

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЖУРБА ВОЛОДИМИР ВАЛЕРІЙОВИЧ

УДК 008:78.036.9''19'':39(=1:6=013)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СТИЛЬ *ВЕВОР* В ДЖАЗОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ США 1940 –
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1950-Х РОКІВ**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ В. В. Журба

Науковий керівник: Тормахова Вероніка Миколаївна, кандидат
мистецтвознавства, доцент

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Журба В. В. Стиль *bebop* у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури. – Київський національний університет культури і мистецтв, Міністерство освіти і науки України. Київ, 2021.

У дисертації з'ясовано роль стилю *bebop* у межах історичного розвитку музичної джазової культури. Музичний стиль *bebop* розглянуто як складний соціокультурний феномен, що заклав основу для наступної епохи сучасного джазу. Проаналізовано передумови виникнення зазначеного стилю, розглянуто його провідні особливості, виявлені риси, які притаманні ері традиційного джазу та характерні особливості, що склали парадигму сучасної джазової епохи. Проаналізовані виконавські стилі провідних діячів стилю *bebop*, а також виявлена їх роль у становленні вказаного музичного стилю та в еволюційних процесах джазової музики, які відбулися в музичній культурі США в 1940 – першій половині 1950-х рр.

У дисертації проаналізований та розкритий стан наукової розробки проблеми, наданий аналіз джерельної бази, а також з'ясовано зміст ключових термінів та понять, які були задіяні в процесі дослідження. Констатовано, що стиль *bebop*, який відіграє визначну роль у межах розвитку джазової музики, не був у повному обсязі описаний та досліджений в аспекті певної концепції чи теорії. Зауважено, що складовий характер обговорюваного феномену музичної культури вимагає застосування комплексного підходу із застосуванням понять культурології, психології, соціології та мистецтвознавства. Уточнені поняття «соціального самовизначення», «етнічного самовизначення», «масової та елітарної культури», «виконавського стилю». Виявлено, що в українському мистецтвознавстві існують лакуни у визначенні певних джазових термінів та

наголошено на потребі введення в науковий обіг термінів, які є необхідними для проведення сучасних наукових досліджень у зазначеній мистецтвознавчій сфері, зокрема в межах проведення цього дослідження.

У роботі проаналізовані передумови виникнення музичного стилю *bebop*. Надана характеристика культурологічної ситуації, яка панувала в музичній джазовій культурі в 1930-х роках, періоду, що передував виникненню зазначеного музичного стилю. Закцентовано увагу на діяльності боперів у процесах поєднання джазової музики та офіційної музичної освіти. Зауважено, що в умовах сьогодення поняття джазової музики та афроамериканської спільноти є нерозривно пов'язаними. Зазначено, що через соціальний аспект, який домінував у житті афроамериканської спільноти, дослідження потребують, насамперед, соціальні процеси, що посідали вагоме місце в контексті інтеграції афроамериканців в 1940 – першій половині 1950-х рр. в соціумі США. Вказано, що до переліку передумов виникнення музичного стилю, який став каталізатором для стратегічних змін в межах джазової музичної культури, необхідно долучити особливості соціального та етнічного самовизначення афроамериканців у 1940-х роках. Надана характеристика процесу соціального самовизначення афроамериканців, який мав суперечливий характер через існуючий соціальний дисонанс. Відмічено, що поява зазначеного дисонансу була зумовлена невідповідністю декларованих демократичних трансформацій у ставленні до темношкірої верстви в суспільстві США та змін, що відбувалися в реальній дійсності. Наведена характеристика процесу етнічного самовизначення афроамериканців, який також мав складний характер через особливості співвідношення громадянської та етнічної ідентичностей афроамериканського індивіду.

Виявлені тенденції звернення до традицій африканської музичної культури, що втілилися у прагненні до відновлення домінування ритмічної основи в контексті концептуальних засад музичного стилю *bebop*. Зауважено, що зазначена характеристика ритмічного домінування мала сакральний зміст для африканських релігійних обрядів, та для музики, яка їх супроводжувала, що

й дозволило провести відповідну паралель. Проаналізовано ознаки джазової музичної культури 1930-х років та встановлено, що вона набула ознак масової культури. Виявлено відсутність ознак масової культури в первинних характеристиках джазової музики та зауважено, що вказаний аспект відіграв провідну роль на початку еволюційних зрушень, що відбулися в межах музичного стилю *bebop*.

Зазначені спільні особливості стилю *bebop* та блюзу. Зауважено, що спорідненість зазначених явищ музичної культури відображає тенденцію наближення музикантів стилю *bebop* до свого етнічного коріння. Виявлений зв'язок провідних ознак музичної мови стилю *bebop* з його соціокультурними характеристиками. Відмічено елементи, що стали засадничою складовою процесу переходу джазової музичної культури від періоду традиційного джазу до ери *Modern Jazz*. Окреслені характерні особливості музичної мови стилю *bebop*, що є спільними з елементами музичної мови епохи традиційного джазу. Встановлено, що, спираючись на загальні принципи розвитку будь-якого явища, часовий проміжок панування музичного стилю *bebop* необхідно характеризувати як революційний період у контексті еволюційного розвитку джазової музики.

Констатовано, що в межах зазначеного музичного стилю відбулася трансформація сценічного образу та традицій сценічної поведінки. Акцентовано увагу, що причина окреслених змін полягає в специфіці процесу самоактуалізації афроамериканського індивіда. Зауважено, що креативність виступає каталізатором активізації процесів самоактуалізації. Зроблено висновок про відповідність вказаних процесів сутності джазової музики, де креативність є однією з провідних засад. Наголошено, що креативність є ваговою складовою парадигми стилю *bebop*. Виявлено, що кристалізація традиції сольного виконання в межах афроамериканської культури, яка є колективною за своєю природою, є неординарним явищем. Зауважено, що окреслений процес походить від традицій блюзової музики. Зазначено, що вказаний аспект призвів до зміщення центру уваги до інтимного емоційного

простору виконавця, а також до підвищення значення емоційної складової в рамках музичного стилю *bebop*.

Здійснено розширений аналіз процесу історичного розвитку імпровізації в контексті стилю *bebop*. Надані відомості про становлення традиції імпровізації в джазовій та академічній музиці. Констатовано, що на момент зародження музичного стилю *bebop*, традиція імпровізації перебувала в занепаді як в академічній, так і в джазовій музичних культурах. Надані відомості про різні класифікації музичної імпровізації, що наведені в наукових дослідженнях. Акцентовано увагу на тому, що провідними рисами процесу імпровізації є миттєвість створення музичного матеріалу та креативність. Встановлено, що у феномені імпровізації в рамках музичного стилю *bebop* високий рівень креативності був втілений в двох аспектах: у більш вузькому розумінні (широкий спектр новітніх елементів музичної мови) та у більш широкому (тенденція до вільного характеру імпровізування). Зауважено, що обидва аспекти стали основними для ери *Modern Jazz*. Відмічено, що імпровізація активізує творчу діяльність в контексті будь-якого виду мистецтва, зокрема музичного. Виявлено, що імпровізація, як вкрай емоційний вид діяльності, посідає провідне місце в комунікативних процесах суспільства, тим самим набуваючи неабиякого значення в загальних соціальних процесах. Проаналізовано процес набуття навичок імпровізації в аспекті педагогіки та виявлено його значення, оскільки саме музикантам-боперам належить введення джазових традицій в музичну освіту. Відповідно до наданих класифікацій імпровізації, проаналізовані характеристики імпровізації в рамках стилю *bebop*. Вказано на домінуючий фактор імпровізаційності в межах зазначеного стилю, що значним чином вплинуло на формування його комплексу засобів музичної виразності. Зауважено, що аспект імпровізаційності призвів до зменшення провідної ролі тематичного мелодичного матеріалу, що також відобразилося в традиціях імпровізації ери сучасного джазу. Найбільшим чином цей аспект проявився в традиціях музичного стилю *free jazz* (фрі джаз), де тема джазового твору стає вже не тематичним зерном, а лише емоційним приводом для

імпровізації. Зауважено, що аспект свободи, який був привнесений в імпровізацію музикантами стилю *bebop*, є відображенням також і расового питання, яке перманентно супроводжувало афроамериканську спільноту на території США.

Проаналізовано виконавський стиль провідних діячів музичного стилю *bebop*, а саме: Ч. Паркера, Д. Гіллеспі та Т. Монка. Надані відомості про їх творчі досягнення. Проведено аналіз їх психологічних особливостей, зокрема темпераменту та його характеристик в аспекті взаємодії з характерними ознаками музичної мови зазначених виконавців. За результатами дослідження встановлено, що зазначені вище музиканти представляють тріаду, сформовану за ознаками їх темпераментів: інтроверт, амбіверт, екстраверт. Виявлено, що характеристики темпераменту Ч. Паркера демонструють поєднання психологічної маргінальності, що притаманна Т. Монку та соціальної адаптивності Д. Гіллеспі, що створювало певний внутрішній конфлікт зазначеної особистості.

Наведено відомості про характерні ознаки музичної мови зазначених джазових музикантів. Виявлено роль блюзу в межах їхньої творчості, оскільки блюз відігравав провідну роль у трансформаційних процесах джазової музики, що відбулися в рамках музичного стилю *bebop*. Проведено порівняльний аналіз творів, які представляють три етапи розвитку джазової музики: традиційний джаз, перехідний етап (музичний стиль *bebop*) та сучасний джаз. Зазначено риси, що свідчать про наявність трансформаційних процесів в межах джазової музичної культури. Проведено класифікацію ролі зазначених джазменів, відповідно до систематизації, що була запропонована П. Корнєвим. Встановлено, що в межах творчості вказаних джазових виконавців відбувся повний цикл становлення нового стилю, який склав основу для стилістичного комплексу епохи сучасного джазу.

Проведений порівняльний аналіз сценічних образів Ч. Паркера, Д. Гіллеспі та Т. Монка. Встановлений зв'язок виявлених особливостей з психологічними характеристиками зазначених музикантів. Зауважено, що в

рамках стилю *bebop* відбулася кристалізація образу сучасного джазмена, складовими якого є сценічний одяг, манера поведінки, загальний образ мислення та трактування позиції джазового музиканта в суспільстві.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що в представленому дослідженні музичний стиль *bebop* презентований як складний соціокультурний феномен, що надає можливість охарактеризувати його в різних аспектах, які відкривають широкі перспективи для подальшого вивчення музичної культури. Новизна дослідження полягає у тому, що вперше в українському мистецтвознавстві відбулася спроба осмислення трансформаційних процесів, які відбулися в рамках джазового музичного мистецтва. Виявлені модифікації стратегічно вплинули на формування наступної за стилем *bebop* епохи сучасного джазу, яка триває й сьогодні.

Ключові слова: музичний стиль *bebop*, еволюція, традиційний джаз, ера сучасного джазу, Ч. Паркер, Д. Гіллеспі, Т. Монк, виконавський стиль.

SUMMARY

Zhurba V. V. Bebop Style in the Jazz Music Culture of the USA in the 1940s – first half of the 1950s. – Qualifying scientific paper on the rights of the manuscript.

Thesis for the Candidate of Science Degree in Arts Studies in the program subject area 26.00.01 – Theory and History of Culture. – Kyiv National University of Culture and Arts, Ministry of Education and Science of Ukraine. Kyiv, 2021.

The dissertation clarifies the role of the bebop musical style in the historical development of jazz music culture. The bebop musical style is studied as a complex socio-cultural phenomenon that laid the foundation for the coming era of modern jazz. The preconditions for the emergence of this phenomenon of musical culture are analyzed. Its main characteristics are considered, the features which are inherent in the era of traditional jazz and the features which made a complex of musical expressiveness of the modern jazz epoch are revealed. The performance styles of the leading representatives of the bebop music are analyzed, their role in the formation of

this musical style and in the evolutionary processes of jazz music that took place in the US music culture in the 1940s – first half of the 1950s is established.

The dissertation analyzes and reveals the state of the scientific development of the problem, provides the analysis of the source base of the study, clarifies the content of key terms and concepts that were involved in the study of the problem. It is stated that the bebop style, which plays a significant role in the development of jazz music, has not been fully described and studied in terms of a particular concept or theory. In addition, the component nature of the discussed phenomenon of musical culture requires the application of the comprehensive multidisciplinary approach which involves the concepts of cultural studies, psychology, sociology, art history, etc. The concepts of social self-determination, ethnic self-determination, performing style, mass and elite culture are specified. It was found out that in the Ukrainian art history there are gaps in the definition of certain jazz terms, so the necessity of introducing terms into scientific circulation is emphasized. These terms are necessary for modern research in this field of arts, in particular in this study.

The dissertation presents the analysis of the preconditions for the emergence of the bebop musical style. The description of the culturological situation that prevailed in the musical jazz culture in the 1930s, the period preceding the emergence of this musical style is given. The importance of the bebop performers' activity in the processes of combining jazz music and official music education is pointed out. It is noted that in today's world, the concepts of jazz music and the African American community are inextricably linked. It is stated that because of the social aspect which dominated in the life of African Americans community, social processes, which played an important role in the context of the African Americans integration into the USA society in the 1940s – the first half of the 1950s need detailed research. It is pointed out that the list of preconditions for the emergence of musical style, which became a catalyst for strategic changes in jazz music culture, should include peculiar features of the process of social and ethnic self-determination of the African Americans in the 1940s. The characteristic of the Afro Americans' social self-determination process which was controversial due to the existing social dissonance

is given. It was emphasized that this social dissonance emerged due to the inconsistency between the declared democratic transformations in relation to the black people in the US society and the changes that took place in reality. The characteristics of the process of ethnic self-determination of the African Americans are given. This process was also complex due to the peculiarities of the ratio between civic and ethnic identification of an African American individual.

The tendencies of appealing to the traditions of the African musical culture are described, they are manifested in the desire to restore the dominance of the rhythmic basis in the context of the conceptual foundations of the bebop musical style. It is noted that this characteristic of rhythmic dominance had a sacred meaning for African religious rites, and, accordingly, for the music that accompanied them. Just this fact allowed to draw a parallel. The features of jazz music culture of the 1930s are analyzed and it was proved that it was just in this period that jazz music culture acquired the features of mass culture. The absence of signs of mass culture in the primary characteristics of jazz music was revealed and it was noted that this aspect played a leading role in the initiating evolutionary changes that took place within the musical style of bebop.

Common features of bebop music style and blues are defined. It is noted that this kinship, closeness of these music culture phenomena reflects the tendency of bebop musicians to get closer to their ethnic roots. The connection between the leading features of the musical language of the bebop style and its socio-cultural characteristics has been revealed. The elements that became a fundamental component of the transition process of jazz music culture from the period of traditional jazz to the era of Modern Jazz have been defined. The characteristic features of the musical language of the bebop style are outlined, which are common with the elements of the musical language of the traditional jazz era. It is established that based on the general principles of development of any phenomenon, the period of the bebop musical style domination should be characterized as a revolutionary period in the evolutionary development of jazz music.

It is stated that within the framework of the specified musical style the transformation of stage image and traditions of stage behavior took place. It was found out that the reason for these cultural changes that took place within the bebop style is the specific process of self-actualization of an African-American individual. It is noted that creativity is a catalyst for activating the processes of self-actualization. It is concluded that these processes correspond to the essence of jazz music, where creativity is one of the leading principles. It is emphasized that creativity is an important component of the bebop style paradigm. It was found out that the crystallization of the tradition of solo performance within the framework of the Afro American culture which is collective in nature is an extraordinary phenomenon. It is noted that such a process comes from the traditions of blues music. It is stressed that this aspect led to the shift of attention to the performer's intimate emotional space, and to the increase of the emotional component importance within the musical style of bebop.

The extended analysis of the process of historical development of improvisation in the context of the bebop style was undertaken. Information on the formation of improvisation traditions in jazz and academic music is provided. It is stated that at the time of the bebop musical style origin, the tradition of improvisation was in decline in both academic and jazz musical traditions. Information on various classifications of musical improvisation discussed in scientific researches is provided. It was emphasized that the leading features of the improvisation process are the instantaneous origin of the musical material and creativity. It was found out that in the phenomenon of improvisation within the bebop musical style the high level of creativity manifested itself in two aspects: in a narrower sense (a wide range of newest elements of musical language) and in a broader sense (the tendency to free improvisation). It is noted that both aspects became central to the entire era of Modern Jazz. It is stated that improvisation activates creative activity in the context of any kind of art, including music. It is revealed that improvisation as an extremely emotional type of activity occupies the leading place in the communicative processes of society, thus gaining great importance in social processes. The process of

acquiring improvisation skills in the pedagogical aspect is analyzed and its significance is revealed, as it is the bebop musicians who introduced jazz music traditions to musical education. According to the mentioned classifications of improvisation, the characteristics of improvisation of bebop style are analyzed. The role of improvisation as the dominant factor within the specified musical style is pointed out, which significantly influenced the formation of a set of means of musical expression. It is noted that the improvisation aspect led to a decrease in the leading role of thematic melodic material, which is also reflected in the traditions of improvisation of the modern jazz era. This aspect is mostly reflected in the traditions of free jazz, where the theme of a jazz composition becomes no longer a thematic grain, but only an emotional reason for improvisation. It is noted that the aspect of freedom that was introduced into the improvisation by bebop musicians is also a reflection of the racial issue that permanently accompanied the African-American community in the United States.

The performance style of the leading bebop representatives, namely C. Parker, D. Gillespie and T. Monk, is analyzed. Information about their creative achievements is provided. The analysis of their psychological features, in particular temperament and its characteristics in terms of interaction with the characteristics of the musical language of these performers is done. It was established that these musicians represent a triad, formed on the basis of their temperaments: introvert, ambivert, extrovert. It is stated that the characteristics of Parker's temperament demonstrate the combination of T. Monk's psychological marginality and D. Gillespie's social adaptability, which created a certain internal conflict of this personality.

Information on the characteristic features of the music language of these jazz musicians is given. The role of blues in their creative heritage was revealed, as blues played a leading role in the transformational processes of jazz music, which took place within the musical style of bebop. The comparative analysis of compositions which reflect and represent three stages of modern jazz music development is done: traditional jazz, transitional stage (musical style bebop) and modern jazz. Features that prove the presence of transformational processes within the jazz music culture

are indicated. The classification of the role of these jazzmen is worked out, according to the systematization proposed by P. Korniev. It is established that within the framework of these jazz performers' creativity there took place a full cycle of a new style formation, which, in turn, formed the basis for the stylistic complex of the modern jazz era.

The comparative analysis of the stage images of C. Parker, D. Gillespie and T. Monk is conducted. The connection between the identified features and psychological features of these musicians was established. It is noted that within the framework of this musical style there took place the crystallization of the image of a modern jazzman, the components of which are stage clothes, manner of behavior, general way of thinking and interpretation of the musician's position in society.

The theoretical significance of the paper is that in the study the musical style of bebop is presented as a complex socio-cultural phenomenon, which provides an opportunity to characterize it in various aspects, which, in turn, opens wide prospects for further study of this phenomenon of music culture. The novelty of the study is that for the first time in the Ukrainian art history an attempt was made to comprehend the transformational processes that took place in jazz music. The identified modifications strategically influenced the formation of the following-after-bebop musical style era of Modern jazz, which continues today.

Keywords: the bebop music style, evolution, traditional jazz, modern jazz, C. Parker, D. Gillespie, T. Monk, performing style

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Журба В. В. Характерні особливості мелодики музичного стилю bebop. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. Вип. 35. С. 108–117.
2. Журба В. В. Характерні особливості гармонії музичного стилю bebop. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. Вип. 37. С. 196–205.
3. Журба В. В. Характерні риси виконавського стилю Ч. Паркера в аспекті еволюційних процесів в джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. Вип. 39. С. 138–145.
4. Журба В. В. Передумови виникнення музичного стилю bebop. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 2 (11). С. 218–222.

Статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз

5. Zhurba V. V. Improvisation as The Main Feature of Transformation Processes in The Context of The Bebop Music Style. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 3. P. 10–13.

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Журба В. В. Музичний стиль bebop революція чи еволюція в джазі? *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених. 20–21 квітня, м. Харків. 2017. С. 113–114.
7. Журба В. В. Особливості гармонії музичного стилю bebop. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття* : матеріали VI Міжнародної науково-творчої конференції. 25–26 квітня, м. Одеса–Київ–Варшава. 2017 р. С. 222–224.

8. Журба В. В. Особливості виконавського стилю Ч. Паркера. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства* : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених та студентів. 13–14 жовтня, м. Одеса. 2017 р. С. 22–24.

9. Журба В. В. Характерні риси виконавського стилю Д. Гіллеспі. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність* : матеріали VII Міжнародної науково-творчої конференції, 20–21 листопада, м. Київ. 2018 р. С. 335–338.

10. Журба В. В. Особливості гармонічного мислення Т. Монка. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 22–23 квітня 2021 р., м. Київ, 2021.

**Опубліковані праці, які додатково відображають наукові результати
дисертації**

11. Журба В. В. Из истории модерн-джаза: исполнительский стиль Д. Гиллеспи. *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. 2019. № 3 (33). С. 68–74.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ <i>ВЕВОР</i> ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія дослідження.....	21
1.2. Аналіз джерельної бази дослідження.....	35
1.3. Понятійно-категоріальний апарат дослідження.....	39
<i>Висновки до розділу 1</i>	52
РОЗДІЛ 2 АНАЛІЗ УМОВ ВИНИКНЕННЯ ТА ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНИХ ОЗНАК МУЗИЧНОГО СТИЛЮ <i>ВЕВОР</i>	
2.1. Стиль <i>bebop</i> як соціокультурний запит.....	55
2.2. Головні характеристики музичного стилю <i>bebop</i>	71
2.3. Роль феномену імпровізаційності в еволюційних процесах джазової музичної культури.....	91
<i>Висновки до розділу 2</i>	110
РОЗДІЛ 3 РОЛЬ ПРОВІДНИХ ДІЯЧІВ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ <i>ВЕВОР</i> В ЕВОЛЮЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ	
3.1. Характерні риси виконавського стилю Ч. Паркера.....	116
3.2. Аналіз виконавського стилю Д. Гіллеспі.....	136
3.3. Характеристика виконавського стилю Т. Монка.....	158
<i>Висновки до розділу 3</i>	180
ВИСНОВКИ	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	187
ДОДАТКИ	218

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сьогодні джазова музична культура є ваговою частиною сучасного світового музичного простору. За час свого існування джаз вплинув на генезис численної кількості музичних напрямів та стилів, водночас набуваючи нових характерних рис та естетичного змісту у процесі свого розвитку протягом ХХ–ХХІ ст. У сучасній науковій літературі тема джазового мистецтва є однією з найбільш актуальних та обговорюваних, тому що у зверненні до виявлення його витоків та особливостей розвитку мистецтвознавці та культурологи вбачають шлях до збереження цього напрямку музичного мистецтва. Оскільки після появи стилю *bebop* джазова музика зазнала глобальних змін, дослідження саме цієї теми є найбільш актуальним і необхідним як у науково-теоретичному, так і у практичному відношеннях. порушене в дисертації питання також є вельми актуальним через необхідність розуміння напрямку подальшого розвитку сучасного джазу та може мати чимале значення для розвитку джазової культури ХХІ століття.

Як культурний феномен джаз, і зокрема музичний стиль *bebop*, був і залишається предметом спеціального вивчення. Серед дослідників, які висвітлювали проблеми виникнення та становлення музичного стилю *bebop*, слід назвати С. Дево та Г. Гіддінса, Д. Коллієра, В. Конен. Окрему категорію наукової літератури становлять довідково-біографічні праці Р. Расселла, Е. Шиптона та Т. Оуенса, які присвячені висвітленню питань життя і творчості провідних діячів музичного стилю *bebop*. Під час проведення дослідження до уваги також були взяті результати дисертацій Ф. Шака, П. Корнева. У сучасному українському мистецтвознавстві необхідно виділити наступні дослідження: дисертації О. Воропаєвої, О. Супрун, В. Романко, Лі Шуай, Д. Терebuна; наукові статті О. Войченко, О. Коверзи, В. Тормахової, Ю. Маркова, Г. Постоя.

Аналіз наукової літератури та інформаційних джерел свідчить про те, що проведені дослідження носять узагальнюючий характер та представляють собою вивчення джазової музики в цілому. Тоді як наукових робіт, які були б спрямовані на дослідження еволюційних процесів джазової музики, що відбулися в рамках музичного стилю *bebop*, є недостатньо, зокрема в українському мистецтвознавстві.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна тема є складовою частиною цільової комплексної програми науково-дослідної роботи Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ) «Мистецтво як предмет комплексного дослідження: теорія, історія, практика» (номер державної реєстрації 0118U100122).

