

УДК 781.2

Цитування:

Журба В. В., Журба Я. О. Особливості функціональності гармонічного звороту II–V ступенів як основного елемента музичної лексики джазу. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 54–59.

Zhurba V., Zhurba Ya. (2022). Features of the Functionality of the Harmonic Progression II–V as a Main Element of the Musical Jazz Vocabulary. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 42, 54–59 [in Ukrainian].

Журба Володимир Валерійович,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Майнцького університету
імені Й. Гутенберга (Німеччина)
<https://orcid.org/0000-0002-9335-1875>
volodymyrzhurba7@gmail.com

Журба Яніна Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства
<https://orcid.org/0000-0002-8466-4888>
yanazhurba7@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНАЛЬНОСТІ ГАРМОНІЧНОГО ЗВОРОТУ II–V СТУПЕНІВ ЯК ОСНОВНОГО ЕЛЕМЕНТА МУЗИЧНОЇ ЛЕКСИКИ ДЖАЗУ

Мета статті – виявити гармонічно-функціональні характеристики основних елементів джазової гармонії, а саме гармонічного звороту II–V ступенів. Для досягнення мети публікації були використані такі **методи дослідження**: компаративний (для проведення порівняльного аналізу особливостей гармонічної функціональності академічної і джазової музики); метод музикознавчого аналізу (для проведення музикознавчого аналізу джазових творів); метод стильового аналізу (для виявлення характеристик певних стилів джазової музики); метод узагальнення (для підбиття підсумків дослідження). **Наукова новизна**. У презентованій науковій роботі вперше в українському музикознавстві здійснено спробу теоретично осмислити функціональні зв'язки в межах гармонії джазової музики. **Висновки**. Гармонічна формула II–V являє собою єдину функціональну ланку джазової гармонії, головною характеристикою якої є домінантова функціональність. Оскільки феномен домінантовості є головним імпульсом для здійснення музичного розвитку, гармонічний зворот II–V ступенів є не тільки основною гармонічною формулою, а й провідним елементом гармонічного розвитку джазової музики. Таке твердження є поштовхом до переосмислення гармонічної функціональності в контексті джазової музики та, зокрема, до усвідомлення функції гармонічного звороту II–V ступенів, що призведе до більш повного та глибокого розуміння джазової музики її виконавцями і, як результат, слухачами.

Ключові слова: джазова музика, гармонія, функціональність, гармонічний зворот II–V ступенів.

Zhurba Volodymyr, PhD of Study of Art, PhD of Study of Art doctoral student of the Johannes Gutenberg University Mainz, Mainz; Zhurba Yanina, PhD of Study of Art

Features of the Functionality of the Harmonic Progression II–V as a Main Element of the Musical Jazz Vocabulary

The purpose of the article is identifying the harmonic and functional characteristics of the main elements of jazz harmony, namely the harmonic progression II–V. To achieve the goal of the article, the following **research methods** were used: comparative (for a comparative analysis of the harmonious functionality of academic and jazz music); method of musicological analysis (for musicological analysis of jazz standards); method of stylistic analysis (to identify the stylistic characteristics of certain styles of jazz music); method of generalization (to summarize the study). **Scientific novelty**. In the presented scientific work, for the first time in Ukrainian musicology, an attempt was made to theoretically comprehend the functional connections within the framework of the harmony of jazz music. **Conclusions**. Harmonic formula II–V is the single functional link of jazz harmony, the main characteristic of which is the dominant functionality. Since the phenomenon of dominance is the main impetus for the implementation of musical development, the harmonic progression II–V is not only the main harmonic formula, but also a leading element of the harmonious development of jazz music. This statement is an impulse to rethink harmonious functionality in the context of jazz music and, in particular, to understand the function of harmonic progression II–V, which will lead to a fuller and deeper understanding of jazz music by its performers and, consequently, listeners.

Key words: jazz music, harmony, functionality, harmonic progression II–V.

