

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL
REPUBLICII MOLDOVA**

ACADEMIA DE MUZICA, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

DEPARTAMENTUL MUZICOLOGIE, COMPOZIȚIE ȘI JAZZ

CZU 78.036.9:821.0

Victoria Tcacenco

**JAZZUL ÎN LITERATURA ȘTIINȚIFICĂ MODERNĂ:
TRECERE ÎN REVISTĂ**

Ghid metodologic

Chișinău

2022

JAZZUL ÎN LITERATURA ȘTIINȚIFICĂ MODERNĂ: TRECERE ÎN REVISTĂ

Ghid metodologic

Autor: VICTORIA TCACENCO, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Redactor științific: VICTORIA MELNIC, doctor în studiul artelor, profesor universitar, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Recenzenți: **TATIANA BEREZOVICOVA**, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

IURIE MAHOVICI, profesor universitar, Maestru în Artă, departamentul *Pian*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Recomandat spre publicare de Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova

Procesul-verbal nr. 5 din 29.08. 2019

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții din Republica Moldova

Tcacenco, Victoria.

Jazzul în literatura științifică modernă: trecere în revistă : Ghid metodologic / Victoria Tcacenco ; redactor științific: Victoria Melnic ; Ministerul Educației și Cercetării al Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Departamentul Muzicologie, Compoziție și Jazz. – Chișinău : AMTAP, 2022. – 35 p.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Adnot. paral.: lb. rom., engl. – Referințe bibliogr.: p. 33-35 (30 tit.).

ISBN 978-9975-117-78-4.

78.036.9:821.0

T 31

CUPRINS

ADNOTARE/ANNOTATION.....	4
INTRODUCERE	5
1. JAZZUL ÎN VIZIUNEA CULTUROLOGICĂ.	6
2. JAZZUL ÎN CONTEXTUL POSTMODERNISMULUI	10
3. PROBLEMATICA SOCIOLOGICĂ A JAZZULUI	14
4. PROBLEMATICA ETNOCULTURALĂ A JAZZULUI	19
5. LUCRĂRI DEDICATE ISTORIEI JAZZULUI.....	22
6. VARIETĂȚI REGIONALE ȘI NAȚIONALE ALE JAZZULUI	24
7. JAZZUL ȘI TRADIȚIA MUZICALĂ ACADEMICĂ	27
CONCLUZII	31
REFERINȚE BIBLIOGRAFICE.....	33

ADNOTARE

Ghidul metodologic propus atenției Dvs are drept scop de a introduce în circuitul științific național unele teorii menite să trateze specificul jazzului la etapa actuală a evoluției acestuia. Este vorba de ultimele realizări ale științei universale și naționale. În lucrarea de față sunt prezentate și analizate succint diferite concepte științifice, care pot completa baza metodologică a lucrărilor dedicate analizei fenomenelor jazzului universal și național.

Pe baza opiniilor cercetătorilor internaționali se relevă un aparat științific veridic deja aprobat în studiul fenomenelor jazzistice universale. Printre ele sunt: conceptul postmodernist – actual pentru muzica jazz, cercetarea etnojazzului ca unuia dintre cele mai promițătoare curente ale jazzului contemporan și proceselor de fuziune ale jazzului cu tradiția academică. Vom expune cum se tratează problematica sus-menționată în literatura științifică.¹

Suportul metodic poate fi util studenților, masteranzilor și, mai ales, doctoranzilor Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice în aprofundarea problematicii jazzului universal sau național. Conceptele, ideile, tezele teoretice expuse în cadrul lucrării de față pot servi drept suport metodologic și metodic, pot completa baza științifică a lucrărilor de curs, licență, magistru, precum și tezelor de doctor elaborate în cadrul Școlii Doctorale a AMTAP.

ANNOTATION

The methodological guide proposed to your attention aims to introduce in the national scientific circuit some theories designed to deal with the specificity of jazz at its current stage of evolution. It refers to the latest achievements of universal and national science. In this paper, different scientific concepts, being presented and analyzed briefly, can complement the methodological basis of the works dedicated to the analysis of the phenomena of universal and national jazz at the present stage. Based on the concepts of international researchers, this work reveals a truthful scientific apparatus already approved in the analysis of the universal jazz phenomena. Among them are highlighted: the postmodernist concept for jazz music at the current stage, the research of the specificity of ethnojazz as one of the most promising trends in contemporary jazz and processes of fusion of jazz with academic tradition. We will explain how the above-mentioned issues are treated in the specialized scientific literature.²

The methodical support can be useful for Bachelor', Masters' and, especially, Doctorate' students of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts in a profound studying the problems of universal or national jazz. Concepts, ideas, theoretical theses exposed in the present paper can serve as methodological and methodical support, can complement the scientific basis of the course, Bachelor's, Master's, and PhD. theses elaborated within the AMTAP Doctoral School.

¹ Este important de menționat că o mare parte a surselor analizate în cadrul prezentului ghid au fost găsite și studiate de autor la UNIVERSITATEA DIN LUND (Suedia) în 2014. Având o bursă pentru mobilitate academică din cadrul Programului Uniunii Europene ERASMUS MUNDUS ACTION II, HUMERIA, la Universitatea din Lund, una din cele mai prestigioase universități din lume, am avut rara ocazie de a folosi fondurile bibliotecii universitare – atât on line, cât și off line. Pentru aceasta aș dori să-mi exprim profunda gratitudine față de Programul UE ERASMUS MUNDUS ACTION II (în prezent – ERASMUS+), conducerea, lucrătorii bibliotecii, membrilor departamentului *Relații externe* ale Universității din Lund.

² It's important to mention that a large part of the sources analyzed in the present guide were found and studied at the UNIVERSITY OF LUND (Sweden) in 2014. Having a scholarship for academic mobility within the European Union Program ERASMUS MUNDUS ACTION II, HUMERIA, at Lund University, Sweden, one of the most prestigious universities in the world, I got a unique opportunity to use the funds of the university library – both online and offline. For this occasion, I would like to express my profound gratitude to the EU ERASMUS MUNDUS ACTION II PROGRAM, HUMERIA (currently ERASMUS+), as well to the authorities, library staff, division of external relations staff of the Lund University.

INTRODUCERE

Literatura științifică universală dedicată istoriei și teoriei jazzului, esteticii și stilisticii lui este una diversă, bogată și bine dezvoltată. În secolul al XX-lea, au apărut cercetările fundamentale semnate de G. Schuller, A. Hodeir, J. -E. Berendt, G. Huesmann, W. Sargeant, P. Panassier ș. a. [1]. În ceea ce privește sursele mai recente, se poate afirma că în ultimile două decenii literatura despre jazz a fost completată cu studii bazate pe un șir larg de subiecte. Spre exemplu, cartea lui Kreen Gabbard [2] este dedicată poeziei jazzului, cercetările lui Erik Porter [3] examinează relația dintre jazz și societatea contemporană, lucrările lui Howard Mandel [4], sunt axate pe problemele criticii jazzistice, Samuel Floyd [5] studiază rădăcinile afro-americane în trăsăturile armonice și modale ale muzicii afroamericane, problemele rasiale și etnice ale jazzului se află în centrul atenției etnomuzicologului și psihanalistului Gerhard Cubic [6], iar Paul Chvigny și Charlie Gerard [7] tratează aspectele juridice ale concertelor de jazz și ale activității cluburilor muzicale.

Deși literatura științifică dedicată jazzului acoperă tematici foarte variate, ne vom axa doar pe unele probleme importante, dedicând fiecărei dintre ele o secțiune aparte a ghidului. Prin urmare, lucrarea va avea următoarea structură: 1. Jazzul în viziunea culturologică; 2. Jazzul în contextul postmodernismului; 3. Problematika sociologică a jazzului; 4. Problematika etnoculturală în arta jazzului; 5. Lucrări dedicate istoriei fenomenului; 6. Varietățile regionale și naționale ale jazzului; și, în sfârșit, 7. Jazzul și tradiția muzicală academică.

În opinia noastră, anume aceste probleme trezesc un interes sporit al tinerilor cercetători, care nu poate fi satisfăcut pe deplin prin intermediul surselor disponibile în bibliotecă AMTAP sau în alte biblioteci din Republica Moldova. Prin intermediul prezentului Ghid vom introduce în circuit niște surse de valoare care pot fi folosite ulterior de tinerii cercetători contribuind astfel la apariția tezelor de licență, masterat și doctorat de o calitate științifică înaltă.

1. JAZZUL ÎN VIZIUNEA CULTUROLOGICĂ

Un corp destul de extins de surse moderne despre jazz este consacrat problemelor studiului culturologic al fenomenului. De exemplu, reprezentanții școlii științifice rusești abordează probleme legate de jazz în mai multe domenii principale, inclusiv în studii culturale și socio-culturale, precum și în cele consacrate esteticii postmodernismului. O viziune culturologică asupra fenomenului vizat o putem găsi în lucrarea lui Feodor Șak *Джаз как социокультурный феномен: на примере американской музыки второй половины XX века* (Jazzul ca un fenomen socio-cultural: pe exemplul muzicii americane din a doua jumătate a secolului al XX-lea) [8].

Această lucrare provocatoare se bazează pe un fundal interdisciplinar solid, acoperind diverse ramuri ale științelor socio-umanistice: culturologie, filozofie, muzicologie, filologie, psihologie și estetică. După cum afirmă autorul, aspectele filosofice ale cercetării lui utilizează teoria lui Jean Baudrillard (fenomenul simulacruului) și a lui Gilles Deleuze (observațiile asupra stilisticii) [8, p. 7], în timp ce în analiza aspectului sonor sunt implicate tezele teoretice ce aparțin lui Theodore Adorno, Karlheinz Stockhausen, John Cage și Efim Barban [idem]. Cercetătorul folosește postulatele psihologiei transpersonale (K. Wilber, S. Grof), a psihofarmacologiei și psihiatriei (Ronald Leing, Albert Hofmann, I. Agun), iar dimensiunea filologică a cercetării se bazează pe prevederile lucrării științifice a lui Douglas Malcolm și Charles Péguy [8, p. 8]. Folosind metodele de generalizare și sistematizare, F.Șak încearcă să înțeleagă jazzul ca un fenomen socio-cultural. O astfel de viziune interdisciplinară îi permite să ridice o gamă largă de probleme: de la estetica jazzului (postmodernism și ecumenism, impactul aspectelor rasiale și sociale asupra muzicii jazz), până la procesele de fuziune stilistică cu implicarea diferitor stiluri, cum ar fi *New Age*, *ambient*, *ethno fusion*, *World music* și *new acoustic music*.