Мета дослідження – виявити роль музичного стилю *bebop* в еволюційних процесах джазової музики в період 1940 – першої половини 1950-х рр.

Завдання дослідження. Відповідно до поставленої мети в роботі ставляться такі дослідницькі завдання:

- надати аналіз історіографії та джерельної бази дослідження;
- дослідити соціокультурний аспект виникнення музичного стилю *bebop*;
- провести комплексний аналіз характерних рис музичного стилю *bebop* у культурологічному та мистецтвознавчому ракурсах;
- встановити роль головних характеристик стилю *bebop* у трансформаційних процесах джазової музичної культури США періоду 1940 – першої половини 1950-х рр.;
- проаналізувати питання періодизації джазового музичного мистецтва;
- виявити головні ознаки виконавського стилю Ч. Паркера, Д. Гіллеспі та Т. Монка та встановити їх роль у трансформаційних процесах джазової музики періоду панування стилю *bebop*.

Об'єктом дослідження є джазова музична культура.

Предметом дослідження є трансформаційні процеси у джазовій музичній культурі США в період 1940 – першої половини 1950-х рр.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період із кінця ХІХ ст., з моменту появи джазової музики, дотепер. Більш детально увагу зосереджено на 40-х та першій половині 50-х рр. ХХ століття, а саме періоді панування музичного стилю *bebop*. Відхід від зазначених хронологічних меж у підрозділі 2.1 зумовлений необхідністю дослідження та теоретичного осмислення передумов виникнення стилю *bebop*.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених у науковій розвідці завдань були використані наступні комплексні методи дослідження:

- джерелознавчий – для аналізу джерельної бази дослідження;
- історичний – для розгляду історичних умов становлення стилю *bebop*;
- історико-культурний – для дослідження історичної динаміки розвитку джазової музики;
- діахронічний – для надання характеристики розвитку традиції імпровізації в контексті світової музичної культури;
- компаративний – для порівняння структурних елементів традиційної джазової музики, музичного стилю *bebop* та сучасного джазу;
- спостереження – для виявлення характерних ознак сценічної поведінки, одягу, психологічних особливостей ключових фігур музичного стилю *bebop*;
- метод музикознавчого аналізу – для виявлення провідних характеристик музичного стилю *bebop* та музичної мови його ключових діячів;
- метод узагальнення – для підведення підсумків наукового дослідження.

Наукова новизна отриманих результатів. У дослідженні було вирішено актуальне наукове завдання, яке полягає у теоретико-методологічному обґрунтуванні впливу музичного стилю *bebop* на джазову музичну культуру ХХ–ХХІ ст.

У дисертації *вперше*:

- комплексно досліджені еволюційні процеси, що відбулися в рамках джазового музичного мистецтва в період 1940 – першої половини 1950-х рр.;
- науково обґрунтовано роль стилю *bebop* у процесі формування сучасного джазу ХХ–ХХІ ст.;
- встановлено зв'язок соціокультурних ознак стилю *bebop* та його мистецтвознавчих характеристик;
- досліджено роль імпровізації в контексті еволюційних процесів джазової музики;
- проведений компаративний аналіз виконавських стилів провідних діячів стилю *bebop* в аспекті еволюційних процесів джазової музики.

Набуло подальшого розвитку:

- теоретичне осмислення феномену джазової імпровізації;
- періодизація розвитку джазового музичного мистецтва.

Уточнено та доповнено:

- терміни джазової музики «джазовий стандарт», «квадрат»;

Практичне значення результатів дослідження полягає в можливості застосування його наукових положень і висновків у подальшому дослідженні еволюційних процесів джазової музичної культури; в навчальному процесі як при вивченні загальних курсів з теорії та історії джазової музики, так і при створенні спецкурсу, присвяченого проблемам музичного стилю *bebop* у контексті сучасного джазового музичного мистецтва; в розробці методичних посібників і підручників із теорії та історії культури для студентів закладів вищої освіти.

Особистий внесок дисертанта. Дисертація є самостійно виконаним науковим дослідженням. Теоретичні та методологічні положення та висновки є результатом авторських досліджень. Наукові публікації автора з теми роботи одноосібні.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на міжнародних і всеукраїнських конференціях: ХІІІ Міжнародна науково-практична

конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 2017 р.); Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2017 р.); VI Міжнародна науково-творча конференція «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття» (Київ, 2017 р.); III Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 2017 р.); Науково-практична конференція з міжнародною участю «Теоретичні та практичні аспекти управлінської діяльності у сфері культури та мистецтв» (Київ, 2017 р.); XIII Міжнародна науково-практична конференція на тему «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (Рівне, 2017 р.); VII Міжнародна науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 2018 р.); XIV Міжнародна науково-практична конференція «Культурні доміанти в реаліях XXI століття» (Рівне, 2018 р.); XV Міжнародна науково-практична конференція «Європейський культурний простір і українські перспективи» (Рівне, 2019 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» (Київ, 2021 р.).

Публікації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження представлено в 11-ти одноосібних наукових публікаціях: 4 з них опубліковані у фахових наукових виданнях України, 1 – у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз, 1 – опублікована праця, яка додатково відображає наукові результати дисертації, 5 – праці апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, що містять дев'ять підрозділів, висновків, списку використаних джерел (325 позицій, із них 103 англійською мовою) та додатків (17 позицій). Загальний обсяг дослідження становить 262 сторінки, із них 186 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ *БЕБОР*

ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Музичний стиль *bebop* (бібоп) – стиль джазової музичної культури, який пройшов повний цикл розвитку – виникнення, становлення та завершення – у 1940-х та першій половині 1950-х рр. Масштаб його впливу на світове музичне мистецтво складно переоцінити: особистості Ч. Паркера, Д. Гіллеспі та Т. Монка – засновників музичного стилю *bebop* – до сьогоднішнього дня залишаються взірцем та орієнтиром сучасного музичного мислення. Творчу діяльність боперів, яка виникла як протест на музичні трафарети свінгу, можна порівняти з виникненням авангарду, що з’явився як протистояння пануванню блюзу в рамках музичних стилів *cool* (кул) і *progressive* (прогресів) [299, с. 161].

Звернемося насамперед до аналізу існуючих періодизацій історичного розвитку джазової музики, оскільки ця проблема є прямо пов’язаною з завданнями цього дослідження. Досліджуючи мистецтвознавчі роботи, ми можемо відзначити певну збіжність у періодизації джазового мистецтва, в рамках якої відображений хронологічний період, що досліджується, а саме 1940-ві роки. Наведемо періодизацію, яку запропонував французький композитор і музикознавець А. Одер у роботі «*Jazz: Its Evolution and Essence*» (1956) (Джаз: його еволюція та сутність) [262, с. 56]:

- примітивний (1900–1917);
- традиційний (1917–1926);
- докласичний (1927–1934);
- класичний (1935–1945);
- модерн (1945).

Американський історіограф Ф. Ньютон у роботі «Джазовая сцена» (2007) поділяє історію джазової музичної культури на чотири головних періоди [281, с. 43]:

- доісторичний (1900–1917);
- стародавній (1917–1929);
- середній (1929–1940);
- сучасний (із 1940 року).

Е. Шарп, Р. Снідер та Д. Хіцке в роботі «*An Outline History of American Jazz*» (Коротка історія американського джазу) (1997) пропонують наступний варіант періодизації [295]:

- ранішній джаз/Новий Орлеан та чиказький діксіленд (1920–1930);
- свінг/ера біг-бендів (1930–1945);
- *bebop* (1945–1950);
- *cool* (1950–1955);
- *hard bop* (хард боп) (1955–1960);
- *free jazz/avant garde* (фрі джаз/авангард) (1960).

С. Беліченко в роботі «Джаз для любознательных» (2011) класифікує світовий джаз по-іншому [17, с. 23]:

- перед джаз (XVII – початок XX ст.);
- класичний джаз (1910–1928);
- доба свінгу (1930–1947);
- сучасний джаз (із 1943 року).

Вкажемо ще один варіант хронології періодів у джазовій музиці, яку наводить мистецтвознавець Ю. Кінус у роботі «Джаз: истоки и развитие» (2011) [63, с. 145]:

- традиційний джаз (1863/65–1929);
- свінгова музика (1925–1945);
- модерн-джаз (1940–1950-ті рр.);
- фрі-джаз (із 1960-х рр.);
- ф'южн-джаз і кріейтів-музика (з 1970-х рр.).

Лі Шуай у дисертації «Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття» (2019) окреслює такі етапи становлення джазової музичної культури [103, С. 14–15]:

- до початку ХХ століття (відгалуження від афроамериканського фольклору сольних та колективних форм музикування);
- перша половина ХХ століття (формування стилістичної системи традиційного джазу);
- друга половина ХХ століття (трансформація стилістичної системи джазової музики в напрямку її модернізації).

Крім того, авторка характеризує стиль *bebop* як першу течію епохи сучасного джазу [103, с. 64].

Зазначимо, в усіх викладених варіантах періодизації є деякі розбіжності. Але в одному вони єдині: початок нової ери джазу, ери *Modern Jazz* (сучасний джаз) збігається з появою музичного стилю *bebop*. Крім того, численна кількість дослідників джазу вважає зазначений стиль явищем, яке є визначальним для сучасного джазу. Але уточнення потребує питання відношення музичного стилю *bebop* до періоду закінчення ери традиційного джазу, або до початку ери *Modern Jazz*, або визначення часового проміжку панування вказаного феномену музичної культури як перехідного етапу від традиційної до сучасної джазової ери. Вказана проблема має важливе значення, оскільки вірне розуміння етапів розвитку джазової музики необхідне для достовірного осмислення її еволюційних процесів та повноцінного розуміння напрямку та особливостей вектора її становлення.

На сьогоднішній день, тема музичного стилю *bebop* у науковій літературі висвітлена опосередковано та недостатньо. Деякі з науковців висвітлюють зазначене питання лише частково в складі робіт із дослідження епохи *Modern Jazz* або загального дослідження історії джазової музичної культури. Деякі науковці досліджують це питання в аспекті стилістичних особливостей окремих виконавців або інструментів.

Так, Д. Коллієр у роботі «Становлення джазу» (1984), досліджуючи розвиток джазової музики, характеризує *bebop* як перший значний стиль ери сучасної джазової музики та вказує на тісний зв'язок виникнення цього стилю та соціальних обставин, в умовах яких він народився: «В історії джазу немає, мабуть, іншої течії, яка настільки ж опукло, як *bebop* (або *bop*) (боп), відобразила б характер суспільного середовища, яке її народило. Музичні принципи бібопу склалися в надрах культури свого часу. Сам характер музики яскраво втілив у собі нові соціальні зрушення» [73, с. 169]. Автор викладає матеріал із вказаного питання через надання біографічних відомостей про засновників стилю *bebop* Ч. Паркера та Д. Гіллеспі, тим самим вказуючи на вагому позицію зазначених виконавців у процесі становлення стилю *bebop*.

Д. Бейкер у роботі «Як грати *bebop*» (1988) зосереджує увагу на практичних рекомендаціях щодо виконання музики у стилі *bebop*. Але автор у той же час відмічає великий вплив саме цього стилю на формування сучасної музичної культури, зазначаючи, що «*bebop* є найважливішим з елементів сучасного джазу» [224, с. 5]. Крім того, Д. Бейкер вказує на широкий спектр джазових стилів, які зазнали впливу від стилю *bebop*, серед яких: *cool*, *hard bop*, сучасний мейнстрім, *fusion* (ф'южн) і т. д., пишучи, що «...величезна кількість елементів їхньої мови, синтаксису і граматики» було «запозичено безпосередньо з *bebop*» [224, с. 5].

У роботі Д. Розенталя «*Hard Bop*» (1993) дослідженню стилю *bebop* присвячений перший розділ, що свідчить, що саме цей музичний стиль автор виносить до головних витоків стилю *hard bop*. Також автор відмічає вплив стилю *bebop* на розвиток джазової музики та вказує, що «за понад сорок років інновації бібопу були повністю поглинені джазовою музикою» [291, с. 28]. Крім того, Д. Розенталь вказує на зв'язок між новим стилем та свінгом: «*Bebop* був зрештою формою джазу, і він був також логічним і неминучим продовженням того, що було перед ним. Проте його первинний зовнішній вигляд вражав молодих музикантів, як блискавка» [291, с. 28]. Автор висвітлює становлення стилю *bebop* в історичному ракурсі та характеризує його як явище,

яке було чимось абсолютно відмінним від усіх проявів передуючого свінгу: «Для молодих боперів нова музика була прапором повстання, музика, яка була сповнена хвилюванням відкриття, обертанням джазу навиворіт...» [291, с. 15]. Д. Розенталь наголошує на превалюванні соціального фактора у виникненні нового стилю: «*bebop* був сплеском чорного гніву та заперечення, він був спробою створити альтернативний світ, з якого можна було б з іронією зі сторони подивитися на Америку» [291, с. 31].

Говорячи про новації стилю *bebop*, необхідно також вказати роботу «*Drummin' Men: the Heartbeat of Jazz*» (Барабанщики: серцебиття джазу) (2002), в якій Б. Королл аналізує новітні риси, які приніс у джазову музику новий стиль в аспекті функції ударних інструментів: «Нова музика¹ вимагала нового, релевантного... доречного відзиву від людини за ударною установкою – з повністю оновленим уявленням на музичний час і ритм, а також музичні орієнтири» [271]. Важливість саме цієї роботи полягає у висвітленні питання набуття нового значення функції ритм-секції, зокрема ударних інструментів, у рамках музичного стилю, що обговорюється.

Ю. Чугунов у роботі «Гармония в джазе» (2007) надає короткий опис музичного стилю *bebop* та характеризує його як початок «сучасного джазу» [205, с. 100]. Провідними ознаками вказаного стилю автор зазначає нові риси в області гармонії, переосмислення функції ударних інструментів у складі музичного бенду та велику роль блюзу.

Досліджуючи питання джазового фортепіанного виконавства ХХ ст., стиль *bebop* згадує і П. Корнев у науковій статті «Джазовое фортепианное исполнительство 30–40-х годов ХХ века» (2008). Автор підкреслює, що музиканти нового стилю «говорили новою музичною мовою», серед складових якої на перше місце відносить новаторські риси в області гармонії [79, с. 155]. Крім того, на думку П. Корнева, расовий аспект не відігравав головної ролі в рамках зазначеного питання. Автор відводить провідну роль у процесах створення нового явища музичної культури Ч. Паркеру та Д. Гіллеспі,

¹ Йдеться про музику стилю *bebop*.

ззначаючи, що всі інші музиканти, такі як Р. Пауелл, Б. Пауелл, Т. Монк, Д. Льюїс, Е. Хейг, С. Кларк, почали грати у новому напрямленні лише слідом за ними [79, с. 157]. На закінчення автор зазначає, що нова «фортепіанна манера» була створена через «сукупність досягнень піаністів свінгової епохи та генія Чарлі Паркера та Діззі Гіллеспі» [79, с. 157].

В роботі С. Дево та Г. Гіддінса «*Jazz*» (Джаз) (2009) стиль *bebop* охарактеризований як початок ери *Modern Jazz*. Як пишуть автори: «*Bebop* став основою сучасного джазу та символом професійної ідентичності для своїх музикантів» [239, с. 305]. Наведений вислів вказує на важливість явища ідентичності, що спирається на певний рівень професіоналізму для формування основних засад стилю *bebop*, що, в свою чергу, сформували його головну концепцію. В роботі також надана коротка бібліографічна інформація про ключових музикантів стилю *bebop* (Ч. Паркера, Д. Гіллеспі, Б. Пауеллла, Д. Гордона) та представлений аналіз їх деяких композицій.

Ю. Верменіч у роботі «Джаз: история, стили, мастера» (2011) характеризує стиль *bebop* як початок ери сучасного джазу. Водночас, автор вказує наступне: «Виникнення бопу в ті роки на східному узбережжі США в Нью-Йорку фактично стало революцією в джазі. У своїх кращих формах він був логічним ускладненням багато чого з того, що вже було до нього» [29, с. 40]. Як ми бачимо, автор підкреслює тісний зв'язок між новітнім музичним стилем та старими джазовими традиціями, що на часи його виникнення були вже цілком сформовані.

Стосовно процесів, що відбулися в культурному просторі США в 1940-х роках, на перший план виводить соціальний та расовий аспект Ф. Шак у статті «Влияние расовой специфики на художественные процессы современного джазового искусства» (2011). Автор зазначає, що музичний стиль *bebop*, особливо на початку становлення, «використовувався як елемент соціального і расового самоствердження» [207, с. 8].

У дисертаційному дослідженні «Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности» (2014) О. Лубяна висловлює

думку, що музичний стиль *bebop* «заперечував все старе» [105, с. 26]. Крім того, авторка зазначає, що тенденції в області фортепіанної техніки, що були започатковані в рамках зазначеного явища, перетворилися «на одну з базисних у розвитку фортепіанного джазового виконавства» [105, с. 26]. Також О. Лубяна порівнює значення та революційність появи музичного стилю *bebop* із «появою гомофонії в музиці академічної традиції» [105, с. 26].

З точки зору дослідження питання становлення індивідуального виконавського стилю розглядає стиль *bebop* А. Скрябіна в науковій статті «Искусство джаза: пути становления индивидуального стиля» (2015). Авторка характеризує зазначений стиль поряд із новоорлеанським стилем та хот-джазом як основу джазової музики [172]. Науковиця на прикладі аналізу виконавського стилю трьох корифеїв фортепіанного виконавства (Т. Монка, Л. Трістано, Б. Пауелла) також висвітлює деякі аспекти особливостей музичного стилю *bebop* в статті «К вопросу индивидуального джазового стиля (на примере творчества американских джазовых пианистов 40–50-х годов XX века)» (2015). На думку авторки, «у творчості саме цих трьох музикантів найяскравіше проявилось переломлення індивідуального початку в рамках прийнятого звукового ідеалу і константних критеріїв епохи бібопу» [173, с. 60]. Крім того, авторка відмічає факт швидкої зміни стилістичних напрямлень, починаючи з 1940-х років, що, як відомо, збігається з роками панування музичного стилю *bebop* та дозволяє нам стверджувати, що саме він став своєрідним каталізатором для початку динамічних трансформацій в рамках джазової музики. Крім того, А. Скрябіна зазначає, що творцями нового стилю були саме Ч. Паркер та Д. Гіллеспі, виконавський стиль яких і створив новітню систему мелодично-гармонічних елементів які, в свою чергу, стали базою для комплексу засобів музичної виразності епохи сучасного джазу.

В роботі Т. Джойя «*How to Listen to Jazz*» (Як слухати джаз) (2016) у скороченій формі надана інформація про новітні тенденції стилю *bebop*. Автор характеризує новий стиль, як початок ери сучасного джазу [257, с. 124]. Крім того, автор вказує на зв'язок зазначеного явища із соціальними групами, які

перебувають «на межі суспільства» та зазначає наступне: «Навіть коли форма мистецтва продовжувала перетворюватися і розвиватися в пізніші роки, це відчуття, що джаз був підпільним рухом, зберігалось – і дивовижною мірою цей фактор все ще впливає на зображення і сприйняття джазу та його сучасних виконавців», тим самим зазначаючи вищевказаний аспект як провідний для джазового музичного мистецтва [257, с. 124].

В. Нікіфорова в науковій статті «Бібоп в современном вокале» (2018) зосереджує увагу на вокальному аспекті в рамках стилю *bebop* та характеризує його як початок ери сучасного джазу [126]. Авторка зазначає, що «бібоп став стилем, який відкриває період сучасного джазу, музики, яка бере початок із 40-х рр. ХХ ст., що включає в себе всі стилі та напрямки, що виникли після закінчення “ери свінгу”» [126, с. 513]. Крім того, В. Нікіфорова згадує про те, що «бібоп став першим стилем сучасного джазу, який покинув сферу комерційної музики», тим самим торкаючись теми зміщення джазової музичної культури з зони комерційного до елітарного культурного простору [126, с. 514].

Ф. Шак в авторефераті дисертації «Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины ХХ – начала ХХІ в.» (2018) досліджує стиль *bebop* в контексті ери *Modern Jazz*. Автор наголошує на великому значенні стилю *bebop* та напряму «третья течія», вказуючи, що вони є великими стильовими досягненнями в рамках джазової музики [208, с. 23]. Ф. Шак зауважує, що, завдяки зазначеним феноменам джазової музичної культури, «художня значимість джазової музики істотно зросла» [208, с. 23]. Наведені твердження вказують на велику роль стилю *bebop*, яку він відіграє не тільки в межах ери *Modern Jazz*, а і в процесі становлення всієї джазової музичної культури.

В. Буянцев у науковій статті «Эволюция “баса” в джазе» (2018) висвітлює питання, що досліджується в аспекті розвитку виконавської традиції на бас-гітарі. Автор підкреслює, що виконавський стиль таких «ікон» джазового басового виконавства, як О. Петтіфорд, Р. Браун, П. Чемберс бере початок від музичних традицій, що були встановлені Ч. Паркером та Д. Гіллеспі, тим самим

вказуючи на велике значення останніх для розвитку джазового музичного мистецтва. Автор зазначає, що «мова бібопу була перенесена з духових інструментів на акустичний бас, а в наступні роки ця мова була пристосована до пасажів, що виконуються на електричному басу» [27, с. 481]. Наведений вислів вказує на спільність елементів музичної мови інструментів, що характерні для джазової музики, окреслює важливість виконавських прийомів саме духових інструментів у рамках джазу, а також розкриває широкий спектр впливу системи музичної мови, що була сформована за часи панування стилю *bebop*.

Нестандартну думку про вплив музичного стилю *bebop* висловлює А. Вініченко в статті «У истоков рока: “поворот винта” в популярной музыке и джазе 1940–1950-х годов» (2016). У зазначеній роботі автор пише про вплив на виникнення та становлення рок-музики та філософію і субкультуру хіпі, що мала неабияке значення для розвитку культури США. Автор відмічає, що «бі-боп не тільки “поділився” музичними знахідками з рок-культурою, але і став її складовою частиною» [30, с. 45].

У дослідницькій літературі існують і інші думки, які пропонують розглядати стиль *bebop* як нову самостійну область музичної творчості, яка зросла з джазу, але нічого спільного з ним не має. Цю точку зору поділяє Ю. Панасьє в роботі «История подлинного джаза» (1978). Як він стверджує в одній із глав своєї книги, «”Бі-боп” – не джаз! Вважати боп джазом – наївна помилка» [144, с. 55]. За думкою автора передмови В. Чистякова, «Панасьє виступає прихильником однієї з трьох найпоширеніших на Заході точок зору на джаз. Одні, і серед них автор книги, стверджують, що справжній джаз – це “музика чорних”. Для інших джаз – музична екзотика (“музика ситих”). Нарешті, треті розуміють під джазом істинно американську музику» [144, с. 1]. Ю. Панасьє вважає сучасний джаз не проявом прогресу, а поворотом назад, не новаторством, а копіюванням. Він приводить слова великого Луї Армстронга, який казав про гру боперів: «Вони немов грають вправи» [144, с. 97]. На думку автора, виконавці музики *bebop* виключили зі своєї гри характерний для джазу

вокалізований характер звучання інструмента. Крім того, автор зауважує наступне: «Нарешті, *bebop*, на відміну від джазу, не можна вважати танцювальною музикою» [144, с. 99].

Певну солідарність із ним виказує і американський продюсер та письменник Р. Рассел, який у монографії, присвяченій життю Ч. Паркера «*Bird Lives!*» (Птах живе) (1973) ділиться своїми враженнями від почутого нового музичного стилю: «Ця музика була сповнена роздробленого фразування і хроматичних звуків. Її ритм був незграбний і складний... Через кілька тактів вона починала роз'їдати нервову систему, звук був такий, як то можна було б почути під час племінного танцю в Африці. Вона гіпнотизувала і в той же час дратувала. Це був джаз. Однак, це був і не джаз. Звичайно, в цього було мало спільного з музикою Еллінгтона і Гудмена» [292, с. 29].

Зазначимо, що окреслене питання необхідно розглядати враховуючі творче надбання музикантів, які стояли у витоків музичного стилю *bebop*. Подібне твердження є актуальним, оскільки будь-яке явище музичної культури є результатом творчих дій певних осіб. Тому звернемося до виявлення ступеня висвітлення питання ролі музикантів в еволюційних процесах джазової музики, а саме в рамках музичного стилю *bebop*.

