

УДК 782.9

О.В. Супрун

ПИТАННЯ КОМУНІКАТИВНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

Поняття «комунікативна функція» є одним із найважливіших в аналізі механізмів взаємодії між людиною та мистецтвом, людиною та культурою і може розглядатися в соціологічному та мистецтвознавчому аспектах. В соціологічному контексті дане поняття вказує на характер зв'язків між мистецьким твором і публікою. З точки зору мистецтвознавства – це, як правило, дослідження особливостей організації художнього матеріалу, його формотворчих та семантичних чинників, які спрямовують мистецтво (музику) на сприйняття публіки. Універсальні контексти поняття «комунікативна функція» пов'язані з розкриттям таких сутнісних проблем, як *спілкування, діалог та взаємообмін*.

Серед головних функцій джазу дослідники виділяють *комунікативну* як найбільш важливу. Головне її призначення – у забезпеченні людського спілкування. Тому на перший план у джазовому мистецтві виступає проблема взаємин *публіки* та музиканта.

У сучасному мистецтвознавстві проблема публіки стала предметом самостійного вивчення в роботах О.Баумгартена, який увів до науки поняття «естетика» і враховував публіку як складову нової науки поряд із творами мистецтва художника та його предметом. У ХІХ ст. ці питання увійшли до поля дослідницьких інтересів німецького композитора, публіциста – Р.Шумана та австрійського музичного критика Е.Гансліка. У ХХ столітті проблема публіки стала актуальною для соціологів, що обумовлено народженням такого феномену, як «масове» мистецтво.

Окрім наукових розвідок Т.Адорно [1], а на вітчизняній «ниві» – А.Сохора [10] та Б.Асаф'єва [2], питання слухацької аудиторії, типології й соціокультурних відмінностей активно розробляється в дослідженнях сучасних російських культурологів і соціологів – Є.Дукова [5] і Н.Хренова [11].

У різних видах музики категорія публіки виявляється по-різному. Так, у фольклорі, наприклад, є неможливим розрив між «автором» і публікою. Тут відсутній той специфічний естрадний бар'єр – сцена та естетична рамка, яка різко відгороджує в професійному мистецтві виконавців, – а через них авторів – від публіки.

У своєму дослідженні П.Богатирьов уважав функцію публіки основною мірою відмінності професійного мистецтва від фольклору, адже народну пісню співають усі, її «виконавець» не відокремлений від публіки. «Будь-який слухач – «потенційний майбутній виконавець». Фольклор адресований не стороннім, а самому собі й усім відразу» [3; 375]. Склад твору кожного разу залежить від конкретного складу учасників. Естрадний бар'єр є відсутнім не лише в колективному, але й у сольному виконанні. Склад аудиторії та її реакція – репліки, жести, міміка – помітно впливає на те, у якому вигляді твір буде виконано.

Джаз, як і будь-яка усна культура, може існувати лише в прямих контактах. Завдяки імпровізації він відтворює ігрове начало, яке завжди є в людині. «Людина імпровізуюча» – це людина зі спонтанною, важко передбачуваною поведінкою, що тонко реагує на будь-які зміни в музичній ситуації. У цьому сенсі джазове мистецтво є близьким до фольклорного типу музикування. Для джазу, як для жодного іншого вигляду музичного мистецтва, важливим є значення публіки. Публіка, слухач визначає практику суспільного побутування музичного «продукту» подібного до джазу. Вона – основний поціновувач в усіх типах музики. Як відомо, у джазі, у будь-якому його стилі слухацька аудиторія завжди є співучасником виконання. Вона не лише оцінює, але й безпосереднім чином реагує на гру музикантів, підбадьорюючи вигуками виконавця, аплодуючи посеред виконання або після вдалої імпровізації соліста.