Актуальність теми дослідження. Теорія джазової музики є однією з основоположних складових процесу сучасної професійної музичної освіти. Здебільшого вона розроблена в закордонному музикознавстві. Причина цього полягає в географічних умовах історичного розвитку джазової музики, який від часів появи до кінця ХХ ст. переважно відбувався на території США і Європи. Початок стрімкого розвитку джазового музичного мистецтва в Україні прямо пов'язаний із визнанням її незалежності. Тому об'єктивним є те, що наукові дослідження джазової музики в межах українського музикознавства перебувають на стадії розробки порівняно із закордонним. Також необхідно врахувати той фактор, що теоретичне обґрунтування та наукове осмислення академічної музики на сьогодні знаходиться на високому рівні. Переважно таке твердження стосується українського музикознавства, оскільки впродовж періоду панування радянського соціального строю джазова музика як феномен ворожої закордонної культури перебувала за «залізною завісою». Тому під час проведення сучасних українських наукових досліджень необхідно враховувати результати досліджень академічної музики, оскільки фрагментарний розгляд може призвести до неповноти наукових висновків або навіть до їх викривлення.

У сучасному культурному просторі України джазове музичне мистецтво посідає вагомую позицію. Набувають бурхливого розвитку джазові концертні заходи, нотні видання джазових композицій користуються чималою популярністю. Крім того, як складова неакадемічної музики саме джаз є сегментом світової професійної музичної освіти. Тому теоретичне осмислення головних джазових понять і термінів є вкрай затребуваним науковим процесом. Також такі дослідження є необхідними через євроінтеграційний вектор сучасної музичної освіти України.

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки на сьогодні теорія академічної музики є більш розвиненою та обґрунтованою порівняно з теорією джазової музики, під час проведення дослідження пильну увагу приділимо роботам з теорії академічної музики. У праці М. Лемішко запропонована сучасна теорія гармонічної функціональності в межах академічної музики, тому насамперед результати цього дослідження були взяті до уваги під час проведення дослідження [5]. У статтях Т. Кондратьєвої та К. Щоткіної [4; 6] порушено питання про функціональність гармонії в академічній музиці. Ця інформація стала в пригоді для

проведення компаративного аналізу особливостей гармонічної функціональності академічної і джазової музики. На тлі українського джазового музикознавства виділяються роботи Я. Журби, у яких висвітлено питання виявлення особливостей блюзу [2]. Зокрема, у статті «Роль блюзу в джазовій музиці» авторка згадує про феномен домінантовості в джазовій музиці в аспекті впливу на неї блюзу [3]. Про характеристики джазової гармонії ідеться в розвідці Р. Гургула, О. Марач і А. Войнаровського [1]. Оскільки в українському музикознавстві проблема термінології джазової музики перебуває на початковому етапі свого розвитку, до дослідження долучені деякі терміни з роботи «All Blues for Guitar», у якій викладено теоретичний матеріал щодо особливостей гітарного виконання блюзової музики [7]. Також у нашому дослідженні використано матеріали, у яких описано теорію джазового піаніста та теоретика Б. Харріса, що сприяла розвитку джазової музики [8]. Попри те, що в межах цієї теорії автор запропонував велику кількість теоретичних і практичних доробок (використання ладів для обігрування певної гармонічної прогресії, практичні рекомендації щодо побудови мелодичного матеріалу та руху голосів), питання гармонічної функціональності в джазовій музиці залишилося невисвітленим.

Мета дослідження – виявити функціональні характеристики основного гармонічного звороту джазової музики, а саме акордового звороту II–V ступенів.

