

Ключового значення набуло твердження, що програмність детермінована *екстрамузичними* чинниками і покликана конкретизувати творчий задум, посилити його художньо-психологічну виразність, направити сприйняття образно-сислової інформації та рух асоціативного мислення інтерпретатора та слухача в потрібне русло. Тобто заявлена програма – це ключ-підказка до розуміння і конкретизації семантичного змісту музичного твору. А для констатації наявності програмності існують маркери, вказівки, які насамперед виявляються в назвах (заголовках), символах та вербально-текстових або просто вербальних коментарях. Таким чином, будь-які ознаки присутності програмного коду (разом з особливостями жанрів, стилів і тембрів) стали приводом для констатації наявності програмності й розмови про її інформативні властивості.

До розряду аксіом належить і те, що *зміст програмності* – це **художній нематеріальний (сформований та існуючий у психіці митця) задум**, спрямований на втілення в **матеріальному** музично-інтонаційному тексті. Важливими стали висновки, які підкреслюють, що енергія художнього імпульсу програмності пронизує всі рівні музичного твору, а критеріями ефективності функціонування програми стають: 1) композиторська майстерність кодування творчої концепції в музично-інтонаційному тексті; 2) умовна (але по-своєму досить переконлива) результативність версій її розкодування та звукової актуалізації у виконавській творчій діяльності; 3) психічні процеси її сприйняття як на рівні інтуїтивної емоційно-почуттєвої реакції, так і із залученням механізмів аналітичного мислення, що спираються на власний життєвий досвід, метафоричні аналогії та асоціативно-образні уявлення. Переконливо обґрунтовано й поділ музики на **функціональну** – прикладну, що передбачає взаємодію (залежить від безпосередньої співтворчості з іншими видами художньої діяльності)

та *автономну* (не пов'язану з участю у процесах немuzичної художньої діяльності).

У зв'язку з розвитком типологічного підходу до вивчення явища музичної програмності сформувалася *система класифікації* різних проявів *програмності*, де представлений широкий багатоплановий діапазон її прикладів: від риторичних фігур, символіки звукових шифрокомплексів – монограм, анаграм, криптоформул і програм-натяків – до картинних, сюжетних, сюжетно-подієвих, несюжетних та змішаних типів програми; від заголовків, титульних сторінок і авторських ремарок у нотному тексті – до об'ємного докладного опису та парадоксальних проявів концептуальності в межах особливого виду програмності, вираженої у вигляді «художніх маніфестів», тобто «зворотної програмності» – декларації про наміри – та навіть антипрограмності.

Більш докладному вивченню проблем музичної програмності допомогло добре сформоване розуміння *тотожності музично-художнього та музично-конструктивного* – комплексного співіснування, взаємозалежності і взаємовпливу різних структурних рівнів художнього твору. А також усвідомлення того факту, що сенс музичного опусу не представлений лише у будь-яких сегментах, він заповнює весь звуковий простір. Безумовно, не всі шари насиченої розвиненої фактури мають однаковий рівень тематизації та смислового навантаження (навіть за умови паритетності голосів у поліфонічних опусах). Однак для повноцінного осмислення семантичного змісту, що транслює художню естетику образної драматургії, важливим є весь фактурний комплекс цілком і всі його різнопланові горизонтальні та вертикальні системно-структурні характеристики, оскільки музичний твір – це неподільна художня цілісність. Значущим чинником розуміння семіотичного потенціалу є також принцип процесуального розгортання музичного мовлення.

Для створення універсальних методологічних інструментів наукового розуміння, які відбивають найбільш закономірні якості музичного мистецтва, визначено його найістотніші усталені функції, до яких

С. Шип відносить: *експресивну, сигнально-комунікативну, пізнавальну, магічну, сугестивну, спільно-організаційну, ціннісно-орієнтаційну, виховну, гедоністичну* (Шип, 1998: 16), та проведено багато досліджень художньо зумовленого **сприйняття** музичних творів із програмним змістом, насамперед – саме *психології сприйняття*. Визначено коло аперцепційних якостей, вивчено стадії їхнього розвитку та вдосконалення. Л. Кияновською виявлено такі основні функції сприйняття: функція *передбачення*, функція *кореляції*, *структурна* та *семантична* функції (Кияновська, 1987).