У своїй філософській розвідці «Миттевість свята: джаз і семіотика» американський дослідник Шон Сінгер вказує на те, що: «виконання джазу – процес комунікативний та контекстуальний. Слухачі джазу, які є *основною складовою цього виду мистецтва*, пізнають його, знаходячись на різних рівнях компетенції» [9; 20]. Далі автор підкреслює: «Джазове виконання налаштовує тісний зв'язок між музикантами та слухачами. Як і в усному мовленні, тут існують вербальні та візуальні ключові моменти. Виконавець соло повідомляє їх музикантам, які, у свою чергу, доносять їх аудиторії» [9; 21]. Шон Сінгер вказує на зв'язок, що існує між задоволенням, яке відчують слухачі, і творчим зусиллям. Він зазначає: «Почуття є спонтанними, і слухач зазнає їх автоматично й інстинктивно. Вони народжуються з багатьох зв'язків з того, що виражається» [9; 21].

Продовжуючи цю думку, інші американські вчені Алан Перлман і Деніел Грінблатт застосовують поняття компетентності до тих, хто слухає джаз і розподіляють слухачську аудиторію на «внутрішню» та «зовнішню» публіку. Дослідники наголошують на великому значенні «внутрішньої» публіки для повноцінного сприйняття джазу: ««Внутрішня» – це, зазвичай, музиканти. Їх компетентність у даному випадку передбачає те, що вони чують або розуміють гру імпровізуючого джазмена. Вони володіють структурною компетенцією, що означає: ці слухачі здатні розпізнати головні елементи того, що виконується, – гами, арпеджіо, блюзові структури і т.п. «Внутрішня» аудиторія може складатися не тільки з музикантів, а й із «просунутих» шанувальників» [9; 23].

При сприйманні джазу існують певні *норми* слухачької поведінки. Так, прийнято оплесками зустрічати початкові такти знайомої мелодії джазового стандарту або якісь цитати чи кліше відомих виконавців. У такий спосіб публіка співпереживає разом із музикантом, стаючи співвиконавцем. Відомий у світі джазовий піаніст і композитор Дейв Брубек стверджував: «Публіка – п'ятий член нашого квартету» [6; 297].

Зазвичай джазові концерти відвідує підготовлений, обізнаний слухач. Він знає, як поводитися, у яких випадках плескати та коли свистіти або сидіти тихо. Якщо більша частина аудиторії представлена саме такими співучасниками концерту, то на її тлі різко виділяється слухач академічних концертів, так само, як і навпаки. По-європейському вихований слухач теж емоційно не віддалений від твору, але ця співучасть має інший характер. У музиці академічної традиції неможливо собі уявити, щоб виконання переривалося аплодисментами, вигуками, тим більше свистом після найбільш вдалих соло. За класичними канонами музичної естетики аплодисменти є прийнятними лише після виконання всіх частин твору. Не можна аплодувати навіть у паузах між частинами симфонії або сонати. У джазовій етиці емоційна чутливість на виконання – *норма*. Слухач може підтоптувати в такт, розгойдуватися, неголосно підспівувати або, навпаки, відкрито виражати своє незадоволення. Джазовий слухач не піде на концерт джазової музики «із пристойності». Він – активний співучасник музичного дійства.

Активна й опосередковано-пасивна участь публіки – це те, що розмежовує *джаз і класичну музику*. Джазовий слухач залучений до процесу імпровізації, він активно впливає на виконавців. Джазовий піаніст Річмонд Браун підтверджує це, описуючи складнощі в спілкуванні з публікою: «Слухач весь час попереджає: відбуваються нескінченно малі передбачення, чи буде наступна подія повторенням будь-чого, або це буде чимось іншим. Виконавець постійно або підтверджує, або спростовує ці передбачення в уявленні слухача. Так, якщо виконавець починає повторювати що-небудь, увага слухача знижується з моменту, коли успішно передбачається те, що відбувається. Потім, якщо повтори продовжуються, інтерес знову підвищується, і слухач зацікавлюється» [12; 74].

Навмисний розрахунок на слухача – розрахунок, характерний для джазу: тут авторський задум реалізується через активну співтворчість із слухачем. Виконавець орієнтується на використання не лише демонстрації своїх творчих потенцій, але й потенцій слухача, на асоціативність його музичного мислення. Знаючи засоби дії на публіку, джазмен стандартизує музично-виразні засоби, «шліфує» певні прийоми, добре усвідомлюючи, що

той або інший відомий йому прийом викличе в слухача вигук схвалення.