Виклад основного матеріалу. Основними характеристиками джазової гармонії є різноплановість та неабияка колористичність звукового забарвлення, які відповідно формує широка палітра акордових надбудов і традиція акордових замінів. Об'єктивним є те, що ступінь прояву вказаних особливостей у джазовій музиці є різним і це відбувається відповідно до певного історичного етапу розвитку джазової музичної культури. Але в усі часи – від традиційного джазу до стилю *free jazz* – у контексті джазової гармонії спостерігаємо один незмінний елемент, на який спираються та який практично безкінечно модифікують джазові митці й мисткині. Ідеться про гармонічний зворот II–V ступенів. Незважаючи на те, що факт значущості вказаного гармонічного елемента є загальновідомим для джазових теоретиків і практиків, наукові роботи, у яких би було розкрито питання внутрішньофункціонального тяжіння в межах зазначеного гармонічного звороту, відсутні, зокрема й в українському музикознавстві. Необхідно зауважити, що в академічній музиці питання гармонічної

функціональності висвітлене ґрунтовно. За результатами цих досліджень у закладах вищої музичної освіти зорганізовані курси теоретичних дисциплін. Тому наше дослідження буде спиратися на теорію академічної музики та висновки подібних досліджень.

Гармонічний зворот II–V ступенів був і є основою гармонічного розвитку джазової музики на всіх етапах її становлення. Причому таке твердження є актуальним навіть для найбільш вільного за своїми теоретичними постулатами стилю *free jazz*. Прикладом можуть бути твори піонера *free jazz*, саксофоніста О. Коулмена. У джазовому стандарті *Chronology* гармонічний зворот II–V ступенів використано в тактах 5–6, 12–13, 19–22, 27–28. Незважаючи на те, що кількість тактів мелодичної ланки твору є неквадратною (7+8+8+7), що, безперечно, свідчить про тяжіння автора до руйнування засад традиційного джазового формоутворення, манера виконання та імпровізації є яскраво фривольними, спирання логіки музичного розвитку на гармонічний зворот II–V залишається незмінним. Гармонічна сітка джазового стандарту *Sphinx* цілком побудована на звороті II–V ступенів, причому цей зворот становить основну канву гармонії вказаного твору. У зазначеному джазовому стандарті автор використовує перемінний розмір для досягнення відчуття вільності викладення музичного матеріалу. На засадничу роль обговорюваного гармонічного звороту для джазової музики вказує той факт, що стилістика мелодики, ритміки та взагалі нотації цих творів є дійсно максимально вільною. Тоді як логіка джазового гармонічного розвитку залишається непохитною та вірною теоретичним постулатам джазового музичного мистецтва.

Як відомо, у теорії академічної музики виділяють три функції музичної гармонії, а саме: тонічну, домінуючу та субдомінуючу. Спираючись на визначення, що функціональність акорду будь-якого ступеня створюють ступені, які входять до його складу, проаналізуємо припустиму функціональність акордів вказаного гармонічного звороту в аспекті джазової музики.

Безперечно, акорду V ступеня притаманна домінуючість. Відмітимо: навіть з урахуванням того факту, що феномен домінуючості в джазовій музиці має дещо інші характеристики, ніж в академічній музиці, він залишається головною рушійною силою музичного розвитку, що певною мірою пояснює значне поширення обговорюваного гармонічного звороту в джазі [3, 149–150]. Що стосується акорду II ступеня, то його функціональність

потребує обговорення. У курсі академічної гармонії визначено, що акорд II ступеня є носієм субдомінуючої функції [4, 39]. Таку функціональність навіть необхідно підкреслювати подвоєнням терцієвого тону тризвуку або септакорду II ступеня. Але зауважимо, що мінімальною одиницею гармонічного мислення джазової музики є септакорд¹, що не може не впливати на функціональність будь-якої гармонії. Крім того, вагомим чинником формування функціональності акорду є повсюдне використання в джазовій гармонії акордових надбудов. Тому під час визначення функціональності певного джазового акорду необхідно брати до уваги функціональність не тільки тих ступенів, які становлять його септакорд, а й функціональність його надбудов.

