

Тетяна САМАЯ,*orcid.org/0000-0002-1429-2951*

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України,
професор кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
(Київ, Україна) *samaya-t68@ukr.net*

ДЖАЗ У ДЗЕРКАЛІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КЛАСИКИ XX СТОЛІТТЯ: ПОГЛЯДИ ТА СУПЕРЕЧНОСТІ ЕРНЕСТА АНСЕРМЕ

Стаття присвячена аналізу феномена джазу в контексті європейської класичної музики XX століття через призму естетичних і теоретичних поглядів швейцарського диригента та мислителя Ернеста Ансерме. Мета дослідження – виявити суперечності у сприйнятті джазу як самостійного жанру музичного мистецтва та простежити, яким чином погляди Ансерме відзеркалювали позиції академічної музичної еліти, що здебільшого зберігала скепсис щодо нових художніх напрямів. Методологія роботи ґрунтується на комплексний аналіз текстів радіопрограм та есе музиканта, вивчення його творчих рефлексій у порівнянні з музично-історичним контекстом розвитку джазу та взаємодії з провідними композиторами епохи (І. Стравінський, М. Равель, Л. Бернштейн). Особлива увага приділяється ритмічній концепції Е. Ансерме, у якій ритм сприймається не як механічна структура, а як пластична й виразна категорія, пов'язана з інтонацією і внутрішньою динамікою музичної форми. Наукова новизна дослідження полягає в розгляді амбівалентної позиції Е. Ансерме щодо джазу в європейській музичній культурі: попри критичне ставлення, він уважно фіксував художні та ритмічні особливості цього жанру. Це дає змогу оцінювати джаз як своєрідний «тест» на гнучкість естетичних категорій академічної спільноти того часу. Аналіз також демонструє, як взаємодія класичної та джазової традицій сприяла появі гібридних жанрів і формуванню нових підходів до інтерпретації музики XX століття. У висновках підкреслюється парадоксальність поглядів Е. Ансерме: з одного боку, він визнавав технічні та ритмічні досягнення джазу, з іншого – відмовляв йому у статусі повноцінного мистецтва, трактуючи його як фольклорно-соціокультурний феномен. Такий підхід засвідчує складність інтеграції джазу в європейську музичну традицію та відкриває перспективи для переосмислення жанрових меж, ритмічної свободи й імпровізаційного мислення в історії музичної культури XX століття.

Ключові слова: музичне мистецтво, Ернест Ансерме, джаз, академічна музика, ритм, музичні стилі, музична естетика XX століття, імпровізація, взаємодія жанрів.

Tetiana SAMAYA,*orcid.org/0000-0002-1429-2951*

PhD in Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor at the Variety Singing Department
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
(Kyiv, Ukraine) *samaya-t68@ukr.net*

JAZZ IN THE MIRROR OF EUROPEAN CLASSICAL MUSIC OF THE 20TH CENTURY: ERNEST ANSERMET'S VIEWS AND CONTRADICTIONS

The article is devoted to the analysis of the phenomenon of jazz in the context of European classical music of the twentieth century through the prism of the aesthetic and theoretical views of the Swiss conductor and thinker Ernest Ansermet. The purpose of the study is to reveal the contradictions in the perception of jazz as an independent genre of musical art and to trace how Ansermet's views reflected the attitudes of the academic musical elite, which largely maintained skepticism toward new artistic directions. The methodology is based on a comprehensive analysis of Ansermet's radio talks and essays, as well as the study of his artistic interpretations in comparison with the historical and musical context of jazz development and its interaction with leading composers of the era (I. Stravinsky, M. Ravel, L. Bernstein). Particular attention is given to Ansermet's rhythmic concept, in which rhythm is perceived not as a mechanical structure but as a plastic and expressive category, connected with intonation and the internal dynamics of musical form. The scientific novelty of the study lies in examining the ambivalent position of Ansermet regarding jazz in European musical culture: despite his critical attitude, he carefully observed the artistic and rhythmic features of the genre. This makes it possible to interpret jazz as a kind of «test» for the flexibility of aesthetic categories within the academic community of that time. The analysis also shows how the interaction between classical and jazz traditions contributed to the emergence of hybrid genres and the formation of new approaches to the interpretation of twentieth-century music. The conclusions emphasize the paradoxical nature of Ansermet's views: on the one hand, he acknowledged the technical and rhythmic