Autorul analizează, de asemenea, transformarea ”normativității” în muzica de jazz, natura conservatismului jazzului american, precum și tratarea lui în calitate de muzică clasică a secolului al XX-lea prin dezvoltarea unor curente, cum ar fi, de exemplu, *new improvised music* [8, p. 15]. În opinia noastră, un mare interes prezintă ipoteza autorului potrivit căreia dezvoltarea jazzului a demonstrat un proces de transformare accelerată din subcultură în artă. Muzica de jazz de-a lungul existenței sale, în afară de voința compozitorilor și interpreților, a fost adesea încorporată în domenii sociopolitice și estetice fundamentale opuse, ceea ce a influențat semnificativ înțelegerea sa teoretică și estetică ulterioară: studiul acestei tendințe în muzică a fost ”depășit” prin multe contexte figurative, interpretări și clișee părtinitoare etc.

În acest context pare valoroasă aprecierea autorului a câmpului semantic de atitudine față de jazz în Rusia sovietică și, în general, în URSS. „Trebuie menționat că ascultătorii sovietici au

perceput muzica jazz în felul său. F. Şak face referire la tezele filosofului rus, cercetător al avangardului jazzistic Andrei Soloviov, care consideră, că, spre deosebire de avangardiştii din întreaga lume care căutau modalităţi de a protesta împotriva valorilor lumii burgheze şi a societăţii de consum, pentru ascultătorii din Rusia sovietică ascultarea muzicii de jazz a fost, dimpotrivă, o ieşire spre burghezie şi spre o viziune a lumii occidentale [8, p. 4].

Conform opiniei lui F. Şak în jazz există un spaţiu suficient pentru recombinarea substanţială a ideilor şi manierelor existente. În anii '80 ai secolului trecut a apărut un stil nou numit *M-Base*, inspirat de talentatul saxofonist Steve Coleman, susţinut ulterior de artiştii creativi precum Greg Osby, Hary Tomas, Cassandra Wilson. *M-Base* a prezentat publicului de jazz o simbioză destul de viabilă creată din interacţiunea modelelor ritmice împrumutate din stiluri ca *funk* şi *hip-hop* cu seturi improvizationale deşfăşurate, o simbioză, care nu pare mai inferioare (în plenitudinea ei semantică) decât *postbop*. Deşi *M-Base* n-a avut aceeaşi influenţă asupra dezvoltării genului ca, de exemplu, *jazz-rock*-ul, cu siguranţă el poate fi considerat drept dovadă a viabilităţii jazzului modern.

F. Şak apelează la cercetările ştiinţifice, în care s-au făcut încercări de fundamentare a problemelor vocabularului jazzistic şi a aspectelor normative ale improvizaţiei prin prisma terminologiei ştiinţifice preluate din lingvistică, estetică şi filologie. Dacă în Rusia o încercare de implementare a unor astfel de scheme a fost întreprinsă de către E. Barban, atunci în ţările occidentale se pot aminti astfel de filologi ca Douglas Malcolm, care a analizat relaţia dintre literatură şi jazz [9].

După spusele cercetătorului, interesul filologilor pentru muzica de jazz este destul de explicabil deoarece improvizaţia de jazz dezvăluie elementele caracteristice unui act de comunicare verbală. Ca şi un text literar, orice improvizaţie de jazz are un sistem de semnificaţii, un limbaj propriu, producând prin urmare o rezonanţă comunicativă dezvoltată. Interacţiunea soliştilor între ei, sprijinul reciproc, dezvoltarea dialogului bazat pe un set prestabilit de personaje, care, cu toate acestea, este unic pentru fiecare act de vorbire/ improvizaţie poartă un sistem consistent de attribute semantice, al cărui funcţionare şi markeri semantici sunt cu siguranţă apropiaţi de regulile şi logica realizate în comunicarea verbală şi în arhitectura limbajului. Cu toate acestea, cercetătorul constată o anumită îngustare a acestei abordări, deoarece jazzul este analizat în sistemul de coordonate filologice şi semantice, adică, într-un sistem de semne necaracteristic pentru el.

O mare atenţie merită teza de doctor a lui P. Kortelev la specialitatea Teoria şi istoria culturii intitulată *Джаз в культурном пространстве XX века* (*Jazz-ul în spaţiul cultural al secolului XX*) [10] apărută la Sankt-Petersburg în 2009, în cadrul căreia autorul abordează problema

evoluției jazzului: de la cultura de masă la cea de elită, de la subcultură la forme dezvoltate de artă. P. Korteve își limitează în mod deliberat discursul la prima jumătate a secolului al XX-lea, considerând pe bună dreptate că schimbarea istorică a stilurilor (*stride, swing, bebop*) din anii '30-40 ai secolului al XX-lea a avut o influență decisivă asupra evoluției jazzului per ansamblu. Potrivit sursei menționate mai sus, în anii '30-40 ai sec. al XX-lea „există o îmbunătățire a trei stiluri de jazz – *stride, swing* și *bibop*, ceea ce face posibilă discuția despre profesionalizarea jazzului, despre formarea unui public specializat de elită până la sfârșitul anilor '40” [idem].

Comparativ cu alte lucrări ale căror cercetători nu intenționează să depășească limitele unui studiu muzicologic, P. Korteve încearcă să determine influența jazzului asupra diferitelor forme de artă din secolul al XX-lea (literatură, dans, cinema, fotografie etc.), luând în considerare întrepătrunderea și interacțiunea jazzului și a altor arte. O importanță deosebită capătă ideea

privind natura polistratificată a acestui fenomen. Stratul superior, conform lui P. Korteve, reprezintă jazzul autentic, cel de mijloc este de fapt un hibrid al jazzului cu muzica ușoară, inclusiv derivatele muzicii comerciale create sub influența jazzului și, în sfârșit, autorul atribuie nivelului inferior al lumii jazzului „subcultura sa particulară ascunsă în interrelațiile complexe ale muzicienilor și publicului său” [idem]. Diferitele forme ale nivelului inferior al jazzului fie aparțin în totalitate lui, fie fac parte din subculturi de tineret (*hipsterism, the Teddy Boys, zooties, Carribbean style* etc.) [idem]. Teza de doctor a Svetlanei Amirkhanova *Джаз как искусство артистического самовыражения* (Jazzul ca arta autoexprimării artistice) [11] apărută în 2009,

reprezintă o încercare de a înțelege în mod cuprinzător jazzul ca fenomen artistic care se deosebește radical de muzica de tradiție academică europeană. Autoarea conștientizează că criteriile de analiză și de evaluare stabilite în muzica de tradiție academică nu sunt întotdeauna aplicabile analizei fenomenelor jazzului. În astfel de condiții, există o nevoie urgentă de armonizarea științei academice și a tradiției ”non-academice” la care aparține și muzica jazz.

„Apărut ca artă a divertismentului, jazzul a promovat în mod persistent un alt tip de viziune artistică, comparativ cu cel academic, o altă imagine a lumii și alte forme de realizare a acestuia; prin accentuarea valorilor culturii de masă jazzul construia o paradigmă paralelă a culturii”, [idem], afirmă S. Amirkhanova. Specificul jazzului, potrivit cercetătoarei, își trage rădăcinile din schimbarea atitudinilor valorice în cultura europeană a secolului XIX - începutul secolului XX, în transformarea paradigmei artistice a ”culturii de masă”, în formarea esteticii noi, bazate pe idealurile libertății, improvizației, dialogului caracteristice acestei forme de artă muzicală, naturii scenice pronunțate a compozițiilor de jazz. Aceste semne i-au permis S. Amirkhanova să formuleze paradigma estetică a jazzului, implementată în procesele de formare a particularităților lui stilistice și de gen. Cercetătoarea oferă propria sa tipologie de interacțiune între gen și stil în

muzica de jazz, dezvăluită în fuziunea mai multor principii: ”pendularea” între gen și stil, trecerea de la gen la stil și, în cele din urmă, apariția conceptului de *swing* ca cel mai important pentru evoluția jazzului, care unește în sine categoriile de gen și de stil.

2. JAZZUL ÎN CONTEXTUL POSTMODERNISMULUI

Una dintre cele mai importante tendințe ale ultimelor decenii este tratarea jazzului în contextul *postmodernismului*. Problema dată este în mod firesc combinată cu discursul științific tradițional referitor la teoria și estetica jazzului, inclusiv polemica destul de controversată în jurul naturii "albe" sau "negre" a acestuia. Drept exemplu poate servi articolul semnat de Lee B. Brown cu genericul *Postmodernist Jazz Theory: Afrocentrism, Old and New (Teoria postmodernistă a jazzului: afrocentrismul, vechi și nou)* [12]. Autorul afirmă, că în epoca postmodernistă polemica privind originea "neagră" sau "albă" a jazzului persistă. Grație acestui fapt lucrarea dată va fi analizată în cadrul secțiunii dedicate aspectelor rasiale și etnice ale jazzului.

În contextul temei noastre un interes sporit prezintă articolul *A Question of Standards: „My Funny Valentine” and Musical Intertextuality* (O chestie privind standardul *My Funny Valentine* și intertextualitatea muzicală) [13] semnat de Alan Stenbridge care reprezintă o încercare de a analiza practica jazzului prin intermediul metodelor analitice postmoderne. Bazându-se pe tratarea postmodernismului ca unei "regândiri ironice" a trecutului promovată de Umberto Eco, A. Stenbridge oferă o analiză a înregistrărilor standardului popular *My Funny Valentine* în interpretarea lui Frank Sinatra, Tony Bennett și Miles Davis, cercetând și originile acestuia în cadrul musicalului lui R. Rogers și L. Hart *Babes in Arms* apărut pe Broadway în 1937. Discursul analitic al lui A. Stenbridge se bazează pe o înțelegere a interconexiunii dialogice dintre aspectele intra-muzicale și extra-muzicale, pe o încercare de a implica în analiză datele ce aparțin istoriei sociale și culturale. Cercetătorul argumentează că intertextualitatea trebuie înțeleasă „ca un fenomen istoric fundamental, în care întrebările privind semnificația și valoarea sunt supuse unei regândiri și reevaluări continue, iar de la cercetător se cere o înțelegere a interrelației complexe, extinse și aprofundate a textelor și contextelor” [13, p. 83].

Problemele postmoderniste ale jazzului la etapa actuală se încadrează într-un context cultural mai larg. Dacă ne referim la sursele științifice în limba rusă apărute în ultima perioadă, putem găsi mai multe studii culturologice, dedicate fenomenului jazzistic în legăturile lui cu estetica postmodernismului. Această problemă este investigată în teza de doctor a lui F. Şak [8] menționată anterior și în lucrarea N. Şirokova *Джаз в художественной культуре постмодерна: основные тенденции развития* (Jazzul în cultura artistică postmodernă: principalele tendințe de dezvoltare) [14].

