

9. Kyiv National Academic Theater of Operetta. (2018) [online]. Available at: <<http://operetta.com.ua/ru/afisha/>>.
10. Lastovetska, T. (2016). Formation of skills of vocal-academic sound formation in future specialists in musical art. *Aktualni pytannia mystetskoï osvity ta vykhovannia* [Topical issues of artistic education and upbringing], no. 2 (8), pp. 171–182.
11. Nakonechna, S. (2010). Opera and Europe. *Ukrainska pravda* [Ukrainian truth]. [online]. Available at: <https://life.pravda.com.ua/columns/2010/07/27/55484/> [Accessed 27 January 2018]
12. Nakonechna, S. (2017). Opera of Europe 2017. *Ukraina Moloda* [Ukraine Young]. [online]. Available at: <<http://www.umoloda.kiev.ua/number/3163/164/111916/>> [Accessed 27 January 2017]
13. National Opera of Ukraine. (2018). [online]. Available at: <<https://tickets.opera.com.ua/web/afisha>>.
14. Händel-Festspiele. (2017) [online]. Available at: <<https://www.haendelhaus.de/en/hfs/festspiele/programs>> [Accessed 27 January 2018].
15. Shvachko, T. (2011). God-sent singer and actress. *Muzyka* [Music], no. 3, pp. 28–33.
16. What's on: the most expensive shows on Ukrainian television. (2014). [online]. Available at: <<http://biz.liga.net/all/all/stati/2828934-chto-posmotret-camye-dorogie-teleproekty-oseni-2014-go-.html>> [Accessed 27 January 2017].
17. Yutsevych Yu. (2009). *Music: dictionary-reference*. 2nd edn. Ternopil: Educational book – Bogdan.
18. Yutsevych Yu. (1998). *Theory and methodology of formation and development of the singer's voice*. Kyiv: Ministry of Education and Science of Ukraine.
19. Classicalmusic news, Yurii Samoilov [online]. Available at: <<http://www.classicalmusicnews.ru/tag/yuriy-samoylov/>>.
20. History Opera Europe [online]. Available at: <<https://www.scenicusa.com/search-results?q=%20A%20History%20of%20Opera%20in%20Europe>>.

© Добронравова С. А. Шевченко В.В., 2017

УДК 78.036.9:781.41

Журба Володимир Валерійович
аспірант,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ГАРМОНІЇ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ «ВЕВОР»

Мета роботи. Метою статті є виявлення основних принципів гармонічного розвитку музичного стилю *bevor*. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні музикознавчого та компаративного аналізу. **Наукова**

новизна. У результаті проведеного дослідження, вперше в українському музикознавстві виявлені характерні риси музичного стилю *bebop*. Також, проведений порівняльний аналіз характерних елементів гармонічного розвитку у традиційному джазі та в музичному стилі *bebop*, висвітлені питання щодо їх спорідненості, виявлені новаторські риси музичного стилю *bebop*. **Висновки.** Складові елементи музичної мови стилю *bebop* та, зокрема, гармонія є похідними від музичних стилів джазової музики передуючих йому. Але в межах саме стилю *bebop* вони набули чималого розширення та змін, що, насамперед, вплинуло на початок формування музичної мови сучасного джазу.

Ключові слова: музичний стиль *bebop*, акордові надбудови, 12-ти тактовий блюзовий квадрат, *turnaround*, гармонічне розширення, гармонічна заміна.

Журба Владимир Валерьевич, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Особенности гармонии музыкального стиля «bebop»

Цель работы. Целью статьи является выявление основных принципов гармонического развития музыкального стиля *bebop*. **Методология исследования** заключается в применении музыковедческого и компаративного анализа. **Научная новизна.** В результате проведенного исследования, впервые в украинском музыковедении выявлены характерные черты музыкального стиля *bebop*. Также, проведен сравнительный анализ характерных элементов гармонического развития в традиционном джазе и в музыкальном стиле *bebop*, освещены вопросы, относительно их родства, выявлены новаторские черты музыкального стиля *bebop*. **Выводы.** Составляющие элементы музыкального языка стиля *bebop*, и в частности гармония являются производными от музыкальных стилей джазовой музыки предшествующих ему. Но в рамках именно стиля *bebop* они значительным образом расширились и изменились, что, в свою очередь, привело к началу формирования музыкального языка современного джаза.