Проаналізуємо функціональність ступенів, які входять до складу септакорду II ступеня, та надбудов, що характерні для нього. Відповідно до теорії академічної гармонії відмітимо, що тризвуку й септакорду II ступеня ладу притаманна субдомінуюча функціональність. Подібне твердження спирається на те, що до складу акорду II ступеня ладу входять три звуки (у випадку септакорду) або два (у випадку тризвуку), які становлять тризвук IV ступеня. Але ми можемо стверджувати, що разом із тим II ступінь ладу є носієм домінуючої функціональності, що впливає з його ввіднотонових ознак [6, 88]. Відмітимо, що згадана домінуюча функція притаманна основному тону обговорюваного акорду, що значним чином впливає на створення його функціональності [4, 39]. На користь такого твердження можна вказати й теорію М. Лемішка, який стверджує, що під час визначення функціональності акорду, зокрема септакорду, домінувати може як функціональність нижнього, так і верхнього тризвуку [5, 50]. Таке зауваження надає нам право зробити припущення, що септакорд II ступеня є не похідним елементом від тризвуку IV ступеня, а самостійною гармонічною одиницею з функціональною ознакою, відмінною від *S*. Крім того, як зауважує М. Лемішко, домінуючу роль відіграє функція, притаманна нижньому тризвуку [5, 50]². Причиною такого твердження є перевага, яку надає наявність басового, або основного тону, у складі нижнього тризвуку.

Необхідно брати до уваги той факт, що в межах гармонії академічної музики субдомінуюча функція, першоджерелом якої є акорд IV ступеня ладу, дійсно відіграє головну роль. Тому слухове сприйняття обговорюваного акорду є більш ніж підготовленим, що й надає можливість стверджувати про переважання ознак

субдомінантової функції для септакорду II ступеня лада в контексті академічної музики. Тоді як у джазовій музиці акорд IV ступеня, особливо в складі гармонічного звороту з акордом V ступеня, хоч і використовують час від часу, але провідного значення він не має. Щоб уточнити таке твердження, відмітимо, що найбільш часто згаданий акорд з'являється в ролі акордової заміни. Наприклад, у темі джазового стандарту *Stella by Starlight* акорд *Ab7* (т. 8) є субдомінантою до тимчасової тоніки *Eb* (т. 7). Але, беручи до уваги наступний акорд *Bb* та вдаючись до слухового й нотного аналізу, зауважимо, що акорд *Ab7* є терцієювою заміною акорду *F7*, який є домінантою до *Bb*. На користь такого твердження стає і різновид септакорду, який використовується, а саме малий мажорний, який, як відомо, притаманний акордам домінантової функції. Іншим прикладом може бути тема джазового стандарту *Cherokee*, де у т. 7–8 відбувається подібна ситуація. У більш зауальованому вигляді подібний випадок спостерігаємо в темі стандарту *This I Dig of You*, де в т. 12 використовується акорд *E7*, який відносно переднього йому акорду *Bm7*, є субдомінантою. Але, урахувавши наступний за ним акорд, можемо стверджувати, що акорд *E7* – це домінанта до акорду *Am7* (т. 15), оскільки акордовий зворот *Bbm7–Eb7* (т. 13–14) є напівтоновим зміщенням звороту *Am7–D7* (т. 15–16), що не впливає на функціональність акордів, а лише збагачує колористичне забарвлення гармонії.

До прикладу іншого характеру можна долучити тему джазового стандарту *Take the A Train*, частина *B* якого починається з акорду *F*. Відносно основної тональності твору (*C*) – це субдомінанта. Сприйняття вказаного акорду як субдомінанти також підсилює його різновид, а саме тризвук із доданим секстовим тоном або великий мажорний септакорд. Незважаючи на те, що в нотах нема вказівки на різновид акорду, який необхідно виконувати, відсутність вказівки на використання малого мажорного септакорду надає право виконавцеві обрати один із двох згаданих вище акордів, відповідно до власних слухових уподобань. Але акорд *D7*, який слідує далі, вказує на те, що попередній акорд був не субдомінантою щодо основної тональності, а новою тонікою, оскільки він окреслює послідовність акордів, яка є традиційною для гармонічного розвитку джазової музики, а саме акордової послідовності I–VI–II–V ступенів ладу. Таке відчуття підсилює різновид вказаного акорду (7), а також те, що акорд *F* використовується із самого початку нової частини, що означає