În această ultimă lucrare apărută în 2011 este studiată și problema legată de conservarea sau modificarea proprietăților epistemologice și morfologice ale jazzului în condițiile postmodernismului. , Autoarea afirmă că postmodernismul nu doar a schimbat radical spațiul artistic la începutul mileniului, dar și a avut un impact asupra stării actuale a jazzului. Și dacă în

domeniul artei muzicale academice aceste influențe au fost examinate suficient de detaliat, discursul postmodern în domeniul muzicii de jazz doar începe să trezească interesul cercetătorilor.

„O cunoaștere a operei muzicienilor de jazz din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI”, – notează N. Șirokova, – dezvăluie analogii evidente cu practica postmodernismului în alte forme de artă ceea ce solicită înțelegerea unei serii de chestiuni care afectează atât aspectele fundamentale, cât și cele secundare ale teoriei postmoderne în legătură cu acest domeniu de creativitate (jazzul – n.n.). Astfel, este necesară analiza creațiilor de jazz, examinarea lor din punct de vedere culturologic și stabilirea relațiilor lor cu astfel de fenomene postmoderne, precum: intertext, hipertext etc. Tendințele generale ale postmodernismului în jazz ar trebui, de asemenea, identificate” [14, p. 6].

Conform opiniei autoarei, „cea mai mare influență asupra practicii creative din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI a avut teoria postmodernă a intertextualității. Drept urmare, jazzul este reinterpretat în sens intertextual, apar noi curente stilistice în anii 1960-2000, precum *jazz-rock*, *fusion*, *etnojazz*, *folkjazz*, *New Age*, *ambience*, *new acoustic music*, reflectând tendința simbiozelor culturale și artistice caracteristice postmodernului” [14, p.7].

O importanță deosebită în contextul lucrării noastre capătă concluziile autoarei legate de modificarea esenței jazzului din a doua jumătate a secolului XX - începutul secolului XXI sub influența practicii artistice moderne, în general, și a esteticii postmodernismului, în special. Astfel, N. Șirokova relatează: „Studiind experiența muzicienilor de jazz, este posibilă detectarea unei corelații active între arta jazzului și cea postmodernă. Devine clar, că jazzul modern este un fenomen multilateral, complex și contradictoriu, care nu poate fi redus la înțelegerea tradițională a naturii și a semnificației sale culturale” [14, p.16].

Este important de subliniat că, din păcate, în literatura disponibilă nu se articulează pronunțat ideea că principiile și conceptele de bază ale postmodernismului s-au format în mare măsură în interiorul practicii artistice a jazzului (și ulterior, a muzicii *rock*) pe parcursul secolului al XX-lea, prin urmare actualmente muzica jazz reprezintă un domeniu favorabil și firesc de aplicare a metodelor postmoderniste. Putem afirma cu certitudine, că practica jazzului din a doua jumătate a secolului al XX-lea – începutul secolului XXI implică activ în discursul său toate metodele postmoderniste (intertextualitatea, deconstrucția, regândirea ironică, jocul, polistilistică etc.). Vom enumăra cele mai des utilizate procedee postmoderniste aplicate în practica artistică a jazzului.

Fiind reinterpretat în sens *intertextual*, jazzul legitimează pluralismul de stiluri, genuri, forme și tehnici de origini diferite utilizate într-un context stilistic individual. Citatele, reminiscentele, aluziile, polifonizarea discursului de jazz, dialogarea conținutului și a arhitectonicii, transformă compoziția de jazz într-un text postmodern.

Natura *polistilistică* a jazzului a devenit o altă premisă logică pentru intrarea în estetica postmodernistă. În contextul celor de mai sus, vom reaminti una dintre proprietățile imanente ale stilisticii jazzului, și anume capacitatea lui de a forma cu ușurință și în mod firesc alianțe stilistice și estetice (exemplele cărora prezintă diferitele fenomene din a doua jumătate a secolului al XX-lea precum *jazz-rock*, *etnojazz*, *world music*, *third stream*, *fourth stream*).

Intertextualitatea se manifestă prin intermediul unei astfel de tehnici ca *citarea*. Se știe că această metodă se aplică foarte activ în muzica jazz, cuprinzând diferite straturi ale culturii muzicale. Putem vorbi despre împrumuturi atât din tradiția jazzistică (citatul din standardul *Smoke get in your eyes* de J. Kern într-una din versiunile compoziției *How High the Moon* în interpretarea Ellei Fitzgerald) sau din diverse tipuri de cultură muzicală de masă (melodiile formației *Beatles* din repertoriul aceleiași cântărețe), precum și despre depășirea limitelor culturii muzicale de masă prin mișcarea pe direcția muzicii profesionale europene (faimoasa compoziție *Maids of Cadix* de L. Delibes din albumul *Miles Ahead* lui Miles Davis).

Deconstrucția semnificațiilor artistice și culturale – o altă metodă importantă a postmodernismului, se realizează prin distrugerea stereotipurilor valorice, ștergerea hotarelor între cultura elitistă și cultura mass-media, subliniind valoarea estetică a formelor de masă ale artei. În procesul de deconstrucție, „dezasamblarea intelectuală (creativă) a textelor artistice complete în elemente constitutive separate, detalii, fragmente se realizează pentru a crea un text fundamental nou asamblat prin procedee de montaj și colaj, în conformitate cu intenția autorului”, – subînțiază N. Șirokova [14, p.10]. Experiența de deconstrucție înseamnă libertatea creativă maximă ce permite artistului să manipuleze cu orice gen, stil, deplasând accentul de la momentele principale la cele secundare.

Se știe că, în istoria artei moderne, deconstrucția este înțeleasă ca un procedeu al cărui scop constă în interpretarea (deformarea) sursei originale clasice. În tradițiile *mainstream*-ului interpretarea individuală a *standard*-ului (care are funcția unui canon incontestabil) reprezintă o premisă fundamentală, oferind interpreților dreptul de a prelucra melodiile inițiale după propriul lor concept estetic/artistic. Prin urmare, apare loc și pentru aplicarea *ironiei postmoderniste* în privința moștenirii (valorilor) jazzului tradițional.

O altă premisă a deconstrucției constă în improvizație – spontană, emoțională, liberă de dictatul logicii. Aspectul ironic al conceptului jazzistic se explică prin faptul, că ironia în jazz își are originea în specificul estetic al *bluesului*, unul dintre genurile esențiale ale jazzului despre care în anii '80 ai secolului trecut scria V. Konen [15].

Caracteristicile-cheie ale operei postmoderne (experimentul, imprevizibilitatea și improvizația) tratează creativitatea ca un *joc*. Concomitent aceste trăsături au fost întotdeauna proprii jazzului, facilitând utilizarea lor și în jazzul modern. Spontaneitatea discursului jazzistic,

lipsa oricăror limite stilistice, genuistice, arhitectonice, asigură interpretarea postmodernă a jazzului ca unui *joc*. La nivel muzical această calitate este susținută de astfel de metode, precum dialogul și concertarea, spiritul competitiv al muzicii jazz, elementele teatrului instrumental – atât în practica concertistică, cât și în cadrul *jam sesion*.

O altă metodă importantă de origine postmodernistă este procedeul de *recodificare semantică*, care face posibilă perceperea jazzului ca unei arte elitiste. În contextul teoriei postmoderne, jazzul dobândește un alt statut artistic și estetic, transformându-se într-un intertext conceptual complicat, de elită, în cadrul căruia sunt șterse definitiv limitele dintre jazz și alte forme artistice elitiste [14, p. 11]. Fiind un fenomen ce aparține tradiției orale, jazzul se bazează pe un tezaur extrem de vast, format din melodii, succesiuni armonice, creat de muzicieni și formații cu renume, incluzând numeroase albume înregistrate, păstrate în memoria ascultătorului. Toate aceste elemente, devenind anumite unități semantice, implicate într-un joc postmodern, sunt recunoscute și apreciate de publicul jazzistic, chiar în cazul folosirii lor într-un alt context; ele permit unui ascultător experimentat decodarea mesajelor intertextuale ale creatorilor de jazz.

3. PROBLEMATICA SOCIOLOGICĂ A JAZZULUI

O altă ramură a studiilor dedicate problemelor vizate se referă la raportul jazz – societate. În ciuda faptului că sociologia jazzului a apărut în anii '30 ai secolului trecut, ea nu-și pierde relevanța nici în știința contemporană. În această secțiune a studiilor de jazz, Theodore W. Adorno a devenit fondatorul și liderul incontestabil al criticii jazzului folosind instrumentariul sociologic. În ciuda distanței istorice, precum și a revizuirii unor dispoziții postulate de Th. W. Adorno, opiniile sale și astăzi sunt de interes științific indubitabil.

Un exemplu excelent de adresare critică la moștenirea analitică a lui Th. W. Adorno reprezintă articolul semnat de James M. Harding cu genericul *Adorno, Ellison, and the Critique of Jazz* (Adorno, Ellison și critica jazzului) [16]. Acest articol este dedicat unui studiu detaliat al criticii de jazz care aparține lui Theodor W. Adorno pe baza a 7 eseuri create în perioada anilor '30 - începutul anilor '50 ai secolului trecut. Timp de treizeci de ani – o perioadă care acoperă lucrările lui Th. W. Adorno despre jazz, discursul său a fost rezultatul interacțiunii sale cu două cărți care, cu excepția numeroaselor discuții susținute anterior la Frankfurt cu criticul de jazz Mátyás Seiber, trebuiau să fie sursele intelectuale ale tuturor lucrărilor sale ulterioare despre jazz: *Jazz: Hot and Hybrid* de Winthrop Sargeant (1938) și *American Jazz Music* de Wilder Hobson (1938).

Pentru o înțelegere mai bună a criticii de jazz în viziunea lui Th. Adorno, ne referim la fragmente traducerilor propriilor sale texte. „Partea coplesitoare a tot ceea ce este prezentat conștiinței publice ca jazz, – scria T. W. Adorno, – ar trebui atribuită sferei de falsă individualizare. Aceasta este ideea originală a jazzului, care aproape nu s-a schimbat pe parcursul a cinczeci de ani. Jazzul, chiar și în formele sale cele mai sofisticate, aparține muzicii ușoare. Numai obișnuința vicioasă de a transforma totul într-o exagerare a proceselor vitale denaturează această împrejurare (...). În contextul muzicii ușoare, jazz-ul, fără îndoială, își are meritele sale” [17, p.14].

„Comparativ cu idioțenia muzicii ușoare, provenită din opereta din perioada de după Johann Strauss, – scrie sociologul, – jazzul are abilități tehnice, prezența spiritului, concentrare, ignorată cu desăvârșire de muzica ușoară, și capacitatea spre diferențiere ritmică și timbrală. Atmosfera de jazz i-a eliberat pe adolescenți de sentimentalismul mușcălit al muzicii de masă a părinților lor” [idem].