Ключевые слова: музыкальный стиль *bebop*, аккордовые надстройки, 12-ти тактовый блюзовый квадрат, *turnaround*, гармоническое расширение, гармоническая замена.

Volodymyr Zhurba, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Characteristic features of harmony of the «bebop» music style

The purpose of the article is to reveal the basic principles of harmonic development of the *bebop* music style. **The research methodology** consisted in the application of musicological and comparative analysis. **The scientific novelty.** The study revealed the characteristic features of the *bebop* music style for the first time in Ukrainian musicology. In addition, a comparative analysis of the characteristic elements of harmonic development in traditional jazz and the *bebop* music style was carried out, the problems concerning their relationship were highlighted, and the innovative features of the *bebop* music style were outlined. **Conclusions.** The

components of the musical language of the bebop style and harmony in particular were derived from the musical styles of jazz music that preceded it. However, within the framework of the bebop music style they experienced considerable expansion and change, which particularly influenced the beginning of the formation of the musical language of modern jazz.

Key words: the bebop music style, chord additions, 12-bar blues form, turnaround, harmonic expansion, harmonic replacement.

Вступ. Музичний стиль *bebop* відрізняється від передуючих йому стилів джазової музики надзвичайною самобутністю та колоритністю музичної мови. Незаперечним фактом є те, що в музичній мові *bebop* відбулася трансформація музичної мови джазу та відбувся перехід від ери традиційного джазу до ери сучасного джазу.

У сучасному мистецтвознавстві існує чимало наукових досліджень музичних стилів та напрямків традиційного джазу. До них можна зарахувати наукові роботи Дево С. та Гіддінса Г («*Jazz*», 2009) [4], Харлі Д. («*The Jazz Language. A Theory Text For Jazz Composition And Improvisation*», 1980) [6], Нетлеса Б. («*The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*», 1997) [7]. Загальні питання, які стосуються джазової музики висвітлені в наукових статтях Коверзи О. («Розвиток джазового мистецтва тридцятих років ХХ століття (епоха свінгу)», 2011), Коляди І. та Ю. Конончука («Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів», 2016), Чеча Г. («Джаз як соціокультурний феномен», 2014). Окремі питання гармонії та мелодики музичного стилю *bebop* висвітлені в дослідженнях М. Левайна («*Jazz Theory Book*», 1995), Ю. Чугунова («Гармонія в джазе», 1988). Дослідження музичного стилю *bebop*, які проведені в культурологічному аспекті, наведені в роботах О. Коверзи («Розвиток джазового мистецтва сорокових років ХХ ст.», 2011), Д. Колієра («Становление джаза», 1984).

Але в цих роботах гармонія музичного стилю *bebop* є досліджена недостатньо. Дослідження виділеного сегменту проблеми є досить важливим з тієї точки зору, що саме цей музичний стиль є початком ери сучасного джазу (*Modern Jazz*), яка триває й до сьогодні.

Мета даної статті – дослідити основні елементи гармонічного розвитку музичного стилю *bebop*.

Виклад основного матеріалу. Величезний вплив музики саме періоду *bebop* на джазову музику сьогодення відмічає в своїй роботі «*Jazz Handbook*» відомий американський педагог та видавець Д. Аберсольд [1, с. 9]. Дуже влучним є вислів, який наведено в науковій роботі Б. Нетлеса та Р. Грефа «*The Chord Scale & Jazz Harmony*»: «... доцільно розділити історію джазу на дві половини: період що був до *bebop* і той період, який настав після... Зміни в музиці, які відбулися в цей час були настільки значними, що цей період часто визначають як «*bebop* революція»... Як з'ясувалося, більшість змін, які приніс з собою *bebop*, мали постійний характер і стали характерними для всіх джазових стилів, які з'явилися у той час» [7, с. 200].

Основною рисою гармонічної мови джазової музики є те, що на відміну від класичної музики, її найменшою одиницею є не тризвук, а септакорд (*seventh chord*) чи тризвук із додаванням секстового тону (*six chord*), що, безперечно, впливає на найбільш колоритне забарвлення звучання. Обернення таких акордів, які складаються з 4-х звуків, насмперед, також призводить до більшої фонічної забарвленості музичного матеріалу.