Залежно від історичних і соціальних умов, естетичних уподобань та жанрово-стильових орієнтирів музичне мистецтво виробляло певні засоби, способи і прийоми відображення суб'єктивного ставлення до зовнішнього світу, спираючись на музично-творчі уявлення та фантазії. Поява, а потім і культивування тенденцій програмності стимулювали пошук різноманітних музично-інтонаційних засобів транслювання художньої інформації.

Програмні задуми стали додатковими каталізаторами свідомої запланованої трансдукції екстрамузичних художніх образів-детермінант в інтрамузичні творчі концепції, створюючи багатоаспектний симбіоз – складне переплетення музичних та позамузичних смислів. Однак усі мистецькі ідеї та наміри, усі обриси художніх образів (якими б якими і чіткими вони не були) завжди розчинялися в багатозначності музично-інтонаційного звучання і, відповідно, в поліаспектності слухачького сприйняття. Про що й пише Б. Сюта: «З часом стало зрозумілим, що художні образи музичного твору не є синонімічним поняттям до образів життя» (Сюта, 2018: 4). Фактично всі художні - функціонують у музичному творі досить умовно, абстрактно, поліморфно і можуть розкриватися у всій своїй повноті тільки в процесі сприйняття. У цьому контексті необхідно також нагадати, що аналітичне трактування змісту навіть докладно розробленої музичної програми з часом набуває різних нових смислів.

Поодинокі приклади інструментальної музики *програмного* характеру почали з'являтися ще з античних часів. Після довгої перерви

певний інтерес до неї поновився в добу Відродження і згодом поступово переріс у захопленість і творчу потребу, але вже тоді, коли інструментальна музика твердими кроками пішла шляхом емансипації й почала розширяти свою присутність у ролі автономного, самовідтворюваного, спрямованого на концертність професійно оснащеного музичного явища. В епоху Бароко митці (і теоретики) захопилися перспективною ідеєю розширення спектра музично-інтонаційних можливостей для афективного – експресивного (узгоджуючись із первісним значенням цього терміна – *виразного*) висловлювання за допомогою екстраполяції досягнень ораторського мистецтва – вербальної риторики. У результаті сформувалася своєрідна образно-емоційна система виразності, де відбувся відбір специфічних інтонаційних норм у вигляді так званих музично-риторичних фігур з певними афективними властивостями та закріпленими за ними семантичними значеннями. Разом із формуванням символізованих прийомів музичної виразності інструментальне музичне мистецтво вдосконалювало старий та генерувало новий ресурс іманентних методів, засобів, способів і прийомів викладу музичного матеріалу, при цьому повністю не ігноруючи досвід, набутий за час її тісної співтворчості з іншими видами мистецтва.

Це і був початок плідного процесу накопичення в інструментальному мистецтві багатопланового ресурсу музично-інтонаційних можливостей відображення та відчуття світу, усвідомлення себе в ньому і, в цілому, – виразу психічного стану людини, який у майбутньому набув ще більш вільних винахідливих розгорнутих форм музичної актуалізації протягом XIX та початку XX століть, коли музика остаточно ствердилася як самодостатній вид творчості, спираючись на естетику класицизму (із прагненням до розширення впливу симфонізації та концертності загалом), потім – романтизму (з його лірично-драматичним реалізмом), імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму. І згодом (протягом XX і на початку XXI століття) розвиток цієї творчої тенденції відбувся вже в потоці інноваційних технік створення музичного тексту – додекафонії, серійності, алеаторики, пуантилізму, сонористики, мінімалізму з його системою патернів, ультрахроматики,

колористики та ін., нарешті, електронних та комп'ютерних засобів створення звуку; а також під впливом різноманітним художніх напрямів – абстракціонізму, символізму, концептуалізму, аж до навмисного культивування та гіперболізації інтертекстуальності за допомогою прийомів стилізації, алюзії, цитування і колажу.

У цьому контексті необхідно підкреслити, що самотутні різностильові *творчі досягнення джазового мистецтва* також стали *значущими складовими* нових віянь у світовій музичній культурі.