O evaluare extrem de negativă a cercetătorului privind muzica de jazz este exprimată prin faptul că Th. W. Adorno neagă prezența inovației și a nonconformismului în muzica de jazz. „Critica jazzului ar trebui să înceapă acolo, – susține el, – unde acest procedeu demodat, susținut și nutrit de părțile cointeresate, se prefăce în unul modern și – mai mult ca atât – avangardist. Acele forme ale reacției epocii, care se flectă în jazz, sunt exprimate în el nu cu libertate interioară și nu sunt mediate de reflecție, ele pur și simplu se dublează, fiind însoțite de un gest de aprobare umilă”, – afirmă sociologul [idem].

”Acum, ca și înainte, – continuă Th. W. Adorno discursul său critic, – jazzul rămâne același, iar caracteristica oferită în urmă cu circa douăzeci de ani în urmă de unul dintre cei mai de încredere experți ai jazzului din America, Winthrop Sargeant, vine la el: jazzul este „*get together art for regular fellows*” (artă de reuniune pentru tovarăși obișnuiți) – un mijloc sportiv-acustic de atragere a oamenilor normali într-un singur loc. Jazzul, – continuă W.Sargent în cartea sa *Jazz, Hot and Hybrid* presupune „o constanță conformistă, deoarece datorită lui conștiința individuală dispare într-un fel de auto-hipnoză în masă. Voința individuală este supusă în jazz unei voințe colective, iar persoanele care participă la această afacere, nu numai sunt la fel, dar practic nu sunt indistinctibili virtual” [idem].

Încercând să identifice funcția socială a jazzului, Th. W. Adorno notează: „Fără îndoială, jazzul implică în sine un potențial de evadare din cultură oamenilor „inculți” sau a celor nemulțumiți de lașitatea ei. Dar, din nou, jazzul este absorbit de industria culturală și, prin urmare, de conformismul ei muzical și social; faimoasele formule ale diferitelor sale etape, precum *swing*, *be-bop*, *cool jazz*, sunt în același timp sloganuri publicitare, precum și repere ale asimilării treptate de cultura oficială” [17, p. 15].

Pe marginea ideilor expuse mai sus, putem conchide că, în ciuda naturii sale istorice, acest discurs este important pentru ca să înțelegem evoluția atitudinilor față de jazz în istoria gândirii științifice europene și universale. Articolul vizat dezvăluie unele contradicții în perceperea jazzului de către lumea științifică și societatea occidentală care nu au fost încă epuizate pe deplin în practica modernă a jazzului și, în final, oferă un material bogat pentru înțelegerea evoluției funcțiilor sociale ale acestui tip de artă muzicală la începutul secolului XXI.

În teza de doctor a Elenei Strokoва *Джаз в контексте массового искусства: К проблеме классификации и типологии искусства* (Jazzul în contextul artei de masă: referitor la problema clasificării și tipologiei artei) [18], se întreprinde o încercare de analiză tipologică a jazzului ca unui tip de experiență artistică nouă în cadrul viziunii muzicale existente asupra lumii. Bazându-se pe cercetările faimosului muzicolog și filosof rus T. Cerednicenko, autoarea lucrării vizate folosește o clasificare propusă de aceasta. Conform T. Cerednicenko există patru tipuri de muzică și anume: *folclor*, *arta muzicală a menestrelilor*, *opus muzica* și *improvizația canonică*. Comparând jazzul cu fiecare dintre tipurile sus-numite, E. Strokoва dezvăluie originalitatea și unicitatea artei jazzului. Potrivit E. Strokoва, jazzul este un fenomen unic care poate combina unele trăsături ale *folclorului*, *artei muzicale a menestrelilor*, *opus muzicii* și *improvizației canonice* [idem]. „Fenomenul jazzului cuprinde în mod necesar atributele non-muzicale care îl însoțesc (vizualitatea, imaginea interpretului, comportamentul activ al publicului, formarea comunităților jazzistice, posibilitatea de autoexprimare). ”Sensul” nonverbal al noțiunii de „partener” este, de asemenea, ceva fără de care jazzul este inexistent. Oricare dintre multiplele sale stiluri nu poate fi înțeles izolat fără înțelegerea

timpului în care acesta funcționa. „Jazzul nu se apreciază după numărul de măsuri. El poate fi înțeles doar într-un context istoric, socio-economic, comunicativ-psihologic, în logica proceselor culturale generale”, – subliniază E. Strokova [idem].

Versatilitatea manifestării fenomenului dat, în opinia autoarei, necesită implicarea unor concepte de interferență din diferite domenii de cunoaștere. „Nodul sincretic în care este țesută arta jazzului, – scrie E. Strokova, – leagă istoria, muzica, psihologia, sociologia, estetica și multe alte ramuri ale cunoașterii științifice”[idem]. Înțelegerea mai multor particularități ale jazzului din interior ajută la cauzele penetrării fenomenului în spațiul larg al artei muzicale din secolul XX. Una dintre căile de a rezolva problema înțelegerii adecvate a jazzului constă în „dezvoltarea paradigmatelor sale de clasificare care permit ca acest fenomen să fie inclus în schema tipologică a artei muzicale moderne”[idem].

Așadar, în lucrarea E. Strokova este aplicată o metodologie de cercetare sistemică, care permite combinarea abordărilor istorice, culturale, sociologice, estetice și teoretice. Bazându-se pe metoda ”interferenței” conceptelor științifice, cercetătoarea testează unele scheme tipologice care dezvăluie paradigmele jazzului nu doar oferindu-i acestui fenomen autonomie și integritate, ci și descoperind unele similitudini tipologice ale jazzului cu alte tipuri de muzică. Asocierea jazzului cu una dintre modalitățile de clasificare existente în știință a ajutat la identificarea comunului și individualului în parametrii lor și a adus la concluzia despre interconectarea și interdependența lor istorică.

Practica jazzistică este interpretată de cercetătoare ca „o formă specifică și universală de cunoaștere a unei anumite comunități sociale, natura atitudinii spirituale a omului față de lume. Aceasta este o experiență specializată care se orientează pe anumite nevoi și roluri sociale ale subiecților vizați. Este o experiență încărcată de norme și idealuri morale, etice și estetice, care sunt transmise și cultivate în cadrul comunităților jazzistice. Dar totuși, aceasta este o experiență care a apărut într-un context non-cognitiv. Drept urmare, orice studiu legat de clasificare sau tipologie a jazzului ar trebui să țină seama de specificul acestei experiențe artistice.

Încercările de a determina locul jazzului în alte sisteme de clasificare, cel mai adesea duc la plasarea jazzului între două tipuri opuse: *muzica menestrelilor* și *opus muzica*. Considerând jazzul ca fiind cel mai ”serios” dintre diversele tipuri ale muzicii de masă (*muzica menestrelilor*), jazzul tinde spre *opus muzică*. Într-adevăr, acesta a fost inițial interpretat ca un fenomen de natură folclorică datorită rădăcinilor sale afro-americane, iar corelația sa cu muzica distractivă (*muzica menestrelilor*) a fost explicată prin popularitatea fără precedent a jazzului la unele etape ale istoriei sale (*jazzul tradițional, jazzul clasic*), în timp ce experimentarea muzicienilor din perioada *jazzului modern*, căutarea noilor metode de compoziție și forme concertistice în cadrul stilurilor precum *bebop* și *cool* au dat motive pentru comparațiile jazzului

cu *opus muzica*. Acest proces a fost finalizat prin apariția lui *free jazz* care l-a adus la același nivel cu avangardismul modern – unul dintre tendințele *opus muzicii*.

În același timp, estetica jazzului a asimilat cele mai importante ideologii ale timpului său, a reflectat procesele sociale din secolul al XX-lea și în acest context, a creat premisele pentru interpretarea jazzului ca unei varietăți a culturii de masă. Concomitent, originea non-europeană a jazzului ajută la clasarea acestuia în categoria genurilor regionale.

În mod paradoxal, toate aceste caracteristici tipologice sunt mai mult sau mai puțin inerente jazzului. Originar din diverse surse folclorice, jazzul (mai ales la primele etape ale dezvoltării sale) a fost similar cu folclorul, grație următoarelor trăsături: „muzică *live*, nescrisă, formă orală de existență, predominanța colectivității peste individualitate, utilizarea metodelor de transfer de cunoștințe de la maestru la discipol, caracterul de amator, improvizație, lipsa de teorie, anonimatul artistului, funcții aplicate, prezența principiilor improvizationale” [idem].

Alte caracteristici generice ale jazzului, cum ar fi „dorința de inovații, specificul aspectului improvizational, situaționalismul, separat de concretețea cotidiană, nu fac posibilă aprecierea lui în mod univoc drept folclor”. Potrivit autoarei, diferența principală dintre aceste tipuri de muzică constă în faptul că „folclorul este un sistem închis, în timp ce jazzul este unul deschis” [idem].

Cu următorul tip de muzică, și anume cu *muzica menestrelilor*, jazzul este asociat grație mai multor caracteristici, principala dintre care este caracterul distractiv al muzicii. Cu toate acestea, așa cum demonstrează autoarea studiului, categoriile de ”divertisment”, ”popularitate” și ”caracter de masă” nu se aplică la toate curentele jazzului, o excepție fiind, de exemplu, *free jazzul*.

Asemenea calități, considerate dominante pentru *muzica menestrelilor* precum ”profesionalismul, lipsa analizei teoretice, caracterul auxiliar al notării, canonicitatea” [idem], nu întotdeauna pot fi aplicate stilurilor jazzistice. Potrivit E. Strokova, „stilurile și tendințele târzii (*modern jazz, free jazz*) demonstrează clar o tendință de unitate (teoretică), au un text fix și eforturile lor pentru o expresie vie a individualității depășesc *muzica menestrelilor*. Acest lucru sugerează că descrierea jazzului prin categoriile acestui tip de muzică nu corespunde evaluării adecvate a acestuia” [idem].

În ceea ce privește tipurile de *muzică canonică*, caracteristica ei include o bază religioasă, și anume aceasta constituie deosebirea principală față de jazz, care nu este asociat cu simbolismul cosmologic, etic sau sacru. Canonul în jazz este interpretat în felul său, întrucât nu există o dependență de tiparele constante, de predominanța tradiției asupra inovației, ci, dimpotrivă, accentul este pus pe inovație, pe dorința de autoexprimare individuală, pe unicitate.

Dacă vom compara muzica jazz cu *opus muzica*, constatăm că aceasta din urmă se caracterizează prin existența notației muzicale, având la bază teoreticismul principal, profesionalismul înalt, inovația, autonomia, fundamentându-se pe noțiunea de „operă muzicală” înțeleasă ca un anumit rezultat al compunerii cu fixarea detaliată a unui text muzical. Anumite proprietăți ale jazzului (trecerea de la muzica aplicată la muzica concertantă, formele concertistice de existență, precum și profesionalizarea fenomenului, apariția educației jazzistice, dezvoltarea problematicii teoretice etc.), desigur, pot apropia jazzul de *opus muzica*. În plus, merită de remarcat dorința de inovații la diferite niveluri și accentul pus pe originalitate în ambele tipuri de muzică.