використання нового гармонічного матеріалу та, як варіант, переходу до іншої тональності. Тож можемо зауважити, що використання акорду IV ступеня, дійсно, не є характерним для гармонії джазової музики. Тому з урахуванням зазначеного вище припускаємо, що, попри кількісну перевагу субдомінантових тонів у складі септакорду II ступеня, ввіднотоніві характеристики основного тону відіграють переважне значення, і ми можемо вказати на наявність ознак домінантової функціональності септакорду II ступеня в контексті джазової музики.

Продовжуючи аналіз функціональності акордових надбудов септакорду II ступеня, вкажемо насамперед на те, що для малого мінорного септакорду найхарактернішою надбудовою є II ступінь. Як відомо, вона знаходиться на відстані чистої ундецими. Акцентуємо на тому, що цей звук є ідентичним до V ступеня ладу, що помітно впливає на створення домінантової функціональності септакорду II ступеня в контексті джазової музики. Зазначений фактор є вкрай вагомим, оскільки, як вказує К. Щоткіна, V ступінь – це «антагоніст I ступеня» [6, 88].

На користь запропонованого припущення також можна додати той факт, що відстань від основних тонів септакорду II та V ступенів дорівнює інтервалу чистої кварта (при русі уверх) або чистої квінти (при спадному русі). Як відомо, така інтервальна відстань характерна для автентичних гармонічних зворотів, які відповідно притаманні для співвідносин домінантової групи акордів. Відмітимо також, що інтервальне співвідношення основних тонів акордів IV і V ступенів ладу, яке дорівнює великій секундні, призводить до віддалення зазначених гармонічних одиниць, оскільки секундове гармонічне зрушення передбачає відсутність спільних акордових тонів, тим більше в контексті академічної музики, у межах якої до уваги беруть лише тризвук, а у випадку домінанти – септакорд. Тоді як для кварто-квінтового акордового співвідношення характерна наявність спільного звуку, що вказує на спорідненість акордів. Крім того, у джазовій музиці, для гармонії якої характерна велика роль акордових надбудов, спектр спільних акордових тонів є значно розширеним порівняно з академічною музикою. Тому окреслене інтервальне співвідношення акордів II та V ступенів свідчить, по-перше, про їх більшу гармонічну близькість та, відповідно, більшу близькість їх характеристик, а по-друге,

про автентичну направленість їх функціональних співвідносин.

Водночас при слуховому аналізі гармонічного звороту II–V ступенів відмітимо більш м'яке звучання акорду II ступеня відносно акорду V. Як відомо, згадана м'якість характерна для звукового забарвлення субдомінантової функції. На створення подібного саунду значною мірою впливає ладовий нахил септакорду II ступеня, який у своєму діатонічному вигляді, як правило, може бути малим мінорним (у мажорній тональності) і малим зменшеним (у мінорній тональності). Іноді на II ступені ладу може бути використаний і малий мажорний септакорд.

Необхідно зауважити, що в джазових стандартах, теми яких є нотно зафіксовані, малий мажорний септакорд у складі гармонічного звороту II–V ступенів трапляється рідко. Він з'являється як автономний акорд, який, як правило, передує гармонічному звороту II–V ступенів (*Take the A Train* – т. 3–4, 27–28; *But Not for Me* – т. 1, 5, 17, 21), або як акорд V ступеня, у попередньому звороті II–V ступенів, який надалі трансформується на акорд II ступеня (*But Not for Me* – т. 5, 14, 21). Але на практиці джазові музиканти досить часто вдаються до заміни мінорного акорду II ступеня на мажорний, що підкреслює його домінуючу функціональність і ще раз підтверджує наше припущення щодо функціональності акорду II ступеня в контексті джазової музики.