Музична інтонація не «називає» конкретне явище, але потенційно може спрямовувати слухову аперцепцію на уявлення про нього або асоціації, яке воно викликає. Тому розвиток програмно орієнтованої звукотворчості передбачувано привів до винаходу різноманітних прийомів музичного викладення, що максимально (наскільки це можливо) сприяють трансляванню різноспрямованих смислових одиниць, що опосередковано віддзеркалюють властивості та візуальні риси образів навколишнього світу, включаючи різні типи руху, просторові уявлення та навіть абстракції предметно-об'єктного плану. У цьому аспекті найбільш ілюстративними (наочними), ефективними і розпізнаваними стали різноманітні форми музично-інтонаційної звукоімітації та звукозображальності.

У такому ракурсі ми розглядаємо музичну програмність як багатозначну багаторівневу художню ідею, що існує як імпліцитна даність і набуває певних (варіативних, не завжди та не в усьому однозначних) експліцитних параметрів повідомлення на рівні реального звукового, творчо зумовленого, музичного інтонування.

Через багатоаспектність і складність *феномена музичної програмності* спектр напрямів її вивчення не обмежується тільки музикознавством. Його розширення відбулося за рахунок звернення до інших гуманітарних сфер: філософії, естетики, психології, філології та семіотики, а в аспекті інноваційності концептів дослідження, навіть біосеміотики (наукового напрямку на перетині біології та семіотики), нейробіології, нейрофізіології, нейропсихології, музичної акустики, психоакустики тощо. Тобто науковий дискурс, дотичний до питань

музичної програмності, набув поширеної в сучасній аналітиці між-дисциплінарності.

У XX столітті в дослідницьких працях поступово почала поширюватись тенденція розуміння музики як мистецтва осмисленого упорядкування звукового тексту, оснований на семіотичних принципах, тобто як явища знакового порядку. Така думка виникла при зіставленні властивостей музики та словесно-мовленнєвої інтонації. С. Шип характеризує цю ситуацію таким чином: «...генетична спорідненість із словесною мовою та особлива організація інтонаційного процесу дають підстави розглядати музику в реальному звучанні як *інтонаційне мовлення*, а правила й закони організації цього мовлення – як особливу *інтонаційну мову*» (Шип, 1998: 74–75). Такий підхід сприяв укоріненню двох діалектично взаємодоповнювальних понять: *музична мова* та *музичне мовлення*, які допомагають вивченню музичного тексту як семіотичного явища. У зв'язку із цим, інтонаційна сутність музичного твору розглядається як звуковий процес, як знакова форма і як комунікативний простір, що транслює художньо-смыслову інформацію.

Поняття «*музична мова*», «*музичне мовлення*» довгий час не мали точного лінгвосеміотичного змісту, а були лише вельми популярними метафорами, що зустрічаються як у повсякденних судженнях, так і в публіцистичній, критичній та науковій літературі. Витоки осмислення цих категорій спостерігаємо ще в давнину, у часи античної грецької та середньовічної європейської музичної науки. Початковий фундамент у становленні теорії музичної мови та музичного мовлення заклали праці французьких та німецьких мислителів XVIII–XIX століть. Однак категоріального статусу ці поняття набули лише наприкінці XX століття, у зв'язку з усталенням загальної лінгвістичної парадигми, характерної для культурологічних досліджень, захоплених пошуком якогось уніфікуючого начала, яке дозволяє створити єдину концептуальну схему й прикладається до об'єктів різного рівня. Щоправда, зазначимо, що як художні, так і теоретичні підстави для подібної екстраполяції закладені генетично, оскільки вербальний і музичний

способи освоєння світу були засобами комунікації ще в синкретичній єдності, що, безумовно, сприяє їх морфологічній адаптації. Усвідомлення цього факту дало можливість виявити комунікативні та когнітивні мовні функції.

Зіставлення принципів і закономірностей вербального спілкування з музичним мистецтвом породило безліч музично-теоретичних концепцій, у яких зазвичай брали початок революційні на той час ідеї. Це справедливо і щодо концепції представників «Флорентійської камерати», і стосовно барокової музичної риторики, а також – ідей щодо синтаксичної будови музичної форми, аналогій між вербальною та музичною інтонацією. Відзначимо, що саме в періоди теоретичного та практичного осмислення й пошуку співвідношень і прямих відповідей з матеріалом, засобами, досвідом та принципами побутування інших мов, музика затверджувала свої специфічні можливості й норми, формувала образно-емоційну систему виразності. До усвідомлення музики як мовної системи почали поступово приходити в епоху Високого Ренесансу, а у XVIII столітті впритул наблизилися до осмислення музичної мови як сукупності музичних засобів.