E. Strokova formulează complexul valoric al jazzului ca un tip independent de artă, diferit de alte tipuri de creație muzicală. Jazzul are funcția de generare a culturii: asimilarea trăsăturilor generice de diferite origini în cadrumuzicii de jazz a dat un impuls nașterii mai multor varietăți de muzică – rock, pop, fusion. Idiomatica sa a fost folosită activ de reprezentanții *opus muzicii* (D. Gershwin, L. Bernstein). Jazzul are vitalitate, el nu este supus influențelor momentane ale modei. Unicitatea jazzului constă în refuzul lui în mod intenționat de la utilizarea pe scară largă a mijloacelor tehnice (sintetizatori, fonograme etc.), rămânând pentru totdeauna o artă „vie”.

Autoarea sursei citate anterior remarcă, de asemenea, natura non-comercială a artei jazzului, atitudinea specială a jazzmanului față de creație, care constituie o valoare de prim-plan pentru oricare jazzman. „Jazzul solicită lepădare de sine, dăruire, profesionalism ridicat, nesfârșite perfecționări. (...) Aceasta este filozofia sa, care nu întotdeauna este compatibilă cu comerțul. Jazzmanul nu funcționează pentru a face plăcere publicului, nu răspândește gusturile mulțimii, ci își simte sensibil publicul, este în contact permanent cu acesta – atât în timpul spectacolului, cât și în afara acestuia” [idem]. Astfel, „jazzul este o lume cu totul aparte, cu propriile legi, secrete, cu un limbaj verbal și simbolic. Aspectele pozitive ale jazzului sunt: rolul important al creativității, experimentul, expresivitatea, comunicarea, deschiderea față de ascultător, un nivel sporit de profesionalism și deținerea tehnicii improvizației libere.

4. PROBLEMATICA ETNOCULTURALĂ A JAZZULUI

În mod traditional, un șir de cercetări dedicate jazzului se axează pe originea acestui fenomen cultural și muzical, subliniind sau, invers, ignorând influențele culturii "albe" sau "negre" în formarea jazzului. Teoriile rasiale (etnice) ocupă un rol destul de important în jazzologia universală. Apărută în prima jumătate a sec. al XX-lea această problemă este încă relevantă în evaluarea istoriei și teoriei jazzului. În această ramură a științei s-au format concepte și viziuni diferite, chiar opuse.

Unii cercetători ignoră influențele europene asupra jazzului, în timp ce alții, dimpotrivă, plasează jazzul pe linia centrismului rasial și percep în mod negativ procesele inevitabile ale "albirii" acestuia. O astfel de poziție găsim în lucrările publiciștilor afro-americani Amiri Baraka și Kalamu Salaam [20]. Geoffrey Ramsey, la rândul lui, se axează pe nevoia de a studia aspectele sociale și etnice ale muzicii de jazz reieșind din componența rasială a fenomenului. El consideră că jazzul ca muzică "neagră" cere o abordare etnomuzicologică, considerând că restabilirea istoriei muzicii afro-americane folosind metodologii muzicale tradiționale ale culturii occidentale (citim: "albe") ar fi dăunătoare [Apud: 8, p. 6].

Conform opiniei lui G. Ramsey, muzicologia acordă prea puțină atenție acestei probleme. Într-o oarecare măsură, poziția vizată este împărtășită și de alți cercetători precum Geoffrey Cubic și Samuel Floyd [18]. În viziunea lor, linia autentică în muzica "neagră" este foarte puternică, ceea ce ne permite să vorbim despre asta în termenii "artei rasiale", care se dezvoltă independent de dictatul culturii occidentale.

O continuare a controversatei polemici privind natura "neagră" sau "albă" a jazzului prezintă articolul autorului citat anterior Lee B. Brown *Postmodernist Jazz Theory: Afrocentrism, Old and New* (Teoria postmodernistă a jazzului: Afrocentrismul, Vechi și Nou). În ea, autorul reduce discuția despre esența jazzului la două concepte dominante: perspectiva afrocentric (Afrocentric perspective of jazz) și teoria critică a jazz-ului (the critical theory on jazz) [12, p.235].

Dacă perspectiva afrocentrică identifică principiile unității și coerenței datorate condițiilor specifice de viață ale afro-americanilor sub presiunea socială (susținătorii acestei teorii sunt G. Schuller, M. Williams, A. Hodeir), teoria critică, dimpotrivă, tratează evoluția jazzului ca un proces asigurat preponderent de "icoanele" acestei culturi [idem]. Există și alte păreri privind dominația culturii "albe" sau a celei "negre" în jazz ca fenomen sociocultural. Pentru o serie de cercetători (precum K. Gabbard) [22], afirmația că evoluția jazz-ului este istoria auto-exprimării culturii negre este una incontestabilă. Totodată, analizând diverse elemente ale limbajului muzical, K. Gabbard ajunge la concluzia că ideea de "primitivitate", africanismul excepțional al limbajului de jazz, "sterilitatea" din influențele europene, viziunile exclusiv eurocentristice sau cele afrocentrice ale

muzicii jazz sunt niște extreme, care nu reflectă situația reală privind originea și evoluția jazzului. Prin urmare, nu este posibil să se stabilească dacă principiul dionisiac (african) sau apolonian (european) predomină în jazz.

Una dintre cele mai recente lucrări, dedicate fenomenului *etnojazzului* este teza de doctor a Alionei Ogorodova *Этноджаз как социокультурный феномен* (Etnojazzul ca fenomen sociocultural) [20], legată nemijlocit de tratarea specificului etnic în muzica jazz. Scopul tezei constă în fundamentarea premiselor socioculturale ale *etnojazzului*, determinarea procesului de integrare a componentelor de origine și etnie diferită (filosofică, religioasă, folclorică etc.) *Etnojazzul* este tratat de cercetătoare ca un obiect de analiză filosofică și culturologică, subliniind interferența elementelor tradiționale și inovatoare, și determinând specificul acestuia ca un mijloc important de comunicare, de dialog intercultural în lumea modernă. [23, p.5].

După cum afirmă A. Ogorodova, *etno-jazzul* la etapa actuală corespunde totalmente chemării epocii sale, reacționând flexibil și prompt la schimbările de viață ale oamenilor, și contribuind la realizarea ideilor progresiste și pregnante pe plan social” [idem]., În opinia noastră, viziunea autoarei uneori pare una utopistă, mai ales, când ea afirmă: „Chiar astăzi *etno-jazzul* reprezintă un model estetic al societății, care nu cunoaște prejudecățile rasiale și care se construiește pe principiile de toleranță interncontinentală și multiculturalism” [idem]. În viziunea cercetătoarei, *etnojazzul* „este un fenomen estetic original, o chintesență a tradițiilor a patru regiioane ale lumii, având un context sociocultural propriu, o materie muzicală originală bazată pe lexiconul național al diferitor popoare ale lumii format de-a lungul secolelor” [23, p.6].

Printre tezele importante ale acestei lucrări merită de subliniat următoarele:

1. Fiind un fenomen supranațional *etnojazzul* asimilează în sine o varietate de culturi naționale, pe baza cărora el s-a format și grație cărora el este capabil în diferite momente istorice și etnoculturale să aibă caracteristici diferite – rasiale, sociale, estetice, psihologice, emoționale etc.” [idem].

2. Sinteza tradiției și a modernismului, arhaicii și a contemporaneității în cadrul *etnojazzului* mărturisește ferm despre interacțiunea a două tendințe opuse: una – conservatistă, orientată spre trecut, spre tradiție, și cea de-a doua – creativă, direcționată spre viitor, care creează valori noi pe soiul fertil al experiențelor cultural-istorice ale generațiilor precedente [23, p.7].

3. *Etnojazzul* are o funcția de preservare și ocrotire a patrimoniului folcloric, oferind mai multe variante a tratării noi, contemporane, proaspete a acestuia, prin intermediul unirii armonioase a caracterului colectiv al folclorului cu creațivitatea individuală a jazzmanului. Bazându-se pe muzica tradițională sau pe folclorul unei etnii, *etnojazzul* este deschis penru culturile altor popoare prin aderarea la valorile, tradițiile, idealurile lor, concentrând în sine, pe de o parte, deschiderea spre

dialog, iar, pe de altă parte, fiind un mijloc de autoidentificare și un generator al dezvoltării naționale [idem].

4. Un mare interes prezintă dimensiunea socioculturală a discursului științific. Astfel, autoarea scrie, că „pe de o parte, *etnojazzul* reflectă procesele de globalizare, unind culturile naționale ale lumii, ceea ce este reflectat foarte pronunțat în tendința spre formarea unei entități polietnice; pe de altă parte, el tinde spre păstrarea identității naționale, accentuind-o benefic prin intermediul lexicului muzical, conținutului sarcinilor sociale, prin implicațiile creative, care reprezintă un model multipolar al lumii” [idem].

5. Comunitatea jazzistică în zilele de azi reprezintă un model estetic al societății viitorului în interiorul căreia sunt excluse lipsa de toleranță, extremismul, unde predomină o fuziune multicoloră – culturală și etnică – ca izvor al cunoștințelor, experienței, valorilor tuturor popoarelor lumii [idem].

5. LUCRĂRI DEDICATE ISTORIEI JAZZULUI

Lucrările de natură istorică dedicate jazzului prezintă de asemenea un mare interes pentru cititor. Să evidențiem în acest grup lucrările semnate de Marc Myers, colaboratorul faimoasei *Wall Street Journal*, cunoscut ca bloggerul *JazzWax.com*, autor al numeroaselor articole despre jazz, rock, soul, rhythm&blues [24]. Pentru el punctul de pornire al istoriei jazzului este data de 26 februarie 1917, când un grup de muzicieni, care s-au numit *Original Dixieland Jass Band*, adunați în studioul companiei *Victor Talking Machine Company*, au interpretat două melodii într-un corn lung de metal care a servit ca microfon, iar câteva săptămâni mai târziu au intrat în istorie, lansând primul disc de jazz de 78 de rpm. În această istorie fascinantă, criticul muzical M. Myers vorbește cu entuziasm despre numeroșii factori sociali, politici, juridici și financiari care au modelat evoluția jazzului.

