

УДК 78.08

Цитування:

Журба Я. О., Журба В. В. Трансформації музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» у джазовій музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 85–90.

Zhurba Ya., Zhurba V. (2022). Transformations of Musical Form «12-Bar Blues» in Jazz Music. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 85–90 [in Ukrainian].

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

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

ТРАНСФОРМАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ «12-ТАКТОВИЙ БЛЮЗОВИЙ КВАДРАТ» У ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ

Мета статті – дослідити характеристики музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» у межах музичного напрямку джаз. **Методологія дослідження** базується на застосуванні методів аналізу (для здійснення музикознавчого аналізу джазових музичних творів), порівняння (для проведення компаративного аналізу характеристик блюзового формоутворення та особливостей формоутворення джазової музики) й узагальнення (для формулювання висновків статті). **Наукова новизна** дослідження полягає у висвітленні проблеми співвідношення формотворчих принципів блюзу та джазової музики. **Висновки.** Музична форма «12-тактовий блюзовий квадрат у джазовій музиці» являє собою небувалу квінтесенцію формотворчих ознак блюзу та музичного напрямку джаз. Але, незважаючи на всі зміни, яких зазнала в джазовій музиці стандартна форма 12-тактового блюзового квадрата, у будь-якому своєму різновиді та із внесенням до неї будь-яких елементів вона залишається феноменом блюзового формоутворення в межах джазової музики та вимагає застосування окремої термінології для її визначення. Отже, перед нами постає вся глибина зазначеної вище музичної форми, у якій закладений потенціал до нескінченної кількості трансформацій та внесення новаторських рис, нескінченний потенціал яких відповідно закладений у джазовій музиці.

Ключові слова: музичний напрям джаз, блюз, музична форма, 12-тактовий блюзовий квадрат, джазовий стандарт, 12-тактовий блюзовий квадрат у джазовій музиці, 12-тактовий мінорний блюзовий квадрат, сучасний 12-тактовий блюзовий квадрат.

Zhurba Yanina, PhD in Art Studies; Zhurba Volodymyr, PhD Art Studies, Doctoral Student, Johannes Gutenberg University Mainz (Germany).

Transformations of Musical Form «12-Bar Blues» in Jazz Music

The purpose of the article is to investigate the characteristics of the 12-bar blues within the jazz music. **The research methodology** is based on the use of methods of analysis (for musicological analysis of jazz standards), comparison (for comparative analysis of the characteristics of blues formation and features of jazz music formation) and generalisation (to formulate research conclusions). **The scientific novelty** of the study is in highlighting the problem of the relationship between the formative principles of blues and jazz music. **Conclusions.** The musical form «12-bar blues in jazz music», is an unprecedented quintessence of the form-forming features of blues and jazz music. However, despite all the changes that the standard form “12-bar blues” has undergone in jazz music, in all its forms and with the introduction of any elements, it remains a phenomenon of blues formation in jazz music and requires the use of separate terminology for its definition. Thus, we are faced with the full depth of the above musical form, which has the potential for an infinite number of transformations and the introduction of innovative features, the infinite potential of which, in turn, is inherent in jazz music.

Key words: jazz music, blues, musical form, 12-bar blues, jazz standard, 12-bar blues in jazz music, 12-bar minor blues, modern 12-bar blues.

Актуальність теми дослідження. Неакадемічна музика є масштабним сегментом сучасного музичного мистецтва. Це, безперечно, вимагає від сучасного

музикознавства ґрунтовних наукових досліджень, які були б спрямовані на виявлення характерних рис музичних стилів і напрямів неакадемічної музики, особливостей їх

взаємодії та систематизації. Джазова музика становить пласт неакадемічної музики, який є масштабним не тільки за розмірами, а й за значенням. Саме джазова музика на сьогодні відіграє роль протизаги явищам масової музичної культури та є певним оплотом вічних і непорушних культурних цінностей, зокрема музичних. Крім того, основні засади джазового музичного мистецтва становлять передумови для непорушного існування неакадемічного музичного мистецтва, оскільки цьому сприяє основоположне значення процесу імпровізації як провідного принципу генерації музичного матеріалу.