Однією з новаторських рис музичного стилю *bebop* є широке використання в гармонії акордових надбудов¹:

– 9 (нона) – звук, який знаходиться на відстані нони (октава+секунда) від основного тону; нона може бути підвищена (#9) або знижена (b9) у ладах з мажорним ладовим нахилом, та знижена (b9) у мінорі;

– 11 (ундецима) надбудова, яка знаходиться на відстані ундецими (октава+кварта) від основного тону, може бути підвищена (#11), знижена (b11) у ладах з мажорним та мінорним ладовим нахилом;

– 13 (терцдецима) надбудова, яка знаходиться на відстані терцдецими (октава+секста) від основного тону, може бути підвищена (#13) або знижена (b13) у ладах з мажорним ладовим нахилом та або знижена (b13) у ладах з мінорним ладовим нахилом;

– 6 (секста) надбудова, яка знаходиться на відстані сексти від основного тону, на відміну від 13 (адже 13 і 6 один і той же звук у звукоряді лада) додається до тризвуку, а не до септакорду.

Постійне використання акордових надбудов зумовлює створення значно більшої кількості дисонуючих співзвуч в акордовій системі музики *bebop*. Ті тони, які раніше вважалися та сприймалися як неакордові, в *bebop* трактуються як акордові надбудови, що призводить до акустичного розширення слухового сприйняття музики. Вищезгадані надбудови, в практиці стилю *bebop* часто використовуються в альтерованому вигляді. Подібні трансформації в гармонії відмічені в науковій роботі Т. Піса «*Jazz Composition*»: «З появою *bebop* в середині 1940-х років гармонічна напруга стала відігравати все більш важливу роль у джазовому виконавстві та композиції. Сьогодні вона є невід'ємною частиною музичної палітри, яка доступна та зрозуміла всім сучасним музичним митцям» [9, с. 44].

У музичній мові *bebop* у мінорному нахилі, на відміну від мажорного, діатонічна система є більш ускладненою та розширеною: на першому ступені мінорного ладу діатонічним може бути як малий мінорний септакорд, так і великий мінорний, також можливі варіювання видів септакордів VI та VII ступенів [4, с. 9]. Подібне варіювання відбувається, спираючись на власне слухове відчуття та уявлення композитора та виконавця. Саме через це думки музикознавців стосовно базових ладів мінорного нахилу музичної мови стилю *bebop* різняться.

¹ Акордова надбудова – це звук акорду, який розташований вище його септового тону. Цей звук знаходиться на тій відстані від основного тону, яка відповідає цифровому умовному позначенню надбудови, яке, насамперед, позначає ступеневу величину інтервалу на відстані якого надбудова розташована від основи акорду: 6, 9, 11, 13.

Для музики стилю *bebop* є характерною часта зміна акордів. Це відбувається з причини зменшення одиниці мислення, як мелодичного, так і гармонічного. Основними ритмічними елементами мелодики *bebop*, на відміну від традиційного свінгу, є восьма та шістнадцята тривалості. [1, с. 38]. Зміни ж гармонії в творах музичного стилю *bebop* відбуваються у кожному такті, а іноді два рази на один такт. Вищезгадане явище виявляється при проведенні порівняльного аналізу джазових творів ери традиційного джазу («*When the saints go marching in*», «*Bourbon Street Parade*», «*Down by the Riverside*») та ери *bebop* («*Donna Lee*», «*Afternoon in Paris*», «*Bebop*»).

Незважаючи на свої новаторські риси, гармонія музичного стилю *bebop* базується на двох основних компонентах музичної мови традиційної джазової музики. Мається на увазі акордова послідовність 12-ти тактового блюзу, або музична форма «блюзовий квадрат», та акордова послідовність II–V–I. Але в стилі *bebop* ці елементи набули значного розвитку.

Акордова послідовність блюзового квадрату вважається однією з найбільш вживаних в музиці стилю *bebop*. В історії джазової музики відомий той факт, що лише Чарлі Паркером було записано 175 творів у формі блюзу [3, с. 48]. Ось деякі приклади творів написаних у формі 12-ти тактового блюзу: з практично незмінною блюзовою гармонічною сіткою – «*Another Hairdo*», «*Bag's Groove*», «*Barbados*», «*Billies Bounce*», «*Bloomdido*», «*Bluebird*», «*Buzzy*», «*Cool Blues*», «*Parker's Mood*», «*Blue 'N Boogie*», «*Emanon*», «*Now's the Time*») та ін., а також у гармонічно варійованому викладенні 12-ти тактового блюзового квадрату – «*Au Privave*», «*Back Home Blues*», «*Bird Feathers*», «*Blues For Alice*», «*Cheryl*», «*K. C. Blues*», «*Visa*», «*Birk's Works*» та ін.