achievements of jazz; on the other, he denied it the status of full-fledged art, interpreting it as a folkloric and socio-cultural phenomenon. Such an approach highlights the complexity of integrating jazz into the European musical tradition and opens perspectives for rethinking genre boundaries, rhythmic freedom, and improvisational thinking in the history of twentieth-century musical culture.

Key words: musical art, Ernest Ansermet, jazz, academic music, rhythm, musical styles, twentieth-century musical aesthetics, improvisation, genre interaction.

Постановка проблеми. Історія музики XX століття визначалася протистоянням двох культурних світів: академічної традиції, що спиралася на багатовікову систему теоретичних канонів та нових музичних течій, сформованих в контексті масової культури. Одним із найпоказовіших епізодів цього конфлікту було ставлення представників класичної еліти до джазу – жанру, що виник на перетині афроамериканських музичних традицій та міської пісенної культури США, увібравши в себе елементи африканської ритміки, блюзової інтонаційності та європейської гармонії.

Для значної частини академічної спільноти джаз був не лише «іншою» музичною мовою, а виступав символом радикальної трансформації культурних орієнтирів. Імпровізаційна свобода нового напрямку підривала авторитет письмової партитури. Синкопований ритм та «брудні» тембри вступали у прямий конфлікт із культом акустичної чистоти, а тісний зв'язок із розважальною індустрією викликав занепокоєння щодо втрати «високого» функціонального призначення мистецтва. У такому відторгненні часто виявлялися не лише аргументи на користь збереження традиційних естетичних принципів музики, а й соціально-психологічні чинники: страх перед демократизацією культурного простору, руйнуванням ієрархії, розмиванням межі між «елітним» і «масовим» слухачем.

Аналіз досліджень. Цей конфлікт ставав джерелом численних дискусій і гострих протиріч у колі музичної академічної еліти. Видатні диригенти, композитори та критики – від Ернеста Ансерме до Теодора Адорно (Adorno, Horkheimer, 2002) – висловлювалися про джаз як про явище, якому, попри всі технічні переваги, «бракує» духовної глибини та художньої завершеності. Ці оцінки, з одного боку, фіксували реальні відмінності естетичних систем, з іншого – відображали опір культурного середовища до визнання нових форм мистецтва.

І все ж саме на цьому полі напруженого діалогу, іноді різкого, іноді завуальованого, відбувався обмін ідеями, народжувалися синтетичні жанри та формувалася новий тип композиторського мислення, де академічна точність співіснувала з імпровізаційною свободою. Таким чином, конфлікт між класичним напрямом і джазом не можна зво-

дити лише до сфери «смакової несумісності» – він був і залишається однією з ключових рушійних сил музичної еволюції.

Цікавим є те, що навіть один із впливових диригентів і мислителів XX століття, Ернест Ансерме, хоча й визнавав ритмічну винахідливість джазу, принципово відмовлявся відносити його до категорії справжнього мистецтва, розглядаючи скоріше як соціокультурний феномен, ніж як художню цінність. В одній зі своїх радіорозмов, записаних в 1961 році для швейцарського радіо, він зазначав: «Джаз не сходить до тих духовних витоків, що живлять велике мистецтво, і тому не може бути поставлений з ними в один ряд» (Ansermet, 1961: 214).