«Слухач і поціновувач джазу чекає від імпровізатора автоцитат, імпровізатор, у свою чергу, йдучи назустріч цим чеканням, свідомо повторює колись вдало знайдене, а в процесі підготовки до імпровізації може й свідомо готувати «про запас» ті або інші елементи імпровізації», – відзначає С.Мальцев [8; 10].

У кожного з джазових стилів є своя аудиторія, коло шанувальників, на яких розраховане виконання. Ця публіка неоднорідна за своєю структурою, кількісним складом, віком, вона різної соціальної та расової приналежності. Одні віддають перевагу традиційним стилям, другі – авангарду, треті – бібопу або кул-джазу.

На певних етапах розвитку джаз ставав зрозумілим лише вузькому колу людей і перетворювався, за формулою Теофіла Готье, на «мистецтво для мистецтва». Існує думка, що в джазовому середовищі рідко можна зустріти тих, хто сприймає весь джаз у цілому. Ті, хто захоплюється авангардним джазом, вважає свінг «комерційним непотребом».

Складності в сприйманні джазу пов'язані, певною мірою, з особливостями розвитку джазового мистецтва в цілому, яке є дуже різномірним в естетичному відношенні. На відміну від європейської музики, яка мала тисячолітню історію й пережила фактично дві докорінні зміни: виникнення тональності та створення додекафонії, джаз розвивався дуже стрімко та за досить невеликий проміжок часу тричі кардинально змінював своє обличчя (бібоп, фрі-джаз, новий джаз). А, як відомо, набуття нових музичних уподобань вимагає від слухача довгого слухового тренування, засвоєння нової мови та відпрацювання нової аперцепції. Тому з появою авангардного джазу дослідники часто пов'язують кризу сприйняття цього мистецтва. Цей напрям різко відрізнявся від попередніх: слухач, який звук знаходить в джазі естетичні ознаки легкої музики, губився перед незрозумілістю його нового естетичного змісту. Це також пов'язано з тим, що іманентні витоки авангардного джазу – його художня позиція та принципи побудови естетичної системи – тільки частково пов'язані із джазом та охоплюють значні сфери нової європейської, традиційної східної й африканської музики.

Проблема публіки в джазі тривалий час мала расовий відтінок: склад публіки певний відрізок часу відображав соціально-політичний стан американського суспільства. Сегрегація розділяла не лише чорних і білих, але джазову публіку.

Джаз мав спочатку «чорну» аудиторію. В.Конен, описуючи шляхи народження джазу, розповідає, як на площі Конго збиралось до 2-3-х тисяч людей, щоб подивитися на чорних танцюристів [7; 13]. Білі тоді не брали участі у створенні музики, вони були лише глядачами.

На перших стадіях свого розвитку джаз не був культурою привілейованого суспільства: це суспільство його споживало, але не створювало, у цьому суспільстві чорні розважали білих. Історично так склалося, що біла більшість сприймала чорних такими, що розважають. Невипадково в XIX столітті архаїчний джаз представляла музика винятково негритянських і креольських оркестрів, які марширують.

Традиційний (або класичний) джаз, ознаками якого є новоорлеанський стиль з його негритянським і креольським напрямом, чиказький стиль, новоорлеанська та чиказька версії диксиленду (за винятком «білого» диксиленду), декілька різновидів фортепіанного джазу (баррел-хаус, бугі-вугі й ін.) – усе це було також дітищем чорних. Цей список доповнює «гарлемський джаз» (Harlem jazz) 1920-1930-х років. Саме райони нью-йоркського Гарлему, які традиційно населені американськими неграми, були тим самим місцем, де зароджувалася велика кількість напрямів негритянського джазу.

У більш ніж столітній історії джазу брали участь не лише чорні, але й білі музиканти. Останні зробили значний внесок до створення нових напрямів. Так, безперечною заслугою білих музикантів є поява диксиленду. Саме слово «диксиленд» було введено в ужиток білими музикантами, щоб підкреслити його відмінність від негритянського джазу й уникнути вживання самого слова «джаз», ставлення до якого тривалий час було вельми зневажливим і носило расовий відтінок. Творці стилю свінг, який з'явився на початку 30-х років, були також білими музикантами.