Необхідно відзначити, що в *bebop* використовується класичний блюзовий квадрат, що є притаманний джазовій музиці, а не архаїчний блюзовий квадрат:

| | | | |
|--------------------------------------|---|--------------------------------------|--------------------------------------|
| I ₆ або Imaj ₇ | I ₆ або Imaj ₇ (IV ₇) | I ₆ або Imaj ₇ | I ₆ або Imaj ₇ |
| (I ₇) | | | |
| IV ₇ | IV ₇ | I ₆ або Imaj ₇ | I ₆ або Imaj ₇ |
| Схема 1 Пm ₇ | V ₇ | I ₆ або Imaj ₇ | Пm ₇ |
| V ₇ | | | |

На відміну від архаїчної форми, у блюзовій структурі в джазовій музиці на I ступені замість малого мажорного септакорду, зазвичай, використовується тризвук з додаванням сексти. Таке явище бере свій початок від акордового складу блюзового ладу мажорного нахилу, на якому базується фонізм музики традиційного джазового стилю. Через розширення діатонічної системи, в музиці *bebop* можна знайти приклади як використання на I ступені тризвуку з додаванням сексти («*Blue 'n' Boogie*», «*Celerity*», «*Chi-Chi*», «*Yardbird Suite*»), так і великого мажорного («*Blues for Alice*», «*Cosmic Race*») та малого мажорного септакордів («*Barbados*», «*Buzzy*», «*Cheryl*», «*K. C. Blues*», «*Now's the Time*», «*Perhaps*»). У джазовій нотації акордове цифрування вказане, зазвичай, лише схематично. Особливо це стосується саме позначень акордів тонічної функції. Тому вибір виду акорду, який необхідно виконувати в тому чи іншому випадку, базується на аналізі мелодії твору. У тому випадку, якщо в темі немає ніяких характерних ознак, які б вказували на вид акорду, який

необхідно виконувати, вибір залежить від стилю джазової музики, в якому виконується відповідна композиція.

Що стосується акордової прогресії II–V–I, яка є характерною для джазової музики, то саме за допомогою неї виконавці часів стилю *bebop* розширювали гармонію і блюзовий квадрат. Наведемо приклад подібного розширення гармонії блюзу в музиці *bebop*:

| | | | | | | | |
|-------|--------------------|---|---|---|---|---|-----------------|
| | | VI | | V | | IV | |
| | Imaj ₇ | ┌ Im ₇ ─── V ₇ ───┐ | | ┌ Im ₇ ─── V ₇ ───┐ | | ┌ Im ₇ ───┐ | |
| | V ₇ | | | | | | |
| | Fmaj ₇ | ┌ Em ₇ ─── A ₇ ───┐ | | ┌ Dm ₇ ─── A ₇ ───┐ | | ┌ Cm ₇ ─── E ₇ ───┐ | |
| | bIII | II | | bII | | | |
| | IVmaj ₇ | Im ₇ | | V ₇ | | Im ₇ | |
| | V ₇ | | | | | | |
| | Bbmaj ₇ | Bbm ₇ | Eb ₇ | Am ₇ | D ₇ | Abm ₇ | Eb ₇ |
| | | | | II | | I | |
| Схема | Im ₇ | V ₇ | ┌ Im ₇ ─── V ₇ ───┐ | | ┌ Im ₇ ─── V ₇ ───┐ | | |
| 2 | Gm ₇ | C ₇ | Am ₇ | Dm ₇ | Gm ₇ | C ₇ | |

Для гармонічних послідовностей *bebop* є характерним заповнення статичних гармонічних місць акордовим рухом. Як відображено в наведеній схемі, подібне гармонічне заповнення відбувається в 2–4, 6–8 та 11 тактах форми блюзового квадрату, тобто найбільше заповнюються перші дві фрази – частини А – гармонія в яких змінюється рідше. Третя фраза, де гармонія в класичному джазовому квадраті змінюється кожний такт, залишається практично незмінною. Наведена схема блюзового квадрату в музичному стилі *bebop* є базовою та може зазнавати різноманітного варіювання.