Мета дослідження полягає у виявленні протиріч у сприйнятті джазу як самостійного жанру музичного мистецтва та у з'ясуванні того, яким чином концептуальні позиції музиканта відображали скептичне ставлення академічного середовища до нових художніх напрямів. Зосередження уваги на цьому аспекті дає змогу не лише простежити логіку його суджень, а й висвітлити ширші механізми інтеграції та водночас маргіналізації джазу в європейській музичній культурі XX століття.

Виклад основного матеріалу. Видатний швейцарський диригент і музичний мислитель Ернест Ансерме (1883–1969) посідає особливе місце в історії музичного мистецтва XX століття – не лише як інтерпретатор, а й як філософ та публіцист, що залишив глибокі естетико-теоретичні роздуми на природу музики.

Особливу увагу у своїй творчості він приділяв категорії ритму. На відміну від традиційних підходів, де ритм розглядається як результат суворо впорядкованої метричної послідовності, Е. Ансерме визначав ритм як пластичну, гнучку й виразну субстанцію музичної тканини, здатну змінюватися залежно від характеру звукового матеріалу та інтонаційної складової. Він наголошував, що ритм слід сприймати як наперед задану механічну схему, що вимагає буквального виконання. Навпаки, це дихання музики, її внутрішня пульсація, нерозривно пов'язана з природним ритмом людського сприйняття (Rimas, Rimas Jr., 2024).

Саме такий підхід до ритмічної організації, коли акцент зміщується від абстрактної метричної

точності до живого темпо-ритмічного моделювання, став визначальним у виконавській манері Е. Ансерме як диригента. У його трактуванні ритм стає не просто координатною сіткою, в межах якої розгортаються мелодія та гармонія, а активним художнім інструментом, що формує неповторну звукову атмосферу твору. Це визначало характер його диригентського жесту, насиченого найтоншими відтінками агогіки та артикуляційної виразності (Ansermet, 1961).

За здатність поводитися з ритмом як із фарбою на палітрі, за вміння будувати музичну тканину не лише у вертикалі та горизонталі, а й у ритмічній глибині, музикант здобував визнання як перший в історії диригент-колорист. Він умів виявляти й підкреслювати найтонші нюанси ритмоінтонаційної виразності твору, роблячи акцент не на структурі, а на створенні інтонаційно-ритмічного образу, близького до мальовничого. Його підхід, що поєднує виконавчу інтуїцію та концептуальне мислення, вплинув на ціле покоління диригентів і став важливою віхою в розвитку музичної інтерпретації ХХ століття.

Ансерме цікавий не лише як диригент, а й як мислитель і естет, який поєднував прикладну та філософську складову своєї діяльності. Він відкрив новий вимір розуміння ритму – як виразної категорії, що має власне темброве та інтонаційне забарвлення. Це дозволяє говорити про ритм як про звукову палітру, а про диригента – як про художника, здатного керувати цією палітрою з безпрецедентною тонкістю та свободою.

Диригентська спадщина митця вирізняється унікальним ритмічним чуттям, на що звертали увагу провідні музичні критики та теоретики ХХ століття. Це дозволяє нам не лише окреслити професійний портрет диригента, а й заглибитися у фундаментальну парадигму його творчої філософії. Йдеться про корінне переосмислення ролі ритму в інтерпретації музичного тексту. У його трактуванні ритм виходить за межі суто метричної організації або формального структурування, постаючи основою звучної пластики, тілесного пульсу та внутрішньої динаміки форми. Це – органічна категорія, укорінена в самому музичному матеріалі, яка виступає джерелом становлення й розвитку музичного руху.

Визначальна роль метроритму у художній концепції Е. Ансерме проявляється особливо чітко в його співпраці з І. Стравінським. У 1911 році, керуючи оркестром курортного залу в Монтре, майбутній маестро познайомився з І. Стравінським, що започаткувало не лише творчий союз, а й тривалий інтелектуальний та естетичний діалог,

який суттєво вплинув на художній розвиток обох митців. Під час роботи з трупією С. Дягілєва диригент перебував в епіцентрі новітніх музично-сценічних течій того часу, реалізуючи новаторські балетні партитури, у яких ритм виступав ключовим елементом музичної драматургії (Carr, 2001).