Теоретичне музикознавство, порівняно з лінгвістикою, має досить невеликий досвід звернення до наукового апарату семіотики. Проте із часом екстраполяція досягнень дослідження вербальної мови з найбільш розвиненою семіотичною системою (де філософське осмислення отримали багато гносеологічних аспектів і було накопичено значний теоретичний матеріал) виявила свою продуктивність в умовах зіставлення різнопланових комунікативних систем. Однак, яким би привабливим не був цей шлях для дослідників, він таїть у собі безліч перепон, оскільки і в самій лінгвістиці досі не вироблено єдиної моделі влаштування-упорядкування мовної системи. Та й природа музично-інтонаційного мовлення не дає змоги проводити точні аналогії з вербальним мовленням. Практика показує, що в найкращому разі музикознавці вибирають насамперед найбільш зручну для них модель, крізь призму якої аналогії мають вигляд правомірних. У іншому випадку відбувається просте запозичення окремих термінів або всього

термінологічного апарату лінгвістики чи семіотики, що лише зовні змінює спосіб опису музичного твору.

Дихотомія мови та мовлення, а точніше, *мовної системи* та *мовленнєвої діяльності*, докладно розглянута у працях швейцарського лінгвіста Ф. де Сосюра / F. de Saussure, де думка автора схиляється на користь *мови*, оскільки неоднорідність *мовленнєвої* діяльності перешкоджає можливості її вивчення (Сосюр, 1998). Таким чином, лінгвістика тривалий час не зверталася до реального звучання – тобто, у випадку музики, особливостей процесуальності музикування. У зв'язку із цим, «лінгвістика *мови*» набула більшого розвитку, ніж «лінгвістика *мовлення*». А розробка понятійного апарату щодо *музичного мовлення* відбулася навпаки – раніше, оскільки велику вагу отримало визнання евристичної доцільності вивчення саме реального звучання – тобто особливостей процесуальності музикування.

Специфіка музичного мистецтва, його потреба у звуковій художній реалізації постійно змушувала музикознавців шукати баланс між поняттями «музична мова» та «музичне мовлення» і, залежно від поставлених завдань, прагнути відповісти на питання – що ж з них, власне, є музикою, отже, серед дослідників можна знайти прихильників кожної точки зору. Проте наше розуміння цієї проблеми повністю узгоджується з думкою-твердженням С. Шипа, який розглядає музичну творчість як *мовленнєву діяльність*, підпорядковану *мовним закономірностям* (Шип, 1998).

Отже, можемо говорити про музичну мову як про особливу багаторівневу знакову систему музично-інтонаційних засобів виразності, а музичне мовлення розглядати як процесуально-сміслову втілення музичної мови та звукову матеріалізацію музично-художнього задуму. Функціонування всього цього багатопланового об'ємного музикотворчого універсуму залежить безпосередньо від розвиненого професійного *музичного мислення*, яке творчо контролює та організує як винахід музики, так і принципи / прийоми її звукової актуалізації.

Таким чином, запозичена з лінгвістики призма розгляду мовних текстів як знакових систем стала важливим інструментом сучасних

досліджень музичного мистецтва. За твердженням М. Шулак, «...сучасна філософія музики і філософія культури вже не можуть оминати семіотичний потенціал в дослідженні природи музики як мистецької, культурної і соціально-комунікативної дійсності» (Шулак, 2021: 98). Проте нагадаємо, що досі не сформовано єдиної теорії стосовно принципів організації музичного семіозу. Щодо цього С. Шип нагадує: «Однак, заперечення мовної організованості музики, так само, як і беззастережне уподібнення музичної організації інтонаційного процесу словесній мові здаються однаково далекими від істини. Перспективним уявляється лише шлях вивчення специфіки музично-мовної системи» (Шип, 2009: 114). У цьому контексті незайвим буде нагадування про те, що емоційно-смысловий зміст музичних інтонем (які умовно можна вважати лексичними зворотами) розкривається безпосередньо саме в процесі музикування.