Расовий відтінок у джазі ще залишався впродовж довгих років, але поступово став менш вираженим. Наприкінці 1930-х років з'явився новий напрям, відомий під назвою «новоорлеанський ренесанс» (New Orleans renaissance) і «відродження диксиленду» (dixieland revival). Його ініціаторами були білі шанувальники джазу, колекціонери грамплатівок, джазові критики й музиканти, які прагнули відродити автентичні форми класичного джазу, традиції якого виявилися вже майже повністю забутими через загальне захоплення комерційною танцювальною музикою.

Білі музиканти, що відіграли помітну роль у становленні свінгу, до бібопу, в усякому разі до певного моменту, не мали жодного стосунку. Знехтуваний переважно більшістю публіки в перші роки свого становлення бібоп мав своє, хай невелике, коло шанувальників.

Стиль, повністю створений чорними музикантами, спочатку мав винятково чорну аудиторію. Біла публіка автоматично відкидалася. По-перше, боп не мав під собою танцювальної основи, по-друге, його мова була незрозумілою білим джазменам, що зіграли помітну роль у становленні свінгу. Довгий час боп залишався голосом негритянського гетто, а його музика, заснована на своєрідних методах імпровізації, подібно до роду приватної мови, була зрозуміла лише посвяченим.

Кул-джаз, створений негритянськими джазменами-боперами на основі досягнень бопу, був багато в чому протилежний до нього. Цікаво, що, створений чорними музикантами, він незабаром поширився серед білих. За твердженням багатьох дослідників джазу, більшість представників кул-джазу – білі музиканти.

Расовий аспект джазу став базисним і в його внутрішній класифікації за географічним принципом. У ній визначилися два рівні: вест-коуст («west-coast» – східне узбережжя) й іст-коуст («east-coast» – західне узбережжя). Якщо представниками іст-коуст джазу були переважно кольорові музиканти, то вест-коуст – білі. Про умовність цієї класифікації та її неадекватність наголошувалося в джазовій літературі неодноразово. Її вразливою стороною є використання замкнутого принципу класифікації, тоді як насправді серед представників того або іншого напрямку можна було зустріти і білих, і чорних. Відповідно етнічний склад публіки був теж неоднорідним.

Серед внутрішніх класифікацій можна назвати ще й загальне ділення джазу на «хот» (hot) – і «кул» (cool) – джаз. Обидва з цих напрямів мають свою аудиторію, яку можна охарактеризувати як ініціативну та консервативну. Хот-музикант запалює своїм виконанням не лише публіку, але й самого себе. Викликати емоційний відгук у слухача, захопити його, довести до стану екстазу – ось головна мета цих джазменів. Досягненню цієї мети служать усі відомі з передджазових часів засоби. Це особливий тип інтонації (вокальної й інструментальної) – використання специфічно «брудних», нечистих з точки зору європейців нот, вульгарного «плотського» тембру, гучної звучності, прискорення темпу. Такі музичні прийоми впливають на систему сугестії слухача. Бібоп із його бурхливими пристрастями, збудженим настроєм, темпераментною грою, розрахованою на миттєвий відгук з боку аудиторії, здається майже антагоністичною протилежністю кул-джазу з його певною мірою нарочитою манірністю, претензійністю та деяким інтелектуалізмом.

У кул-джазі естетичним ідеалом була стриманість і врівноваженість. Виконавець на сцені існує ніби відособлено від твору, який виконується. Для кул-музиканта невід'ємною вимогою було віртуозне володіння інструментом (або декількома). Але навіть при виконанні віртуозних, технічно блискучих пасажів музикант повинен був триматися зі спокійною впевненістю, нічим не проявляти своїх відчуттів.

Ці дві дуалістичні протилежності («hot» і «cool») складають чи не головну інтригу джазу. Саме довкола цих якостей зосереджена основна маса суперечок стосовно природи джазу. Важко сказати, у якого різновиду джазу було більше прихильників і противників. Але те, що його аудиторія спочатку чітко ділилася на дві основні групи, поза сумнівом.