У цьому контексті надзвичайно важливими є його інтерпретації балетів Стравінського – «Весна священна», «Петрушка», «Історія солдата» та ін. Ці твори знаменують перехід до цілком нового типу ритмічної організації – адитивної, остинатної, поліритмічної та політекстурної форм. Диригент став одним із перших, хто зміг не лише технічно втілити настільки складну ритмічну тканину, а й художньо осмислити її як пластичну форму руху. Його виконання перетворювало абстрактну ритмічну модель на живу, рельєфну фактуру, відчутну та насичену інтонаційним змістом.

Слід особливо відзначити своєрідний ритмоінтонаційний синтез у підході Ансерме, який наближає його естетичне мислення до музично-семантичних теорій Б. Асаф'єва. Ритм постає як інтонація дії – не стільки як послідовність рахункових одиниць, скільки як вираження волі, жесту, внутрішньої енергії. У цьому сенсі диригентське мистецтво наближається до пластики хореографа або актора, що моделює образ через моторну артикуляцію.

Диригентська естетика маестро демонструє приклад глибинного синтезу виконавської практики та ритмологічної концепції. Увага до живого рельєфу форми, пластики музичного руху та органіки ритму не лише відкриває новий вимір інтерпретації композиторів авангарду, а й становить цінний матеріал для сучасної ритмічної педагогіки, де пошук виразності невіддільний від моторної природи звуку.

На тлі тонкого сприйняття феномена музичного ритму та його естетичних особливостей примітним є парадоксальне ставлення Е. Ансерме до джазу – явища складного та багатовимірного, що перебуває на перетині естетичних, культурологічних та соціомузичних дискурсів початку ХХ століття. З одного боку, він був тісно пов'язаний із колом композиторів, які відіграли ключову роль у формуванні нової музичної парадигми; серед них, як уже зазначалося І. Стравінський, а також М. Равель, Л. Бернштейн – усі вони у різноманітних формах експериментували з джазовою інтонацією, визнавали її художній потенціал, а деякі, як Бернштейн і Равель, свідомо інтегрували джазові елементи у симфонічний та камерний репертуар. Крім того, музикант мав прямі контакти з видатними представниками джазової сцени –

саксофоністом і піонером жанру Сіднеєм Беше, композиторами Ірвінгом Берліном і Джорджем Гершвіним (Ansermet, 1990). Це дозволяє стверджувати, що він не лише був обізнаний про джаз, а й мав можливість спостерігати його розвиток зсередини та оцінювати художні досягнення жанру живо.

Одним із найвизначніших внесків Е. Ансерме в музичну думку стала серія його бесід про музику, у яких він намагався осмислити сутнісні параметри музичної мови не з позиції формальної логіки, а через призму живого чуттєвого сприйняття (Ansermet, 1971). У цьому дослідженні акцент робиться не на академічній спадщині диригента, а на інтерпретації його позиції як значущого джерела для осмислення феномена джазу як самостійного жанру музичного мистецтва. Парадокс його підходу полягає в тому, що, приділяючи пряму серйозну аналітичну увагу у циклі радіопередач і детально розглядаючи його стилістичні та виразні особливості, митець водночас заперечував можливість визнання джазу як самодостатнього явища, здатного претендувати на рівноправне місце в системі художніх цінностей (Assurbanipal, 2014). З його позиції жанр не сприймався як автономна художня цінність і не міг бути визнаним повноцінним напрямом музичної культури.