Ураховавши історичні умови розвитку джазового музичного мистецтва, у контексті українського музикознавства зазначимо, що теоретичне осмислення та наукове обґрунтування явищ джазової музики перебуває на початковому етапі. На сьогодні досить часто виникає проблема дефініції джазової музики й блюзу, яка існує навіть на рівні наукових досліджень. Цю проблему актуалізує стрімкий розвиток українського освітньо-наукового напрямку, у межах якого дослідження неакадемічної музики та, зокрема, джазової як її основного сегменту є найбільш затребуваними новим поколінням вчених. Тому відсутність наукових робіт, спрямованих на виявлення особливостей розвитку та диференціації характеристик неакадемічної музики, становить певну проблему на тлі українського сучасного музикознавства. А також зумовлює актуальність теми дослідження, що буде спрямоване на виявлення моментів перетину блюзу й джазової музики в аспекті принципів формоутворення.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському музикознавстві роботи, присвячені вивченню проблем джазового музичного мистецтва, становлять масштабний пласт наукової літератури. Серед них насамперед виділяються праці, у яких порушено питання джазового інструментального та вокального виконавства, а саме: В. Блажевича [1], С. Горового й М. Дуленко [2], Б. Стецюк [4]. Проблематика особливостей музичного стилю *bebop* висвітлена в роботах В. Журби [3]. Історичний аспект розвитку джазової музики проаналізовано в розвідках Т. Джіойя [6], П. Таунсенда [7]. Але, незважаючи на те, що у вказаних дослідженнях зазначено роль, яку зіграв блюз у процесі кристалізації стилістичної системи джазової музики, детальної інформації щодо трансформацій музичної форми «12-тактовий блюзовий

квадрат» у контексті джазового музичного мистецтва в них немає. Крім того, проаналізувавши згадані праці, ми дійшли висновку, що в українському музикознавстві відсутня єдина термінологія щодо джазової музики, що було взято до уваги під час проведення дослідження задля знаходження шляхів вирішення цієї дійсно актуальної проблеми.

Мета статті – виявити особливості розвитку музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» у процесі становлення джазової музики.

Виклад основного матеріалу. Джазова музика й блюз – феномени неакадемічного музичного мистецтва, які мають спільні соціальні умови походження, а також етнічне коріння їх винахідників. Крім того, площина перетину блюзу та джазу є настільки масштабною, що думка деяких науковців щодо їх ідентичності є цілком доречною. Наприклад, М. Толочик відмічає, що блюз «посідає окрему ланку в джазовій музиці» і він – «різновид джазу» [5, 167]. Б. Стецюк відмічає, що блюз – це одна із жанрових форм джазового музикування [4, 3]. Але, якщо проаналізувати історичні умови виникнення цих двох явищ музичної культури, стає очевидним, що їх потрібно розділяти, оскільки каталізатори їх появи були різними, що також відобразилося на формуванні комплексу їх стилістичних та, зокрема, формотворчих ознак. Крім того, про необхідність диференціації свідчить і фонізм блюзу й джазу: незважаючи на певну ідентичність, він об'єктивно відрізняється.

Як зазначають дослідники, «стандартна форма блюзу – 12-тактовий період» [2, 117]. Своєю чергою «на формі 12-тактового блюзу <...> заснована величезна кількість джазових тем» [2, 119]. Але необхідно також окреслити, що в межах джазової музики гармонічна структура зазначеної вище форми зазнала деяких змін, що спонукає до уточнення термінології, яку застосовують. До першого фактору, що відрізняє стандартний блюзовий квадрат від блюзового квадрата, що застосовують у джазовій музиці, відноситься включення до складу акордового цифрування характерного для джазу гармонічного звороту II–V ступенів. 12-тактовий блюзовий квадрат, що базується на подібній акордовій структурі, у термінології джазової теорії музики визначають як класичний блюзовий квадрат. Але під час визначення назви для цього різновиду форми неакадемічної музики необхідно брати до уваги той факт, що такий різновид 12-тактової блюзової форми невіддільно пов'язаний саме із