Порушуючи питання семіотики в контексті співвідношення вербальної та музичної мов, автори статті «Музика та сенс», Пер Оге Брандт та Жозе Роберто ду Карму-молодший, аналізують умовні збіги функціонування процесу агрегації (поєднання-погодження) на рівні генеративного принципу з'єднання частинок (морфологічних одиниць) в необмеженій різноманітності комбінацій. При цьому дослідники загострюють увагу на значимій різниці між словесною мовою та музичною, указуючи на *неспорідненість властивостей семантики при порівнянні природи цих різних способів / засобів художньої комунікації вербальної мови та музичного значення*. Науковці нагадують, що, на відміну від слів та словосполучень, музичні структурні одиниці «розкривають свій емоційний зміст» виключно «з посиланням на їхній нинішній контекст виконання» (Brandt, & do Carmo Jr., 2015).

Далі, перераховуючи вектори семіотичного підходу до вивчення музичного мистецтва (від лінгвістичних – до нейролінгвістичних і нейрокогнітивних) та підкреслюючи їхню значимість і користь, автори статті наголошують на особливостях музичного інтонування (прояв якого вони називають «*l'énonciation*» (фр.), «*enunciation*»

(англ.) – «вимовою», «виголошенням», «дикцією» тощо). І в результаті доходять висновку про те, що в музичному мистецтві закладено унікальну, надзвичайно ефективну силу *передачі* не тільки образів та уявлень, але й *«наступності поколінь»* (що є складовою музичного змісту). У цьому відношенні вони вважають, що наявність таких трансстемпоральних духовних можливостей є «незмінною *метафізичною* властивістю музики». У підсумку автори висловлюють думку, з якою важко не погодитися: «Музика є викликом для всіх методів підходу [до вивчення – С. Д.], і дуже важливо прийняти виклик навіть там, де доводиться думати та працювати далеко поза семіотичними рамками» (Brandt, & do Carmo Jr., 2015).

Тому, у зв'язку зі смисловою полівекторністю інтонаційних компонентів музично-знакової системи, все одно доводиться покладатися на допомогу метафоричних пояснень змістового контексту музичних творів (імпровізаційних у тому числі), оскільки в таких умовах саме метафори є посередником у пошуку смислових координат. Хоча, безумовно, багатовіковий досвід музичної практики дав змогу накопичити чималий інтонаційний фонд, за складовими якого свого часу закріплювалися певні смисли; це – риторичні фігури, звукосполучення-символи, теми-символи, жанрові і стильові ознаки, фактурні моделі та прийоми, ладові особливості, гармонічні обороти, темброво-регістрові барви та інші музично-інтонаційні форми. Отже, знання та розуміння цього ресурсу допомагає прокласти шлях до правильного осмислення інформаційного поля музичної семантики. До того ж, нагадаємо, що в музичній творчості існують приклади звуконаслідування явищ навколишнього світу й музичного імітування різних форм руху.

Проте семантика не відображається в психічному полі сприйняття як у дзеркалі, оскільки аперцепційне розуміння художнього музичного змісту є складним процесом, де, крім відповідності накопиченому життєвому, культурному та музичному досвіду, функціонує синтетичний емоційно-інтелектуальний механізм освоєння змісту музичного мовлення, який значно розширює обрії уявлень. Таким чином, програмність у музиці, незважаючи на будь-які ознаки конкретної

смісловій завчасній установленості, має великий ступінь умовності. Тобто у слухача можуть виникати будь-які ілюзорні, абстрактні, ірраціональні уявлення, зовсім різні образні асоціації, зокрема й ті, що є досить далекими від запропонованих у програмі. І все-таки, попри специфіку музичної мови, фактично всі художні експерименти програмного характеру виявилися доцільними, плідними, певною мірою переконливими та багато в чому ефективними.