На прикладі Ернеста Ансерме можна простежити, яким чином формувалися уявлення про статус джазу в академічному середовищі XX століття, а також виявити механізми, за допомогою яких видатні музиканти та теоретики прагнули звужити межі музичного мистецтва, відмовляючись визнавати новаторські течії. Цей феномен відкриває можливість для аналізу складної динаміки взаємодії між традиційним європейським музичним мисленням та новими жанровими формами, де напрям постає як своєрідний «тест» на гнучкість естетичних і когнітивних категорій творчої еліти (Arlettaz, 2018).

Вивчення позиції диригента дозволяє досліджувати не лише естетичні та композиційні особливості джазу, але й культурно-соціальні процеси його інтеграції або маргіналізації. Аналіз поглядів майстра демонструє парадоксальне поєднання особистої музичної суворості з неможливістю визнати інноваційність цього жанру, що, у свою чергу, сприяє глибшому розумінню становлення музичного напрямку, який володіє власною виразністю, стилістичною і концептуальною автономією, попри опір традиційної музичної думки.

Незважаючи на думку прихильників жанру, сформовану в багатокультурному середовищі,

Е. Ансерме у своєму есе «Le jazz est-il un art?», опублікованому 1919 року (Gumplowicz, 2004), висловлює вкрай критичну позицію. Він не визнає за джазом статусу мистецтва, відносить його до фольклорної традиції, а його ритмічну та інтонаційну природу тлумачить як примітивний прояв афекту, позбавлений раціонального чи композиторського вибудованого начала. Таке судження закономірно викликає запитання: чим було зумовлено подібне заперечення – особистими уподобаннями, стилістичним консерватизмом, ідеологічними стереотипами чи відображало позицію західноєвропейської музичної еліти того часу?

Диригент розмірковував про природу джазу, відносячи його до виду фольклору, який не має власної теорії та нотопису. У радіобесідах про музику маестро зазначав: «Для мене поява джазу, до якого я відношу спірічуелси та блюзи, прихід цього фольклору негрів-рабів, переселених до Америки, є історичним фактом великої значущості, а у музичній сфері – це одне з найважливіших творчих досягнень епохи з точки зору людської культури. Більше того, оскільки він є видом музичної фольклористики, від нього не можна очікувати історичного розвитку: він встановив свій стиль та свої форми раз і назавжди. Тому його історію вже завершено; вона може тільки повторюватися з легкими варіантами, а відколи як білі взялися експлуатувати джаз у плані легкої музики, він перестав цікавити мене <...> Є риси інтелектуальної спекулятивності і у деяких апостолів джазу, які вважають себе здатними зробити з нього учену музику; вони помиляються» (Ansermet, 1971: 36–37).

Варто підкреслити, що такі музичні стилі, як спірічуели, блюз і регтайм, передували появі напрямку, проте самі ще не були джазом. Уже в межах регтайму (початок XX ст.) існувала повноцінна традиція нотної фіксації, яка нічим не відрізнялася від класичної музичної графіки. Відмінності стосувалися передусім виконавської практики, що передбачала ритмічну свободу та певну варіативність інтерпретації.

Становлення джазу як жанру й особливо його популяризація у 1920-х роках значною мірою були зумовлені процесами стандартизації та комерціалізації. Дослідник В. Сарджент вказував, що «джаз 20-х років переважно був стандартизованим продуктом Бродвею та високоцентралізованих «підприємств з виробництва мелодій» – Тін-Пен-Еллі (Tin Pan Alley, збірна назва американської музичної індустрії початку XX ст. – Т. С.) та Голівуду. Саме такий джаз домінував у сфері радіо- та кіномузики, майже повністю витіснивши різновиди популярної музики» (Sargeant, 1975: 26).

Саме в індустріалізованому середовищі виникає професійний феномен джазового аранжувальника – постаті, яка поєднала в собі композитора, інтерпретатора та організатора музичного матеріалу для виконання в оркестровому складі. Без володіння нотною грамотою діяльність таких майстрів, як Дюк Еллінгтон (Edward Kennedy Ellington, «Duke»), Флетчер Хендерсон (Fletcher Henderson), Дон Редмен (Don Redman) і пізніше Квінсі Джонс (Quincy Jones), була б неможлива. Їхні аранжування фіксували форму твору, задавали структуру імпровізаційних розділів та забезпечували ансамблеву узгодженість.