джазовою музикою. Подібно до того, як гармонічна структура класичного блюзу більшою мірою пов'язана з такими музичними стилями та напрямками, як *boogie-woogie*, *rhythm&blues*, *rock'n'roll* та рок-музикою. Тому через те, що жоден із музичних стилів та напрямків неакадемічної музики ХХ століття не має подібного характерного різновиду гармонічного звороту, ми вважаємо за необхідне розглядати подібне явище в межах саме джазової музики, а не відносити до різновиду блюзу та обов'язково включити до визначення такого виду музичної структури вказівку приналежності до джазової музики. Незважаючи на збіг у структурі, навіть з урахуванням жанрових ознак, подібні твори назвати блюзом складно або навіть неправильно. На користь цього твердження можна віднести другий фактор, що також різнить класичний блюзовий квадрат від блюзового квадрата в джазовій музиці. Ідеться про різновид акорду, що будується на першому ступені ладу: у блюзі – це малий мажорний септакорд, у джазі, як правило, – тризвук із доданим секстовим тоном¹. Під час слухового сприйняття малий мажорний септакорд асоціюється здебільшого зі звучанням домінантсептакорду та, відповідно, відтворює домінантову функцію, тоді як тризвук із доданим секстовим тоном є відображенням тонічності². Із цієї причини прояв тонічної функції та її централізуючий фактор, який є доволі відносним у межах архаїчного та класичного блюзового квадрата, у джазі має більш очевидний характер. Однак необхідно зазначити, що другий фактор має відносний характер. У контексті аналізу гармонічної структури джазових творів, що написані у формі 12-тактового блюзового квадрата, стає очевидним той факт, що іноді бувають винятки. Як, наприклад, під час звучання гармонії І ступеня в таких джазових стандартах, як «*Value Bolivar Va-Lues-Are*», «*Barbados*», «*Buzzy*», «*Cheryl*», «*K. C. Blues*», «*Now's the Time*», «*Perhaps*» та ін. застосовано малий мажорний септакорд. Але такий фактор більшою мірою впливає лише на долю блюзового забарвлення, яке відтворене в межах джазового стандарту або імпровізації на нього, оскільки характерність гармонічного звороту II–V ступенів, який є асоційованим, причому в абсолютній мірі, саме із джазовою музикою надає композиції чіткого стилістичного визначення. Через це, на нашу думку, у сучасній теорії музики подібне явище необхідно характеризувати як використання певної форми (12-тактового блюзового

квадрата) у межах джазової музики, а не як різновид блюзу. Однак коли у творі повністю відтворена гармонічна структура класичного блюзового квадрата, що є, скоріше, винятком, ніж правилом для джазової музики, подібний різновид музичної форми необхідно визначати як класичний блюзовий квадрат із використанням свінгової метричної пульсації. Зауважимо також, що плагальність як головна характерна риса блюзової гармонії в контексті форми 12-тактового блюзового квадрата в джазовій музиці синтезована з домінантовістю західноєвропейської музичної системи. Такий процес відбувається через включення до складу гармонічної послідовності блюзового квадрата характерної для джазової музики акордової прогресії II–V–I ступенів, у якій потенційно закладені два автентичні звороти, що проявляються в разі використання мажорного різновиду акорду на II ступені ладу. Крім того, оскільки для джазової музики характерне додавання вказаного звороту в будь-якому місці блюзової структури, блюзова форма таким чином може наповнюватися безліччю автентичних зворотів. Але, незважаючи на зазначену особливість принципу гармонічної організації музичного матеріалу, наявність певної кількості тактів та відповідне розташування гармонічних функцій, що становить стратегію гармонічного розвитку в межах музичної форми, у будь-якому випадку визначається як форма 12-тактового блюзового квадрата, що є характерним для джазової музики, або музична форма «12-тактовий блюзовий квадрат у джазовій музиці». На сьогодні в джазовій практиці для позначення зазначеної вище форми зазвичай використовують термін «блюз». Але необхідно вказати на те, що сам термін «блюз» є дуже ємним за своїм наповненням, тому таке уточнення термінології необхідне задля уникнення плутанини в поняттях, тим більше в процесі професійної джазової освіти.