Тенденцію до автентичних гармонічних зворотів у контексті джазової гармонії простежуємо й у трансформаціях, які відбулися в музичній формі «12-тактовий блюзовий квадрат». Як відомо, для класичного різновиду зазначеної форми насамперед характерні плагальні гармонічні звороти [2, 88]. Тоді як для трансформацій 12-тактового блюзового квадрата в межах джазової музики характерним є привнесення забарвлення, що притаманне автентичним гармонічним зворотам, причому міра застосування вказаного аспекту в процесі історичного розвитку джазової музики лише зростала. Яскравим прикладом є форма 12-тактового блюзового квадрата, яка викристалізувалась у часи панування музичного стилю *bebop*, а саме форма сучасного блюзу³.

Також наочним проявом превалювання домінуючої функціональності в межах джазової гармонії є частина *B* іншої основоположної музичної форми для джазової музики, а саме музичної форми *rhythm changes*. Згадку про особливості, які властиві автентичним гармонічним зворотам знаходимо й у статті «Основи джазової імпровізації в професійній

підготовці педагога-музиканта», де зауважено про гармонічну загостреність і тональну нестійкість, які характерні для джазової музики [1, 75].

Підтвердження щодо припущення про функціональну єдність гармонічного звороту II–V ступенів знаходимо у великій кількості джазових стандартів. Зокрема, у темі джазового стандарту *Giant Steps* у т. 1–3, 4–6 використані акордові звороти V–I ступенів без акорду II ступеня. Причиною виключення акорду II ступеня в певних місцях композиції є динамічність зміни гармонії, оскільки в місцях, де гармонія змінюється повільніше, акордовий зворот II–V ступенів використовують у повному вигляді. Наголосимо на тому, що випущення акорду II ступеня не свідчить про його виключення зі складу гармонічної прогресії твору, оскільки у випадку його додання, логіка гармонічного розвитку композиції не порушується. Подібну ситуацію спостерігаємо в т. 2–3, 6–7, 8–9 у темі джазового стандарту *Blue and Green*. Але причиною цього разу є стилістичні особливості музичного стилю *cool jazz*, для якого характерні, навпаки, рідкі зміни в гармонічному русі. Описані приклади свідчать про те, що гармонічній ланці II–V притаманна однакова гармонічна функціональність, що й надало можливість у процесі історичного розвитку джазової музики виключати акорд II ступеня із загальної гармонічної прогресії твору, не викликаючи відчуття лакуни в гармонічному русі композиції.

Теорія превалювання домінуючої функціональності в джазовій музиці, яку ми запропонували, суголосна з теорією Г. Шенкера, який стверджував, що провідними музичними функціями є тонічна й домінуюча [4]. Певний збіг нашого припущення спостерігаємо також з теорією Б. Харріса, який під час пояснення мелодичного обігрування не розділяє II і V ступені ладу [7, 6]. Але його твердження стосуються здебільшого практичної сторони джазової музики, тобто мислення музиканта безпосередньо під час виконання.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві здійснено спробу теоретично осмислити особливості джазової гармонії, визначити гармонічну функціональність її провідних складових, що дасть змогу вдосконалити теоретичну базу одного з найвагоміших секторів сучасної неакадемічної музики – джазового музичного мистецтва. Задля проведення глибокого й достовірного аналізу дослідження базується на теоретичних засадах академічної музики, яка на сьогодні має фундаментальне теоретичне підґрунтя.

Висновки. Отже, гармонічна формула II–V являє собою неподільну ланку джазової гармонії, головною характеристикою якої є доміантова функціональність. Тому відповідно до твердження, що доміантовість є головною рушійною силою музичного розвитку, можемо стверджувати, що гармонічний зворот II–V ступенів є не тільки основною гармонічною формулою джазової музики, а й провідним елементом гармонічного розвитку джазового музичного мистецтва. Це спонукає до переосмислення та усвідомлення функції гармонічного звороту II–V, що призведе до більш повного та глибокого розуміння джазової музики її виконавцями і, як результат, слухачами.