Наприкінці 1930-х років джазове музичне суспільство вимагало нових явищ та форм, жадало більш експресивної мови, нових музичних елементів, які б дозволяли її створити. Серед музикантів зазначеного періоду необхідно виділити саксофоніста К. Гокінса, який у записі 1939 р. джазового стандарту «*Body and Soul*» (Тіло та душа) дав направлення, в якому далі рухався джаз; піаніста А. Тейтума із його надзвичайними гармонічними зіставленнями, слухаючи які можна було зрозуміти, на що здатна джазова гармонія, Сурмача Р. Елдріджа, який встановив прецедент в області виконавської техніки, контрабасиста Д. Блентона, який почав переосмислювати роль баса в ансамблі. Також відомі біографічні факти саксофоніста Л. Янга, який вже наприкінці 1930-х років експериментував із ладовим звукотяжінням, за що отримував лише кепкування з боку своїх колег оркестрантів. Але без творчості трьох музикантів

– Ч. Паркера, Д. Гіллеспі та Т. Монка – *bebop* так і не оформився б в окремий музичний стиль, який є і до сьогодні одним з найяскравіших явищ світової музичної культури. Як вдало зазначають С. Дево та Г. Гіддінс, саме Ч. Паркер, Д. Гіллеспі та Т. Монк є першопрохідцями, які були «заохочені прокладати свої власні шляхи» [239, с. 232].

Справді, новий музичний стиль виник у середовищі музикантів-однотумців, в якому дуже важко виділити лідера. З цієї причини думки дослідників стосовно окресленого аспекту певним чином різняться.

Частина науковців відводять домінуючу роль у створенні нового стилю геніальному саксофоністу Ч. Паркеру.

Так, Д. Колліер у монографії «Дюк Еллінгтон» (1991) зазначає вплив Ч. Паркера на джазову музику в цілому: «За впливом на джаз Чарлі Паркер майже дорівнює Армстронгу» [72, с. 343]. Значимість для джазової музики особистості Ч. Паркера окреслюється автором у проведенні по всій роботі порівняльного аналізу творчого шляху Д. Еллінгтона та Ч. Паркера, що вказує на те, що фігура Ч. Паркера є ключовою дійовою особою не тільки в рамках музичного стилю *bebop*, а й в історії всієї джазової музики. В роботі «*Kansas City Jazz: From Ragtime to Bebop – A History*» (Канзас-Сіті Джаз: від регтайму до бібопу – історія) (2005) автори висловлюють думку про те, що на початок становлення нового музичного стилю Ч. Паркер вже був «цілком реалізованим імпровізатором», що, в свою чергу, свідчить про переважну роль зазначеного виконавця в рамках стилю *bebop* [246, с. 202].

Інші відводять провідну роль легендарному сурмачу Д. Гіллеспі.

На думку П. Еліота, яку він висловлює в роботі «*That Crazy American Music*» (Ця скажена американська музика) (1970), саме Д. Гіллеспі є «піонером» музичного стилю *bebop*. Хоча до засновників *bebop* автор також відносить і Ч. Паркера, якого характеризує, як «...саксофоновий геній саксофонової епохи» [247, с. 261]. У біографії Д. Гіллеспі, яка викладена в роботі Т. Джентрі «*Dizzy Gillespie*» (Діззі Гіллеспі) (1991), автор характеризує Гіллеспі як стрижень, який централізував навколо себе «його самотню та оригінальну команду, що

винайшли цілком новий саунд, який був абсолютно відмінним від того, що хтось колись чув. Почалася революція, що називалася *bebop*» [251, с. 49]. Й. Берендт та Г. Хьюсман у роботі «*The Jazz Book. From Ragtime To The 21st Century*» (Книга джазу. Від регтайму до 21 століття) (2009) зосереджують увагу на особі Д. Гіллеспі та зазначають, що «сурмач Діззі Гіллеспі один із головних експонентів нового стилю» [225, с. 14].

Деякі з дослідників висувають на перше місце самотнього піаніста Т. Монка.

Г. Соулс, автор роботи «*Monk's music: Thelonious Monk and Jazz History in the Making*» (Музика Монка: Телоніус Монк та історія джазу у творенні) (2007), наголошує, що на початок формування музичного стилю *bebop*, а якщо спиратися на біографічні відомості, до 1941 р., коли ударник К. Кларк найняв Т. Монка для роботи в клубі «*Minton's*» (Мінтос), «...Монк чітко розробив своєрідний ідіосинкратичний підхід до гармонії, який він використовував все життя, і цей підхід фактично був головним у розвитку *bebop*» [299, с. 22]. П. Корнєв в авторефераті дисертації «Джаз в культурному пространстві ХХ века» (2009) вказує, що Т. Монк був засновником стилю *bebop* [77, с. 16]. Огляд творчості Т. Монка наданий в роботі Ю. Верменіча «Джаз: история, стили, мастера» (2011), де автор характеризує Т. Монка як «одного з найбільших новаторів сучасного джазу». Ф. Шак у статті «Стилевые и исполнительские аспекты развития современного джаза» (2011) з плеяди музикантів, які стояли у витоків створення музичного стилю *bebop*, виділяє саме Т. Монка, як творця елементів музичної мови нової джазової епохи: «Серед інших напрацьованих боперами стильових рішень імпровізаційний почерк Монка, мабуть, єдиний, який можна переглянути в еволюційному ракурсі. Монк створив щось дивовижне, свого роду конструктор для імпровізатора» [209, с. 22].

У певній кількості робіт дослідники вказують кількох музикантів одразу.

В роботі «*Dizzy Gillespie A Jazz Master*» (Діззі Гіллеспі майстер джазу) (1961) Д. МакКеленн також зазначає Паркера та Гіллеспі засновниками

музичного стилю *bebop* [255, с. 3]. Дослідники Р. Глісон та С. Теркель у роботі «*Celebrating the Duke*» (Вшанування Дюка) (1975) навіть називають часи панування *bebop* ерою «сучасного джазу Паркера та Гіллеспі», тим самим зазначаючи саме їх головними діючими фігурами нового музичного стилю [259, с. 24]. Д. Бейкер у роботі «Як грати *bebop*» (1988) окреслює головними фігурами музичного стилю *bebop* Ч. Паркера та Д. Гіллеспі, зазначаючи наступне: «Завдяки творчості двох гігантів – Діззі Гіллеспі і Чарлі Паркера – народилася музика, яку ми сьогодні знаємо як *bebop*. Надалі ця музика не тільки не канула в Лету, але поступово набувала все більшої значущості і впливу. З тих пір будь-який звук у джазі віддає данину поваги Дізу і Берду, несучи в собі вплив створеного ними нового стилю» [224, с. 5]. Однак, можливо, цей факт зумовлений тим, що автор роботи сам є саксофоністом, тому його праці насамперед направлені на дослідження творчості музикантів, які грають на духових музичних інструментах, тому Т. Монк як піаніст міг залишитися поза межами його уваги. Незважаючи на те, що робота Б. Прістлі «*Chasin' the Bird: the Life and Legacy of Charlie Parker*» (Переслідування Птаха: життя та спадщина Чарлі Паркера) (2005) присвячена викладенню біографії Ч. Паркера, автор підкреслює важливість обох діячів – Паркера та Гіллеспі – для формування нового музичного стилю: «Після того, як партнерство Паркера та Гіллеспі було згуртовано і ім'я *bebop* закріпилось за ним, його визнання на п'ятдесят другій вулиці ... допомогло музиці зібрати своїх прихильників, які і стали основою для розповсюдження нового стилю» [289, с. 45]. О. Лубяна в дисертаційному дослідженні «Фортепиано в джазе на рубежі ХХ–ХХІ веков: истоки, тенденции, индивидуальности» (2014) відзначає родоначальниками нового стилю насамперед «виконавців на духових інструментах – Діззі Гіллеспі та Чарлі Паркера» [105, с. 28]. Але в той же час відмічає важливість вкладу в розвиток музичного стилю *bebop* Б. Пауелла та Т. Монка. Під час загального огляду історичного розвитку джазової музики в дисертації «Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття» (2019) Лі Шуай більшою мірою використовує історичні факти з участю Ч. Паркера та

Д. Гіллеспі [103]. Тоді як Т. Монка згадує лише один раз серед переліку всіх музикантів періоду стилю *bebop* [103, с. 65]. Д. Теробун в дисертації «Джаз як мистецтво діалогу» (2019) окреслює, що в рамках творчості Ч. Паркера та Т. Монка відбувається внутрішньостильовий діалог, тим самим характеризуючи двох зазначених музикантів як ключові фігури стилю *bebop* [184, с. 122].

Сьогодні, досліджуючи питання сучасної джазової музичної культури, важко уявити дослідження, у якому не було хоча б згадки про Ч. Паркера, Д. Гіллеспі чи Т. Монка. Незважаючи на те, що музичний стиль *bebop* існував понад півстоліття тому, зерно, яке було закладене його засновниками, знаходить відгук у сучасній джазовій музиці і досі. На нашу думку, для формулювання головного гасла цього дослідження необхідно виділити вислів Д. Бейкера: «В рамках сучасної освітньої системи полум'я *bebop* продовжує яскраво горіти і сяяти, на підтвердження чого ми бачимо все нові і нові покоління юних талантів, які всебічно володіють цією традицією. Багато з них згодом вибирають такі стилі, як *fusion*, або йдуть у вільну імпровізацію, проте завдяки *bebop* їх музичні перспективи є нескінченно широкими» [224, с. 5].

Таким чином, ми можемо зазначити, що науковці відмічають наступні характерні особливості музичного стилю *bebop*: важливість соціального та расового фактора в процесах зародження нового стилю музичної джазової культури, зміщення джазової музики із області масового мистецтва до зони елітарної культури, що відбулося в часи панування вказаного музичного явища, широта спектра музичних стилів епохи сучасного джазу, що зазнали значного впливу від зазначеного стилю, важливість здобутків музичного стилю *bebop* для еволюційного розвитку явища виконавства на певних інструментах, зокрема бас-гітари, фортепіано та вокалу. Але причини виникнення та формування вказаних характеристик вказаного стилю висвітлені недостатньо, що надає нам право охарактеризувати їх як недосліджені. Також, необхідно вказати на певні розбіжності в думках науковців, одні з яких вважають стиль *bebop* абсолютно новим та революційним феноменом у рамках джазової музики, а інші

відзначають логічність появи нового явища джазової музичної культури та вказують на його зв'язок, насамперед стилістичний, зі свінговою епохою. Розбіжність у думках науковців спостерігається і при встановленні головної фігури, яка відіграла ключову роль у процесах зародження та розвитку музичного стилю *bebop*. Водночас зауважимо, що певну однотайність дослідники висловлюють у питанні визначення періоду панування стилю *bebop* як початку ери сучасного джазу.

Необхідно зазначити, що в сучасному мистецтвознавстві не вистачає комплексних досліджень порушеного в дисертації питання, які б брали до уваги, крім мистецтвознавчого, також і соціальний, расовий та психологічний аспекти. Крім того, враховуючи певні досягнення в сучасній науці зазначених напрямлень, ми вважаємо необхідним долучити їх до дослідження поставленого в представленій роботі питання. Важливим фактором є те, що джазова музика на сьогоднішній день представляє перспективне направлення для розвитку сучасного музичного мистецтва, оскільки креативність її вектора надає можливість для створення численної кількості нових музичних форм, стилів та напрямів. Необхідно також зазначити, що подібних досліджень вельми бракує на Україні, що й надає нам право вважати обрану тему актуальною та затребуваною.

1.2. Аналіз джерельної бази дослідження

Джерельну базу дослідження представляє велика кількість різноманітних джерел. Насамперед вона складається з опублікованих матеріалів (періодична преса, нотні збірки тощо) та матеріалів, що вміщують бібліографічні відомості про засновників музичного стилю *bebop* (Ч. Паркера, Д. Гіллеспі та Т. Монка). Крім того, значну частину важливої інформації отримано зі збірок, в яких викладені спогади свідків та сучасників зазначеного стилю. Також у процесі отримання інформації велику роль відіграли матеріальні свідчення про діяльність вказаних виконавців – афіші, їх мемуари. Певна частина інформації

була отримана в інформаційному просторі мережі інтернет: на сайтах, присвячених творчій діяльності вказаних джазменів, відомості про проведення певних заходів, що направлені на розвиток джазової музики, сайтах джазових фестивалів [235].

Окремий пласт джерельної бази склали відео-ресурси, які презентують собою інтерв'ю з відомими джазовими музикантами, зокрема з джазменами – представниками зазначеного музичного стилю. Найвідоміші з них: інтерв'ю Д. Гіллеспі для датського телебачення (1970) [243], інтерв'ю з Д. Гіллеспі в Мулуокі (1972) [264], відоме інтерв'ю Ч. Паркера, яке він дав П. Дезмонду (1954) [234].

Також до роботи долучені документальні стрічки дослідницького характеру, в яких викладена загальна історія джазової музики. Найбільшим джерелом став документальний серіал К. Бернса «Джаз» (2001). Також заслуговують на увагу наступні джерела: документальна стрічка «*Jazz History Lesson: Charlie Parker, Dizzy Gillespie*» (Урок історії джазу: Чарлі Паркер, Діззі Гіллеспі) [266], документальний фільм «*Thelonious Monk: Straight No Chaser*» (Телоніус Монк: прямо, без переслідування) [313; 314; 315; 316; 317; 318].

Окрім перерахованих різновидів відео джерел, у ході дослідження використовувалися відео записи з концертних виступів епохи *bebop*, інформація з яких, що була отримана за допомогою візуального аналізу, дозволила скласти неспотворену картину психологічного портрета виконавців, особливості їх сценічної поведінки, стилю сценічного одягу тощо. До найзначніших відео записів можна долучити наступні: композиція «*Hot House*» (Запальний дім) у виконанні Ч. Паркера та Д. Гіллеспі (1951) [232], «*Celerity*» (Чистота) у виконанні Ч. Паркера та Б. Річа (1950) [231], концерт квінтету Д. Гіллеспі 1966 р. [244], «*Don't Blame Me*» (Не звинувачуйте мене) у виконанні Т. Монка (1966) [312].

Одним з істотних джерел для дослідження стали твори музикантів, які представляють музичний стиль *bebop*. Зазначені композиції є численною спадщиною джазової музичної культури. Подібний висновок можна зробити,

звернувшись навіть до статистичного підходу, за допомогою якого можна виявити кількісну перевагу творів, що представляють стиль *bebop* перед іншими історичними періодами джазової музики. Враховуючи, що час музичного стилю *bebop* припадає на 1940 – першу половину 1950-х років, більшість із композицій, взятих до уваги під час проведення дослідження, були створені саме в цей часовий проміжок. Але, виходячи з факту того, що Д. Гіллеспі залишався в руслі музичного стилю *bebop* до кінця своєї творчої кар'єри, деякі з творів, що були долучені до дослідження, виходять за рамки вказаного періоду. Аналіз обговорюваних композицій дав можливість виявити характерні риси музичного стилю *bebop*, який вони представляють, а також особливості виконавського стилю його провідних музикантів. Переважна більшість із зазначених композицій викладена в нотних збірках, які є носіями основної частини музичної спадщини джазової музики. Мова йде про нотні збірки *Real Book* (Ріал бук). У дослідженні були використані нотні приклади з кількох збірок *Real Book*, а саме: *Real Book – Volume 1* (Ріал бук – частина 1) [307], *Real Book – Volume 2* [308], *Real Book – Volume 3* [309], *The Ultimate Jazz Fake Book* (Заключна джазова підробна книга) [310].

Як відомо, стилістика нотного запису джазової музики¹ має досить умовний та неточний характер. Причина виникнення вказаної неточності полягає у великому значенні та широкому використанні прийому імпровізації в рамках джазової музики. З цієї причини виникає і умовність та навіть деяка обмеженість джазової нотації, яка, як правило, складається лише з виписування мелодії та акордового цифрування. Враховуючи цей факт, до дослідження також були долучені джерела, в яких викладені соло діячів музичного стилю *bebop*. До їх переліку ми можемо включити наступні: робота М. Воелпела «*Charlie Parker for Guitar*» (Чарлі Паркер для гітари) [322], «*Charlie Parker Omnibook*» (Колекція Чарлі Паркера) [285], робота Л. Коха «*Yardbird Suite: A Compendium of the Music and Life of Charlie Parker*» [269], нотні збірки «*Dizzy*

¹ Йдеться про форму нотного запису, яка відображена у збірках *Real Book*, що відтворюють традиції джазового нотного запису.

Gillespie A Jazz Master» [255] та «*Thelonious Monk: Originals & Standards*» (Телоніус Монк: авторські композиції та стандарти) [253]. У наданих джерелах наведені транскрипції найвідоміших соло Ч. Паркера, Д. Гіллеспі та Т. Монка, що головним чином надало достовірну інформацію щодо складових їх виконавського стилю, а також про головні характеристики музичного стилю *bebop*.

Повноцінну картину творчої спадщини виконавців стилю *bebop* допомогли скласти дискографії засновників вказаного музичного стилю. Повна дискографія Д. Гіллеспі та Т. Монка представлена на сайті www.allmusic.com [242]. У роботі Б. Прістлі «*Chasin' the Bird the Life and Legacy of Charlie Parker*» була використана дискографія Ч. Паркера, яка в наведеному джерелі викладена в повному обсязі [289].

Під час проведення дослідження певну інформацію було отримано із джерела, яке представляє собою збірку фото Д. Гіллеспі. Мова йде про роботу Л. Таннера «*Dizzy: John Birks Gillespie in His 75th Year*» (Діззі: Джон Біркс Гіллеспі в свою 75-ту річницю) [303].

У формі спогадів музикантів-сучасників стилю *bebop* подана робота А. Гітлера «*Swing to Bop*» (Від свінгу до бопу) [258]. Серед них спогади Д. Гордона, Г. Джонсона, Б. Картера, Р. Елдріджа та ін. Автор вказує на прямий зв'язок між музичним стилем *bebop* та наступними за ним стилями джазової музики, такими як *cool jazz* (кул джаз) та *hard bop*, та зауважує, що *cool jazz* «було б доречніше звати *cool bop*», а стиль *hard bop* зазначає як перехід музичного стилю *bebop* «на другий важливий етап, в якому з'явилися дві гігантські фігури – тенор-саксофоністи С. Роллінс і Д. Колтрейн» [258, с. 319]. Подібні зауваження вказують на тісний зв'язок стилю *bebop* та музичних стилів ери сучасного джазу.

В роботі Л. Портера «*Jazz: a Century of Change*» (Джаз: століття змін) надана характеристика стилю *bebop* у формі наведення слів його сучасників, а саме Л. Армстронга, К. Бейсі, Т. Бенекета та навіть самого Д. Гіллеспі. Автор

характеризує *bebop* як «бунт не тільки проти монументальних аранжувань для біг-бенду, а і проти жорсткості існуючих музичних традицій» [288, с. 174].

Загалом, необхідно зазначити, що наведена і проаналізована джерельна база надала достатню кількість інформації для повноцінного та різнобічного дослідження питання еволюційних процесів джазової музичної культури США періоду 1940 – першої половини 1950-х рр., а саме: виявлення певних аспектів, які склали передумови для появи еволюційних процесів в межах джазової музики, виділення основних тенденцій, що були закладені в окреслений історичний період, а також дослідження значення вказаних тенденцій в контексті світового культурного простору.

1.3. Понятійно-категоріальний апарат дослідження

Масштабність та значимість еволюційних процесів джазової музики, що відбулися в рамках стилю *bebop*, передбачає застосування комплексного підходу. Компонентами, які будуть залучені до процесу дослідження є з'ясування передумов появи стилю *bebop* у соціокультурному аспекті, встановлення зв'язків зазначеного явища з передуючими йому та наступними за ним явищами джазової музичної культури, виділення характерних елементів стилю *bebop*, дослідження провідних особливостей виконавських стилів ключових фігур вказаного музичного стилю, специфіка використання ними елементів, що є характерними для зазначеного явища музичної культури. Сформульовані завдання мають на увазі проведення аналізу значної кількості науково-дослідницької літератури соціологічного, психологічного та культурного напрямлення. Крім того, ми можемо зазначити також і ширину спектру понять, які будуть застосовані в ході проведення дослідження.

Серед головних факторів, що впливали на процес формування провідних характеристик музичного стилю *bebop*, необхідно зазначити поняття самоактуалізації. Звертаючись до наукової літератури, ми можемо вказати на широкий спектр визначень цього поняття. Першим дослідником, котрий ввів

зазначений термін у науковий обіг, був К. Гольштейн. Науковець зазначав, що самоактуалізація є єдиною причиною, що сприяє процесу самореалізації організму, виступає в ролі каталізатора для творчого розвитку та самовдосконалення особистості [156]. За версією А. Маслоу, невід'ємним компонентом процесу самоактуалізації є взяття на себе відповідальності за результати своєї діяльності, оскільки через відчуття відповідальності відбувається процес самовдосконалення особистості [157, с. 495–503]. Б. Братусь трактує самоактуалізацію як творчу психологічну діяльність людини [23]. К. Роджерс виділяє категорію тенденції самоактуалізації, під якою він розуміє мотив, який регулює та надихає певну поведінку людини. Відповідно до його теорії процес самоактуалізації представляє собою реалізацію людиною свого внутрішнього потенціалу задля досягнення рівня повноцінно функціонуючої особистості [96]. Таким чином, ми можемо дійти висновку, що самоактуалізація – це насамперед прагнення особистості реалізувати свій внутрішній потенціал. Вказаний процес реалізації відбувається в тій області, в якій людина відчуває своє покликання. Необхідно зазначити, що явище самоактуалізації тісно пов'язане із процесом життєтворчості, але іноді воно виступає в ролі передумови, а іноді – як результат. В аспекті питання, що досліджується, процес самоактуалізації ми характеризуємо як передумову формування деяких характерних особливостей музичного стилю *bebop*.

У зв'язку із дослідженням передумов виникнення музичного стилю *bebop*, необхідним є уточнення кількох наступних термінів, а саме: соціальне самовизначення, етнічне самовизначення, масова та елітарна культури. Крім того, висвітленню підлягає поняття виконавського стилю, а також деякі терміни джазової музики.

Необхідно зазначити, що у вітчизняній науці поняття «соціальне самовизначення» трактується в рамках дослідження явищ самосвідомості та ідентичності. В західних наукових джерелах вказаний термін практично не використовується та прирівнюється до поняття ідентичності. У словнику Ожегова поняття самовизначення трактується як «визначення, виявлення

народом своєї волі щодо свого національного і державного устрою» [165]. Подібно до нього і визначення у словнику Єфремової, що формулюється як «право нації на створення власної національної державності» [57]. В аспекті усвідомлення самого себе та свого оточення трактують самовизначення В. Сафін та Г. Ніков [168]. А. Маркова акцентує увагу на диференціації понять самовизначення та самосвідомості [111, с. 58]. Авторка зазначає, що різні різновиди самовизначення, а саме життєве, особистісне, професійне, соціальне, практично завжди відбуваються одночасно та постійно взаємодіють. Причому така взаємодія будується за принципом причина – наслідок. С. Рубінштейн трактує самовизначення як власну активність особистості, і зазначає, що людина не тільки перебуває у навколишньому середовищі, а й демонструє своє ставлення до нього [161]. Подібна ідея розгляється в роботах К. Абульханової-Славської та Т. Буякаса [2; 25]. С. Калініна пропонує розділити самовизначення життєве та особистісне, де життєве самовизначення пов'язує з життєвим стереотипом, а особистісне з процесом розвитку свого «Я» [61, с. 9]. Н. Іванова зазначає, що соціальне самовизначення формується в результаті взаємодії людини та соціального середовища [59]. На думку авторки, соціальний аспект відіграє головну роль у процесі самовизначення та в результаті призводить до соціальної ідентичності особистості. Р. Шаміонов виділяє роль вікового фактора в рамках соціального самовизначення, та вказує на тісний зв'язок соціального та професійного самовизначення [210]. Стосовно ракурсу цього дослідження ми можемо зазначити, що соціальне самовизначення трактується нами як процес свідомого пошуку індивіда свого положення в контексті соціальної структури суспільства та соціальних відносин.