Висвітлимо питання розвитку музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» у контексті джазового музичного мистецтва. Саме із джазовою музикою пов'язана кристалізація різновиду музичної форми 12-тактового блюзового квадрата, що в термінології джазової музики визначають як «сучасний блюз». Він знаменував еволюцію в принципах гармонічної організації джазу та призвів до появи великої кількості нових різновидів музичної форми блюзового квадрата в контексті джазової музики. На нашу думку, більш доречним у цьому випадку буде застосування терміна «сучасний 12-тактовий

блюзовий квадрат». Стандарт цієї форми був встановлений у часи панування музичного стилю *bebop* та відображений у джазовому стандарті Ч. Паркера *Blues for Alice*³. Але, незважаючи на внесення великої кількості змін в акордове цифрування твору, його приналежність до форми блюзового квадрата є незаперечною, оскільки в його структурі збережений характерний для блюзу стратегічний розвиток гармонічної функціональності. У творчій спадщині джазової музики існує велика кількість творів, у яких відображені новаторські риси, які Ч. Паркер вніс до музичної форми 12-тактового блюзового квадрата. Наприклад, форма джазового стандарту Б. Пауела *Dance of the Infidels* структурно й гармонічно відповідає формотворчим принципам сучасного 12-тактового блюзового квадрата. Однак у цьому творі прийоми гармонічної заміни й акордового зміщення застосовані частіше, ніж у джазовому стандарті *Blues for Alice*, а саме у т. 7, 8, 10: т. 7 – терцієва заміна, т. 10 – тритоновна заміна, т. 8 – півтонове зміщення. Крім того, у т. 2 – 5, 8, 10 додані акордові звороти II–V ступенів. Досить нетрадиційно застосований акорд II ступеня, який доданий у т. 5, через що в гармонії твору з'явився додатковий зворот II–V ступенів, а саме *Fm7–Bb7*, що надало формі 12-тактового блюзового квадрата в контексті згаданого твору переважну більшість характеристик джазової гармонії та формоутворення. Необхідно зазначити, що встановлення нового еталону в межах музичної форми блюзу знаменувало еволюцію в принципах гармонічної організації джазової музики, що також призвело до появи великої кількості нових різновидів музичної форми 12-тактового блюзового квадрата в контексті джазової музики.

У межах саме джазової музики також з'явився новий різновид блюзової гармонічної структури, що визначають як «мінорний блюз». На нашу думку, такий різновид блюзової форми в контексті джазової музики необхідно окреслити як «12-тактовий мінорний блюзовий квадрат». Кристалізація такого різновиду форми блюзового квадрата саме в межах джазової, а не блюзової музики є цілком логічним явищем, оскільки поняття ладового нахилу притаманне скоріше джазовій гармонії, тоді як для блюзу ладовий нахил є досить відносним поняттям. Звертаючись до наведеного переліку джазових стандартів, що написані у формі 12-тактового блюзового квадрата, відмітимо, що цей вид блюзової гармонічної послідовності набув поширення переважно під час післявоєнного періоду.