Cu acuratețe cronologică, autorul restabilește evoluția muzicii jazz: de la *bebop*, *classic jazz* și *West Coast jazz* la *spiritual jazz*, *pop-jazz* și *jazz-rock fusion*. În timp ce jazzul nu s-ar putea dezvolta fără muzicieni străluciți – de la Louis Armstrong și Dizzy Gillespie la Miles Davis și Herbie Hancock, – răspândirea crescândă a instrumentelor electronice, mișcarea pentru drepturile civile, apariția alianțelor muzicienilor și a noilor tehnologii de înregistrare au adus jazzul în rândul artelor muzicale devenind o parte componentă a istoriei muzicii americane în curs de formare. În anii '50, când muzicienii de jazz au descoperit nevoia de a completa un format mai desfășurat pentru înregistrarea albumelor lor, muzicienii au început să-și licențieze compozițiile prin *BMI*, oferind cea mai mare parte a lucrărilor originale pe aceste albume. Spunem în paranteze, că *BMI* (*Broadcast Music, Inc.*) este una dintre cele trei organizații de protecție a drepturilor de autor din SUA care încasează taxe de licență de la interpreți și difuzori în numele compozitorilor și editorilor de muzică și le distribuie printre acești membri ale căror lucrări au fost interpretate. Așadar, studiul jazzului ca istorie socială în discursul lui M. Myers este însoțit de o analiză a marilor înregistrări de jazz.

În teza sa de doctor *After Modern Jazz: The Avant-Garde and Jazz Historiography* (După modern jazz: avangardismul și istoriografia jazzului), Robert R. McLean se concentrează pe situația socioculturală de la sfârșitul anilor '60 și '70 ai sec. al XX-lea ca punct de plecare pentru reconsiderarea ideilor canonice despre istoria jazzului, conectarea muzicii și esteticii cu factorii politici, economici, culturali precum și cu politicile transnaționale de decolonizare. *Modern jazz* a regândit istoria avangardismului jazzistic în dialog cu filozofia, estetica, teoria critică și istoria afro-americană [25].

În prima parte a tezei autorul dezvoltă critica ideologică asupra istoriografiei jazzului, explicând lipsa de experiment în jazz din anii '70 prin ruptura istorică asimetrică numită "1968" și

regândirea ”discursului jazzistic” din secolul XX ca luptă hegemonică, în care jazzul a unit proiecte ideologice și rasiale controversate

În a doua parte a cercetării, sunt analizate câteva proiecte cheie – muzicale și ideologice (contra culturale) – ale avangardului jazzistic din 1965 până în 1977. Concertele de jazz de la mijlocul anilor ‘60 au devenit o scenă publică pentru interpretarea dialecticii politice masculine alb-negre, iar cultura politică a lui Archie Shepp a apărut ca un protest împotriva tăcerii și a pierderii dreptului la propria lor interpretare a istoriei sclaviei în Statele Unite. Avangardul jazzistic a substituit muzica pop americană ca material pentru improvizația jazzistică cu diverse stiluri și cu zona nediferențiată a curentului *world music*.

Pe fondul politicilor culturale controversate ale decolonizării africane și mișcărilor revoluționare, muzicienii afro-americani de la Festivalul Pan-African al Artelor și Culturii din Algeria oferă o privire asupra culturilor transnaționale și ale diasporei. În cele din urmă, teza explică popularitatea improvizațiilor în duet de la mijlocul anilor ‘70 ca adaptarea la restricțiile impuse practicii artistice a noului regim de neoliberalism. În timp ce muzica improvizată, creată în anii ‘70, explorează peisajul senzorial al politicii care poate rezista neoliberalismului, aceste resurse de rezistență sunt strâns codificate în acest tip de proiect muzical: duetul, alături de alte estetici muzicale de avangardă, în terminologia lui Th. W. Adorno, reprezintă o „istoriografie inconștientă a epocii”.

6. VARIETAȚILE REGIONALE ȘI NAȚIONALE ALE JAZZULUI

În corpul lucrărilor despre jazz dedicate varietăților naționale și regionale ale jazzului, vom menționa unele lucrări dedicate diferitor varietăți culturale. Prima sursă se referă la articolul muzicologul din Bulgaria Claire Levi cu genericul: *Diversifying the Groove: Bulgarian Folk Meets the Jazz Idiom* (Diversificând groove-ul: Folclorul bulgar întâlnește idiomica jazzului) [26].

Articolul vizat este dedicat remarcabilului muzician de jazz de origine bulgară Milko Leviev, – compozitor, aranșor, pianist, inovator de jazz, care în anii '60 a creat compoziții ce pot fi încadrate în stilistica *etnojazzului*. Autoarea nu doar constată dependența de stilurile folclorice în compozițiile de jazz ale lui Leviev, dar dezvăluie și asemănarea caracteristicilor tipologice ale folclorului și stilisticii jazz.

„Geneza acestor stiluri folclorice, – notează C. Levi, dezvoltată în contextul trecerii de la viața rurală la cea urbană, dezvăluie paralele tipologice de bază cu jazzul ca un tip specific de practică socio-muzicală. Experimentând în această direcție, Leviev a deschis un nou capitol în inovația jazzului, inspirat de ideea unor forme neconvenționale de fuziune, în acest caz, un aliaj idiomatice al jazzului cu folclorul bulgar” [26, p.25].

Articolul se bazează pe o serie de interviuri cu Leviev realizate în 2006 la Sofia precum și pe analiza înregistrărilor timpurii ale jazzmanului din anii '60. În contextul studiului nostru, o abordare similară dezvăluie un anumit potențial euristic, care poate fi aplicat în analiza experimentelor de *etnojazz* ale formației *Trigon* începând cu anii 1990 până în prezent. Analogiile se extind destul de mult: de la formele generale de funcționare socioculturală a lăutarilor din Moldova și a muzicienilor populari din Bulgaria până la aplicarea unor trăsături similare – metro-ritmice, modale și timbrale.

O analiză destul de completă a proceselor de asimilare a jazzului pe pământul suedez în perioada cuprinsă între anii '20-'50 ai secolului trecut o găsim în lucrarea cercetătorului Johan

Fornäs *Exclusion, Polarization, Hybridization, Assimilation: Otherness and Modernity in the Swedish Jazz Age* (Excludere, polarizare, hibridizare, asimilare: originalitate și modernitate în epoca jazzului suedez) [23]. Autorul demonstrează exemple de coliziuni destul de dramatice ale acceptării jazzului de către societatea suedeză, adaptarea acestui fenomen la limba suedeză și alte procese.

Autorul identifică patru matrice principale implicate în procesul de asimilare a jazzului de către societatea suedeză: „demonizarea excluderii” [27, p.221], „polarizarea primitivistă” [27, p.223], „diversificarea hibridizării” [27, p.227] și, în final, „normalizarea asimilării” [27, p.229]. De asemenea, autorul ia în considerare procesele de sinteză a matricelor de mai sus.

Valoarea acestei lucrări constă în faptul că C. Levi demonstrează o analiză sistemică a interacțiunii ideologiei jazzului cu conștiința publică a unui popor, identificând etapele evoluției atitudinii populației suedeze față de muzica jazz, schimbările conștiinței de masă sub influența poeticii, esteticii și stilisticii jazzului. Acest model poate fi aplicat și în cazul altor culturi muzicale.

În articolul său *(Re)voicing tradition: improvising aesthetics and identity on local jazz scenes* (Re-exprimând tradiția: improvizând estetica și identitatea pe scenele locale de jazz)[28], Peter Hollerbach oferă o înțelegere profundă și cuprinzătoare a practicii *bluesului* folosind exemplul unor muzicieni de jazz autoidentificați ca "locali", ai căror acte de auto-reprezentare, alegerea estetică, strategiile sociale determină modalitățile de interacțiune și de retrăire a vicisitudinilor vieții de jazz.

„Biografia muzicianului, aflat pe una dintre numeroasele scene marginale de jazz, incomparabile cu mecca jazzului – New York, poate contribui la o reprezentare mai completă și mai amplă a lumii jazzului decât se sugerează în mod tradițional”, – notează autorul [28, p. 155]. În această lucrare studierea practicii muzicale desfășurate în afara *mainstream*-ului jazzistic, poate genera trăsături ontologice și epistemologice originale ale existenței acestui tip de muzicieni și a produsului lor artistic.

În lucrarea lui Konstantin Ușakov denumită *Особенности эволюции джаза и его влияние на процесс инноваций в российской музыкальной культуре* (Particularitățile evoluției jazzului și influența lui asupra procesului de inovare în cultura muzicală rusă) [19] prezintă un interes deosebit este caracteristica jazzului rusesc din perioada sovietică, anumite semne fiind relevante și pentru jazzul moldovenesc din acea epocă.

După cum scrie muzicologul, „particularitățile transformării jazzului în Rusia sunt asociate cu acțiunea mai multor factori: în primul rând, caracterul ideologic al acestei arte, care exclude posibilitatea pătrunderii și distribuției în masă a jazzului ca sistem integral; în al doilea rând, depărtarea geografică a Rusiei de patria jazzului, care a creat dificultăți de schimb cultural, lipsa informațiilor culturale muzicale și generale despre jazzul autentic, estetica și limbajul său muzical și a predeterminat formarea unei înțelegeri distorsionate a artei jazzului; în al treilea rând, pătrunderea jazzului în Rusia din Europa, ceea ce a dus la răspândirea tradițiilor americane în înțelegerea muzicienilor europeni sub forma de jazz europeanizat creat prin procesul de compunere”[idem]. Potrivit cercetătorului, „rezultatul acțiunii acestor factori în cultura națională a fost apariția unui nou fenomen muzical numit ”jazzul sovietic”. Trăsătura sa distinctivă este bazarea pe compozițiile scrise, ceea ce a contribuit la dezvoltarea unei versiuni simplificate a jazzului. Această simplificare se realizează prin : a) absența unui element ”negru” (improvizația muzicală, originalitatea ritmului și a intonației muzicale;) și b) prevalarea elementelor ”europene” în sistemul muzical-expresiv al jazzului [idem].

În sens ontologic, „predominarea tradițiilor europene în jazzul sovietic a facilitat filarmonizarea jazzului și afirmarea statutului acestuia ca artei academice, determinându-i locul în cultura muzicală” [idem]. Cu toate acestea, semnificația istorică a jazzului sovietic constă în formarea necesității muzicienilor în acest tip de creativitate, asociat, mai întâi de toate, cu

improvizația. O astfel de abordare întrunește nu doar trăsăturile comune în istoria jazzului sovietic (inclusiv și cel moldovenesc), ci și deosebirile considerabile ale ambelor tipuri legate de natura improvizațională a artei lăutărești, care a creat premisele pentru asimilarea mai firească a jazzului în Basarabia în prima jumătate a secolului al XX-lea. În același timp, tendința de ”filarmonizare” a muzicii de jazz poate fi remarcată și în Moldova sovietică, drept exemplu servind big-band-uri conduse de Șico Aranov.