Варто наголосити, що чимало аранжувальників мали академічну музичну освіту або, принаймні, були тісно пов'язані з теоретичною школою свого часу. З огляду на це, міф про «винятково усну» природу джазу потребує перегляду. Навіть якщо імпровізація залишалася ядром джазового мислення, вона завжди спиралася на ретельно зафіксовану форму – гармонічну послідовність, тему чи оркестрування.

Джазова партитура, починаючи з доби бігбедів, є не лише фіксацією звукової тканини, а відображенням цілісного художнього задуму. Аранжувальник у джазі постає як носій композиторського мислення, що засвідчує мистецтвознавчу повноцінність цього явища та його місце у системі музичного мистецтва.

У першій половині XX століття серед багатьох представників академічної музичної культури домінувало «шаблонне мислення», яке зумовлювало упереджене ставлення до жанру. Як музична практика, що виникла в афроамериканському соціокультурному контексті, джаз вирізнявся імпровізаційною природою та ритміко-інтонаційними моделями, нетиповими для європейської традиції. Саме ці риси визначали його сприйняття як «інфантильного» й «стихійного» феномену.

Проте у випадку з Е. Ансерме апеляція до шаблонності сприйняття не може вичерпно пояснити позицію музиканта. Інтелектуальна культура та широта естетичних орієнтацій не дозволяють трактувати його як ретроградного представника академічної традиції. Імовірнішими видаються інші, концептуально глибші чинники. Як музикант-структураліст і теоретик, митець осмислював музику як організовану цілісність, у якій визначальними постають логіка побудови, тематизм та архітектоніка форми. Саме ці параметри він особливо високо оцінював у творчості І. Стравінського, і саме в них, можливо, не знаходив адекватної джазової відповідності того часу, передусім через імпровізаційну основу. На переконання

диригента, джаз ще не подолав стадії первинної ритмічної експресії та не набув власної «композиторської» форми, що, з його точки зору, не дозволяло віднесення цього феномену до категорії «мистецтва» в академічному сенсі (Gumplowicz, 2004).

Нарешті, не можна ігнорувати соціокультурні чинники: напрям як музика афроамериканського походження на ранньому етапі своєї історії сприймався не лише як естетично «неоформлена», а й як соціально «чужа» європейському художньому мейнстріму. Навіть багато ліберальних інтелектуалів, формально декларуючи інтерес до новизни, залишалися під впливом ієрархічного погляду на культуру, де фольклор, «екзотика» та «африканські ритми» виконували роль джерел натхнення, але не визнавалися рівноправними формами мистецтва. На його думку, стихійна імпровізація не могла бути формою інтелектуально усвідомленої музики, здатної передаватися у нотованій структурі, що для музиканта класичного спрямування не є аргументом у розгляді її історичного значення.

Висновки. Таким чином, позиція Ернеста Ансерме щодо джазу зумовлювалася комплексом естетичних і культурних установок свого часу. Його заперечення напряму як мистецтва слід розглядати як симптом ще не сформованої системи критеріїв сприйняття нової музичної реальності, що виникла на перетині академічного і народного, раціонального та експресивного, європейського та афроамериканського начал.

Критика маестро відображає не лише особистий естетичний вибір музиканта, а й ширший культурний процес, пов'язаний із пошуком меж і сутності музичного мистецтва в умовах радикальної трансформації художньої мови XX століття. Його позиція демонструє складний діалог між традицією та новаторством, у якому питання визнання джазу мистецтвом виступає як тест для усталених уявлень про жанрову ієрархію, художню цінність та критерії естетичного оцінювання.