У схемі 3 відображено ще один прийом гармонічного музичного розвитку, який є дуже розповсюдженим в гармонічних структурах музики *bebop*: гармонічний зворот II–V, який спадає по тонах або півтонах. Подібне явище ми можемо побачити у 2–4 та 6–7 тактах схеми 3.

У гармонії музичного стилю *bebop* часто використовуються акордові прогресії, які в теорії джазової музики визначаються як *turnarounds*². Це явище є характерним для всієї джазової музики, але в музиці *bebop* воно зустрічається дуже часто. Існує два базових різновиди *turnarounds* в мажорному ладовому нахилі, та два в мінорному:

| | | | | | | | | |
|-------|----------------------|-------------------------------|-------------------------------|------------------------------|----------------------|----------------------------------|-------------------------------|------------------------------|
| | 1. Imaj ₇ | VI ₇ | Im ₇ | V ₇ | 2. Imaj ₇ | VI ₇ | Im ₇ | V ₇ |
| Схема | | | | | | | | |
| 3 | 3. Im ₇ | VI ₇ ^{b5} | Im ₇ ^{b5} | V ₇ ^{b9} | 4. Im ₇ | VI ₇ maj ₇ | Im ₇ ^{b5} | V ₇ ^{b9} |

Turnaround, зазвичай, використовується на межах музичної форми, речення або фрази. Зазначені в схемі 3 базові різновиди *turnaround* можуть варіюватися, в залежності від уявлень виконавця про гармонічне колористичне забарвлення: на акорді I ступеня, як у мажорі, так і у мінорі, може використовуватися акорд з додаванням сексти (I₆ або Im₆); на II ступені

² *Turnaround* – це стала акордова послідовність, що традиційно використовується в джазовій музиці.

у мінорі, незважаючи на те, що склад даного акорду не співпадає з діатонічним строем мінорного ладу, можна виконувати малий мінорний септакорд (II m_7), септакорд II ступеню і в мажорі і в мінорі може виконуватись як малий мажорний септакорд (II_7). Також, акорди мажорного та мінорного *turnaround* можуть комбінуватися ($\text{II m}_7^{\text{b}5} - \text{V}_7^{\text{b}9} - \text{Imaj}_7$) [7, с.15]. Найчастіше *turnaround* може навіть не виписуватись в нотах джазового твору, а використовуватись на розсуд виконавця. Приклади використання *turnaround* ми можемо побачити в наступних джазових стандартах: «*Anthropology*» (1–4 такти) «*Au Privave*» (такти 1–4, 8–10, 12), «*Barbados*» (*Intro*, такти 2–4, 9–10, 12), «*Byrd Like*» (такти 7, 8, 9–10, 11–12), «*Dexterity*» (такти 2, 4, 7–8, 15–16), «*Dizzy Atmosphere*» (такти 1–14, 25–30), «*Si Si*» (такти 2, 3, 4, 9–10, 12).

Обговорюючи питання гармонічного розширення, буде доречним введення термінів: основний та другорядний акорди, або первинний та вторинний акорди, де первинний чи основний – це акорд, який мав би виконуватись без розширення гармонічного цифрування, а другорядний чи вторинний – це акорд, який виконується у результаті гармонічного розширення. До основних прийомів гармонічного розширення, які використовувалися в музиці *bebop* належать [10, с. 28]:

- використання сусіднього акорду (*neighbor chord*) – прийом, при застосуванні якого вторинний акорд використовується в той час, який було відведено для звучання первинного акорду, при чому в ролі вторинного акорду найчастіше використовується акорд, який розташований на півтон вище від основного;

- затримання акорду (*suspended chord*) – прийом гармонічного розширення, під час якого звучання первинного акорду затримується через використання вторинного. Як зазначено в акордовій схемі, прийом затримання акорду може застосовуватись як до одного акорду, так і до декількох;

- зрушення (*displacement*) – прийом, під час якого замість первинного акорду в акордовому цифруванні використовується вторинний;

- акорд-форшлаг (*appoggiatura chord*) – прийом, під час використання якого замість основного акорду застосовується другорядний, при чому, на відміну від прийому зрушення, акордова заміна триває менший відрізок часу. У цьому випадку також є характерним використання акорду, який розташований на півтон вище ніж первинний акорд.