Необхідно підкреслити, що етнічне самовизначення відіграє важливу роль у соціальних відносинах, особливо подібне зауваження є актуальним для поліетнічного соціуму, яким є за своїм складом суспільство США. У цьому разі буде цілком доречним звернутися до визначення етносу, оскільки зазначене поняття безпосередньо бере участь у складі наведеного явища та, що цілком зрозуміло, прямо впливає на формування його змісту. Звертаючись до наукових

досліджень, ми бачимо, що, наприклад, Л. Гумільов вказує на первинність географічних та вторинність соціальних ознак у процесах формування зазначеного явища. Крім того, автор виносить на перший план психологічні характеристики як фактори, що формують етнос [41]. Ю. Бромлей характеризує етнос як сукупність людей, що історично склалися на певній території та є носієм спільних особливостей психіки, мови і культури [24]. Схожим є визначення етносу в роботі «Нации и этносы в современном мире», але автори додають ще до переліку характерних ознак етносу спільність походження, традицій, норм поведінки, звичок та обрядів [124, с. 132]. Щодо безпосередньо етнічного самовизначення, то науковці трактують його та його роль у соціальних процесах із різних боків. Наприклад, А. Петровський зауважує, що зазначене поняття є провокаційним явищем, що потенційно готує міжгрупові та міжособистісні конфлікти [147, с. 74]. М. Чебоксаров визначає явище етнічного самовизначення як вторинне, що формується в результаті взаємодії головних факторів єдності етносу. Але, незважаючи на вторинність процесу, він вказує на його провідну роль у процесах формування етнічної спільності [203, с. 99]. Ю. Бромлей, у свою чергу, стверджує, що саме етнічне самовизначення є причиною взаємної ідентифікації осіб, які складають єдиний етнос, оскільки етнічне самовизначення є джерелом та запорукою збереження етносу, навіть в умовах культурних асиміляцій [24, с. 25]. У нашому випадку також буде цілком доречним зауважити, що від поняття етнічного самовизначення невід'ємне усвідомлення індивідом свого етнічного простору. Доречність наведеної інформації полягає в тому, що етнічний простір може бути як географічний, так і психологічний. В аспекті поставленої проблеми, зауважимо, що в цьому разі має місце скоріше психологічний, ніж географічний характер, у чому і полягає специфіка зазначеного явища в контексті питання, що досліджується. Хоча первісним фактором, який відіграє роль у процесі етнічного самовизначення, звичайно, був географічний аспект. Таким чином, у ракурсі цього дослідження ми вважаємо доречним наступне визначення: етнічне самовизначення – це

усвідомлення своєї належності до певної етнічної групи, а також усвідомлення своєї відмінності та подібності відносно інших етнічних спільнот.

Враховуючи проблематику дослідження, висвітлення потребують поняття «масова культура» та «елітарна культура». Спочатку зосередимо увагу на терміні «масова культура». Г. Лебон наголошує увагу на тому, що «маса» є єдиною одиницею, якій притаманні однакові специфічні риси та характеристики. В її складі людина втрачає здібність до вираження власних інтересів, думок та затребувань. У свою чергу, маса спирається у своїх прагненнях до психологічної зони безсвідомого, що призводить до непостійності волі, як провідної характеристики зазначеного явища [98, с. 114–145]. На думку З. Фрейда, для людини, як складової маси є характерними задіяння та активізація архаїчних шарів психіки, що, за визначенням, знаходяться в області підсвідомості людини. Але, на його думку, причина цього не завжди полягає у взаємодії індивіда з масою, для якої характерне розширення, або навіть відсутність, культурних та соціальних обмежень, а у слабкому контролі над власною свідомістю, що, в свою чергу, призводить до «несвідомої спонтанності» [199, с. 796–801]. Е. Канетті зазначає силу, що сприяє формуванню маси, як страх перед невідомим. Індивід прагне укритися від цього страху в свого роду множинності. Причому кількісний фактор у цьому разі характеризується Е. Канетті як переважаючий у процесах позбавлення вказаного страху [62, с. 18–19]. О. Шпенглер притримується досить категоричної думки та стверджує, що встановлення маси як домінуючої форми буття суспільства можна визначити як кінець панування людської культури [216, с. 143–189]. Функцію масової культури зазначає А. Костіна, вона формулює її наступним чином: «обмін тавтологічною інформацією з метою підтримки соціальної солідарності» [91, с. 40]. У той же час деяку позитивність масової культури відмічає Є. Шапінська та вказує, що «масова культура, з її культом ігри та розваги, створює великі можливості для різних форм ескапізму» [211, с. 180]. Є. Шапінська також наводить особливості масової літератури, екранного мистецтва, культурної індустрії та зазначає, що

результати подібного заглиблення в «іносвіття» «можуть бути ... свого роду терапією втоми від рутинного існування», крім того, небувалі технічні можливості, які притаманні сучасній масовій культурі, «дозволяють ескапістам конструювати свої фантазійні світи і втілювати мрію за допомогою сучасних технологій», але «для людини захоплення “іносвітом”» може стати не тільки тимчасовим виходом із рутини, але і драматичним розривом з реальністю» [211, с. 180, 184]. Незважаючи на те, що за фактором часу зазначена інформація лише дотично стосується теми цього дослідження, на нашу думку, вона є актуальною, оскільки наочно розкриває наслідки панування явища масової культури. Після опрацювання наведених літературних джерел ми можемо надати наступне визначення поняття «масова культура», яке, на нашу думку, найбільшою мірою відповідає направленню дослідження, – це культура, результатом панування якої є продукт відповідаючий затребуванням широких верств населення, що зумовлює комерційну направленість цієї культури, а також фінансову успішність створеного нею продукту.

Противагою масової культури виступає культура елітарна. Протилежна насамперед її функція, яку А. Костіна зазначає як «створення інформації в цілях розвитку суспільства» [91, с. 40]. Крім того, до функцій елітарної культури можна віднести функцію протистояння процесам, що виникають із причини повсюдності масової культури. Про подібне припущення пишуть також і О. Плебанек та О. Рібакова, вказуючи наступне: «можна припустити, що процесу масовості може протистояти і відповідати протилежний процес – процес диференціації, який отримав вираз у елітарній культурі» [151, с. 360]. Протилежним масовій культурі також є і поняття, що формує зазначене явище. Мова йде про термін «еліта». Звертаючись до наукових досліджень, ми можемо відмітити наступне розуміння вказаного поняття: «це елітна частина суспільства, найбільш здатна до духовної діяльності, що обдарована високими моральними і естетичними задатками» [218, с. 284]. Яскраве відображення концепція елітарності знайшла в трудах Ф. Ніцше, однією з фігур концепції якого є «надлюдина». Причому автор відзначає насамперед високий рівень її

естетичного сприйняття [10, с. 82]. Однак, справедливим буде відмітити, що така специфіка направлення вказаного явища, формує певне дистанціювання від широкої аудиторії. Крім того, як зауважує А. Чумаков, досить часто елітарна культура «виступає з позицій авангардизму і носить експериментальний характер, у результаті чого відпрацьовуються ті художні прийоми і творчі новації, які в разі їх закріплення можуть бути сприйняті і визнані широкою публікою з часом, лише через десятиліття» [206, с. 122]. Зауважимо, що останній вказаний аспект, на перший погляд, через свою далеку відстань від сучасного сприйняття не може брати участь у культурних процесах сьогодення, оскільки комунікативний фактор у його рамках є другорядним та функція і значення зазначеного комунікативного фактора не можуть бути охарактеризовані як переважні. Але в такому випадку явища елітарної культури виступають у ролі своєрідного маяка, що вказує направлення для розвитку та задає прогресивну тенденцію для всього культурного простору. А. Костіна в своїх дослідженнях характеризує елітарну культуру як явище високе та спеціалізоване [91, с. 40]. Причому перша ознака вказує на високий естетичний рівень направлення вказаного явища, який, як наслідок, вимагає наявності другої ознаки. Професіоналізм як необхідна ознака, що виступає в ролі формуючого фактора елітарної культури, вказаний також і в роботі А. Мельнікова, який зазначає, що елітарна культура – це «культура, створювана професійними творцями по натхненню або на замовлення привілейованих верств суспільства» [113, с. 114]. Зауважимо, що, незважаючи на наявність комерційної складової, яка вказана у наведеному визначенні, вона носить вторинний характер, що також є протилежним до масової культури. Крім того, автор зазначає наступні характерні особливості елітарної культури: «креативність, новаторство, певна закритість, дистанціювання від широкої публіки, створення нової мови образів і символів» [113, с. 115]. Причому, як ми бачимо, першими двома характеристиками є явища, що безпосередньо пов'язані із творчим процесом, що, як наслідок, створює подальші ознаки. Таким чином, орієнтуючись на напрям цього дослідження, ми можемо надати

наступне визначення елітарної культури: це культура, якій притаманні високий естетичний рівень, який виступає в ролі провідної ознаки та, як наслідок, вимагає високопрофесійної підготовки митця, а також створює специфічний характер комунікативних процесів, які можна охарактеризувати як утруднені.

Надалі звернемося до висвітлення поняття «виконавський стиль». Відмітимо, що виконавський стиль за своїм складом є носієм певної символіки більш загального явища, під яким ми розуміємо музичний стиль, тому що, на нашу думку, він є відображенням провідних тенденцій того культурного явища, в рамках якого він був створений. Подібне твердження ми можемо зробити, оскільки будь-який музичний твір є складовою певного культурного простору та відображенням його парадигми. Водночас, будь яка музична композиція є невід'ємною складовою процесу виконання та не існує поза його межами. Крім того, оскільки предмет дослідження пов'язаний із музичним стилем, поняття «виконавський стиль», на нашу думку, потребує обговорення. Необхідно зазначити, що назване поняття передбачає наявність яскравої особистості виконавця, а в нашому випадку музиканта. Подібне твердження пов'язане з диференціацією понять «виконання» та «інтерпретація». Незважаючи на лексичну спільність термінів «виконання» та «виконавський стиль», вони різняться за своїм змістом, тоді як «інтерпретація» перебуває в колі будь-якого виконавського стилю. У випадку з лише виконанням, виконавець виступає в ролі «ремісника», а застосовуючи інтерпретацію, виконавець вже стає митцем, оскільки саме інтерпретація зміцнює та підсилює емоційну та інтелектуальну складові процесу виконання та, як наслідок, роль виконавця. Звертаючись до літературних джерел, ми знаходимо певну кількість визначень обговорюваного поняття. Наприклад, В. Москаленко характеризує виконавський стиль як стиль «музичної творчості», тим самим підкреслюючи домінування творчої основи над усіма іншими компонентами музичного стилю [117, с. 257]. Також науковець зазначає в рамках наведеного поняття зв'язок між світовідчуттям виконавця та «системою музично-мовленневих ресурсів створення, інтерпретування й виконання музичного твору» [117, с. 257]. Є. Мошак,

досліджуючи проблеми виконавського стилю в аспекті гітарного джазового виконавства, зауважує, що «виконавський стиль джазового гітариста формується з цілого комплексу навичок та вмінь музиканта, його теоретичних знань і уявлень», тим самим відводячи домінуючу позицію насамперед технічній стороні зазначеного аспекту [118, с. 140]. У більш художньому плані дають визначення виконавського стилю А. Кліменко та В. Бабюк, вказуючи, що «виконавський стиль, як і художній, в широкому розумінні – явище живе, еволюціонує, схильне до певних змін і впливів», чим підкреслює динамічний характер обговорюваного поняття [67, с. 16]. Як ми бачимо, думки науковців, незважаючи на відсутність наочних протиріч, дещо різняться. Відмінність у думках полягає у відведенні домінуючої позиції творчій та конструктивній складовим. На нашу думку, виконавський стиль, особливо в рамках джазової музики, постає перед нами як комплексне явище, в якому обидва фактори є рівнозначними. Найбільш відповідає подібній думці визначення виконавського стилю В. Сирова, який автор формулює наступним чином: «це – своєрідність творчого вигляду джазмена і його музики, яке виражається через комплекс звукових, ритмічних і інтонаційних «постійностей» [182, с. 43]. Як ми бачимо, у наведеному визначенні автор акцентує увагу на постійності певних ознак виконавського стилю, що різнить це визначення від визначення А. Кліменко та В. Бабюк.

Крім того, необхідно відмітити, що в рамках джазової музики виконавський стиль має дещо відмінний характер ніж, наприклад, у рамках академічної музики¹, для якої скоріше характерна концепція, сформульована в трудах Б. Асаф'єва та схематично виглядає так: композитор – виконавець – слухач, тим самим вказуючи на первинну роль композитора та вторинну виконавця [7]. Мова йде про злиття в одній особі постаті композитора та виконавця. Подібне твердження ми можемо зробити, виходячи з факту того, що

¹ Зауважимо, що подібне твердження актуальне не лише при порівнюванні з академічною музичною традицією, а й практично з усіма стилями та напрямками неакадемічної музики. Але відносно академічної музики, особливо часів постромантичної епохи, наведений аспект виглядає найбільш наочно.

імпровізаційність є основою джазової музики, а відповідно і джазового музичного мислення, способів викладення музичного матеріалу тощо. Подібний факт відмічає Ю. Кінус, зазначаючи, що імпровізація – це сутність джазу [64]. В свою чергу, Я. Журба зауважує, що «в контексті джазової музики імпровізація є не тільки засобом викладення музичного матеріалу, а і носієм її стратегічних ідей» [53, с. 148]. С. Амірханова також зазначає, що «імпровізація і композиція в джазі – явища нероздільні», і навіть більше – «взаємовизначаючі» [6, с. 94]. Таким чином, особа виконавця в джазовій музиці постає перед нами в нетрадиційному ракурсі, а питання виконавського стилю, відповідно, посідає центральне місце в рамках будь-якого явища джазової музичної культури. Необхідно зауважити, що пропорційне відношення між значенням композитора та виконавця змінювалося в процесі історичного розвитку джазової музики, і задля достовірності вказаний аспект обов'язково брати до уваги. Спираючись на це, зауважимо, що, враховуючи характерні особливості музичного стилю *bebop*, постать виконавця в його рамках посідає домінуючу позицію, тому ми визнали необхідним додати до дослідження аналіз виконавського стилю ключових фігур музичного стилю *bebop*. Таким чином, ми можемо дійти до висновку, що виконавський стиль – це система засобів музичної виразності, певних мелодичних, гармонічних, ритмічних елементів, що відіграє роль засобу для відображення внутрішнього світу виконавця в певному напрямку мистецтва.

Певного обговорення та уточнення також потребують деякі терміни та поняття з області музикознавства. Зазначене питання в аспекті блюзового музичного напрямлення досліджує Я. Журба у статті «Головні поняття та терміни блюзової музики», розглядаючи терміни «блюзовий квадрат», «блюзовий лад» та «блюзові тони» [52]. Але певна кількість термінів ще потребує наукового уточнення. Складність процесу формування професійної джазової термінології полягає в тому, що велика кількість з термінів джазової музики беруть початок від музичного сленгу. З'являючись у середовищі музичного виконавства, вони набувають широкого практичного

розповсюдження. Але для введення в науковий обіг цього недостатньо, тому що через відсутність теоретичного осмислення їх зміст часто буває викривленим, що, в свою чергу, формує певний «наліт» аматорства в рамках джазової музичної культури та спотворює сутність сучасного джазу, який із часів панування музичного стилю *bebop* перейшов із області розважально-масової культури до зони елітарного, а відповідно високопрофесійного мистецтва.

Наприклад, музична структура сучасного блюзу на сьогодні налічує кілька варіантів позначень. Серед них: *descend blues* (десент блюз) [274, с. 228], *New-York changes* (Нью-Йорк ченджез), *cycle blues* (сайкл блюз), *II–V blues* (II–V блюз), «*Confirmation*» *blues* («Підтвердження» блюз) [249, с. 9]. Всі зазначені терміни відповідають одній блюзовій структурі. Перебуваючи у рамках сленгу, джазові терміни з часом через частоту використання та широту застосування переходять у простір офіційної музичної термінології. Але, наголосимо на тому, що без ґрунтовних наукових досліджень зазначений процес може привести до спотворення головних термінів та понять джазової музики. Тому надалі звернемося до висвітлення питання вірного трактування терміну «стандарт», який посідає вагоме місце в межах джазової музичної теоретичної практики. Як відомо, найбільш вживаним терміном, що характеризує музичну композицію або п'єсу є термін «джазовий стандарт». На сьогоднішній день зазначене поняття вже стало невід'ємною частиною джазової лексики. В науковій літературі України зустрічається висвітлення його деяких характеристик. Ю. Марков, зазначає, що популярність джазової композиції ще не є визначальною ознакою джазового стандарту [110]. Автор вказує, що «поняття джазовий стандарт передбачає також опору на чіткі композиційні закономірності» [110, с. 6]. А. Хлопотова, В. Юрчук та С. Олейніков вказують, що «Стандартом виступає твір, без якого неможливо уявити джаз... Вони увійшли до класики джазу і постійно використовуються музикантами як теми для імпровізацій», тим самим окреслюючи ознаку популярності музичного твору, як домінуючий фактор, що визначає відношення джазового твору до

категорії «стандарт» [200, с. 188]. В. Тормахова зазначає, що стандарт – це «музичний твір, що є частиною загальновідомого джазового репертуару» [189, с. 59]. Що стосується зарубіжного мистецтвознавства, то в роботі «*American Heritage Dictionary of the English Language*» (Словник американської спадщини англійської мови) надане наступне визначення: «Композиція, яку виконавці постійно використовують у своєму репертуарі» [305, с. 258]. Більш розгорнуте визначення наведено в роботі «*The Unabridged Random House Dictionary*» (Словник непереборних випадкових будинків): «Музична композиція, яка відрізняється пролонгованою популярністю, через входження до складу виконавського репертуару, популярна композиція, яка використовується як основа для джазових аранжувань та імпрровізацій» [306, с. 199]. Г. Мартін зазначає більш точно часовий проміжок популярності джазової композиції: «це популярна пісня, яка добре відома, часто виконується, і залишається у популярному репертуарі принаймні кілька років» [276, с. 150]. Є. Новікова в своїх дослідженнях застосовує вказаний термін, але не надає визначення [131]. Як ми бачимо, в наведених визначеннях науковці зосереджують увагу на таких характеристиках вказаного терміну: певний рівень популярності, пролонгований термін такої популярності, включення до складу виконавського репертуару, використання для аранжувань та імпрровізацій. На нашу думку, акцентування фактора терміну популярності композиції походить від сленгового терміна «*evergreen*» (вічнозелений), що також позначає «джазовий стандарт».

Задля виявлення відсутніх провідних характеристик вказаного визначення звернемося до етимології слова «стандарт». У визначенні, що наведене в роботі С. Ожегова та Н. Шведова, автори зазначають наступне: «Зразок, якому має відповідати, задовольняти що небудь за своїми ознаками, властивостями, якостями» [140]. У роботі «*Online Etymology Dictionary*» (Інтернет-словник етимології) автори наводять два визначення: «вага, міра або інструмент, за допомогою якого визначається точність інших явищ» та «прапор або інший помітний об'єкт, який слугуватиме об'єднуючою точкою для військової сили»

[301]. Як видно з наведеної інформації, в усіх випадках мова йде про наявність у рамках зазначеного терміна певного зразка. Оскільки набуття популярності є головною ознакою вказаного явища, зауважимо, що в наведених вище формулюваннях не вказана причина подібної популярності певної музичної композиції. Як відомо, найбільшою мірою набувають популярності справжні витвори мистецтва, які собою встановлюють певний стандарт у рамках будь-якого виду мистецтва, стаючи своєрідним еталоном¹. Тому є необхідним внести до визначення вказівку на таку ознаку. Таким чином, ми вважаємо, що наступне визначення найбільшою мірою розкриває суть обговорюваного терміна: це джазова композиція, яка представляє собою певну естетичну цінність, що в результаті призводить до її широкого розповсюдження та включення до складу світового музичного репертуару.

Звертаємо увагу на необхідність введення в науковий обіг джазової музичної культури терміна «квадрат». Як було зазначено вище, Я. Журба вже писала про внесення цього терміна до офіційної термінології блюзової музики [52]. Але ми вважаємо потрібним застосування цього терміна також стосовно і джазової музики. Як відомо, принцип джазового музичного формоутворення певним чином різниться від академічної музичної традиції. Джазова музика через превалювання імпровізаційної складової має безліч різновидів музичних форм, які, з одного боку вже стали традиційними, а з другого, процес створення нових різновидів форм є справді безконечним. Але зауважимо, що, незважаючи на це, для джазового музичного мислення принцип циклічності є провідним. Враховуючи етимологію слова «квадрат», ми можемо вказати на те, що вказаний термін якнайкраще відображає зазначену характеристику [52, с. 226]. Зрозуміло, що, на відміну від блюзової музики, в рамках якої «блюзовий квадрат» має більшу постійність стосовно кількості тактів у зазначеній музичній структурі, головна ідея вказаного поняття в рамках джазової музики є також збереженою. Можна заперечити, що в музичній термінології вже існують

¹ В цьому випадку йдеться про види мистецтва, що відносяться до елітарної культури, оскільки в рамках масової культури процес набуття популярності носить децю інший характер.

терміни, які мають схоже значення, наприклад, «період». Але у цьому разі відіграє вирішальну роль повсюдне застосування в музичному джазовому середовищі терміна «квадрат», тому вважаємо за потрібне його введення в науковий обіг джазової музичної термінології.

Зауважимо, що через імпровізаційність джазової музики, існує велика кількість виконавських трактувань джазових стандартів. Зміни, що відбуваються при виконанні, стосуються мелодії, акордового цифрування, ритмічного малюнка, кількості тактів у структурі. Причини подібних змін полягають у двох аспектах: у залежності від обраної стильової належності композиції або індивідуального стилю виконавця. Іноді при внесенні змін діючими є обидва аспекти. Як приклад можна навести музичний альбом «*Night and Day*» (Ніч та день) гурту «*Chicago*» (Чикаго), в якому найвідоміші джазові стандарти виконуються в різноманітних музичних стилях. Тому за одиницю відліку для проведення дослідження в місцях, де задіяні приклади тем джазових стандартів, береться нотний матеріал, викладений у нотних збірках *Realbook* [307; 308; 309; 310].

Висновки до Розділу 1

Проаналізувавши роботи українських та зарубіжних науковців, які зверталися до дослідження музичного стилю *bebop*, ми можемо вказати на певні розбіжності, що виникають у думках мистецтвознавців під час формулювання періодизації джазової музики. Лі Шуай, Ю. Кінус, А. Одер та Ф. Ньютон характеризують час панування зазначеного музичного стилю як початок ери *Modern Jazz*; С. Беліченко вважає, що доба свінгу, яка передувала музичному стилю *bebop*, продовжувалася до кінця 1940-х років; Е. Шарп, Р. Снідер та Д. Хіцке відводять окрему категорію періодизації для кожного стилю сучасного джазу, починаючи зі стилю *bebop* та закінчуючи стилями *free jazz* та *avant garde*. Таким чином, ми можемо вказати на відсутність точного визначення позиції музичного стилю *bebop* у контексті історичної періодизації

джазової музики. Зазначений аспект потребує уточнення задля уникнення невірної розуміння процесів, що відбувалися в контексті розвитку джазової музичної культури.

У проаналізованих наукових роботах частково висвітлені питання провідних аспектів, які мали вплив на формування музичного стилю *bebop* та наслідків його панування, а саме: роль соціального та расового фактора в процесі виникнення вказаного музичного стилю (Д. Коллієр, Д. Розенталь, П. Корнєв, Ф. Шак), зміщення сучасної джазової музики в область елітарного мистецтва (В. Нікіфорова), масштабність впливу зазначеного музичного стилю на музичні стилі ери сучасного джазу та неакадемічної музики ХХ ст. (Д. Бейкер, А. Вініченко, А. Скрябіна), роль здобутків *bebop* для розвитку інструментальних виконавських традицій (О. Лубяна, В. Нікіфорова, В. Буянцев, Ю. Чугунов, Б.Кролл). Але результати цих досліджень потребують доповнення та розширення, оскільки зазначені аспекти згадуються в них лише фрагментарно без виявлення причин та наслідків їх появи. Крім того, зазначимо кількісну обмеженість подібних робіт.