Питання функціональності джазової гармонії на сьогодні являє собою глибокий недосліджений пласт українського музикознавства. Насамперед потребує висвітлення питання феномену доміантовості в джазовій музиці. Також необхідно розширити та доповнити теоретичні уявлення про тонічну функцію в джазі. Незважаючи на те, що субдоміантова функція не є основоположною для джазової гармонії, вона також потребує диференціації та вивчення. Затребуваними є висвітлення і аналіз питання проявлення представленої теорії функціональності джазової музики в мажорному та мінорному ладових нахилах. Тому запропонований напрям дослідження джазової гармонії вкрай перспективний для українського музикознавства.

Примітки

¹ Або тризвук з доданим секстовим тоном.

² М. Лемішко термінологічно позначає спірання на нижній тризвук – функціональне наповнення автентичного спрямування, на верхній – плагального.

³ У сучасній теорії джазової музики цю музичну форму зазвичай позначають термінами *New-York changes* або *cycle blues* [8, 9].

Література

1. Гургула Р. І., Марач О. М., Войнаровський А. Ю. Основи джазової імпровізації в професійній підготовці педагога-музиканта. *Академічні студії. Педагогіка*. 2021. Т. 4 (1). С. 71–78.

2. Журба Я. О. Вплив блюзу на неакадемічну музику ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Київ, 2021. 232 с.

3. Журба Я. О. Роль блюзу в джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 39. С. 145–153.

4. Кондратьева Т. С. Основные этапы развития функциональной системы гармонии и ее место в анализе современной музыки. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. № 3. С. 38–42.

5. Лемішко М. М. Гармонія. Ч. 1: Діатоніка. Вінниця : Нова книга, 2007. 164 с.

6. Щоткіна К. В. Звукоряд і лад: звукові моделі культури. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. 2002. Т. 20–21. С. 86–91.

7. Bicket F. *The Barry Harris Approach to Improvised Lines and Harmony. An Introduction*. USA : BarryHarris.com. 2001. 26 p.

8. Ferguson J. *All Blues for Guitar*. USA : Guitar Master Class, 1997. 86 p.

References

1. Hurchula, R., Marach, O., Voinarovskiy, A. (2021). Basics of jazz improvisation in the professional training of a teacher-musician. *Akademichni studii. Pedagogika*, 4 (1), 71–78 [in Ukrainian].

2. Zhurba, Ya. (2021). The influence of blues on the non-academic music of the 20th century: Candidate's dissertation. Kyiv [in Ukrainian].

3. Zhurba, Ya. (2018). The role of blues in jazz music. *Visnyk KNUKIM. Mystetstvoznavstvo*, 39, 145–153 [in Ukrainian].

4. Kondrateva, T. (2015). The main stages in the development of the functional system of harmony and its place in the analysis of modern music. *Traditsiyi ta novatsiyi u vischiiy arhitekturno hudozhniy osviti*, 3, 38–42 [in Russian].

5. Lemishko, M. (2007). *Harmony. Chastyna 1: Diatonika*. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukraine].

6. Shchotkina, K. (2002). Sound order and order: sound models of culture. *Naukovi zapysky NaUKMA. Teoriia ta istoriia kultury*, 20–21, 86–91 [in Ukrainian].

7. Bicket, F. (2001). *The Barry Harris Approach to Improvised Lines and Harmony. An Introduction*. USA: BarryHarris.com [in English].

8. Ferguson, J. (1997). *All Blues for Guitar*. USA: Guitar Master Class [in English].

*Стаття надійшла до редакції 03.10.2022
Отримано після доопрацювання 07.11.2022
Прийнято до друку 15.11.2022*