Наприкінці розмови про загальномузичні аспекти наукового розуміння феномена музичної програмності анонсуємо переміщення цього вектора аналітичних розвідок у бік дослідження джазової імпровізаторської творчості (специфіку якої буде обговорено в наступних статтях). Щодо цього нам необхідно звернутися до розгляду питань, пов'язаних з нестандартною *інтерпретаційною функцією джазової імпровізаторської* художньої діяльності, особливості якої достатньо докладно проаналізовані автором цієї статті в дисертаційній роботі (Давидов, 2015). Ідеться про *креативне інтерпретування трансформативного характеру*, яке поширюється на комплекс інтонаційно-художньої структури початкової теми та спектр персональних творчих концепцій самого імпровізатора. Таким чином, усвідомлення *самобутності* цих художніх принципів, зумовлених самою генезою імпровізаторства, дає нам привід і право стверджувати, що функціонування феномена *програмності* у джазовій творчості має свої *особливості*.

Висновки.

У межах пропонованої статті ми доклали зусиль для узагальнення та систематизації основних принципово важливих положень наукових теорій, спрямованих на вивчення проблем багатопланового поняття «музична програмність». Визначено, що програмність – це яскравий прояв самодостатності інструментальної творчості. Наголошено, що зміст програмної музики залежить від нематеріального художнього задуму, обумовленого впливом екстрамузичних факторів і трансдукованого у матеріальний звуковий текст за допомогою прийомів символізації музикально-інтонаційного висловлювання. Згадано

наявність системи класифікації різних проявів програмності, наведено основні музичні функції та функції психології сприйняття музичних творів. Заявлено, що музична мова не називає предмети і явища, тому багатозначність і, отже, семантична багатовимірність музичного мовлення породжує *множинність осмислень і трактувань* художніх параметрів програмного змісту та ускладнюють перспективу їх опису в контексті аналітичних категоріальних значень. Указано також, що із часом виникають нові смислові відтінки розуміння змісту певної музичної програми. Проте підкреслено, що, незважаючи на природу музичної мови, усі творчо переконливі та професійно організовані концепції програмного характеру виявилися закономірними, плідними та багато в чому ефективними.

Зазначено, що розуміння музичного твору не лише як звукового процесу, а й як знакової системи та комунікативного простору допомогло вивченню інтонаційного тексту як семіотичного явища і вивело музикознавство на шлях лінгвосеміотичного аналізу музичних артефактів. Таким чином, звернення до наукового апарату семіотики сприяло розширенню розуміння музичного тексту як інформаційного послання, зашифрованого у звукових сполученнях – у просторі морфологічних та синтаксичних перетворень інтонаційних структур. Однак цей дослідницький напрям поки що не став унікальним ключем до розкриття і повного усвідомлення всіх таємниць складного багатоглибого художнього світу музики.

На нашу думку, найбільш природним і плідним підходом до осмислення художнього, зокрема програмного, змісту музики є її системно упорядкований аналіз, де поєднуються музикознавчі, філософські, лінгвосеміотичні, нейробіологічні, фізико-акустичні та інші сучасні міждисциплінарні методологічні інструменти наукового дослідження. Саме багатовекторна цілеспрямована скрупульозна дослідницька стратегія та уважна прониклива аперцепційна позиція, безумовно, допоможуть почути, вловити, розпізнати, зафіксувати, проаналізувати та зрозуміти суттєві особливості музичного універсуму.

Перспективою подальшого дослідження теми є аналіз функціонування явища програмності у творчості джазових імпровізаторів, де панують принципи трансформативного інтерпретування музично-тематичного тексту.

ЛІТЕРАТУРА

- Борух, І. М. (2020). *Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2020/08/aref-boruh.pdf>
- Давидов, С. П. (2015). *Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Кияновська, Л. (1987). До питання про сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство*, 22, 15–22.
- Лю Лу (2024). Програмні чинники концептуалізації музично-образного змісту у фортепіанній творчості. *Музичне мистецтво і культура*, 40, 89–102. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-7>
- Москаленко, В. (2001). Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*, 7: Текст музичного твору: практика і теорія, 3–10.
- Сосюр, Ф. де (1998). *Курс загальної лінгвістики*. (Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко). Київ: Основи. https://shron1.chtyvo.org.ua/Sosyur_Ferdynan_de/Kurs_zahalnoi_linhvistyky.pdf
- Сюта, Б. (2018). *Актуальні проблеми аналізу музичного твору: теорія, методологія, практика*. (Робоча програма навчальної дисципліни для аспірантів). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/RPND-025-Aktualni-problemi-analizu-muzichnogo-tvoru-teoriya-metodologiya-praktika.pdf>
- Тищик, В. Б. (2021). *Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/d85169db-c010-45ab-8827-ecfb34800439/content>
- Фізер, К. С. (2019). *Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів)*.