Водночас полеміка Е. Ансерме з джазом свідчить, що опір новим формам частіше викликаний не запереченням їхнього мистецького потенціалу, а реакцією на культурну трансформацію, що вимагає переосмислення самих основ музичного мислення. У цьому сенсі його погляди, незважаючи на зовнішню непримиримість, опосередковано сприяли формуванню дискурсу про місце джазу у світовій музичній культурі, стимулюючи рефлексію та критичне обговорення феномена, який згодом був визнаний одним із ключових мистецьких явищ XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Adorno T., Horkheimer M. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press, 2002. 371 p.
2. Ansermet E. *Correspondance Ernest Ansermet – Igor Strawinsky (1914–1967)*. Vol. 1. Genève : Georg, 1990. XIII. 207 p.
3. Ansermet E. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchâtel: La Baconnière, 1961. 291 s.
4. Ansermet E. *Écrits sur la musique*. Neuchâtel: La Baconnière, 1971. 653 s.
5. Arlettaz K. Jazz et musique classique: regards croisés. *CultureEnJeu*, № 39, 2018. URL: <https://cultureenjeu.l-agenda.ch/papier/numero-39/jazz-musique-classique> (дата звернення: 19.08.2025).
6. Assurbanipal. La musique de Jazz : l'état du débat en 1946. *Paperblog.fr*, 08.07.2014. URL: <https://www.paperblog.fr/7211204/la-musique-de-jazz-l-etat-du-debat-en-1946> (дата звернення: 12.07.2025).
7. Gumpłowicz P.-H. Le jazz serait-il de la musique ? Identification d'un art, 1930–1934. *Musique et politique : les répertoires de l'identité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004. P. 95–110.
8. Carr V. Jr. Stravinsky Box. *Classicstoday.com*, 2001. URL: <https://www.classicstoday.com/review/review-6553> (дата звернення: 01.08.2025).
9. Rimas J., Rimas J. Jr. *Etudes on the philosophy of music*. 2024. 306 p. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-63965-4>
10. Sargeant W. *Jazz: Hot and Hybrid*. New York, 1975. 310 p.

REFERENCES

1. Adorno T., Horkheimer M. (2002) *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press. 371.
2. Ansermet E. (1990) *Correspondance Ernest Ansermet – Igor Strawinsky (1914–1967)*. Vol. 1. Genève : Georg. XIII. 207.
3. Ansermet E. (1961) *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* [The Foundations of Music in Human Consciousness]. Neuchâtel: La Baconnière. 291. [In French].
4. Ansermet E. (1971) *Écrits sur la musique* [Writings about Music]. Neuchâtel: La Baconnière. 653. [In French].
5. Arlettaz K. (2018) Jazz et musique classique: regards croisés [Jazz and Classical Music: Cross Perspectives]. *CultureEnJeu*, 39. <https://cultureenjeu.l-agenda.ch/papier/numero-39/jazz-musique-classique> [In French].
6. Assurbanipal (2014) La musique de Jazz : l'état du débat en 1946 [Jazz Music: The State of the Debate in 1946]. <https://www.paperblog.fr/7211204/la-musique-de-jazz-l-etat-du-debat-en-1946> [In French].
7. Gumpłowicz P.-H. (2004) Le jazz serait-il de la musique ? Identification d'un art, 1930–1934 [Is Jazz Music? Defining an Art, 1930–1934]. *Musique et politique : les répertoires de l'identité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 95–110. [In French].
8. Carr V. Jr. (2004) Stravinsky Box. *Classicstoday.com*, 2001. <https://www.classicstoday.com/review/review-6553>
9. Rimas J., Rimas J. jr. (2024) *Etudes on the philosophy of music*. 306. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-63965-4>
10. Sargeant W. (1975) *Jazz: Hot and Hybrid*. New York. 310.

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.09.2025

Дата публікації: 23.10.2025