7. JAZZUL ȘI TRADIȚIA MUZICALĂ ACADEMICĂ

În lucrarea sa *Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века* (Impactul jazzului asupra creației componistice din Europa Occidentală în primele decenii ale secolului XX) [29], Maria Matiuhina examinează procesele de interacțiune dintre muzica de tradiție academică și cea de jazz pe exemplul lucrărilor scrise de compozitorii din Europa de Vest din primele decenii ale secolului al XX-lea – o perioadă de popularitate extraordinară a jazzului în Europa.

Autoarea elucidează evenimentele artistice, concertele senzaționale ale primelor formații și orchestre de jazz în Europa, declarațiile ”documentare” ale unor muzicieni celebri despre jazz pentru a recrea o imagine holistică a răspândirii jazzului în Europa în această perioadă. Pe baza analizei creațiilor compozitorilor europeni de diferite genuri apărute sub influența jazzului, se dezvăluie bazele ”genetice” ale acestuia, principalele sale mijloace de expresivitate precum *sound-ul*, *swing-ul*, improvizația; metodele specifice de interpretare etc.

Pe de o parte, influența jazzului a afectat esențial toate genurile principale ale muzicii de tradiție academică: opera, simfonia, baletul, concertul instrumental, suita etc. Pe de altă parte, genurile muzicii profesionale europene au avut un impact semnificativ asupra jazzului. Să numim, de exemplu, unele fenomene precum *rag-opera*, *symphojazz*, *cool jazz*, *baroque jazz*, *fusion* etc.

În procesul de studiere a contactelor muzicii profesionale academice cu jazzul, se cere o înțelegere a complexității, a ambiguității și a diversității reale a stilurilor de jazz. Astfel, este extrem de important să analizăm condiționalitatea istorică, specificul asimilării stilisticii jazzului în lucrările compozitorilor profesioniști europeni care aparțin diverselor școli naționale, ținând cont de originalitatea conceptelor creative individuale.

Potrivit M. Matiuhina, practica muzicală contemporană confirmă relevanța studierii problemelor interacțiunii muzicii de tradiție profesională academică cu cea de jazz. „Peste două sute de compozitori de frunte din țările Europei de Vest, SUA și Rusia au apelat cel puțin o dată la idiomaticele jazzului în opera lor” – afirmă cercetătoarea [29, p. 6]. În lucrare sunt identificate cele mai solicitate genuri ale muzicii de jazz atunci când ele interacționează cu muzica de tradiție academică; sunt definite cele mai relevante trăsături jazzistice folosite în opusurile compozitorilor europeni; este demonstrată o gamă de soluții creative individualizate.

În lucrarea vizată se subliniază ideea că adresarea compozitorilor la jazz a fost cauzat de necesitatea de a extinde posibilitățile comunicative ale muzicii europene de tradiție academică; jazzul a fost interpretat diferit de compozitorii principalelor școli naționale din Europa de Vest (franceză, germană) și din SUA; de asemenea, autoarea încearcă să înțeleagă modul în care jazzul, la rândul

lui, a contribuit la dezvoltarea practicii creative contemporane.

Unul dintre motivele atractivității jazzului pentru muzica profesională academică la începutul secolului al XX-lea a fost ”barbarismul”, spontaneitatea, caracterul arhaic, care au atras compozitorii europeni. „Stilistica jazz-ului, – susține autorul, – a contribuit într-o oarecare măsură la actualizarea ritualului, care pentru cultura europeană era un simbol al dinamicii sociale, al sobornicității, care au fost necesare în epoca urbanizată. Pentru cultura europeană de la începutul secolului al XX-lea, jazzul a fost un simbol estetic universal al epocii, având un impact semnificativ asupra diferitelor sfere ale vieții spirituale” [29, p.11].

Discutând despre esența esteticii jazzului, autoarea subliniază natura sa teatrală, deoarece percepția muzicii jazz a fost în mare parte conectată nu numai cu impresiile auditive, ci și cu cele vizuale. Ideea teatralizării jazzului a fost realizată în operele lui E. Krenek și A. Berg, unde participă trupa de jazz, în baletele lui I. Stravinsky și D. Milhaud ș. a.

Studiind folosirea idiomaticeii jazzului în operele lui C. Debussy și M. Ravel, autoarea concluzionează: mijloacele de exprimare muzicală sunt interpretate de compozitor din punct de vedere al plasticității, iar tradițiile teatrale ale *minstrel show* joacă un rol semnificativ (stilizarea tehnicilor de jazz, parodie, excentrică). [29, p. 12]. În lucrările ulterioare ale lui C. Debussy, se folosesc improvizațiile melodice, crește rolul articulației, se aplică tematismul caracteristic *blues*-ului [idem]. Analiza compozițiilor semnate de M. Ravel dezvăluie fascinația compozitorului pentru dansurile cvasi-jazzistice la modă (*foxtrot, vals-boston*) și o înclinație spre *blues*, precum și caracterul caleidoscopic, cinematografic al alternării imaginilor muzicale, introducerea improvizațiilor instrumentale; principiile concertării, dialogul activ al instrumentelor; utilizarea pe scară largă a procedurii *ostinato*; rolul ritmului și altele [29, p.13].

O altă tendință în muzica compozitorilor francezi este utilizarea jazzului ca mijloc puternic de comunicare. În acest context pe prim-plan se află ideea autoarea despre conceptele de joc și ritual al jazz-ului în operele compozitorilor francezi de la începutul secolului al XX-lea, influențate de muzica jazz. În compozițiile lui C. Debussy, M. Ravel, a reprezentanților Grupului celor șase, jocul și ritualul stimulează comunicarea. Pe exemplul analizei compozițiilor autorilor francezi, sunt dezvăluite diverse manifestări ale sintaxei jocului, caracteristice stilului de jazz: accentul pus pe improvizație; înclinația pentru structurile compoziționale individualizate; întruchiparea imaginilor umoristice, excentrice; procedeul de citare ca moment specific într-o reîncarnare a jocului [29, p.15].

Autoarea subliniază legătura mijloacelor ”ritualice” în creațiile compozitorilor scrise sub influența jazzului cu sistemul ”magic” de gândire foarte solicitat în muzica secolului al XX-lea, care presupune imersiunea ascultătorului într-o stare hipnotică. Printre tehnicile caracteristice ale sferei ”ritualice”, autoarea distinge următoarele principii: creșterea dinamică treptată; repetarea ritmică

bazată pe cele mai profunde mecanisme sugestive biologice; dinamica sporită a sunetului (care amplifică considerabil rolul percuției); utilizarea pe scară largă a procedurii *ostinato* și a celui responsoric ca principii fundamentale ale muzicii africane [29, p.16].

În cercetarea vizată sunt descoperite, de asemenea, o serie de tendințe generale de dezvoltare, caracteristice atât jazzului, cât și muzicii de tradiție academică, contribuind la apropierea lor: „creșterea interesului pentru mijloacele fonice, timbrale, coloristice (sonoristică, aleatorică, *avant-garde jazz*); rolul sporit al improvizației, dorința de imprevizibilitate, unicitatea formei; importanța elementelor de concertare, virtuozității, emoțiilor deschise; un sistem special de organizare ritmică (polimetrie dezvoltată, formațiuni complexe de tip *poliostinato*); polistilistică” [29, p.23].

O altă lucrare pe acest subiect este teza de doctor realizată de A. Cernășov la Conservatorul din Moscova, sub conducerea faimosului savant Iu. Holopov, intitulată *Джаз и музыка профессиональной европейской традиции* (Jazzul și muzica profesională de tradiție europeană) [30]. Obiectul de studiu este „dezvoltarea jazzului și punerea lui în aplicare în muzica de tradiție academică. Principalele criterii pentru analiza opusurilor scrise sub influența jazzului sunt: identificarea, transformarea și simbioza principalor idiome de origine jazzistică cu elementele „academice” ale țesăturii muzicale: ritmul jazzistic (*swing*), specificul intonațional și metroritm al *blues*-ului, frazarea jazzistică, formele improvizaționale și orchestrația caracteristică jazzului” [30, p.2].

Muzicologul a studiat un număr impunător de lucrări ale autorilor europeni, americani și ruși din secolului al XX-lea, în care este prezentă idiomatica jazzului. Este vorba de creații ale reprezentanților diferitelor școli componistice– franceză, austro-germană, rusă și americană (C. Debussy, M. Ravel, E. Satie, D. Millau, P. Hindemith, E. Krenek, A. Berg, I. Stravinsky, S. Rahmaninov, B. Bartók, M. Tippett, G. Gershwin, A. Copland, L. Bernstein, G. Schuller, R. Șcedrin, E. Denisov, M. Kajlaev, S. Slonimski, V. Salmanov), inclusiv avangardismul american (J. Cage, P. Blatny, V. Kilyar) [30, p.3].

Autorul se bazează pe clasificarea adaptării jazzului în muzica de tradiție academică, care aparține lui D. Uhov, alcătuită din patru niveluri diferite [30, p.5]. *Primul nivel* se referă la utilizarea capacităților timbrale ale componentelor instrumentale caracteristice jazzului sau folosirea unor sonorități quasi-jazzistice ale instrumentelor tradiționale. De regulă, în astfel de creații în prim plan vine trompeta (I. Stravinsky, B. Bartók, P. Hindemith). Un caz special reprezintă tehnica polistilisticii și a colajului, când compozitorii introduc direct muzicienii de jazz în orchestrele academice sau oferă o stilizare a episoadelor aparte în operele lor ca jazz.

Cel *de-al doilea nivel* se referă la utilizarea elementelor limbajului muzical jazzistic. La acest nivel, adaptarea elementelor individuale ale jazzului (*blues*, metroritm specific, procedee

speciale de emiterie a sunetului ș. a.) practic nu depinde de limbajul componistic pe care îl folosește compozitorul. Aceasta poate fi și dodecafonia (*Simfonia nr.3* de V. Salmanov), și aleatorica ”orizontală” (*Concertbuff* de S. Slonimski), și sonoristica (*Riff 62* de V. Kilyar). Al treilea nivel cuprinde compozițiile scrise ”în spiritul jazzului” care nu necesită participarea activă a muzicienilor de jazz în procesul de interpretare. La bază acestei metode stă utilizarea mijloacelor de expresivitate muzicală inerente jazzului în creațiile componistice ce aparțin muzicii academice, drept exemplu servind *Concertul pentru clarinet* de A. Copland, *Rhapsody in Blue* de G. Gershwin, *Ebony Concerto* de I. Stravinsky, *Prelude, Fugue and Riffs* de L. Bernstein. Al patrulea nivel presupune integrarea mijloacelor expresive ale jazzului în structurile compoziționale ale muzicii academice. Mai multe creații de acest tip se bazează pe implicarea unui muzician de jazz (care interpretează partida sa în confirmare cu canoanele jazzistice) în contextul unei compoziții muzicale academice. Printre exemplele de acest tip pot fi nominalizate *Concertul pentru orchestră sintetică* de P. Blatny sau *Jazz-Symphony* de B. Troțiuk.