Гармонічні розширювання відбувалися, не виходячи за структурні межі, та не порушуючи логіку музичного розвитку. Процес зміни акордів гармонії міг бути як запланованим та продуманим заздалегідь, так і суцільно імпровізованим. Подібна перегармонізація є характерною рисою гармонії стилістичного напрямку *bebop*.

Зазначимо, що головну структурну одиницю джазової гармонії – гармонічну послідовність II-V-I – можна трактувати як розширення за

допомогою прийому зрушення гармонічної послідовності V–I. При чому треба відмітити, що в цьому випадку домінантовість, як головна рушійна сила музичного розвитку, абсолютно зберігається.

Наукова новизна. Вищезгадані прийоми гармонічного розширення можна також класифікувати як прийом гармонічної заміни, який є досить розповсюдженим в джазовій музиці, але найширшого застосування він набув у часи музичного стилю *bebop*. Д. Бейкер у науковій роботі “*Charlie Parker Alto Saxophone*” наводить наступні гармонічні заміни, як найхарактерніші для музичного стилю *bebop*: заміна акордів в гармонічній послідовності II–V–I на акорди, які мають такі ж самі властивості на відстані тритону (Dm^7-G^7 на Abm^7-Db^7), чи малої терції догори (Dm^7-G^7 на Fm^7-Bb^7) [2, с. 18]. Але необхідно зауважити, що гармонічна заміна акорду може відбуватися в будь-якому гармонічному звороті та в будь-якому місті музичного твору, з метою надати акордовому звучанню більшої колоритності та забарвленості звучання.

Явище гармонічної заміни будь-якого різновиду розширює межі гармонізації музичного твору, або навіть взагалі їх прибирає. Дійсно, найпоширенішим прийомом перегармонізації в джазовій музиці та музиці стилю *bebop* є прийом тритонової заміни. У творах музичного стилю *bebop* цей прийом використовується досить часто: «*Bebop*» (такти 18, 20), «*Blue 'n' Boogie*» (10 такт), «*Groovin' High*» (такт 16) «*Dizzy Atmosphere*» (такт 24), «*Ornithology*» (такт 29), «*Dance of the Infidels*» (такт 10). Феномен тритонової заміни полягає в тому, що первинний та вторинний акорди мають два спільних тони – терцієвий та септімовий, які утворюють між собою тритон [8, с. 180].

Якщо розглядати функціональну ієрархію тонів септакорду, то можна розташувати їх наступним чином:

- терцієвий тон – саме він є визначальним у виді тризвуку, який лежить в основі септакорду;
- септімовий тон – він визначає вид септіми, а відповідно і вид всього септакорду;
- основний тон – не зважаючи на те, що саме він є визначальним у назві акорду, в джазовій музиці, зазвичай, на основному тоні не знаходиться головне функціональне навантаження;
- квінтовий тон – враховуючи кількість звуків, які входять до значно ускладненої джазової гармонії, квінтовий тон, насамперед, взагалі випускається (за виключенням акордів *sus4* та *sus2*).

Висновки. Виходячи з цього, ми бачимо, що між первинним та вторинним акордом зберігаються функціонально найголовніші акордові тони, що призводить до спорідненості їх звучання та можливості заміни одним іншого. До того ж тритон, на відстані якого знаходяться ці спільні звуки, який, як відомо, має дуже характерне звучання, також забезпечує фонічну спорідненість цих акордів. Іноді, вторинний акорд вживається у вигляді малого мажорного септакорду зі зниженою квінтою (II_7^{b5}), але подібна альтерація не впливає на спільні тони та, відповідно, на спорідненість їх звучання.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що музична мова та, зокрема, гармонія стилю *bebop* спирається на характерні риси музичних стилів джазової музики передуючих їй: гармонічна структура 12-ти тактового блюзу, гармонічні розширення та заміни, використання прийому *turnaround*. Але в процесі свого розвитку вони набули чималого розширення та змін, що й вплинуло на формування музичної мови сучасного джазу. Як зазначено в науковій роботі С. Дево і Г. Гіддінса «*Jazz*»: «З початком музичного стилю *bebop* у середині 1940-х років, джаз зробив крутий поворот. Будучи вихідцем з джем-сейшенів ери свінгу, *bebop* в той же час був запереченням расових забобонів епохи та комерційних обмежень. *Bebop*, з його швидким темпом і складними гармоніями, так і не увійшов до музичних стилів популярної музики, але й сьогодні, більше шестидесяти років потому, молоді джазові музиканти вчать імпровізувати, вивчаючи творчу спадщину Чарлі Паркера та Діззі Гіллеспі» [5, с. 399].