- (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/fizer-dysertatsiya.pdf>
- Фрайт, О. (2000). *Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАНУ. Київ. <http://search.nbuv.gov.ua/publ/REF-0000245123>
- Хотюн, А. В. (2021). Нові аспекти програмності в сучасній музичній культурі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 21(2), 290–299. <https://doi.org/10.33287/222145>
- Черноіваненко, А. Д. (2021). *Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології*. (Монографія). Одеса: Видавничий дім «Гельветика». <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivankenko-a.d.-monografyya-1.pdf>
- Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. (Навч. посібник). Київ: Заповіт.
- Шип, С. В. (2009). Задум музичного твору у лінгвосеміотичному аспекті. *Музична україністика: сучасний вимір*, 3, 105–119. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39410/10-Shyp.pdf?sequence=1>
- Шулак, М. (2021). Перспективи семіотичного підходу в музиці: від структуризму до екосеміотики. *Вісник Львівського університету. Серія «Філософські науки»*, 27, 88–101. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_philos_2021_27_12
- Abs Osta, L. (2025). The “Harold Theme” as a Byronic Microcosm: Structural and Narrative Condensation in Berlioz’s Harold in Italy. *Music and the written word. Humanities. Special issue reprint*, 14(8), 166, 139–167. <https://doi.org/10.3390/books978-3-7258-5320-5>
- Brandt, Per Aage & do Carmo Jr., José Roberto. (2015). Music and Meaning. *Signata*, 6, 15–21. <https://journals.openedition.org/signata/1382?lang=en>
- Busoni, Ferruccio. (1911). *Sketch of A New Esthetic of Music by Ferruccio Busoni*. (Trans. from the German by Dr. TH. Baker). New York: G. Schirmer. <https://archive.org/details/sketchofanewesth000125mbp>
- Kregor, Jonathan. (2015). *Program music*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://dokumen.pub/program-music-9781316239841-1316239845.html>

REFERENCES

- Abs Osta, L. (2025). The “Harold Theme” as a Byronic Microcosm: Structural and Narrative Condensation in Berlioz’s Harold in Italy. *Music and the written*

- word. *Humanities. Special issue reprint*, 14(8), 166, 139–167. <https://doi.org/10.3390/books978-3-7258-5320-5> [in English].
- Borukh, I. M. (2020). *Programmaticity in Ukrainian violin music: historical, sociocultural, and aesthetic-stylistic aspects*. (Extended abstract of PhD diss.). Lviv M. V. Lysenko National Music Academy. Lviv <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2020/08/aref-boruh.pdf> [in Ukrainian].
- Brandt, Per Aage & do Carmo Jr., José Roberto. (2015). Music and Meaning. *Signata*, 6, 15–21. <https://journals.openedition.org/signata/1382?lang=en> [in English].
- Busoni, Ferruccio. (1911). *Sketch of A New Esthetic of Music by Ferruccio Busoni*. (Trans. from the German by Dr. TH. Baker). New York: G. Schirmer. <https://archive.org/details/sketchofanewesth000125mbp> [in English].
- Chernoivanenko, A. D. (2021). *Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology*. (Monograph). Odesa: Helvetica Publishing House. <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyya-1.pdf> [in Ukrainian].
- Davydov, S. P. (2015). *Texture organization of a jazz piece (based on piano art material)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Fizer, K. S. (2019). *The title of a musical work and its functioning in modern music (on the example of the work of Ukrainian composers)*. (Extended abstract of PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/fizer-dysertatsiya.pdf> [in Ukrainian].
- Frait, O. (2000). *Peculiarities of the implementation of the principle of programmaticity in Ukrainian piano music*. (Extended abstract of PhD diss.). M. T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of the Ukraine. Kyiv. <http://search.nbuv.gov.ua/publ/REF-0000245123> [in Ukrainian].
- Khotiun, A. V. (2021). New aspects of programmaticity in modern musical culture. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*, 21(2), 290–299. <https://doi.org/10.33287/222145> [in Ukrainian].
- Kregor, Jonathan. (2015). *Program music*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://dokumen.pub/program-music-9781316239841-1316239845.html> [in English].
- Kyianovska, L. (1987). On the question of the perception of a program work. *Ukrainian Musicology*, 22, 15–22 [in Ukrainian].