Особливо це стосується творчості Д. Колтрейна, який є одним із засновників таких напрямів джазової музики, як *modal jazz* та *free jazz*. Прикладом класичного 12-тактового мінорного блюзового квадрата є джазовий стандарт Д. Колтрейна *Equinox*, у якому збережені характерні риси відповідної музичної форми, а саме: кількість тактів у структурі твору та певна гармонічна послідовність. Інший різновид мінорного блюзового квадрата представлений у джазовому стандарті Д. Колтрейна *Minor Blues*, який складається з 24 тактів та відображує дещо змінену гармонічну структуру: в акордовому цифруванні відсутні акорди, побудовані на натуральному VI та V ступенях. Ще один варіант 12-тактового мінорного блюзового квадрата викладений у джазовому стандарті Д. Колтрейна *Blue Train*, у структурі якого кількість тактів не відрізняється від першоджерела та становить дванадцять, але акордове цифрування є дещо зміненим: у т. 2, 4, 6, 8, 10, 12 доданий акордовий зворот II–V ступенів, причому у т. 2, 4, 6, 10, 12 застосований прийом терцієвої акордової заміни. Акордове цифрування в т. 9–12 також відрізняється від стандартного цифрування 12-тактового блюзового квадрата: у т. 9 застосований акорд V ступеня в мінорному різновиді, а в т. 10, як було зазначено раніше, вказаний акордовий зворот II–V ступенів із використанням прийому терцієвої акордової заміни. Наочним прикладом використання принципів блюзового формоутворення в межах джазової музики є композиція Х. Сільвера *Nutville*. Незважаючи на те, що кількість тактів твору становить 24, різновид гармонічної послідовності, що застосований у межах композиції, а саме гармонічна структура мінорного блюзу, вказує на належність використаної музичної форми саме до блюзового квадрата. Примітним є також об'єднання в цьому творі двох різновидів ритмічної пульсації: рівної, що стилістично відноситься до стилів латиноамериканської музики (т. 1–16, 23–24), і свінгової (т. 17–22). Тож музичну форму цього твору можна визначити як розширений 12-тактовий мінорний блюзовий квадрат із додаванням елементів латиноамериканської ритміки. Ще одним прикладом застосування принципів формоутворення блюзової музики в джазі є композиція *Gary's Notebook*, яка за метричними ознаками відповідає вальсу, а за головними ознаками гармонічної побудови – акордовому складу мінорного блюзу. Крім того, суто джазовим прийомом, що застосовують у цьому

творі, є додавання в т. 2, 4, 6, 10, 12, 14, 16, 22 та 24 півтонового акордового зміщення, причому до акорду, у складі якого використовують альтеровані звуки. Це свідчить про прагнення до збільшення колористичного гармонічного забарвлення, що є однією з головних рис принципів гармонічної організації сучасного джазу. Крім того, нововведенням для структури мінорного блюзового квадрата є додавання у т. 17–20 двох акордових зворотів II–V ступенів, що надають саунду твору більш джазового гармонічного забарвлення. Також прикладом трансформованої форми мінорного блюзового квадрата можна навести джазовий стандарт О. Нельсона *Stolen Moments*, у якому акордове цифрування в т. 1–8 повністю відповідає гармонічній послідовності мінорної блюзової форми. Але гармонічна структура в т. 9–14 надає нам право характеризувати форму твору як розширений 12-тактовий мінорний блюзовий квадрат. Можемо так стверджувати через той факт, що, враховуючи інтонаційну, мелодичну та гармонічну логіку побудови музичного матеріалу в цій частині твору, у разі виключення зі складу композиції т. 11–14 загальна логіка музичного розвитку не була б порушена. Крім того, як правило, імпровізація до цього джазового стандарту виконується відповідно до акордового цифрування стандартного 12-тактового мінорного блюзового квадрата.