Необхідно вказати на певні розбіжності в думках науковців, що стосуються виокремлення основних ознак музичного стилю *bebop*, де дослідники наділяють його революційними (О. Лубяная, Е. Пол, Р. Рассел) або еволюційними (Д. Коллієр, П. Корнєв, Ю. Верменіч) рисами в рамках джазової музики. Питання значення творчої діяльності Ч. Паркера, Д. Гіллеспі, Т. Монка, яких науковці характеризують як провідних діячів обговорюваного музичного стилю висвітлене в роботах Б. Прістлі, Г. Соліс, Д. МакКеленна, Р. Глісон та С. Теркель. Але думки дослідників щодо визначення ідейного лідера в рамках еволюційних процесів джазової музики, які відбулися в часи панування музичного стилю *bebop*, різняться. Також доповнення потребують характеристики творчого портрета зазначених музикантів, що надасть можливість більш поглиблено виявити їх роль та значення для формування світової музичної культури, зокрема джазової. Крім того, бракує комплексних досліджень музичного стилю *bebop*, які б брали до уваги соціальний,

психологічний та мистецтвознавчий аспекти, що, на нашу думку, є необхідним, враховуючи складність та масштабність вказаного феномену джазової музичної культури, задля отримання ґрунтовних та актуальних результатів.

Встановлено, що джерельна база надає достатню кількість інформації для розкриття поставленого в дисертації питання. Об'єктивність інформації забезпечують джерела, що були обрані для дослідження: оригінали документів, що були написані провідними діячами музичного стилю *bebop*; задокументовані інтерв'ю з учасниками процесу становлення зазначеного феномену музичної культури; документальний відео-матеріал, аудіозаписи та нотні транскрипції провідних творів обговорюваного музичного стилю. Вказані джерела виключають суб'єктивне трактування фактів, що мали місце в контексті музичного феномену, який досліджується в дисертації.

У підрозділі надане уточнення термінів, що застосовані в дослідженні, а саме: соціальне самовизначення, етнічне самовизначення, самоактуалізація, масова культура, елітарна культура, виконавський стиль. Представлений аналіз проблеми формування наукової термінології джазової музики, запропоновано визначення терміна «джазовий стандарт» та надане уточнення використання терміна «квадрат» у контексті джазової музики.

Перспективність питання, що поставлене в дисертації, полягає насамперед у віднайдені нових шляхів для подальшого розвитку сучасного мистецтва, зокрема джазового. Тому наукова праця, що буде направлена на дослідження принципів становлення явища, яке стало причиною формування новітньої епохи в рамках джазової музичної культури, є вкрай актуальною та перспективною. Також зауважимо, що подібних досліджень бракує в області українського мистецтвознавства, що також свідчить про актуальність та затребуваність теми цього дослідження.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ УМОВ ВИНИКНЕННЯ ТА ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНИХ ОЗНАК МУЗИЧНОГО СТИЛЮ *BEBOP*

2.1. Музичний стиль *bebop* як соціокультурний запит

Джазове музичне мистецтво з'явилося як своєрідна форма музикування афроамериканської верстви населення США на рубежі XIX–XX ст. Необхідно зазначити, що, незважаючи на те, що джаз характеризують як одне «з наймолодших виконавських напрямків у світовому мистецтві» [193, с. 86], вказане явище набуло широкого розповсюдження в світовому масштабі: на сьогоднішній день впливу джазової музики як парадигми афроамериканського народу зазнала не тільки культура США, а і культурний простір Європи, культура слов'янських народів та східна культура. В наукових дослідженнях явище французького джазу¹ висвітлено в роботах О. Гладкової, О. Рибальченко [37] та М. Матюхиної [112], про польський джаз пишуть А. Огородова, Ю. Біляр та О. Шебанова [138], питання взаємодії джазової культури з культурним простором СРСР висвітлює А. Коваленко [69], питання еволюції джазової музики в контексті європейської культури досліджує Н. Светлакова [169] та ін. Крім того, необхідно зауважити, що джазове мистецтво зазнало стрімкого розвитку в контексті історії музичної культури XX ст.

Звертаючись до хронологічного переліку подій, що відбувалися в музичній культурі періоду 1940 – першої половини 1950-х рр., зокрема джазової, необхідно вказати на певні зміни в 1930-х роках, що надали набули стратегічного значення. Цьому сприяла інтеграція афроамериканського населення в міста, що призвела до розповсюдження джазової музики серед музикантів зі світлим кольором шкіри. Первинно виникнувши в

¹ На прикладі балету «Лани» Ф. Пуленка.

афроамериканському середовищі, яке було практично відокремленим від освіти, зокрема музичної, джаз торкнувся соціального шару населення США, який мав до неї доступ. Але, як відомо, впродовж першої половини ХХ ст. джаз не сприймався професійними академічними музикантами як вид професійного музичного мистецтва та трактувався ними суто як жанр легкої та розважальної музики. Причому зазначена ситуація тривала до 1960-х рр. Подібне ставлення можна деякою мірою пояснити, оскільки вищевказана ізоляваність темношкірих джазменів від музичної освіти, причиною чого, в свою чергу, було відокремлене соціальне положення афроамериканської спільноти, призвела до того, що джазу навчали лише в усній формі. На «непрофесійність» джазу вказує А. Бовкунова, надаючи визначення музичного напрямку «третя течія»: «це експеримент, в якому синтезуються академічна музика (професійна) і неакадемічна (джаз)» [20, с. 301].

Крім того, як зазначає Д. Уілсон, вказаний аспект, який характеризується як аматорство, також пов'язаний із традиціями африканської культури, оскільки саме в її рамках «немає примату писемної традиції над усною» [191]. Перші нотні видання транскрипцій джазової музики припадають лише на другу половину 1930-х рр. Як вказують А. Михайлова та О. Тимофєєва, саме на зазначений період був відкритий перший музичний заклад, навчання в якому проходило, спираючись на джазовий музичний матеріал¹ [116, с. 2]. В окресленому процесі не можна применшити роль творчості всесвітньо відомого Л. Армстронга, твори якого були перекладені на ноти та у 1927 р. вийшли в світ під назвою «*50 Hot Choruses for Cornet*» (50 запальних куплетів для корнету) та «*125 Jazz Breaks for Cornet*» (125 джазових брейків для корнету) [119]. Таким чином, ми можемо зробити висновок, що джазова музична культура, що первинно перебувала в аматорському культурному просторі США, в 1930-х роках отримала поштовх до переходу в інше культурне поле, яке характеризується як професійне мистецтво. Причиною цьому було тяжіння

¹ Мова йде про заклад «Шиллінгер-Хауз» у Бостоні, який у 1945 р. був перейменований на коледж Берклі.

музикантів з темним кольором шкіри до наближення, або навіть превалювання над білими музикантами. Як зазначає Ф. Ньютон, афроамериканські джазмени прагнули «підвищити статус своєї музики через суперництво з білими на власній культурній території негрів» [281, с. 292].

Діяльність представників музичного стилю *bebop* відіграла значиму роль у обговорюваному процесі переходу джазового мистецтва до іншої категорії музичної культури. Як вказує В. Нікіфорова, ускладненість музичної мови вказаного стилю була пов'язана з наміром виключення «непрофесіоналів з цієї сфери діяльності» [126, с. 513]. Як вказував Б. Тейлор, «зараз важливо не тільки грати, а й знати» [212, с. 335]. Музиканти стилю *bebop* першими звернулися до опанування законів композиції, теорії та гармонії академічної музики. Як зауважує Д. Пешев, музиканти того часу «осягали теоретичні основи музичного мистецтва та активно займалися самоосвітою, що надалі дало свої результати» [149, с. 927]. За спогадами сучасників, музиканти нового стилю спільно прослуховували академічні музичні твори, а також відвідували концерти симфонічної музики [212, с. 311]. Саме із новим музичним стилем пов'язане перше видання з професійного джазового виконавства: у 1949 р. вийшла у світ робота Б. Тейлора «*How to Play Bebop*» (Як грати бібоп). Також наприкінці 1940-х років була видана ще одна праця з практичними вказівками з джазового виконавства «*How To Play Jazz Piano*» (Як грати на джазовому фортепіано), автор Д. Мехеген. Необхідно відмітити, що до середини 1940-х років у США працювали вже три навчальних заклади, в яких можна було отримати вищу джазову освіту¹. Вказані факти свідчать про те, що саме в контексті музичного стилю *bebop* процеси, які були розпочаті у 1930-х роках, отримали широкий розвиток та досягли своєї кульмінації.

Під час дослідження цього питання неможливо оминати проблему расової нерівності, що відіграє провідну роль у рамках афроамериканської культури. Як справедливо зазначає з цього приводу О. Леурда, безперечною для зазначеного питання є безумовна расова «детермінованість соціокультурної

¹ Державний університет Північного Техасу, Музична школа Берклі в Бостоні і Університет Майамі.

специфіки всієї “чорної” музичної культури» [101, с. 112]. Ситуація, яка панувала в музичних колах та яку можна охарактеризувати як незадоволення музикантів афроамериканського походження існуючим «музичним режимом», була ускладнена також і тим, що саме музиканти з темним кольором шкіри вважали себе прабатьками джазової музики. На сьогоднішній день подібний факт є офіційно визнаним, оскільки, як відмічає В. Соколов, в указі Дж. Буша, що передував концерту в Білому домі, який складався із музики в стилях джаз, *rhythm'n'blues* (ритм-енд-блюз) та *rap* (реп), термін «джаз» був замінений поняттям «*black music*» (чорна музика), тим самим підкреслюючи належність вказаного явища до темношкірої верстви населення США [176].

Відмітимо, що на початку 1940-х років стан соціального самовизначення афроамериканців зазнав певних змін. Як відомо, в науковій літературі розрізняють чотири різновиди самовизначення: життєве, професійне, особистісне та соціальне¹ [183, с. 295]. Але, на нашу думку, головною причиною трансформаційних процесів, що відбулися в культурному середовищі афроамериканців, є саме соціальний фактор. У сучасній науковій літературі найбільше висвітлене питання соціального самовизначення, що пов'язане із віковою групою молоді. Як відмічають Р. Костін та А. Кліманова, інші напрямки, які пов'язані із десоціалізацією людей похилого віку, соціальним пристосуванням людей, які перенесли тяжку хворобу, що призвело до змін в їх фізичному стані, специфіки соціалізації мігрантів, досліджені недостатньо [90, с. 51]. Ми, в свою чергу, вважаємо необхідним застосувати вказане поняття в рамках питання, що висвітлюється, задля вірного дослідження соціальних процесів, що відбувалися в афроамериканському середовищі того часу. Звернемося до визначення поняття соціального самовизначення, що приводить М. Сисолятін, яке сформульоване наступним чином: це «процес свідомого соціально-детермінованого пошуку індивідом свого місця в системі соціальних відносин, що робить істотний вплив на

¹ Деякі науковці розрізняють менше різновидів самовизначення, зокрема Н. Іванова зазначає лише два – професійне та соціальне [59].

формування соціальної ідентичності» [183, с. 296]. Як видно з наведеного визначення, соціальне самовизначення прямо пов'язане із соціальною ідентичністю, а, як відомо, соціальна ідентичність є однією із засадничих складових соціальної взаємодії. А оскільки соціальні процеси, що відбувалися в суспільстві США зазначеного періоду відіграють головну роль у трансформаційних культурних процесах того часу, їх дослідження є необхідним для вірного висвітлення питання, поставленого в представленій дисертації.

Необхідно зазначити, що обговорюване поняття є складовою процесу соціалізації, який прямо стосується насамперед молодого покоління [100, с. 322]. Але зауважимо, що соціальне буття афроамериканців в соціумі США було пов'язане із постійними змінами трактування їх становища в суспільстві. Ми можемо зазначити, що, починаючи з часів рабства, та до 1960-х років афроамериканському соціумі двічі відбувався процес засвоєння афроамериканцями нових соціальних умов: перший – у 1808 р., який знаменує офіційну відміну рабства, та другий – 1920–1930-ті роки, період початку процесу переосмислення позиції афроамериканця в суспільстві США. Причому, на нашу думку, в першому випадку вірним буде застосування поняття «ресоціалізація», а в другому «вторинна соціалізація». Важливість подібного твердження полягає в тому, що при виникненні подібних процесів має місце фактор «кризи», що свідчить про початок нового етапу соціалізації особистості [92, с. 321].

Вдаючись до характеристики умов, в яких відбувався процес соціального самовизначення афроамериканців 1930–1940-х років, необхідно зазначити, що через демократизацію суспільства в зазначений період часу темношкірі люди вже не вважались особами іншого сорту. Саме на вказаний період припадає час створення організацій «Конгрес расової рівності»¹ та Державного комітету з громадянських прав. Крім того, доречним також буде згадати і про культурний рух «Гарлемський ренесанс», що припадає на 1920–1930-ті рр. В рамках

¹ Congress of Racial Equality, скорочено CORE.

діяльності зазначеного руху вперше була зроблена спроба висвітлення нового образу афроамериканця в контексті культури США. Представника афроамериканської спільноти характеризували, як освіченого та висококультурного індивіда, який є повноправним членом суспільства, а не представником національної меншини, члени якої хоча і мають певні соціальні права, але ці права є значною мірою обмежені. Але практично це ще мало відбивалося на правах афроамериканців: вони не мали права з'являтися в деяких місцях, куди світлошкірі люди мали вільний доступ, вони мали значні обмежування в місцях роботи, а у випадку роботи поруч з «білим», навіть виконуючи однакові обов'язки, афроамериканці все одно отримували меншу зарплатню. Проектуючи цю ситуацію на музичну діяльність, можна собі лише уявити, що відчувала людина з темним кольором шкіри, дивлячись, як за допомогою саме цієї музики «білі» заробляють купу грошей, отримують славу та визнання. Як зазначав А. Шоу, «жоден темношкірий музикант не працював на рівних правах у білому бенді» [212, с. 307]. Джазмен із темним кольором шкіри мусив навіть вдаватися до більшої «різноманітності в одязі», ніж білий джазовий виконавець, для того щоб довести «своє право перебування на сцені» [78, с. 336]. Як зазначає П. Корнєв, подібна ситуація торкнулася також і найхарактернішої ознаки афроамериканської зовнішності, а саме волосся. Його необхідно було укладати за допомогою величезної кількості лаку для волосся та бріоліну, для того щоб, по-перше, «бути схожими на модних кіногероїв із напوماдженим волоссям», а, по-друге, приховати природу свого походження [78, с. 336]. Крім того, як вказує Ф. Шак, на початку 1940-х рр. кожен афроамериканець усвідомлював, що «кар'єрні шляхи, доступні білим, для них фактично закриті» [207, с. 8]. Найбільш відомий вітчизняний дослідник афроамериканського населення США Е. Нітобург, у свою чергу, зауважує, що саме 1940-ві роки відіграють велику роль у процесах інтеграції афроамериканців в американському суспільстві [128]. Таким чином, ми можемо зазначити, що процес соціального самовизначення афроамериканців періоду 1930-х років, що передував виникненню музичного стилю *bebop*, носив

складний та неоднозначний характер. Незважаючи на те, що в суспільстві того часу набули розвитку процеси демократизації та переосмислення місця афроамериканців у соціумі США, умови, в яких відбувалося соціальне самовизначення індивіда із темним кольором шкіри, були досить суперечливими. Соціальні наміри, що декларувалися, дисонували із практичним їх втіленням, що, в свою чергу, приводило до стану внутрішнього конфлікту афроамериканського індивіда. Крім того, на створення подібного конфлікту впливало також і суперечливе становище в рамках самовизначення афроамериканців, яке, з одного боку, було спрямоване на інтеграцію їх етнічної групи в американське суспільство, а з другого, прагнуло збереження своїх етнічних характеристик, що досягалося шляхом певної ізоляції та відокремлення в певну групу населення. Вказані фактори ми трактуємо як причину підвищення рівня емоційних переживань індивіда, який відноситься до афроамериканської верстви населення США. Необхідно зазначити, що подібне зростання емоційного стану відбувалося не поодиноким, а в масштабах певної соціальної групи, що, в свою чергу, підсилювало вплив зазначеного явища на процеси, що відбулися в культурному просторі США. Як вказує В. Ніколаєв, який аналізує роботу Джека М. Барбалета, емоція є не просто соціологічним об'єктом, вона є «настільки ж важливою рушійною силою індивідуальної і колективної поведінки, як когнітивний стан і раціональний розрахунок» [127, с. 3]. Таким чином, ми можемо зауважити, що певні соціальні умови стали причиною створення стану внутрішнього конфлікту індивідів афроамериканської верстви населення США, який, у свою чергу, став каталізатором для трансформацій у культурному просторі афроамериканців.

Необхідно зазначити, що певну роль у зазначених трансформаційних процесах у культурному середовищі, що призвели до появи нового музичного стилю, відіграла і специфіка етнічного самовизначення афроамериканців. Ми можемо зазначити, що вказане явище, подібно до процесів соціального самовизначення, носило також складний характер. У цьому разі мова йде про співвідношення між громадянською та етнічною ідентичністю індивіда, що

відноситься до афроамериканської спільноти. Як вказує П. Маселла, етнічна ідентичність індивіда може бути менше вираженою через домінування громадянської ідентичності [277]. Причому причиною подібного домінування є асимілятивний профіль соціальної адаптації індивіда. Зауважимо також, що вказані явища можуть перебувати в різноманітному відношенні один до одного: один із них може домінувати, обидва можуть бути яскраво вираженими або знівельованими [226]. Але що стосується етнічного самовизначення афроамериканців, як зазначає Л. Гонг, воно не є пов'язаним із ідентичністю громадянською [260]. Незважаючи на це, обидві складові соціальної ідентичності афроамериканського суспільства є яскраво вираженими, що свідчить про інтеграційний профіль його соціальних взаємодій. Як відомо, належність до етнічної групи визначається для індивіда з моменту його народження та згодом її практично неможливо змінити [179]. Етнічна ідентифікація людини залежить від етнічної належності її оточення. Необхідно зазначити, що народжені в США представники афроамериканської верстви населення, незважаючи на місце свого народження та прагнення до рівноправного стану, в американському суспільстві завжди мали однозначні переконання про свою етнічну приналежність. Причини цього феномену полягають, як було зазначено раніше, у відсутності зв'язку громадянської та етнічної ідентичностей в рамках афроамериканської спільноти та в суперечливому характері самовизначення афроамериканців. Але, на нашу думку, причина зазначеного явища перебуває також і в культурному полі, оскільки культура завжди посідала особливе місце в бутті афроамериканської верстви населення США та мала з ним неабиякий зв'язок. Крім того, зазначена культура, незважаючи на своє маргінальне становище, завжди мала яскраві ознаки, які походили від культури Африки. Причому незаперечним фактом є те, що саме культура стала одним із головних інструментів в інтеграційних процесах афроамериканців в американському культурному просторі, що, в свою чергу, дозволило афроамериканцям досягти своєї соціальної мети та водночас зберегти визначеність своєї етнічної ідентичності.

Зауважимо, що саме у зверненні до своїх первинних традицій та їх розвитку афроамериканці бачили шлях для відродження історії, що «була втрачена за часи рабства» [191]. Як зазначав із цього приводу А. Шонберг, «американський негр повинен наново створити своє минуле, щоб побудувати майбутнє... Тут групова традиція повинна відшкодувати історію переслідування, а гордість за расу стати протиотрутою від упереджень. Історія повинна повернути те, що було відібрано рабством, і завдання нинішніх поколінь – відшкодувати цей соціальний збиток» [275, с. 231].

До аспекту, що свідчить про проявлення традицій виконання африканської музики в рамках музичного стилю *bebop*, яке було зумовлено вищезазначеними факторами, ми можемо насамперед віднести набуття нового трактування функції ритм-секції, зокрема ударних інструментів. Подібне твердження ми можемо зробити, спираючись на дослідження Д. Пешева, який в одній зі своїх робіт аналізує виконавські традиції афроамериканської музики та вказує наступне: «Центральне місце в музиці будь-якого ансамблю негроїдних народностей Африки посідає звучання ударних інструментів, яке надає їй оригінальності і художньої своєрідності» [148]. Зазначений фактор пов'язаний із важливим значенням ритму в африканських обрядах, що, в свою чергу, є пов'язаним із направленістю зазначених обрядів на вплив на людську психіку. Д. Пешев вказує на той факт, що «музичний фольклор негроїдних народностей Африки надає потужний вплив на психоемоційну природу людини і здатний тимчасово змінювати свідомість людей, викликати граничне збудження, галюцинації і екстаз» [148]. Зауважимо, що певна низка дослідників, вірогідно, саме з цієї причини, долучає до переліку засновників нового музичного стилю також і ударника К. Кларка. Ударні інструменти первинно відігравали в джазовій музиці провідну роль [43, с. 35]. Але в процесі становлення джазу, зокрема, в епоху свінгу, що передувала періоду панування музичного стилю *bebop*, зазначена характеристика носила абсолютно протилежний характер: у складі музичної фактури партія ударних інструментів відігравала другорядну роль та виконувала суто акомпануючу функцію. Водночас слід зазначити, що в

часи музичного стилю *bebop* ударні інструменти стали повноцінним членом музичного колективу, а іноді навіть займали домінуючу позицію. На користь такого твердження свідчить і той факт, що в рамках вказаного музичного стилю народилося нове музичне направлення, в якому також розширена зона саме ударної групи інструментів. Мова йде про афро-кубинський джаз або *cubop* (кубоп). До проявів зазначеного фактора також необхідно віднести і новаторську рису, яку привніс у новий стиль Д. Гіллеспі: включення до складу джазового бенду перкусійних інструментів. Таким чином, ми можемо констатувати, що в епоху біг-бендів або у 1930-ті роки, джазова музика втратила одну з своїх провідних характеристик, яка має принципове значення для афроамериканської культури, яка надалі й відродилася в рамках музичного стилю *bebop* та отримала широке розповсюдження не тільки в сучасній джазовій музиці, а і в численних стилях та напрямках неакадемічної музики¹ ХХ ст.

Відмітимо, що провідна ідея самовизначення афроамериканців у суспільстві США тісно пов'язана з головною концепцією джазової музики, що формулюється нами як фактор свободи. А. Фадевніна та Р. Комурджи навіть конкретизують подібне зауваження, вказуючи, що «основна ідея джазу – звільнення з рабства», тим самим знову підкреслюючи тісний зв'язок джазової музичної культури із темношкірою верствою населення США [193, с. 87]. Вказаний аспект проявлений у головному принципі викладення музичного матеріалу в джазовій музиці, а точніше в імпровізаційності. Д. Пешев у своїх дослідженнях пов'язує зазначений аспект із расовою проблемою, зазначаючи, що «вузькі рамки», що були встановлені в епоху свінгу, «обмежували виконавську свободу «чорних» музикантів і не давали їм можливості імпровізувати і творчо самовиражатися» [149, с. 927].

Необхідно зазначити, що джазова музика в 1930-х роках справді зазнала шаленої популярності та, як наслідок, широкої зони впливу. Її вплив

¹ Під неакадемічною музикою мається на увазі напрямок, що поєднує «джаз, рок-, поп- та *world music* (етнічна музика)» [188, с. 26].

розповсюджувався не тільки на музичне мистецтво, а й на художню літературу, кінематограф і художнє мистецтво. Але, зрозуміло, що характерною ознакою будь-якого масового явища є уніфікація або стандартизація особистості [201, с. 114]. Зрозумілим є те, що певної стандартизації уникнути неможливо в рамках будь-якого явища великого масштабу. Але в масових явищах подібна ознака є провідною. Про її наявність у період епохи біг-бендів свідчила навіть тенденція, що спостерігалася в манері одягу оркестрових музикантів. Також про це говорили і певні хореографічні постановки, що були традиційними для того часу, в яких оркестранти мусили виконувати однакові та синхронні рухи. Вказаний аспект також свідчить про зникнення в рамках зазначеного періоду головної ознаки джазової музики, що бере свій початок від афроамериканських культурних традицій, а саме імпровізаційності. Зауважимо, що подібна уніфікація не носила настільки масштабного характеру, як у сучасному світі: єдиний стандарт поширювався не на всю джазову спільноту. Тенденцію задавав бенд-лідер, який завжди виділявся на фоні свого оркестру якоюсь зовнішньою ознакою: живою квіткою в петлиці піджака, іншим кольором взуття тощо. Утиск свободи самовираження зазнавали насамперед рядові музиканти оркестру¹. Але необхідно також зауважити, що в зазначений період у рамках джазового музичного мистецтва також була встановлена диктатура моди: пропагувався певний зовнішній образ джазового виконавця, поширювався певний різновид джазової музики із доволі жорсткими канонами тощо. Зазначимо, що вказана тенденція певною мірою суперечить головним ознакам джазової музичної культури. Подібний факт відмічає також і В. Сиров, пишучи про явище мейнстріму, який автор трактує як «консервативний елемент джазу», що призводить до «ослаблення творчого імпульсу» [182, с. 46]. Подібне твердження стосується також усунення імпровізаційності як засадничої складової джазової музики. Про тяжіння до відродження саме імпровізаційного початку свідчить і середовище, в якому був народжений новий музичний стиль.