Окремою є ситуація з авангардним джазом, який Лерой Джонс назвав «ною чорною музикою». Як відомо, новий джаз узагалі змінив естетичні засади джазу, критерії його

оцінювання та спосіб сприйняття. Процес джазової комунікації в новій чорній музиці стосується, перш за все, глибинної слухацької реакції – зіткнення із джазовою подією. Як зазначає відомий дослідник сучасного джазу Є.Барбан: «Джазова комунікація схожа до шаманського трансу африканського ритуалу – їй притаманні почуття емоційного симбіозу та ідентифікації з іншими, розчинення в колективі, деякий «магічний» транс, у якому перебувають музиканти та слухачі, стихійна карнавалізація всіх елементів естетичного дійства» [3; 56]. Зрозуміло, що такі особливості джазового музикування мають своє коріння в соціально-психологічних особливостях африканського мистецтва та психічній структурі особистості негро-африканця.

Ураховуючи те, що чорні музиканти авангарду свідомо відмовлялися від загальноприйнятих цінностей, а орієнтувалися на автентичні афро-американські культурні моделі (духовні пошуки Дж. Колтрейна в альбомах «Ом», «Медитація», «Перевтілення»), аудиторія цього напрямку здебільшого була чорною.

Отже, для розуміння природи джазового мистецтва, його можливостей культурного спілкування необхідно враховувати унікальне, притаманне тільки даному мистецькому виду середовище побутування, специфічні різновиди джазових спільнот та діалогічний характер імпровізаційного творчого акту, який виявляється в дуальності комунікативної пари «музикант-слухач», на противагу триєдності ланцюга «композитор-виконавець-слухач» в академічній музиці.

Джерельні приписи

1. Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки / Теодор В.Адорно. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б.Асафьев. – 2-е изд. – Л.: Музыка, Ленинградское отд., 1971. – 376 с.; нот., ил.
3. Барбан Е. Чёрная музыка – белая свобода: Музыка и восприятие нового джаза / Ефим Барбан. – СПб.: Композитор, 2007. – 284 с.
4. Богатырев П.Г. Фольклор как особая форма творчества / П.Г. Богатырев, Р.О. Якобсон // Вопросы народного творчества. – М.: Искусство, 1997. – С. 369-383.
5. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е.В. Дуков. – М.: Классика-XXI. – 2003. – 256 с.
6. Коллиер Дж.Л. Становление джаза: популярно-исторический очерк / Дж.Л. Коллиер; Предисл. и общ. ред. А.Медведева; Пер. с англ. – М.: Радуга, 1984. – 389 с.: ил.
7. Конен В.Дж. Рождение джаза / В.Дж. Конен; [ВНИИ искусствознания]. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1984. – 319 с.; нот., ил.
8. Мальцев С.М. О психологии музыкальной импровизации / С.М. Мальцев. – М.: Музыка, 1991. – 88 с.; нот.
9. Сингер Ш. Мимолетность праздника: джаз и семиотика / Ш.Сингер // Jazz квадрат. – 1998. – № 7 (9). – С. 19-23.
10. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура / А.Н. Сохор. – М.: Сов. композитор, 1975. – 202 с.
11. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций РФ. – М.: Наука, 2006. – 646 с.
12. Sargent W. Jazz. Hot and Hybrid / Sargent W. – New York: Da Capo Press, 3rd edn, 1975. – 198 p.

Резюме

Розглянуто специфіку сприйняття джазової музики, типи слухацької аудиторії та зазначено діалогічний характер джазової комунікації, який визначено як пара понять «hot» і «cool».

Ключові слова: джазове мистецтво, комунікативна функція, джазовий слухач, джазова публіка, діалогічний характер джазу.

Summary

Suprun O. Question of communicative features of jazz art

Is examined the specific of perception of jazz music, types of listener audiences and dialogic character of jazz communication, which is marked as a pair of concepts «hot» and «cool».

Key words: jazz art, communicative function, jazz listener, jazz audience, dialogic character of jazz.

Аннотация

Рассматривается специфика восприятия джазовой музыки, типы слушательской аудитории и определен диалогический характер джазовой коммуникации, который обозначен как пара понятий «hot» и «cool».

Ключевые слова: джазовое искусство, коммуникативная функция, джазовый слушатель, джазовая публика, диалогический характер джаза.