- Liu Lu (2024). Programmatic factors of conceptualization of musical and figurative content in piano work. *Musical art and culture*, 40, 89–102. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-7> [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2001). *Musical work as a text*. *Kyiv musicology*, 7: Text of a musical work: practice and theory, 3–10 [in Ukrainian].
- Saussure, F. de (1998). *Course in General Linguistics*. (Trans. from French by A. Korniiichuk & K. Tyshchenko). Kyiv: Osnovy. https://shron1.chtyvo.org.ua/Sosiur_Ferdynan_de/Kurs_zahalnoi_linhvistyky.pdf [in Ukrainian].
- Shulak, M. (2021). Prospects of a semiotic approach in music: from structuralism to ecosemiotics. *Bulletin of Lviv University. Philosophical sciences series*, 27, 88–101. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_philos_2021_27_12 [in Ukrainian].
- Shyp, S. V. (1998). *Musical form from sound to style*. (Study guide). Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Shyp, S. V. (2009). The idea of a musical work in a linguo-semiotic aspect. *Musical Ukrainian Studies: a modern dimension*, 3, 105–119. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39410/10-Shyp.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2018). *Current problems of musical work analysis: theory, methodology, practice*. (Working program of the academic discipline for postgraduate students). Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/RPND_025-Aktualni-problemi-analizu-muzichnogo-tvoru-teoriya-metodologiya-praktika.pdf [in Ukrainian].
- Tyshchyk, V. B. (2021). *Programmaticity in Ukrainian bayan music (1960–2010)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/d85169db-c010-45ab-8827-ecfb34800439/content> [in Ukrainian].

Serhii Davydov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,

PhD in Art Studies, Associate Professor,

the Department of Music Art of Pop and Jazz

e-mail: davydovjazz@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-0726-0230

Questions of programmaticity as a preamble to the analysis of artistic aspects of jazz

Statement of the problem. *In recent years, the range of scientific explorations of jazz art has expanded considerably. However, the phenomenon of programmaticity within the sphere of jazz improvisational performance has not yet received proper*

scholarly elaboration (at least, our attempts to locate studies with such an analytical vector have, unfortunately, yielded no expected results).

Objectives, methods and novelty of the research. Since the present article constitutes the first part of a trilogy devoted precisely to the exploration of these issues, its primary objective is to summarize and conceptualize the key components of the multifaceted scientific understanding of the notion of “musical programmaticity”. The methodological basis of the research comprises a set of scientific approaches, where the main analytical tools are historiographic, systemic-functional, and musical-semantic methods. The novelty of this study are determined by the fact that, for the first time, the analytical conceptualization of the fundamental theoretical positions and hypotheses (formed throughout the historical evolution of the theory of musical programmaticity) has been systematized for subsequent application to the analysis of jazz improvisational creativity.

Research results and conclusion. The research has led to several axiomatic conclusions: 1) programmatic music represents a kind of manifesto of the emancipation and self-sufficiency of instrumental creativity; 2) the programmatic conception is determined by the influence of extramusical factors; 3) the originality of a creative programmatic intention is realized through techniques of symbolizing the artistic-imagery meaning within the intonational text of a musical works; 4) the engagement of semiotic methodology has contributed to expanding the understanding of programmaticity as an informational message, however, the linguo-semiotic method has not become an all-encompassing (or all-explanatory) tool for comprehending the complex, multilevel phenomenon of musical programmaticity; 5) it is precisely a comprehensive, multivectoral approach – grounded in a broad spectrum of diverse scientific strategies – that appears to be the most effective in studying the phenomenon of musical programmaticity. Based on the analysis of the development of scientific theory, which is aimed at studying the phenomenon of "musical programmaticity," it becomes possible to formulate a strategy for research in subsequent articles on the functioning of programmaticity in jazz creativity.

Keywords: musical language; musical speech; musical programmaticity; linguo-semiotic method; jazz creativity; improvisational transformative interpretation.

Стаття надійшла до редакції 2.07.2025,
рекомендована до друку 21.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.