¹ Найбільш суворим у цьому був оркестр Г. Міллера, в якому був встановлений абсолютний порядок, диктатура пунктуальності та організованості. Іншим був оркестр Д. Еллінгтона.

Як відомо, він сформувався у неформальних умовах джем-сейшенів, в яких не було встановлено жодних обмежень – ані музичних, ані соціальних. Задля того, щоб повною мірою усвідомити революційність проведення подібних заходів, нагадаємо, що до середини 1930-х років «чорні» та «білі» бенди були відособлені. Крім того, в залі іноді ставилася перегородка для того, щоб відокремити темношкірих та білих слухачів. Таким чином, ми можемо підсумувати, що фактор прагнення до відродження головних ознак своєї первинної культури, які були втрачені у 1930-х роках, став каталізатором для формування нового явища в джазовому просторі США у зазначеному періоді.

Інший аспект питання, що досліджується, полягає у тому, що третє десятиріччя ХХ ст. в історії музики позначається як період, під час якого джаз став справді явищем масової культури. Як один із наслідків можна визнати той факт, що в свідомості більшості з сучасних людей джазова музика асоціюється зі звучанням джазу саме ери біг-бендів. Цілком зрозуміло, що масовість та комерціалізація є пов'язаними поняттями, тому що масова культура – це культура, яка створюється відповідно до запитів та потреб мас. Через це продукти масової культури користуються неабиякою популярністю та ефективністю в поширенні та продажу. Джазова музика в ті часи була настільки популярною, що сам музичний термін свінг широко використовувався в маркетингових цілях різноманітних груп товарів, які не мали нічого спільного з музикою. П. Корнев характеризує ступінь популярності джазової музики періоду 1930-х років, як всеосяжний [78, с. 335]. Звертаючись до етимології зазначеного терміна, пошлемося на роботу відомого українського науковця С. Безклубенка, який пропонує більш глибокий аналіз історичного походження вказаного поняття. Науковець вказує, що латинське слово *massa* походить від грецького μάζα (масоу), що в перекладі означає місити, тобто «початковим у цьому ряду виявилось поняття “суспільна маса” – “місиво”» [16, с. 94]. Аналізуючи концепцію І. Гердера, який розділяв «культуру науковців» та «культуру народу», зауважимо, що він зазначав головною ознакою вказаних категорій культури ступінь спеціальної підготовки або освіти, що дозволяє

слухачам сприймати та розуміти продукт культури, який їм запропонований [95, с. 89–90]. Тобто і перший, і другий науковці відводять другорядну роль фактору наявності високого культурного рівня в аудиторії, для якої створюється певне мистецтво. Зауважимо, що подібна направленість виключає із переліку наслідків досить важливе явище, що формулюється як «катарсис» та є невід’ємною частиною і, більше того, головною метою створення та існування будь-якого справжнього витвору мистецтва. Головною направленістю будь-якого твору масового мистецтва є насамперед розважальність. Саме з цієї причини сама музика в еру свінгу відійшла на другий план та, як пише С. Асірватам, «слухачів більше вражало загальне звучання біг-бенду, ніж натхнення та майстерність, з якими імпровізатори виконували свої соло» [222, с. 37].

Зауважимо, що в часи панування біг-бендів існувала певна градація розважальності. Як зазначає Г. Постой, «колективи Бенні Гудмена та Глена Міллера можна віднести до однієї групи, а Каунта Бейсі та Дюка Еллінгтона до іншої. Для біг-бенду Каунта Бессі були притаманні аранжування, в яких не було заготовлених партій, всі учасники колективу імпровізували під час виконання твору» [152, с. 92]. Але фактор масового розповсюдження, в цьому випадку, відігравав провідну роль. Мова йде про яскраво виражений танцювальний початок, який був закладений в джазовій музиці: «Важливу роль у розповсюдженні джазу відігравала популярність танцювальної музики, записи якої користувалися значним попитом. Свінг викликав у слухача непереборне прагнення до руху» [152, с. 91]. Окреслений аспект танцювальності неминуче вів до акцентування уваги на розважальності, та, відповідно, до транспозиції джазового музичного мистецтва до зони масової культури.

Цілком закономірно, що після панування комерціалізованого свінгу маятник розвитку хитнувся в прямо протилежний бік: від комерціалізованого музичного напрямку до абсолютно некомерційного мистецтва. Культура, яку привезли з собою африканці та яка згодом стала зерном неакадемічної музики ХХ ст., не мала в своїй природі абсолютно ніякої комерції. Африканці, які

потрапляли до США, не мали з собою нічого, крім своєї мови, звичаїв та музики. Як відмічає Д. Коллієр, «у негрів, які потрапляли до Нового Світу, не було нічого, крім лахміття. Деяким дозволялось брати з собою музичні інструменти... багато работорговців вважали, що музика може підтримати в негрів дух і згасаючі життєві сили» [73, с. 14]. Музика була для афроамериканців не тільки явищем культури. З самого початку їх появи в США вона була невід'ємною частиною їх життя та мала для них неабияке значення. Є. Толочкова характеризує музикування в середовищі афроамериканців як потребу, що «обумовлена національними традиціями» [186, с. 278]. За словами Дж. Буша, які наводить В. Соколов, їх «музика, часто народжена з болю і відчаю, допомагала чорношкірим американцям переносити неймовірні страждання і долати несправедливість із мужністю, вірою і надією» [176]. Причому необхідно зазначити, що вказані характеристики мали актуальність у рамках афроамериканської культури аж до появи блюзу. Таким чином, ми можемо зауважити, що перетворення музики на своєрідний товар широкого попиту змінювало всю сутність, яку афроамериканці вкладали в свою музичну культуру. Тому внутрішня потреба темношкірих музикантів тих часів у пошуках інших форм музичного вираження є цілком зрозумілою.

Крім того, ми можемо відмітити важливість процесів, що відбулися в культурному просторі США, завдяки виникненню нового музичного стилю. Подібне твердження ми можемо зробити, спираючись на дослідження В. Семенова, який аналізує значення явища катарсису для загальних культурних процесів [170]. Дослідник характеризує напрями музичного мистецтва, в яких відсутня катарсична складова як антикатарсичні та характеризує їх як кризу «духовності і гуманізму» [170, с. 121]. Тобто дослідник вказує на те, що саме наявність явища «катарсису» є основною характерною ознакою, яка різнить явища справжнього та псевдомистецтва. Крім того, В. Семенов підкреслює, що саме через відсутність вказаної ознаки «в результаті в широкій народній аудиторії порушується нормальна необхідна ієрархія різновидів, жанрів і якості мистецтва, руйнується дух і серце

справжньої культури, а найголовніше – культури нових поколінь» [170, с. 121]. Таким чином, ми можемо вказати на знаменність фактора катарсису для загальних культурних трансформацій, що, в свою чергу, дає нам право стверджувати про важливість процесів, що відбулися завдяки появі музичного стилю *bebop*.

У культурологічних дослідженнях масовій культурі протиставляється елітарна. Елітарна культура (від фр. *elite* – добірне, обране) – це культура окремої верстви суспільства, що визначається як еліта, якій притаманні особливі культурологічні властивості [175]. Як вказує А. Мельніков, «під елітою розуміється не правлячий клас, не аристократія крові, а аристократія духу» [113, с. 114]. М. Бердяєв також вказує на те, що джерелом високої культури є високий дух [18]. Причому для елітарного мистецтва комерційне застосування не є метою. На важливість саме цієї категорії культури вказує численна кількість дослідників. Зокрема, Х. Ортега-і-Гасет вказував на головну функцію елітарної культури, яку характеризував як блокування всеосяжного панування масової культури за допомогою захищеності елітарної культури від впливу мас [141]. Спираючись на класифікацію, що запропонована А. Мельніковим¹, ми можемо зауважити, що музичний стиль *bebop* є явищем комплексного характеру, в якому відображені риси трьох категорій елітарної культури: авангард, фолк-культура та андеграунд [113, с. 115]. Віднести новий музичний стиль до категорії авангарду нам дає право тяжіння боперів до творчих експериментів та «прагнення до новизни і оригінальності» [113, с. 115]. Риси фолк-культури прослідковуються із тісним зв'язком музичного стилю *bebop* та блюзом, який є архаїчним витком всього пласту афроамериканської музичної культури, зокрема джазової. Про прояв ознак андеграунду свідчать протестні настрої музикантів нового стилю та їх поза естетичне неприйняття «усталених культурних норм і традицій» [113, с. 115]. Таким чином, ми можемо зауважити, що музичний стиль *bebop* став своєрідною

¹ Автор пропонує наступну класифікацію елітарної культури: класика, авангард, фолк-культура, андеграунд [113, с. 115].

культурною альтернативою, що дає нам право класифікувати його як альтернативний стиль джазової музичної культури¹, що і є, на нашу думку, провідною ознакою вказаного музичного явища. Також необхідно зазначити, що подібна складеність особливостей зазначеного явища пов'язана насамперед із полінаправленістю передумов його виникнення.

Своєю появою музичний стиль *bebop* переніс джазову музику в протилежну категорію масової культури – до культури елітарної. Після панування музичного стилю *bebop*, отримавши абсолютно новий напрям розвитку, джазова музика більше ніколи не лежала в площині культури мас. Саме завдяки виникненню музичного стилю *bebop*, виконавство джазової музики також перейшло на новий рівень. Музична мова стала справді ускладненою, що виключає виконання джазової музики без спеціальної професійної музичної підготовки. В часи молодості Ч. Паркера три чверті джазових композицій виконувалися лише у чотирьох тональностях: *C*, *F*, *Bb* та *Eb*². Розширення тональної палітри є заслугою саме творчої спадщини музичного стилю *bebop*. Проводячи порівняльний аналіз музичних композицій добопового періоду та творів часів панування музичного стилю *bebop*, цей факт виявляється без зайвих зусиль: *I've Got Rhythm* (В мене є ритм) (*Bb*) та *Donna Lee* (Донна Лі) (*Ab*), *St. Louis Blues* (Сент Луї блюз) (*G*) та *Round Midnight* (Близько опівночі) (*Ebm*) тощо.

Задля виявлення закономірності зазначених процесів проведемо умовну аналогію із тенденціями, що відбувалися в культурному середовищі кінця ХХ ст. Щодо змін у джазовому просторі зазначеного періоду В. Сиров вказує наступне: «до кінця століття відцентровий вектор змінюється доцентровим, полістилістика – моностилістикою, радикалізм – помірністю» [182, с. 44]. На думку автора, причини цього полягають у популяризації саме в цей період музики традиційного джазового напрямлення, що відбувалося через випуск компакт-дисків, проведення музичних фестивалів із певною тематикою тощо.

¹ Під альтернативним стилем музичного мистецтва ми маємо на увазі сегмент культурного простору, до складу характерних ознак якого не входить «комерційна складова» [51, с. 87].

² Умовні позначення нот до, фа, сі-бемоль та мі-бемоль.

Крім того, В. Сиров відмічає певну тенденцію в творчості джазових корифеїв того часу, які відчували тяжіння до повернення до канонів джазу. А саме: Д. Маклафліна, Ч. Корії та ін. На нашу думку, причини, що вказані В. Сириком, є наслідками, а справжня причина зазначених процесів, що відбувалися, у загальнокультурному просторі, оскільки під час розвитку «маятник» культурних змін постійно рухається від позначки «традиційне» до позначки «новітнє». Подібне явище описане в циклі наукових робіт П. Корнева [81; 82; 83; 84; 85].

Таким чином, ми можемо зауважити, що передумови виникнення музичного стилю *bebop* перебувають у соціальній, етнічній та культурній областях. Причому передумови виникнення нового музичного стилю, які були в соціальному полі, тісно пов'язані із передумовами культурного характеру, а передумови, що можна характеризувати як етнічні, в свою чергу, пов'язані із соціальними. Тому ми можемо дійти до висновку, що музичний стиль *bebop* постає як комплексне та складове явище соціокультурного простору США періоду 1940 – першої половини 1950-х років. Підкреслимо, що, на нашу думку, головним каталізатором виникнення музичного стилю *bebop* був культурний фактор, який можна сформулювати як необхідність у зміні вектора направлення розвитку джазової музичної культури. Саме з цієї причини і виникла плеяда музикантів, які своєю творчою діяльністю повернули русло джазової музики в інший бік, тим самим піднявши джазову музичну культуру на новий рівень та трансформували її у високе та елітарне мистецтво.

2.2. Головні характеристики музичного стилю *bebop*

Музичний стиль *bebop* відрізняється від передуючих йому стилів джазової музики надзвичайною самобутністю. Зокрема музичній мові зазначеного стилю притаманна надзвичайна колоритність. Зазначене твердження стосується також і виконавських традицій стилю *bebop*. Характеризуючи музику стилю *bebop*, С. Асірватам пише: «Типове бібопове

соло характеризувалося (та характеризується і досі) шквалом музичних фраз, патернів і арпеджіо..., які граються з блискавичною швидкістю. Вище, швидше, голосніше – ось якості, до яких прагнули бопери» [222, с. 71]. Справді, такі новітні прояви музичного мистецтва, як зухвала поведінка артистів на сцені, яскраві імпровізації та стрімкі хроматичні бопові пасажі були сприйняті свідками народження *bebop* як справжня музична революція. Таким терміном найчастіше і позначають музичний стиль *bebop* у наукових дослідженнях. Умови виникнення цього стилю, що з'явився як протест до пануючого на той час свінгу, який в історії джазової музики відноситься до *sweet music* (солодка музика), також свідчать про те, що у витоках цього стилю закладений революційний початок, зерно протесту та виклику. Але незаперечним фактом є і те, що народження подібного протистояння було зумовлене передуючими подіями та умовами.

Слово революція походить від латинського слова *revolvere*, що означає котити назад, перетворюватися (*re* – назад, знову, проти; *volvere* – котити, катати, валити) [220]. Однак, на відміну від еволюції (лат. *evolutio* – розгортання, розвиток), революція – це стрімкі, а не поступові зміни в процесі розвитку будь-якого явища [174]. Але необхідно зауважити, що будь-які зміни мають у своїй природі виникнення використання попередньо накопиченого досвіду. Вказаний аспект відображений і в етимології слова революція. Тому, незважаючи на справді яскраві новаторські риси, музичний стиль *bebop* є носієм і тих характеристик, які були притаманні передуючим йому музичним жанрам та стилям джазової музики.

Факт опори на попередні традиції простежується насамперед у зверненні музикантів *bebop* до традицій блюзу. Як зазначає Д. Уілсон, пишучи про період 1920–1930-х років, саме «фольклор, будучи головною гордістю темношкірого населення Америки в контексті повсюдної переваги білих» відігравав «роль першорядної важливості» [191]. Подібне твердження можна спроектувати і на період, що досліджується, а саме часи панування стилю *bebop*. Передусім це стосується зміни жанрових ознак у музиці *bebop*. Багато прихильників джазової

музики не сприймали музику *bebop* та відмовлялися визнавати її як джаз. У місцях, де лунали звуки нової музики, танцювальні майданчики залишалися порожніми. Це відбувалося саме з причини відсутності в музиці *bebop* танцю як жанрової основи. В цьому простежується зв'язок *bebop* із блюзом, в якому танцювальність відсутня, блюз – це насамперед форма вираження своїх емоцій та турбот.

Музика свінгу 1930-х років, в протистояння якій виник стиль *bebop*, перетворилася на своєрідний різновид музичного мистецтва, який був призначений суто для відпочинку, танців та розваг. Але джазова музика за своїми жанровими витоками є музикою розважального характеру. До того ж танцювальність, в якій обвинувачували музику ери свінгу, з самого початку була характерною рисою джазової музики і закладена в її жанрових витоках. Як вказує Ю. Панасьє, «музика і танець у негрів настільки пов'язані, що іноді неможливо відрізнити де починається одне та закінчується інше» [144, с. 27].

Однак подібна танцювальність в епоху свінгу перейшла з категорії змісту до категорії форми: виконання джазу біг-бендами 1930-х років, які переважно склалися з «білих» музикантів, набуло шаблонного характеру, що абсолютно не сприймалося темношкірими родоначальниками джазу. І справді, виконання джазової музики «білими» музикантами є досить складним процесом. Як влучно вказує Ю. Панасьє, для того, щоб людина з білим кольором шкіри могла повноцінно грати джаз та справді відтворити його танцювальну природу та грав, їй необхідно не лише виконати написані ноти у джазовому стилі, а і «зжитися з негритянським середовищем, вникнути в своєрідність негритянської музики» [144, с. 25]. Зрозуміло, що недотримання цих умов у результаті веде до створення не джазу, а лише стилізації під нього. Подібна стилізація в музиці бендового свінгу тих часів була другою причиною несприйняття певною кількістю темношкірих музикантів творчості білих бендів 1930-х років.

Розглядаючи питання спільності музичного стилю *bebop* та блюзу, необхідно також відмітити, що на звернення до блюзових витоків вказує і зміщення центру уваги у музичному мисленні *bebop* на кожного виконавця

окремо. Якщо простежити розвиток джазової музики, то з часів виникнення блюзу музичний стиль *bebop* був першим музичним стилем, де увага концентрувалася на одному виконавцеві, а не на групі музикантів. У новоорлеанській музичній культурі, в диксиленді та у музиці часів свінгу ідея стилю полягала у колективному виконанні. Сольні фортепіанні музичні стилі *stride piano* (фортепіано в стилі страйд) та *boogie-woogie* (бугі-вугі), для яких було характерне сольне виконання, мали в своїй основі суто розважальний характер, тому природа сольного виконання в цих стилях полягала в іншому полі, а точніше у спрощенні самого процесу виконавства. Що стосується музики *bebop*, мова йде саме про зміст музичного виконання, в якому емоції та переживання виконавця виходять на перший план, причому це стосується кожного з учасників музичного колективу. Подібне акцентування на кожному виконавці торкнулося навіть інструментів ритм-секції – контрабаса та ударних інструментів, яким завжди належала функція акомпанементу. Концентрації уваги до особистості кожного музиканта сприяє також і скорочення кількості людей у музичному колективі: в рамках *bebop* популярний біг-бенд змінює невеликий інструментальний ансамбль. Зауважимо, що квінтет Ч. Паркера установив нову традицію інструментального складу музичного джазового колективу.

В часи панування біг-бендів розвиток джазової імпровізації був великим чином обмеженим. О. Лубяна, висвітлюючи вказане питання в аспекті фортепіанного виконавства, вказує наступне: «У зв'язку з ... переважанням колективної гри, фортепіано ... виконувало більше гармонічні функції, ніж сольні» [105, с. 12]. Не можна заперечувати той факт, що епоха біг-бендів, яка передувала музичному стилю *bebop*, залишила у спадок плеяду яскравих джазових виконавців. Але процес імпровізації є утрудненим через низку об'єктивних причин: складність аранжувального зведення великої кількості інструментів, неможливість будь-якої непередбачуваної зміни у формі та акордовому цифруванні твору, нотно зафіксовані партії всіх без виключення інструментів біг-бенду і т. д. Проміжки для імпровізацій також обмежені через

виписані в партитурі кількість відведених для неї тактів. Тому, незважаючи на те, що часи біг-бендів подарували світу таких неповторних музикантів, як К. Хокінс, Б. Гудмен, Д. Крупа, Ф. Уолер, Б. Картер, Д. Ходжес, Р. Елдрідж, є незаперечним і той факт, що для музикантів, які прагнули до вираження через імпровізацію своїх музичних думок та ідей, в епоху біг-бендів вільного простору було недостатньо. В зверненні до імпровізації як до головного принципу музичного розвитку також простежується єдність музичного стилю *bebop* та блюзу, музичного жанру, в якому імпровізаційність закладена в самій природі його виникнення.

Єдність *bebop* та блюзу виявляється і в спільних рисах їх музичної мови. В. Конен відмічає, що музична мова *bebop* «вирішальною мірою» залежить від музичної мови блюзу [75, с. 579]. Численна кількість музичних творів музичного стилю *bebop* написані у формі 12-тактового блюзового квадрата, причому як у джазовому трактуванні цієї форми (з використанням гармонічного звороту II-V-I у 9-12 тактах квадрата), так і в її класичному різновиді. На відміну від мелодики стилю свінг, для мелодики музичного стилю *bebop* характерним є горизонтальне музичне мислення, яке притаманне саме блюзовій музиці. Зазначений принцип горизонтального мислення отримав подальший розвиток в контексті традицій сучасного джазу. Таке звернення до самих витоків джазової музики, а саме до природи блюзу, і є тим самим «відкочуванням» назад, що відображає характеристику, яка була виявлена під час аналізу етимології терміну «революція».

Необхідно також відзначити, що всі новатори *bebop* починали свій творчий шлях зі стандартного свінгу. Як відмічає Т. Оуенс, рання творчість представника стилю *bebop* ударника К. Кларка «витримана в рамках ідіоми свінгу» [283, с. 181]. Американський музикознавець Д. Розенталь також описує подібний факт: «Всі музиканти, що входять до першої хвилі *bebop*, прийшли зі свінгу: Паркер грав із Д. МакШенном, Пауелл із К. Вільямсом, Гіллеспі із К. Келлоуеєм, Монк із К. Хокінсом і Наварро із Е. Кірком. Т. Дамерон написав дві найпопулярніші мелодії: «*Good Bait*» (Гарна наживка) та «*Stay On It*»

(Залишайтеся на цьому) для оркестру К. Бейсі» [291, с. 21]. Дослідник джазу С. Асірватам пише: «Бьорд» та «Діз»¹ – разом з іншими музикантами, про яких пам'ятає чи про яких забула історія – вирости, граючи свінгову музику мейнстріму та навчаючись у найкращих танцювальних біг-бендах, які працювали у Нью-Йорку» [222, с. 55]. Д. Гіллеспі вказує у своїй автобіографії, що метою музичних новаторів було створення чогось нового, не руйнуючи існуючі устої: «Справді, згідно з нашими музичними переконаннями, більшість із популярної музики того часу здавалася нам мелодично, гармонічно та ритмічно надмірно м'якою та механічно не емоційною. Але ми не мали намір її руйнувати – ми створювали щось нове, лише підставляючи під неї наші мелодії, гармонії та ритми» [256, с. 59]. Американський музикознавець Т. Оуенс йде ще далі і характеризує кількох музикантів, життєвий та творчий шлях яких завершився ще до початку панування нового музичного стилю, як родоначальників ери *bebop*. Наведемо його слова, адресовані басисту Д. Блантону, який грав у складі біг-бенду Д. Еллінгтона: «Блантон був одним із перших басистів, у партіях якого сольні мелодії переважали звичайні декоруючи басові лінії... Ці характеристики – його інтонації, його «*legato pizzicato*», його швидкі сольні лінії – були натхненням для цілого покоління *bebop*-басистів. Він не був бопером – він помер, перш ніж з'явився новий стиль, але він був музичним батьком *bebop*-басистів» [283, с.168].

І дійсно, численні елементи музичної мови *bebop* походять від стандартного свінгу. Насамперед це стосується принципів гармонічної побудови музичного матеріалу, а саме базування гармонії *bebop* на традиційному для джазової музики гармонічного звороту II-V-I з усіма її розширеннями (VI-II-V-I та bIII-II-V-I). Крім того, в часи *bebop* був широко розповсюджений прийом контрафакту, тобто написання нової мелодії на гармонію будь-якого джазового стандарту. Існує численна кількість прикладів джазових стандартів, створених у період панування музичного стилю *bebop*, які

¹ «Бьорд» (від *bird*, у пер. з англ. птах) – прізвисько Ч. Паркера, «Діз» (скорочено від *dizzy*, в пер. з англ. запаморочливий) – прізвисько Д. Гіллеспі.

написані на основі гармонії традиційних свінгових джазових стандартів «*I've Got Rhythm*», «*All The Things You Are*» (Все, що ти є), «*Cherokee*» (Черокі), «*Confirmation*», «*Lady Be Good*» (Леді, будь хороша) тощо. Тому, спираючись на ці факти, цілком очевидним є те, що, незважаючи на численні новаторські риси, музичний стиль *bebop* запозичив деякі з характерних ознак свінгу.