Список використаних джерел

1. Aebersold J. *Jazz Handbook* / J. Aebersold. – USA : Jamey Aebersold Jazz, 2017. – 56 p.
2. Baker D. *Charlie Parker Alto Saxophone* / David Baker. – New York: Shattinger International Music Corp., 1978. – 74 p.
3. Baker D. *How to Play Bebop* / D. Baker. – New York : Alfred Music, 1988. – 151 p.
4. Deveaux S. *Jazz* / S. Deveaux, G. Giddins. – New York: W. W. Norton & Company, 2009. – 720 p.
5. Gillespie D. *Dizzy Gillespie: a Jazz Master* / D. Gillespie, F. Paparelli. – Milwaukee: MCA Music Publishing, 1975. – 105 p.
6. Haerle D. *The Jazz Language. A Theory Text For Jazz Composition And Improvisation* / Dan Haerle. – Miami: Studio 224, 1980. – 60 p.
7. Nettles B. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony* / B. Nettles, R. Graf. – Rottenburg: Advance Music, 1997. – 184 p.
8. Parker C. *Charlie Parker Omnibook* / C. Parker, J. Aebersold. – USA: Atlantic Music Corp., 1978. – 146 p.
9. Pease T. *Jazz Composition: Theory and Practice* / Ted Pease. – Boston: Berklee Press, 2003. – 254 p.
10. Valerio J. *Bebop Jazz Piano* / J. Valerio. – Winona : Hal Leonard, 2003. – 96 p.

References

1. Aebersold, J. (2017). *Jazz Handbook*. USA : Jamey Aebersold Jazz.
2. Baker, D. (1978). *Charlie Parker Alto Saxophone*. New York: Shattinger International Music Corp.
3. Baker, D. (1988). *How to Play Bebop*. New York: Alfred Music.
4. Deveaux, S. (2009). *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company.
5. Gillespie, D. (1975). *Dizzy Gillespie: a Jazz Master*. Milwaukee: MCA Music Publishing.

6. Haerle, D. (1980). *The Jazz Language. A Theory Text For Jazz Composition And Improvisation*. Miami: Studio.
7. Nettles, B. (1997). *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Rottenburg: Advance Music.
8. Parker, C. (1978). *Charlie Parker Omnibook*. USA: Atlantic Music Corp.
9. Pease, T. (2003). *Jazz Composition: Theory and Practice*. Boston: Berklee Press.
10. Valerio, J. (2003). *Bebop Jazz Piano*. Winona: Hal Leonard.

© Журба В. В., 2017

УДК 78.036.9:781.43

Журба Яніна Олексіївна

Аспірантка,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

м. Київ, Україна

zzjazz.com@gmail.com

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ МЕЛОДИКИ БЛЮЗУ

Мета роботи. У роботі представлені результати проведеного дослідження, яке спрямоване на виявлення характерних особливостей мелодики блюзу, їх походження та впливу на створення блюзового фонізму. **Методологія дослідження.** У дослідженні використаний системний підхід, який є характерним для культурологічних досліджень. Також застосовані загальнонаукові методи: порівняння, систематизація та узагальнення. **Наукова новизна.** На основі проведеного в роботі аналізу вперше в українському мистецтвознавстві виявлені характерні особливості блюзової мелодики, подано їх походження та класифікація. **Висновки.** До основних рис, що найяскравіше характеризують мелодику блюзу можна віднести пентатонічність, її походження та наявність «плаваючих ступенів». Саме ці характеристики створюють унікальний фонізм блюзу, який чітко виділяється на тлі величезної різноманітності музичних стилів та сфер сучасної музичної культури.

Ключові слова: мелодика блюзу, анге́мітоні́ка, гексатоні́ка, мінорна пентатоні́ка, мажорна пентатоні́ка, мінорний блюзовий лад, мажорний блюзовий лад, «плаваючі ступені».

Журба Янина Алексеевна, аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев.

Характерные особенности мелодики блюза

Цель статьи. В работе изложены результаты проведенного исследования, которое направлено на выявление характерных особенностей мелодики блюза, их происхождения и влияния на создание блюзового фонизма. **Методология исследования.** В исследовании использован системный подход, который характерен для культурологических исследований. Также применены