Як приклад нетрадиційного застосування принципів блюзового формоутворення в джазовій музиці можна навести джазовий стандарт Т. Тілеманса *Blusette*, структура якого складається з 24 тактів. Примітною є жанрова основа цього стандарту, яку через тридольний розмір визначають як вальс. Також в акордовому цифруванні композиції наявні значні зміни відносно цифрування стандартного 12-тактового блюзового квадрата в джазовій музиці: додані гармонічні звороти II–V ступенів – т. 3–8, 11–12, 15–16, доданий прохідний акорд – т. 22, застосовані акордові заміни – т. 13–14, 21 (терцієва). Хоча необхідно зазначити, що при такій кількості доданих зворотів та акордових замін у поєднанні зі специфічністю метричного розміру при слуховому сприйнятті подібного різновиду форми блюзового квадрата блюзовий початок, який виявляється під час проведення аналізу, є практично непомітним. Але надзвичайна оригінальність зазначеної вище форми, що виникає від синтезу трикратної кількості тактів, що становлять квадрат твору, та тридольного його розміру, є досить близькою до концепції організації блюзової музики, що в теорії музики характеризується ладовою невизначеністю, неточною темперацією мелодики, яка проявляється в наявності

блюзових тонів тощо. Іншим прикладом застосування тридольної метричної пульсації в межах музичної форми 12-тактового блюзового квадрата є джазовий стандарт М. Девіса *All Blues*, який, як вказує Т. Джіойя, «дотримується модифікованої блюзової структури» [6, 11]. Примітним є те, що, незважаючи на використання розміру 6/8, який є «нехарактерним для блюзу», у гармонічній структурі твору побудова базується на акордовому цифруванні архаїчного блюзового квадрата. Однак у т. 10 застосований прийом акордового зміщення, що притаманний музичній мові сучасного джазу та надає саунду твору сучасного звукового забарвлення. Ще один різновид форми блюзового квадрата в джазовій музиці визначають як блюзовий квадрат із бриджем. Унікальність саме такого виду музичної форми полягає в тому, що вона являє собою синтез двох характерних для джазової музики музичних форм: пісенної (ААВА) та 12-тактової форми блюзового квадрата. Як приклад такого виду форми блюзового квадрата можна навести джазовий стандарт С. Джонса *Unit 7*.

Зауважимо, що під час застосування термінів «сучасний 12-тактовий блюзовий квадрат» і «12-тактовий мінорний блюзовий квадрат» уточнення того, що їх використовують у джазовій музиці, не потрібне, оскільки окреслені різновиди блюзового квадрата асоційовані саме з музичним напрямом джаз. Тоді як структури музичних форм «12-тактовий блюзовий квадрат» і «12-тактовий блюзовий квадрат у джазовій музиці» суттєво різняться, що повинно бути відображено у відповідній термінології.

Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні проблеми співвідношення формотворчих принципів блюзу та джазової музики.

Висновки. Підкреслюючи значимість блюзу для джазової музики, П. Таунсенд вказує, що в джазовому напрямі не існує стилю, у якому б блюз «не посідав важливу позицію» [7, 11]. В. Блажевич також відмічає, що «велика заслуга у формуванні джазу належить блюзовій музиці» [1, 171]. На прикладі численних трансформацій музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» у межах джазової музики ми, дійсно, можемо переконатись у значенні вказаної форми для розвитку музичного напрямку джаз. Крім того, музична форма «12-тактовий блюзовий квадрат у джазовій музиці» є небувалою квінтесенцією формотворчих ознак блюзу й одночасно джазової музики. Але маємо зауважити, що, на нашу думку, незважаючи на всі зміни, яких зазнала в джазовій музиці стандартна форма 12-тактового блюзового квадрата, у будь-якому своєму різновиді та із внесенням до неї будь-яких елементів вона

залишається феноменом блюзового формоутворення в межах джазової музики. Таке твердження свідчить про сталий характер особливостей блюзу, що є одною з його провідних характеристик. Крім того, перед нами постає вся глибина зазначеної вище музичної форми, у якій закладений потенціал до нескінченної кількості трансформацій і внесення новаторських рис, нескінченний потенціал яких закладений і в джазовій музиці.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні прояву характерних ознак блюзового формоутворення в джазовій музиці та їх трансформації, відповідно до провідних характеристик джазу. Крім того, затребуваним буде й розширення спектру ознак цього впливу, оскільки джазова музика та блюз як один з її головних передвісників становлять базу для всієї неакадемічної музики. Тому результати таких досліджень будуть вкрай значимими для сучасного музикознавства й, зокрема, для сучасної музичної освіти.