Зауважимо, що за визначенням А. Субетто «Перехід від одного циклу еволюції по спіралі її “руху” (“розвитку”) до іншого циклу і є революція» [180, с. 11]. Акцентуємо увагу на тому, що автор викладає наведений матеріал, як аксіому свого дослідження, тим самим підкреслюючи його незаперечність та вагомість. Тому ми можемо дійти до висновку, що музичний стиль *bebop* постає перед нами як революційний період еволюції джазової музичної культури. Крім того, А. Субетто зазначає, що «Спіраль будь-якої прогресивної еволюції, калібрується на цикли революціями, сенс яких в зміні якостей, або іншими словами, – в якісних скачках» [180, с. 11]. Спираючись на наведений вислів, вважаємо потрібним окреслити вагомість музичного стилю *bebop* для загального розвитку джазової музичної культури. Таке твердження спирається на факт того, що саме в періоди революцій відбуваються трансформації, в результаті яких відбувається розвиток будь-якого явища та набуття їм нових якісних ознак. Крім того, актуальним є твердження, що без революцій неможливий будь-який розвиток. А. Субетто також вказує, що «революції, як момент спіральніоциклічної ритмічності еволюції, заповнюють всі сфери життя людини і природи, в тому числі такі сфери як економіка, освіта, культура, наука, техніка, соціальна сфера» [180, с. 61]. Тому ми маємо зауважити, що результати дослідження А. Субетто є актуальними і для культурних явищ.

Надалі окреслимо головні особливості музичної мови стилю *bebop* та виявимо їх зв'язок з соціокультурними характеристиками зазначеного музичного стилю.

Науковці розрізняють наступні лади, які характерні для музичної мови стилю *bebop*: бібоповий міксолідійський лад (*Mixolydian Bebop Scale*)¹, бібоповий дорійський лад², та бібоповий мажорний лад³. Щодо виділення основних ладів музичної мови стилю *bebop*, думки дослідників джазової музики різняться. Зокрема, К. Крістіансен вказує три основні лади [237, с. 6–8]. Д. Бейкер лише два (домінантовий бібоповий лад та бібоповий мажорний лад) [224, с. 9–18]. Цієї ж думки дотримується і А. Осейчук [142, с. 116–117]. М. Левайн виявляє чотири лади (бібоповий домінантовий лад⁴, бібоповий дорійський лад, бібоповий мажорний лад та бібоповий мелодичний мінорний лад⁵) [274, с. 173–175]. Окреслимо, що через появу у бібоповому дорійському ладі доданого ступеню, в структурі ладу проявляється плаваючий III ступінь. Вважаємо, що вказане твердження дозволяє зробити висновок про проявлення ознак блюзовості в рамках мелодики музичного стилю *bebop*. На користь такого твердження можна залучити і вислів Ю. Чугунова, який стверджував, що саме в період *bebop* були визначені принципи сучасної блюзової гармонії [205, с. 16]. Незважаючи на те, що в цьому випадку мова йде про особливості гармонії, наведена думка є актуальною і для мелодики, оскільки зв'язок гармонії та мелодики є очевидним. Крім того, поява доданих ступенів в характерних для стилю *bebop* ладах, на нашу думку, також є частковим проявом блюзового фонізму, оскільки саме йому притаманне нетемпероване, а в рамках темперації нечітке, інтонування. Наявність в мелодиці стилю *bebop* блюзових характеристик трактується нами як прояв ознак африканської культури, якій притаманна нечітка темперація. Крім того, вказаний фактор нечіткого інтонування є відображенням невизначеності соціального положення афроамериканського індивіду в американському соціумі. В той же час, через додавання ще одного звуку всі ці лади в своєму діатонічному складі мають не

¹ Бібоповий міксолідійський лад відрізняється від звичайного міксолідійського ладу додаванням підвищеного VII ступеня.

² Бібоповий дорійський лад, який відрізняється від звичайного дорійського ладу доданим підвищеним III ступенем.

³ Бібоповий мажорний лад відрізняється від натурального мажору доданим підвищеним V ступенем.

⁴ За своїм складом бібоповий міксолідійський лад збігається з домінантовим бібоповим.

⁵ Мелодичний мінор із додаванням підвищеного п'ятого ступеня.

одну, а дві пари тритонів. До складу мажорного та міксолідійського бібопових ладів входять три малих секунди, а до складу дорійського бібопового – чотири. Проте в дорійському бібоповому ладі три малі секунди йдуть одна за одною. Це яскраво відображається на характерності мелодики музичного стилю *bebop*, домінуючою рисою якої є дисонансність. Можна зауважити, що через наявність ознак блюзового інтонування зазначений аспект дисонансності виражений не настільки яскраво. Однак в будь-якому випадку фактор дисонансності мелодики стилю *bebop* є незаперечним. Зауважимо, що зазначена ознака фонізму музики стилю *bebop*, походить від певних соціальних умов афроамериканської верстви населення США, які сприяли створення стану внутрішнього емоційного конфлікту афроамериканського індивіду. Звертаючись до класифікації внутрішньоособистісних конфліктів необхідно вказати, що внутрішній конфлікт представника афроамериканської спільноти необхідно класифікувати як «конфлікт нереалізованого бажання (між “хочу” і “можу”)» [39, с. 106].

Звертаючись до аналізу структури основних ладів музики *bebop* відмітимо, що всі вони складаються з восьми звуків. Тобто, ми можемо зауважити, що в музиці *bebop* була встановлена нова діатонічна ладова система. Головною характеристикою зазначеної діатонічної системи стилю *bebop* було поєднання ладових ознак, а саме ладового міжступеневого тяжіння семиступеневої діатоніки¹, що притаманна академічній музиці, та блюзової діатоніки, яка характерна для організації музичного матеріалу джазу добопового періоду. Зауважимо, що блюзова діатоніка є пентатонічною за своїм походженням, що, в свою чергу, бере початок від музичних традицій Африки [54, с. 212]. Тому ми можемо зробити висновок, що аспект поєднання в мелодії стилю *bebop* зазначених характеристик є відображенням взаємодії в рамках окресленого музичного стилю ознак європейської та африканської музичних культур. Однак зауважимо, що окреслене поєднання семиступеневого та пентатонічного тяжіння в рамках ладу знаменувало початок процесу

¹ Під діатонікою в цьому разі мається на увазі сукупність основних ступенів ладу.

розхитування пентатонічної основи мелодики джазу, що в результаті привело до кристалізації модальності як головного принципу організації мелодичного матеріалу сучасної джазової музики. Як відмічає Д. Коллієр, незважаючи на присутність у мелодиці *bebop* блюзових елементів, музиканти-бопери переосмислили ладову функціональність підвищеного четвертого чи зниженого п'ятого ступеня, що також свідчить про початок виключення ознак блюзового тяжіння з переліку характерних ознак організації музичного матеріалу сучасної джазової музики [73, с. 29]. Джерело вказаної характеристики знаходиться в соціальній області, а саме в перманентній тенденції афроамериканської спільноти до інтеграції в соціум США. Вказаний аспект відобразився також в тяжінні провідних діячів стилю *bebop* до вивчення творчої спадщини академічної музики, що значним чином вплинуло на формування їх музичних переваг та слухового уявлення та призвело до окреслених трансформацій в мелодиці стилю *bebop*. Однак зауважимо, що традиції афроамериканської музичної культури, зокрема блюзу, були продовжені в рамках музичного стилю *hard bop*. При чому, в назві вказаного музичного стилю відображене джерело походження продовжених в ньому традицій, а саме музичний стиль *bop*¹(боп). Тому, попри те, що в рамках епохи сучасного джазу блюзова мелодика та її ознаки були значним чином знівельовані, недооцінювати їх вагомість в контексті розвитку джазової музичної культури буде вкрай невірною.

Невід'ємною частиною музичної мови *bebop* є прийом цитування. Музичне цитування – це пряме використання в імпровізаційному соло музичного матеріалу з якогось іншого твору. Зауважимо, що техніка цитування застосовувалася й раніше в джазовій музиці, але тоді її не використовували настільки часто. Витоками цитування могли бути як традиційні мелодії неакадемічної музики «*A Bushel And A Peck*» (Бушель і Пек), «*Buttons And Bows*» (Кнопки і луки), «*Don't Be That Way*» (Не будь таким), «*Kerry Dance*» (Танок Керрі), «*High Society*» (Високе суспільство), так і музичні теми з академічної музичної спадщини, наприклад, тема «Хабанери» з опери Ж. Бізе

¹ Скорочено від *bebop*.

«Кармен», «Вальс-хвилинка» Ф. Шопена [224, с. 130]. Причиною великого поширення зазначеної традиції було прагнення музикантів стилю *bebop* внести до традицій джазового музикування характеристики високого рівня музичної освідченості.

Розглядаючи питання особливостей гармонії зазначеного музичного стилю відносно передуючого йому стилю джазової музики, зазначимо, що певним новаторством було широке використання в складі акордів акордових надбудов¹. Зауважимо, що постійне їх використання стало причиною створення численної кількості дисонуючих співзвучь в акордовій системі музики *bebop*. При чому вищезгадані надбудови в практиці стилю *bebop* часто використовуються в альтерованому вигляді, що також значним чином розширює звукову палітру. Подібні трансформації в гармонії відмічені в роботі Т. Піса: «З появою *bebop* у 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» [286, с. 44]. Тому зауважимо, що сформована в контексті гармонії стилю *bebop* дисонансність колористичного забарвлення музичного матеріалу склала основу для гармонії наступної ери сучасного джазу, та навіть стала її провідною ознакою.

Маємо зауважити, що причини вище окреслених трансформацій в засобах організації гармонічного матеріалу стилю *bebop*, на нашу думку, знаходяться в області соціології та музикознавства. Широке розширення рамок акордової вертикалі є відображенням фактора свободи, який завжди посідав провідну позицію в афроамериканському соціумі. Внутрішній потяг представників афроамериканської спільноти до громадянської свободи, яка виражена в рівності соціальних прав з індивідами зі світлим кольором шкіри весь час супроводжував буття будь-якого афроамериканця на території США.

¹ Акордова надбудова – це звук акорду, який розташований вище його септового тону. Цей звук перебуває 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.

Звертаючись до музикознавства, відмітимо, що певну роль в появі в новому музичному стилі обговорюваного аспекту також відігравала і тенденція музикантів стилю *bebop* до музики академічної традиції, а саме до музики композиторів-додекафоністів (А. Шонберга та П. Хіндемита), музична мова яких відрізнялася високим рівнем дисонансності. При чому зауважимо, що в цьому випадку соціальний фактор відіграє роль причини, а музикознавчій наслідку.

Надалі, наведемо компаративний аналіз провідних характеристик організацій гармонічної мови стилю *bebop* та свінгу.

Для музики стилю *bebop* характерною є 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. Зміни гармонії в творах музичного стилю *bebop* відбуваються у кожному такті, а іноді двічі на один такт. Вищезгадане явище наочним чином виявляється при проведенні порівняльного аналізу джазових творів ери традиційного джазу («*When the Saints Go Marching In*» (Коли святі йдуть на марш), «*Bourbon Street Parade*» (Парад вулицями Бурбон), «*Down by the Riverside*» (Вниз річкою)) та ери *bebop* («*Donna Lee*», «*Afternoon in Paris*» (Полудень у Парижі), «*Bebop*»).

Незважаючи на свої новаторські риси, гармонія музичного стилю *bebop* базується на двох основних компонентах музичної мови традиційної джазової музики. Йдеться про акордову послідовність 12-тактового блюзу або музичну форму «блюзовий квадрат» та акордову послідовність II–V–I. Але наголошуємо, що в стилі *bebop* зазначені елементи набули значного розвитку.

Акордова послідовність блюзового квадрата вважається однією з найбільш вживаних у музиці стилю *bebop*. В історії джазової музики відомий той факт, що лише Чарлі Паркером було записано 175 творів у формі блюзу [224, с. 48]. Наведемо деякі приклади творів, написаних у формі 12-тактового блюзу: з практично незмінною блюзовою гармонічною сіткою – «*Another Hairdo*» (Ще одна зачіска), «*Bag's Groove*» (Грув Бега), «*Barbados*» (Барбадос),

«*Billie's Bounce*» (Відскок Біллі), «*Bloomdido*» (Блумдідо), «*Bluebird*» (Синій птах), «*Buzzy*» (Кайф), «*Cool Blues*» (Крутий блюз) та ін., а також у гармонічно варійованому викладенні 12-тактового блюзового квадрата – «*Au Privave*» (Ау прайвейв), «*Back Home Blues*» (Повертаючий додому блюз), «*Bird Feathers*» (Пташине пір'я), «*Blues For Alice*» (Блюз для Еліс), «*Cheryl*» (Шеріл), «*K. C. Blues*» (Кей Сі блюз)), «*Visa*» (Віза), «*Birk's Works*» (Твори Бірка) та ін.

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. Причому необхідно зазначити, що подібне гармонічне розширення потенційно могло відбуватися в кожному такті квадрата. Для гармонічних послідовностей *bebop* також є характерним заповнення статичних гармонічних місць акордовим рухом.

Явище гармонічної заміни будь-якого різновиду розширює межі гармонізації музичного твору, або навіть взагалі їх прибирає. Справді, найпоширенішим прийомом перегармонізації в джазовій музиці та музиці стилю *bebop* є тритонова заміна. У творах музичного стилю *bebop* цей прийом використовується досить часто: «*Bebop*» (такти 18, 20), «*Blue 'n' Boogie*» (такт 10), «*Groovin' High*» (Високо грувуючи) (такт 16), «*Dizzy Atmosphere*» (такт 24), «*Ornithology*» (Орнітологія) (такт 29), «*Dance of the Infidels*» (Танець невірних) (такт 10). В цьому випадку, необхідно висвітлити питання семантики інтервалу «тритон». Як вказує Л. Васильєва, тритон «застосовується для передачі невизначеності, напруженого тривожного стану, скорботного зосередження і т.п. Вживання його пов'язане з виразом похмурих, ворожих, руйнівних сил» [28; с 28]. Крім того, зазначений інтервал є відображенням функціональної невизначеності. Звертаючись до соціального аспекту буття афроамериканської спільноти 1940 – 1950-х років, ми можемо зазначити його безпосередній зв'язок із вказаним музичним елементом. Мова йде про емоціональний дисонанс, що виникав від невідповідності бажання афроамериканського індивіду до соціальної рівності та ситуації, що існувала в суспільстві США в період 1940 – першої половини 1950-х рр. Цілком зрозуміло, що вказаний фактор

відобразився в рамках культурних процесів зазначеного періоду, а саме в музичному стилі *bebop*.

Необхідно вказати, що трансформацій зазнали не тільки головні складові музичної мови музичного стилю *bebop*, а й певні засоби виконання, манера сценічної поведінки тощо. Причому зазначимо, що вказані характеристики носили доволі яскравий характер. Причини подібних змін лежать у соціальному та культурному полі. Насамперед це стосується кристалізації сольної імпровізації як провідного різновиду виконання в рамках зазначеного музичного стилю. Як відомо, тяжіння до колективного мислення, що, в свою чергу, накладало відбиток на всі соціокультурні процеси афроамериканського середовища, є невід'ємною частиною африканської культури. Подібний аспект відобразився насамперед у явищі колективної імпровізації в рамках новоорлеанського джазу та надалі в традиції великого кількісного складу музичного колективу епохи біг-бендів. Традиція сольної імпровізації, що стала принциповим новаторським елементом нового музичного стилю, на нашу думку, бере свій початок насамперед від традицій виконання блюзу¹, явища, з яким, як було вказано раніше, музичний стиль *bebop* має тісний зв'язок, та від тенденцій, що спостерігалися в соціальному розвитку афроамериканського середовища зазначеного періоду. Причому необхідно зазначити, що вказана ознака увійшла до переліку концептуальних засад явища, що досліджується. Щодо спільності із блюзовим виконанням, причина зазначеної тотожності полягає у високому значенні емоційної складової як в блюзі так і в рамках музичного стилю *bebop*. У цьому разі йдеться про емоційність індивідуальну, свого роду навіть інтимну. Саме зосередження уваги на особистих емоціях та хвилюваннях виконавця стало причиною звернення до архаїчних традицій афроамериканської музики. На нашу думку, причина вказаного явища із області психології та її можна віднести до процесів самоактуалізації. Як відомо, вказане поняття досліджується в контексті педагогіки, психології, філософії, соціології,

¹ Зауважимо, що певною мірою зазначене явище є також наслідком впливу традицій західноєвропейської культури, в рамках якої концепція індивідуальності посідає провідне місце. Але, на нашу думку, головний зв'язок знаходиться в області блюзових традицій.

біології тощо. Ми пропонуємо виявити значення вказаного поняття в рамках культурологічних змін, що відбулися в рамках панування музичного стилю *bebop*. Першим застосував виділене поняття в наукових дослідженнях нейрофізіолог К. Гольштейн, який трактував його як певну силу, яка змушує людину до розвитку [39]. А. Маслоу характеризував самоактуалізовану людину як повноцінно розвинену особистість [217]. У роботі «Психосинтез: теорія і практика» виділяється духовний аспект у рамках зазначеного процесу, який трактується як перший етап повноцінного духовного розвитку людини [154]. Крім того, відповідно до теорії А. Маслоу, для процесу самоактуалізації характерними є «граничні переживання», або моменти емоційного стану, які переживає людина під час високого рівня емоційних переживань [121, с. 67]. Базуючись на такому твердженні, ми можемо вказати на той факт, що музичне мистецтво як найемоційніший вид мистецтва відіграє важливу роль у процесах самоактуалізації. Крім того, ми також можемо зазначити важливу роль музичної, зокрема джазової культури в процесах розвитку афроамериканської культури, оскільки, як відомо, музика завжди посідала в її контексті провідне положення. Таким чином, вкажемо, що самоактуалізація – це «властивість психологічно здорової, зрілої особистості, яка прагне до повноцінної реалізації власного потенціалу, до саморозвитку, збереження і максимального прояву своїх кращих рис» [55, с. 31]. Як бачимо із наведеного, зосередження всіх вказаних процесів відбувається навколо внутрішнього середовища індивіда, що підтверджує актуальність застосування цього поняття в рамках дослідження зазначеного питання.

Згадку про зазначене поняття в культурологічному ракурсі ми знаходимо в дослідженнях джазової музичної культури Ф. Шака. Науковець пише, що джазова музика, та «насамперед бібоп», була «саме тим художнім елементом, за допомогою якого окремі “чорні” виконавці намагалися самоактуалізуватися» [207, с. 9]. Крім того, зазначимо, що в цьому випадку необхідно брати до уваги також і фактор боротьби середньостатистичного афроамериканського індивіда за соціальну рівність, що, в свою чергу, виступає в ролі підсилюючого елементу

внутрішніх переживань особистості. Зауважимо, що расовий фактор також береться до уваги і в словах Ф. Шака щодо характеристики провідного елемента музичного стилю *bebop*, що були наведені вище [207, с. 9]. Також необхідно зазначити, що в контексті соціальних процесів, які відбувалися в американському соціумі в 1940-х роках, винесення явища самоактуалізації афроамериканського індивіда до переліку домінуючих факторів, що стали причиною змін, які відбулися в культурному середовищі джазової спільноти, також є абсолютно логічним. Афроамериканець 1940-х років, прагнучи рівності в суспільстві США, рівняючись на осіб із білим кольором шкіри, відчував необхідність до самовираження, до вираження свого особистого «я» тощо.

Крім того, як вказують у своїх дослідженнях Н. Буянова та Ю. Литвиненко, «істотне значення в процесі самоактуалізації має наявність у людини творчого початку» [26, с. 28]. Маємо зазначити, що, як відомо, творчий початок завжди мав стратегічне значення в рамках афроамериканської культури. Подібний факт насамперед витікає із африканського коріння обговорюваного явища та із тісного зв'язку африканських традицій з музичною культурою, оскільки, як відомо, музика є невід'ємною частиною африканських магічних обрядів. Крім того, певний зв'язок із музикою афроамериканського буття простежується і в необхідності емоційного розрядження афроамериканця-раба, який абсолютно не мав доступу до будь-яких засобів, які б могли забезпечити йому щось подібне. Тобто в цьому разі творчий початок розглядається нами як наявність у бутті індивіду процесів, що пов'язані із музичною культурою та, як наслідок, формують потяг індивіда до вказаного явища. Підкреслимо ще раз, що подібне тяжіння було сформоване, по-перше, архаїчними традиціями, а по-друге, історичними обставинами, що склалися впродовж розвитку історії афроамериканського населення. Відштовхуючись від позиції, в рамках якої ми стверджуємо, що психологічний процес самоактуалізації став причиною певної низки змін, що виникли в традиціях джазового виконавства у 1940-х роках, ми також можемо виділити і поняття «креативність». Звертаючись до досліджень Н. Буянової та Ю. Литвиненко,

зосередимо увагу на твердженні, що креативність є фактором, який сприяє «особистісному зростанню людини, спонукаючи його до активності», тобто виступає в ролі каталізатора процесу самоактуалізації [26, с. 28]. Зауважимо, що креативність як процес є тісно пов'язаною із явищем, яке посідає центральне положення в рамках джазової музичної культури. Мова йде про імпровізацію. Тобто цілком логічним є той факт, що в рамках саме джазової музики відбулася практична реалізація психологічних процесів, які мали місце в афроамериканському суспільстві 1940-х років. Крім того, ми можемо зауважити, що саме високий ступінь креативності став причиною появи численних та досить різноманітних змін у музичній мові стилю *bebop*.

З вказаними соціальними процесами також пов'язані і інші характеристики зазначеного музичного стилю, а саме зменшення кількості учасників музичного гурту від великого біг-бенду до малого інструментального комбо, оскільки в такому зменшеному складі кожен із музикантів мав змогу виразити своє «я», не втрачаючи його у великій кількості людей на сцені або ховаючи його за особою керівника-диригента, кожен мав можливість проявити свої креативні здібності, виконуючи свою власну імпровізацію тощо¹ [70, с. 117]. Справедливим буде зазначити, що, крім того, причиною вказаного явища були також і складні економічні обставини зазначеного періоду, оскільки зменшена кількість музикантів значно спрощувала організаційний процес, а також всі витрати, що були пов'язані із проведенням будь-якого заходу. Але провідною причиною, на нашу думку, були психологічні процеси, які відбувалися в рамках афроамериканської спільноти у вказаному періоді ХХ ст. Крім того, необхідно зазначити, що в рамках вказаної ознаки набуває нового трактування функція ритм-секції, зокрема ударні інструменти та контрабас, оскільки вони стають повноправними членами музичного колективу, а не виконують суто супроводжуючу функцію. Зазначимо, що тим самим у часи

¹ На початку ХХ ст. склад джазових ансамблів також складався з невеликої кількості учасників. Але в цьому випадку кількісний склад гурту був зумовлений інструментами, які були в наявності [152, с. 91].

панування музичного стилю *bebop* були встановлені нові стандарти в традиціях виконання джазової музики, які в процесі подальшого розвитку лише затвердилися та стали еталоном джазового виконавства.

Також зазначена тенденція до самовизначення, що бере початок від процесу самоактуалізації, певним чином відбилася і на трансформації структури творів, що виконувалися у часи панування музичного стилю *bebop*, в бік певної спрощеності. На зміну ретельно виписаним оркестровим аранжуванням приходять музична структура «тема-імпровізація-тема», якій, як правило, передує інструментальний вступ, викладений у вигляді унісону. Подібне твердження ми можемо зробити, оскільки спрощені форми та аранжування надавали можливість перенести увагу як музикантів так і слухачів із зовнішніх елементів, таких як добре написане аранжування або вдало відпрацьовані брейки, на саме музичне виконання твору або імпровізацію певного музиканта.

Вплив процесу самоактуалізації також простежується і в тенденціях зовнішнього вигляду артистів, які представляли новий музичний стиль. Як вказує П. Корнев, «разом із музикантами, які грали у стилі “бі-боп», в середині 1940-х рр. прийшла і нова сценічна мода» [78, с. 336]. При чому провідною ознакою цієї моди була не ідентичність, а, навпаки, індивідуальна оригінальність. Кожен з артистів намагався виразити себе через певну ознаку. Зокрема, Д. Гіллеспі застосовував у побудові свого образу оригінальний берет та окуляри в роговій оправі, його славнозвісна форма сурми і сьогодні залишається неповторним феноменом в історії джазової музики, Т. Монк завжди носив оригінальні головні убори тощо. Оскільки сценічний костюм є засобом ідентичності та самоствердження артиста, вказана ознака є також прямо пов'язаною із зазначеними психологічними процесами, що відбувалися в рамках афроамериканської спільноти.