ÎNCHEIERE

Generalizând materialele ghidului, putem afirma cu certitudine că, în știința contemporană despre jazz s-au format niște teorii și concepte viabile, care pot ajuta la studierea diferitor fenomene ale muzicii de jazz. Printre ele sunt:

1. Conceptul T. Cerednicenko privind sistematizarea tipurilor de cultură muzicală la etapa actuală: *folclor, arta muzicală a menestrelilor, opus muzica și improvizația canonică*.
2. Abordarea socioculturală a jazzului, care include mai multe probleme: estetica jazzului (*postmodernism, ecumenism*), fuziunile stilistice și de gen, *normativitatea* în muzica de jazz, raportul *tradiție-inovație* ș. a. (F. Șak). Tot aici se include și natura multistratată a jazzului, analizată de P.Kortev care diferențiază *jazzul authentic* în calitatea de strat superior, *hibridul* între jazzu și muzica ușoară ca strat de mijloc, stratul inferior fiind reprezentat de *subcultura muzicienilor și fanilor de jazz*.
3. Conceptele care tratează muzica jazz în contextul *postmodernismului* (A. Stenbridge, N. Șirokova, Lee B. Brown) aplică cu succes terminologia și aparatul analitic al acestuia la cercetarea fenomenelor jazzistice din a doua jumătate a secolului al XX-lea – începutul secolului XXI. Printre ele vom nominaliza astfel de metode, precum *intertextualitatea, deconstrucția semnificațiilor artistice și culturale, regândirea ironică, joc, recodificarea semantică* ș. a.
4. Nu poate rămâne neobservată și o altă ramură a jazzologiei și anume *sociologia jazzului*. În acest context moștenirea analitică a lui Th. W. Adorno și în zilele de azi reprezintă o mare valoare și nu-și pierde actualitatea sa (sursele de referință fiind lucrările lui Th. W. Adorno, James M. Harding, F. Șak), în cadrul ei fiind tratate problemele axiologice a muzicii jazz, relațiile acesteia cu muzica ușoară, inovația și nonconformismul în jazz ș. a.
5. Studiarea *aspectelor rasiale și etnice* ale jazzului dezvăluie apariția unor tendințe și opinii contradictorii. Pe de o parte, tensiunea dintre conceptele *afrocentric* și *eurocentric* privind muzica de jazz persistă (Lee B. Brown, A Baraka, K. Salaam ș.a.); pe de altă parte, practica jazzului (în deosebi, curentului de *etnojazz*) demonstrează procesele de legătură (apropiere) a culturilor diferitor rase, etnii, națiuni ale lumii, de rezervare și ocrotire a patrimoniului folcloric universal, iar comunitatea jazzistică reprezintă un model al societății viitorului, lipsit de contradicții rasiale, etnice și naționale.
6. Este important de studiat, de asemenea, lucrările consacrate diferitor modele naționale ale jazzului. În acest context un suport serios reprezintă lucrările ce abordează viziunea

distorsionată asupra muzicii jazz în URSS (K. Uşakov), modelul de asimilare a jazzului în societatea suedeză (J. Fornäs), particularitățile *etnojazzului* bulgăresc (C. Levi).

7. Cercetările lui A. Cernâşov și M. Matiuhina studiază interacțiunea muzicii de tradiție profesională academică și cea de jazz. Astfel, M. Matiuhina accentuează fuziunea acestor tipuri de muzică la nivel extra-muzical (estetică, concepte) și intra-muzical (stil, gen), accentuând popularitatea jazzului în muzica de tradiție academică prin potențialul lui puternic de comunicare legat de actualizarea naturii ritualice. În lucrarea lui A. Cernâşov găsim o sistematizare reușită metodelor de interacțiunea jazzului cu în muzica de tradiție academică, care aparține lui D. Uhov: utilizarea capacităților timbrale caracteristice jazzului; implicarea elementelor limbajului muzical jazzistic; compozițiile scrise ”în spiritul jazzului”; integrarea mijloacelor expresive jazzistice în structurile compoziționale ale muzicii academice.
8. Este important de accentuat, că actualmente tematica jazzului se află în vizorul cercetătorilor din diferite țări ale lumii fiind privită pluridimensional. Se analizează nu doar curentele universale, ci și diversele varietăți regionale și naționale. În acest context tezele metodologice propuse atenției Dvs. au un mare potențial pentru tinerii cercetători din Republica Moldova în procesul de analiză a stării actuale a artei jazzului din țara noastră.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Schuller G. Early Jazz: its roots and musical development. New York: Oxford University Press, 1968, 424 p.; Hodeir A. Jazz: Its Evolution and Essence. New York, A Black Cat Book, 1972, 295 p.; Berendt J.-E., Huesmann G. The Jazz Book from Ragtime to the 21st Century. New York, Lawrence Hill, 1975, 816 p.; Sargeant W. Jazz Hot and Hybrid, New York, Da Capo Press; 3rd edition, 1975, 302 p.; Панасье Ю. История подлинного джаза. 2-е изд., Л.: Музыка, 1979, 128 с.
2. Gabbard K. Representing Jazz Duke University Press, 1995. 320 p.
3. Porter E. What Is This Thing Called Jazz? African American Musicians as Artists, Critics and Activists. University of California press, 2002, 404 p.
4. Mandel H. Future Jazz. Oxford University Press, 1999. P. 220.
5. Floyd S. The power of black music: Interpreting its history from Africa to the United States. New York: Oxford University Press, 1995. 450 p.
6. Cubic G. The African Matrix in Jazz Harmonic Practices. In: Black Music Research Journal. Volume: 25. Issue: 1-2. 2005. P. 167-182.
7. Chevigny P. Gigs: Jazz and the Cabaret Laws in New York City. Routledge, 2005. 218 p.; Gerard G. Jazz in black and white. Race, community, culture, and identity in the jazz community. Westport, 1998. 200 p.
8. Шак Ф. Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону. 2008, 22 с. In: <http://www.dissercat.com/content/dzhaz-kak-sotsiokulturnyi-fenomen-na-primere-amerikanskoi-muzyki-vtoroi-poloviny-xx-veka#ixzz2DR4HqyUw> (consultat 01.08.2019)
9. Malcolm D. Solos and Chorus: Michael Ondaatje's Jazz Politics/Poetics. In: Mosaic. Issue 3. 1999, P.131-145; Perlman, A., Greenblatt D. Miles Davis Meets Noam Chomsky. Some Observations on Jazz Improvisation and Language Structure. In: The Sign in Music and Literature. Ed. Wendy Steiner. Austin: University of Texas, 1981, pp. 83-169.
10. Кортев П. Джаз в культурном пространстве XX века. In: <http://www.dissercat.com/content/dzhaz-v-kulturnom-prostranstve-xx-veka#ixzz5XJDOUQjD> (consultat 12.04.2019)
11. Амирханова С. Джаз как искусство артистического самовыражения. In: www.dissercat.com/content/dzhaz-kak-iskusstvo-artisticheskogo-samovyrazheniya (consultat 10.01.2019)

12. Brown Lee B. Postmodernist Jazz Theory: Afrocentrism, Old and New. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2000, pp. 235-246.
13. Stanbridge A. A Question of Standards: “My Funny Valentine” and Musical Intertextuality. In: *Popular Music History*, ISSN 1740-7133, p.83-108.
14. Широкова Н. Джаз в художественной культуре постмодерна: основные тенденции развития. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. Санкт-Петербург. 2011, 17 с. In: <http://www.dislib.ru/kulturologiya/8492-2-dzhaz-hudozhestvennoy-kulture-postmoderna-osnovnie-tendencii-razvitiya.php> (consultat 28.12.2018)
15. Конен В. Рождение джаза. Москва: Сов. композитор, 1984, 312 с.
16. Harding James M. Adorno, Ellison, and the Critique of Jazz. In: *Cultural Critique*, No.31, *The Politics of Systems and Environments*, P.II (Autumn, 1995), pp. 129-158.
17. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. In: <https://unotices.com/book.php?id=135562&page=11> (consultat 18.11.2018)
18. Строкова Е. Джаз в контексте массового искусства: К проблеме классификации и типологии искусства. In: <http://www.dslib.net/teoria-kultury/dzhaz-v-kontekste-massovogo-iskusstva.html> (consultat 13.02.2019)
19. Ушаков К. Особенности эволюции джаза и его влияние на процесс инноваций в российской музыкальной культуре. In: <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-evolyutsii-dzhaza-i-ego-vliyanie-na-protsess-innovatsii-v-rossiiskoi-muzykalnoi-#ixzz5XK2RtP6f> (consultat 29.04.2019)
20. Baraka A. Sun Ra. In: *African American Review*. Vol. 29, issue: 2. 1995, pp.253-255; Baraka A. A. Diz. In: *African American Review*. Vol. 29, issue: 2. 1995, pp.249-252; Salaam K. It didn't jes grew: the social and aesthetic significance of African American Music. In: *African American Review*. Vol. 29, issue: 2. 1995, 351 p.
21. Cubic G. African Matrix in jazz Harmonic Practices. In: *Black Music Research Journal*. Vol.25. Issue 1-2.2005, p.167-182; Floyd S. *The power of black music: Interpreting its history from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press,1995.450 p.
22. Gabbard K. *Representing Jazz*. Duke University Press, 1995. 320 p.
23. Огородова, А. Этноджаз как социокультурный феномен: автореф. диссканд. философских наук: Белгород, 2008. 26 с.
24. [www.http://jazzwax.com/](http://jazzwax.com/) (consultat 03.06.2019)
25. Maclean Robert R. *After Modern Jazz: The Avant-Garde and Jazz Historiography*, University of Michigan 2011, 381 p.
26. Levy C. Diversifying the Groove: Bulgarian Folk Meets the Jazz Idiom. In: *Journal of interdisciplinary music studies*, fall 2007, volume 1, issue 2, art. #071202, pp.25-42.

27. Fornäs J. Exclusion, Polarization, Hybridization, Assimilation: Otherness and Modernity in the Swedish Jazz Age. In: *Popular Music and Society*, Vol. 33, No. 2, May 2010, pp. 219-236.
28. Hollerbach P. (Re)voicing tradition: improvising aesthetics and identity on local jazz scenes. In: *Popular music* (2004), Volume 23/2. May 2004, Cambridge University Press, p. 155-171.
29. Матюхина М. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Москва, 2003, 24 с.
30. Чернышов А. Джаз и музыка профессионально европейской традиции. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Москва, 2009. 32 с.