Примітки

1. Незважаючи на той факт, що джерелом походження цього різновиду акорду є блюзова музика, а саме склад мажорного блюзового ладу, звуки якого відповідають побудові зазначеного вище акорду, у блюзовій музиці його використовують досить рідко та переважно він асоціюється із джазовою музикою.

2. Це явище відбувається через відсутність дисонуючих інтервалів, що створюють звуки акорду, і дає можливість проявитися тонічній функції, на відміну від малого мажорного септакорду, до складу якого входять два дисонуючі інтервали: зменшена квінта та мала септима.

3. Головні зміни відносяться до гармонічної структури твору, до складу якої відносно 12-тактового блюзового квадрата, що був притаманний джазовій музиці, у т. 2–4, 6–8 були внесені шість акордових зворотів II–V ступенів та у т. 6 та 8 застосовані прийоми акордової заміни й акордового зміщення. У т. 6 використана тритоновна акордова заміна, у т. 8 – півтонове зміщення [3, 199].

Література

1. Блажевич В. О. Історичні аспекти формування виконавських прийомів та вмінь джазових гітаристів США, Європи та України. *Наукові записки. Педагогічні науки*. 2018. Вип. 163. С. 171–174.

2. Горовой С. Г., Дуленко М. О. Особливості вокальної імпровізації епохи традиційного джазу.

Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2018. Вип. 14. С. 110–121.

3. Журба В. В. Особливості гармонії музичного стилю «bebop». *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 35. С. 108–117.

4. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2019. 208 с.

5. Толочик М. А. Блюзове виконання у спектрі джазової музики. *Актуальні питання культурології*. 2012. Вип. 12. С. 167–171.

6. Gioia T. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. New York : Oxford University Press, 2012. 544 p.

7. Townsend P. *Jazz in American Culture*. USA: Univ. Press of Mississippi, 2000. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=dUw7H5WVuJQC&printsec=frontcover&dq=free+jazz+literature&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwj16emThLDeAhUCIYsKHaoqDpMQuwUIdTaj#v=onepage&q=blues&f=false/2018-10-13> (дата звернення: 17.04.2022).

References

1. Blazhevych, V. (2018). Istorychni aspekty formuvannya vykonavskykh pryimiv ta vmin dzhazovykh hitarystiv SSHA, Yevropy ta Ukrainy. *Naukovi zapysky. Pedahohichni nauky*. Vol. 163. Pp. 171–174 [in Ukrainian].

2. Gioia, T. (2012). *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. New York: Oxford University Press [in English].

3. Horovoi, S., Dulenko, M. (2018). Osoblyvosti vokalnoi improvizatsii epokhy tradytsiinoho dzhazu. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Vol. 14. Pp. 110–121 [in Ukrainian].

4. Stetsiuk, B. (2019). *Dzhazova fortepianna improvizatsiia yak polistylistychnyi fenomen (na prykladi tvorchosti Ch. Korია)*. Candidate's dissertation. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Tolochyk, M. (2012). Bliuzove vykonannya u spektri dzhazovoi muzyky. *Aktualni pyttannia kulturolohi*. Vol. 12. Pp. 167–171 [in Ukrainian].

6. Townsend, P. (2000). *Jazz in American Culture*. USA: Univ. Press of Mississippi. Retrieved from: <https://books.google.com.ua/books?id=dUw7H5WVuJQC&printsec=frontcover&dq=free+jazz+literature&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwj16emThLDeAhUCIYsKHaoqDpMQuwUIdTaj#v=onepage&q=blues&f=false/2018-10-13> [in English].

7. Zhurba, V. (2016). Osoblyvosti harmonii muzychnoho stylu «bebop». *Visnyk KNUKіM. Mystetstvoznavstvo*. Vol. 35. Pp. 108–117 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2022

Отримано після доопрацювання 14.11.2022

Прийнято до друку 23.11.2022