Наведемо вислів Е. Кубасової, яка запропонувала наступне визначення сучасного музиканта-джазмена: «Джазмен – це музикант-професіонал, творчість якого завжди є авангардом музичної культури “джаз”, фанатична

захопленість своєю справою, який морально і позиційно протиставляє себе суспільству та зовнішній вигляд якого відрізняється від стандартів часу» [94, с. 289]. Зосередимо увагу на наступних характеристиках наведеного визначення: професійний рівень діяльності, культурний авангард, фанатизм, загальне та, зокрема, культурне протиставлення себе традиціям оточуючої сучасності. Всі без винятку ознаки є набуттям філософії музичного стилю *bebop*: професіоналізм є результатом поєднання музичної освіти та джазової музики, яке було впроваджене саме музикантами-боперами, всі наступні аспекти є наслідком позиції соціальної та культурної маргінальності, яку впровадили музиканти новітнього музичного стилю, тим самим трансформуючи ознаки джазової музичної культури з масової до елітарної. Крім того, зазначені трансформації носили настільки глобальний характер, що вони є актуальними для джазової музичної культури до сьогоднішнього дня. Починаючи з другої половини ХХ ст., в рамках загального розвитку людства набули змін нечисленна кількість аспектів, тоді як джазова музична культура продовжує розвиток у тому напрямку, який їй надали провідні ідеї та засади музичного стилю *bebop*. Упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. джазова музика набула широкого світового розповсюдження: були сформовані певні європейські джазові школи, зокрема французька та польська, на території радянського простору джазова музична культура була певною опозицією масовій радянській культурі, в процесі подальшого розвитку на території пострадянського простору відбувся симбіоз слов'янської музичної культури та джазу, що, як наслідок, призвело до тенденцій встановлення нових культурних традицій у контексті української культури тощо. Але загальна позиція в контексті світової культури, яку джазова музика посіла в результаті еволюційних процесів, що відбулися в рамках музичного стилю *bebop*, залишилася незмінною. Джазова музика і сьогодні залишається в полі елітарного музичного мистецтва та є певною опозицією процесам, які відбуваються через повсюдні наслідки діяльності масової культури сучасності. Однак необхідно зауважити, що, враховуючи переваги науково-технічної

революції, які надають продуктам масової культури чималої переваги, чим неабияким чином впливають на загальний напрям культурного розвитку людства, культура елітарна потребує певної підтримки, щоб продовжувати створювати повноцінну протидію деструктивним процесам, які привносить масова культура. Незаперечним фактом є те, що масова культура має право на існування та, навіть враховуючи всі негативні наслідки, ми не можемо вимагати та очікувати її зникнення. Але необхідність існування певної противаги для неї також є очевидним, що, в свою чергу, вимагає поглиблення дослідження соціокультурних явищ, які є носіями вказаних ознак та, крім того, вже мали місце в історії світової культури. Крім того, поглиблене дослідження культурних феноменів, що склали базу для формування цілої культурної епохи, може стати у нагоді при проектуванні майбутнього вектора розвитку сучасної джазової культури.

Спираючись на результати проведеного дослідження, в процесі якого були виявлені метаморфози, що відбулися в рамках музичного стилю *bebop*, ми можемо дійти висновку, що саме в рамках зазначеного явища джазової музичної культури були закладені головні тенденції, які стали фундаментом для подальшої ери сучасного джазу. Вказані зміни відбулися з причини певної низки соціальних та психологічних процесів, що мали місце в афроамериканському суспільстві 1940-х – першої половини 1950-х років. Серед них ми можемо зазначити явища самоактуалізації та креативності, які, в свою чергу, були зумовлені боротьбою афроамериканців за свої соціальні права. Зазначені психологічні процеси стали причиною як звернення до архаїчних традицій афроамериканської музики, зокрема блюзу, так і появи певної низки характеристик, таких як новітні тенденції сценічного одягу та сценічної поведінки, поява нових елементів музичної мови, встановлення нових стандартів джазового виконання тощо. Крім того, необхідно зазначити, що в мелодиці та гармонії музичного стилю *bebop* є синтезовані як риси традиційного джазу, так і тенденції, які склали провідні засади музичної мови ери сучасної джазової музичної культури. В результаті дослідження

встановлено, що саме в період панування зазначеного музичного стилю було встановлено новітній образ сучасного джазмена, який є актуальним і сьогодні. Все вищезазначене дозволяє нам характеризувати період панування стилю *bebop* як окремий період історичного розвитку джазової музики. Крім того, зауважимо, що саме в зазначений часовий проміжок, а саме у 1940 – першій половині 1950-х роках, були сформовані провідні засади епохи сучасного джазу, яка триває і досі.

2.3. Роль феномену імпровізаційності в еволюційних процесах джазового музичного мистецтва

Джазова музика та імпровізація є нероздільними поняттями і в деякому сенсі навіть асоційованими. Зазначений фактор є загально визнаним як у наукових колах, так і в загальноприйнятому розумінні. Ю. Кінус пише, що імпровізація є сутністю джазової музики [64, с. 8]. Н. Светлакова зазначає імпровізаційну природу «музичного висловлювання» як одну з головних особливостей виконання джазової музики [169, с. 6]. Є. Новікова вказує на причину такого твердження, зазначаючи, що подібне явище відбувається через найбільше відображення в джазі універсальних рис імпровізації та характеризує її як обов'язковий атрибут, відмінну рису та «репрезентанта» джазової музики [133, с. 77–78]. Є. Барбан підкреслює, що джазова музика має насамперед імпровізаційний характер [12, с. 5]. У статті «Творчество как основа джаза» автори вказують, що «джаз належить до імпровізаційних видів музики, в яких акцент робиться на самому процесі музикування» [139, с. 119]. О. Павленко також зазначає імпровізацію «основним принципом виконання джазових творів» [143, с. 75]. Д. Лівшиц підкреслює той факт, що саме імпровізація «виступає головним носієм семантики і синтактики», а також зазначає її стилеутворюючу функцію, що зберігалася «протягом усієї джазової історії» [104]. Н. Сродних пише, що саме в джазовій музиці в найбільш найповнішою мірою «відродилося мистецтво музичної імпровізації», яке, в свою чергу,

«відрізняє феномен джазу від інших видів музичних стилів» [177, с. 6]. О. Войченко пише, що імпровізація є одним з трьох «кітів» джазової музики [31, с. 265]. О. Воропаєва вказує на те, що «через техніку імпровізації джаз інтерпретує “сам себе”, свій стиль та мову, підкоряючі цим всі іншопланетні запозичення, що потрапляють до сфери його інтересів» [33]. Але чи завжди імпровізація відігравала настільки важливу роль у рамках музичного та, зокрема, джазового мистецтва? Проаналізуємо процес розвитку імпровізації в контексті історії розвитку джазової музики.

Починаючи з виникнення одного з головних витоків джазу, а саме блюзу, імпровізаційність стає домінуючим принципом викладення музичного матеріалу. Необхідно зазначити, що вказана тенденція зумовлює спрощеність або навіть певну обмеженість спектра елементів мелодичної, гармонічної, фактурної, структурної виразності у порівнянні із західноєвропейською музичною традицією. Тобто ми можемо стверджувати, що домінування імпровізаційного початку в рамках витоків джазової музики мало настільки переважний характер, що певним чином вплинуло на формування її комплексу стилістичних ознак. В процесі подальшого розвитку, в часи панування новоорлеанського джазу, імпровізація продовжує відігравати провідну роль у процесі викладення музичного матеріалу, хоча і в дещо іншій формі: сольну імпровізацію змінює колективна [64, с. 11]. У період ери біг-бендів, а саме в 1930-х роки, імпровізаційність відходить на другий план. Колективна імпровізація стає неможливою з двох причин: по-перше, через велику кількість учасників музичного колективу, що суттєво ускладнювало процес імпровізаційного створення музики, по-друге, через зміщення джазового музичного мистецтва в комерційний простір, що певним чином накладало певну відповідальність за отриманий продукт. Таким чином, ми можемо зазначити, що в рамках ери свінгу відбулося певне обмеження творчої свободи виконавця. Також необхідно зауважити, що в контексті виділеного періоду має

місце і традиція сольної імпровізації¹. Але, враховуючи всі обмеження, якими було оточене вказане явище, його можна характеризувати як імпровізаційний процес лише умовно. Повноцінне відродження імпровізаційної традиції відбувається лише в часи музичного стилю *bebop*, у контексті якого імпровізація набуває концептуального значення.

Надамо стислий огляд історичного розвитку феномену імпровізації в рамках академічної музики. Проведення подібного огляду є необхідним, оскільки саме західно-європейська музика завжди становила основний пласт світової музичної культури, тому певним чином в усі часи мала вплив і на джазову музичну культуру. Виявляючи стан розвитку імпровізації в рамках академічної музичної культури, ми можемо зазначити, що в період панування музичного стилю *bebop* імпровізація як форма музикування в ній практично зникла. В часи поліфонічного стилю імпровізація була невід'ємною складовою музичного мистецтва. Як зазначає Л. Мун, «майстерність у так званій вільній імпровізації поліфонічних музичних форм (прелюдій, фуг і ін.)» навіть «служила мірилом професійної кваліфікації» [120, с. 100]. Т. Пістунова відмічає імпровізаційну складову творчості у мистецтві А. Фрескобальді, а також «Й. Баха та його синів» [150, с. 88]. В часи встановлення гомофонно-гармонічного складу роль імпровізації значно зменшується, поступаючись місцем варіаційності та інтерпретації. В рамках романтизму мистецтво імпровізації набуває нового значення та змісту: імпровізація знов стає невід'ємною складовою музичної виконавської традиції. Історії музики відомі геніальні імпровізатори цієї епохи, а саме Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, Н. Паганіні, С. Рахманінов та ін. Як вказує Л. Романюк, певна кількість музичних жанрів отримала назви через їх тісний зв'язок саме з імпровізацією: «фантазія, експромт, прелюдія» [159]. Але на початку ХХ ст. зазначена тенденція поступово згасає, витісняючи імпровізацію лише в рамки «каденції»

¹ Зародження вказаної традиції відбулося в часи панування Чиказького джазу, а саме в рамках творчої діяльності Л. Армстронга. Але на той час вказаний феномен був скоріше виключенням, ніж традицією, тому період становлення традиції сольної імпровізації припадає на епоху свінгу, а саме на 1930-ті роки. [1, с. 253].

музичного твору. У. Сарджент зазначає, що подібний процес, який автор характеризує як певне обмеження свободи «музичного самовираження», пов'язаний насамперед із традицією нотації, що є невід'ємною складовою західно-європейської академічної музичної культури [167, с. 38]. У контексті сучасної академічної музики імпровізація великої ролі також не відіграє. Але елементи імпровізації, які найяскравішим чином у ХХ ст. відображені в джазовій музиці, певним чином відтворилися у творчості композиторів, які є представниками академічної музичної традиції, а саме Л. Бернстайна, К. Дебюссі, Д. Мійо, А. Онеггера, П. Хіндемита, І. Стравінського, Р. Щедріна, К. Хартмана, Дж. Льюїса та ін. Таким чином, ми можемо підсумувати, що в часи зародження музичного стилю *bebop* явище імпровізації було в занепаді, як у рамках джазової музики, так і в контексті академічної західно-європейської музичної культури.

Надалі звернемося до виявлення головних характеристик феномену імпровізації. Виділяючи головну ознаку, що закладена в етимології зазначеного поняття, вкажемо насамперед на його походження від італійського слова *improvvisazione*, французького – *improvisation*, що, в свою чергу є похідними від латинського слова *improvisus*, що в перекладі на українську мову означає «непередбачений, раптовий, несподіваний» [219]. Простежуючи значимість вказаного поняття, ми можемо відзначити його широке розповсюдження в певних наукових галузях, насамперед у філософії, психології, педагогіці та мистецтві. Але спільною рисою поняття імпровізації в контексті будь-якої науки є здатність миттєвого знайдення рішення певної ситуації [99, с. 154]. Саме тому в контексті мистецтвознавства, як вказує Л. Мун, імпровізація вважається найвищим проявом «творчих здібностей музикантів, художників, танцюристів, поетів, акторів, ораторів» [120, с. 99]. На сьогоднішній день існує думка, що миттєва імпровізація неможлива, та через це необхідно вдаватися до вивчення певних шаблонів, із подальшою їх компіляцією в різноманітних комбінаціях. Прагнучи спростити таке твердження, звернемося до фактів у контексті історії виникнення феномену, що обговорюється. За твердженням

В. Храмова, перші приклади літературно-поетичної імпровізації відрізнялися високим «поетичним рівнем» [202, с. 10]. І. Денисюк характеризує, як блискучих поетів-імпровізаторів А. Міцкевича та Д. Джустаніані [42, с. 29]. Л. Мун зазначає також і особистості П. Вяземського та В. Брюсова [120]. Таким чином, спираючись на наведені відомості, ми можемо зробити висновок про здатність індивіда до відтворення імпровізаційного процесу в реальному часі. Крім того, наголосимо на тому, що, на нашу думку, абсолютно невірним є зведення процесу імпровізації до «простого механічного комбінування» [132, с. 77]. Подібне явище призводить до нівелювання всіх основних характеристик обговорюваного явища та зміщення його в іншу категорію культурної діяльності. Є. Барбан також акцентує увагу на тому факті, що саме «несподіванка – запорука органічності ... джазової ідеї, необхідний момент переходу неусвідомленого змісту свідомості в самосвідомість» [12, с. 55]. Хоча зазначимо, що в цьому разі думки науковців різняться. Деякі з них зазначають певні категорії імпровізації, які включають у себе елемент попередньої підготовки. О. Павленко, наприклад, поділяє «імпровізаційні соло» на чотири типи: заздалегідь вивчений музичний матеріал, який щоразу виконується без змін; попередньо вивчений музичний матеріал, який щоразу виконується з деякими відмінностями; імпровізація, що має «підготовлені частини (кульмінації, брейки, каденції, складні послідовності)», але виконавець має можливість внести в будь-який момент корективи; «імпровізація спонтанна», що не має жодного підготовленого заздалегідь елемента [143, с. 75]. Зауважимо, що в наданому переліку, на нашу думку принципам імпровізаційності відповідають лише третя та четверта категорії, оскільки перша та друга категорії не мають у своєму складі ознак явища, що обговорюється. Першу та другу категорії скоріше можна віднести до принципів музичного варіювання або виконавської інтерпретації. Необхідно зазначити, що в цьому випадку йдеться про тенденції, що були закладені в явищі імпровізації за часів панування музичного стилю *bebop* та надалі отримали подальший розвиток у контексті історії джазової музики. Якщо говорити про різновид

імпровізаційності в рамках, наприклад, блюзу, то тоді для нього буде актуальна і друга зазначена категорія, оскільки в рамках блюзового формоутворення має місце саме варійований різновид імпровізаційності. Зазначений принцип риффовості відобразився і в принципах організації музичного матеріалу в рамках музичного стилю *bebop*, але, необхідно зазначити, що вказане явище має трактуватися скоріше як «відгук минулого», а не як «погляд у майбутнє». Зауважимо, що в контексті музичного стилю *bebop* провідною рисою явища імпровізації є відчуття певної свободи. Подібна характеристика має досить важливе значення, оскільки саме вона неабияким чином вплинула на основні еволюційні процеси, що мали місце в рамках обговорюваного музичного стилю.

Зауважимо, що в деякому сенсі можна ототожнити поняття імпровізаційності та творчості. У. Сарджент характеризує імпровізацію як «процес безпосередньої творчості» [167, с. 38]. Ю. Кінус також зазначає саме «вільне фантазування» основою процесу імпровізації, вказуючи, що саме це явище є єдиним джерелом та двигуном «усього процесу музикування» [64, с. 25]. А. Шевель пише, що «імпровізація є пусковою і рушійною пружиною творчості» [214]. І. Овчаров зазначає, що «процес творчий» є основою імпровізації [137]. Т. Баришева і М. Григорьєва вказують, що імпровізація «є необхідною умовою для успішної реалізації творчого процесу в будь-якій сфері діяльності» [13, с. 41]. Є. Новікова пише, що «здатність до імпровізації» необхідно винести навіть в окрему категорію критеріїв, що визначають рівень «креативності» митця [133, с. 77]. Зазначимо, що в науковій літературі поняття «креативність» та «творчість» є певним чином пов'язані. За визначенням Є. Торренса, креативність трактується як «здатність до творчості» [45, с. 43]. Як зазначають М. Крошнєва та Л. Шейко, креативність – це «високий рівень творчого мислення» [93, с. 15]. Певна кількість науковців, серед них Д. Сімпсон, К. Тейлор, Е. Фромм та ін., зазначає головну ознаку креативності як здатність індивіда до нестандартного мислення та знайдення нестандартних рішень. Тобто під креативністю ми можемо мати на увазі

створення чогось новітнього та досі невідомого. Таким чином, ми можемо вказати на те, що вагома позиція імпровізації в контексті музичного стилю *bebop* відіграє рішуче значення, оскільки саме наявність високого ступеня креативності певним чином вплинуло на новітність та значимість трансформаційних процесів у рамках зазначеного стилю. Необхідно зауважити, що у рамках феномену імпровізації стилю *bebop* мали місце два аспекти креативності: у більш вузькому розумінні – численна кількість новітніх елементів музичної мови та у більш широкому – тенденція до вільної імпровізації. Причому обидва аспекти ми можемо охарактеризувати як основні для всієї ери *Modern Jazz*.

Зауважимо, що імпровізація відрізняється більшим рівнем емоційності порівняно з підготовленим або «зафіксованим» мистецтвом. Вказана ознака найяскравішим чином проявляється саме в музичній імпровізації, оскільки «в порівнянні з іншими видами мистецтв (живопис, скульптура, архітектура, драма та ін.) її вихідний природний матеріал» є «найбільш емоційно виражений» [60, с. 442]. Є. Альошинська також зазначає, що «емоційність – характерна риса не тільки джазового, а й музичного мистецтва взагалі, оскільки музика має нерозривний зв'язок із почуттями, переживаннями і їх виразом за допомогою звучання» [5, с. 129]. Тому, як наслідок, «музичне мистецтво ... посідає особливе місце серед інших видів мистецтва» та «активно впливає на емоції і почуття людей» [9]. У рамках джазового музичного мистецтва зазначена характеристика, на нашу думку, бере початок від блюзових витоків, характеристики яких широко відобразилася в рамках музичного стилю *bebop*. Враховуючи історичні та соціокультурні умови виникнення блюзу, ми можемо заключити, що його виникнення було результатом певних емоційних переживань, що, до того ж, були проявлені не тільки в індивідуальному а й у колективному плані. Про подібний феномен підсилення емоцій при розділенні їх іншими індивідами пише Р. Коллінз [238]. Є. Коровіна пов'язує вказану емоційність блюзу із емоційним зривом, що «зажадав якнайшвидшого розв'язання» та виник у результаті переосмислення місця афроамериканця в

демократичному американському суспільстві [86, с. 19]. Авторка також вказує, що очікувана «розрядка настала» саме «в блюзі, який і приніс бажане полегшення і навіть спустошення» [86, с. 19]. Крім того, виявляючи значення емоційності явища імпровізації в контексті музичного стилю *bebop*, ми можемо зазначити, що підсилюючим фактором у рамках вказаної ознаки виступає також і маргінальність зазначеного музичного стилю як певний наслідок прояву маргінальності в психологічному портреті творців новітнього явища джазової музичної культури¹. Вказана характеристика, безумовно, виступає певним катализатором процесу підсилення наочності вираження емоційних процесів. Подібний факт окреслює і Т. Шибутані, зазначаючи, що позитивним наслідком «маргінальної ситуації» для індивіда є «висока творча активність» [215, с. 473–479]. Крім того, як вказано в статті «*Emotional Intent Modulates The Neural Substrates Of Creativity: An fMRI Study of Emotionally Targeted Improvisation in Jazz Musicians*» (Емоційний намір модулює нейронні субстрати творчості: fMRI-дослідження емоційно цільової імпровізації у джазових музикантів), саме «емоція є основним мотиватором творчої поведінки» [278, с. 1]. Автори також пишуть, що «емоція та креативність тісно пов'язані», що, в свою чергу, надає нам право вказати на походження високого рівня емоційності імпровізації як головного аспекту музичного стилю *bebop* саме від маргінальних ознак зазначеного явища, оскільки, як було вже зазначено раніше, «креативність є однією з провідних характеристик процесу імпровізації» [278, с. 1].

Намагаючись усвідомити значення імпровізації в контексті мистецтва, звернемося до статті В. Храмова «Импровизация как форма творческой деятельности» [202]. Автор вказує на той факт, що «вплив імпровізатора на публіку» є значно сильнішим, ніж вплив виконання підготовленого заздалегідь матеріалу [202, с. 10]. Виділимо два аспекти в наведеному визначенні: фактор самої імпровізації та фактор індивіда або групи індивідів, на яких спрямований творчий процес, а в цьому разі процес імпровізації. Перший виділений аспект підкреслює високий рівень емоційності, притаманний імпровізації, в якій би

¹ Вказаний аспект більш детально буде викладене в розділі 3.

галузі мистецтва вона не відбувалася, що було обговорено нами вище. Щодо другого виділеного аспекту, то, звертаючись до наукових досліджень, ми можемо вказати на справжню важливість зазначеної характеристики. Є. Новікова зазначає фактор «публіки», а точніше її «соціальну і емоційну складові» як одну із сутнісних характеристик «феномену імпровізації» в рамках джазової музики [132, с. 78]. В історії мистецтва відомі факти, які засвідчують навіть неможливість деяких артистів відтворити творчий процес без участі публіки¹. В. Храмов пояснює цей феномен через представлення аудиторії як «фактора, що стимулює натхнення» митця-імпровізатора [202, с. 11]. Є. Барабан наголошує на тому, що саме «акт сприйняття» публіки «перетворює саму імпровізацію на факт культури» [11, с. 95]. Тобто явище імпровізації початково має на увазі взаємний емоційний обмін між виконавцем та слухачем. Вказана характеристика надає нам право стверджувати про певну роль, що відіграє імпровізація в комунікативних процесах мистецтва, складовими яких є вона та публіка. Як відмічає Є. Новікова, «За допомогою комунікації відбувається вплив імпровізатора на культуру і її перетворення» [130, с. 27]. Про важливість вказаної категорії пише і С. Безклубенко, зазначаючи, що саме в образності засобів виразності будь-якого мистецтва, зокрема екранного та зображального, відбувається вербалізація образу, яка не може бути описаний словами [15, с. 11]. Причому автор підкреслює, що подібний процес вербалізації не може бути замінений не тільки прямим, але й навіть опосередкованим словесним описом, для того щоб зробити зазначений образ «зрозумілим для інших» [15, с. 11]. Таким чином, науковець характеризує вказану ознаку як унікальну «можливість мистецтва як засобу комунікації» [15, с. 11]. Вважаємо можливим застосувати подібне визначення і до музичного мистецтва. Зрозуміло, що можна відмітити певне кількісне обмеження індивідуумів, які розуміють ті засоби, що використовуються в музичному мистецтві, оскільки в рамках образотворчих мистецтв застосовується спектр засобів, що є більш доступними для сприйняття. Крім того, як вказує О. Козлов,

¹ Наприклад творчість піаніста В. Софроніцького [202, с. 10].

імпровізація, як правило, «у звичайних людей, далеких від музики ... більшою мірою» пов'язана «з чимось легковажним, ненадійним, зробленим “нашвидкоруч”» [71]. Але, враховуючи домінуюче значення емоційності як складової музичного мистецтва, можемо зауважити, що вона виступає в ролі певної компенсації «незрозумілості» засобів музичної виразності, що іноді є далекими для сприйняття публіки. Тобто, якщо в ролі «уніфікованої мови» в образотворчому мистецтві виступає візуальне зображення, то в музичному мистецтві його замінює емоційний образ, який викладається, може, і не досить зрозумілими для широкої аудиторії засобами, але викликає знайомі та близькі емоції. Зокрема, таке твердження особливо стосується і імпровізації, однією з визначальних рис якої є неабиякий рівень зазначеної емоційності. С. Безклубенко також вказує на значимість феномену комунікації в контексті будови соціуму, оскільки «саме “комунікація” є тим своєрідним (з'єднуючим, скріплюючим, зцементовуючим) матеріалом, за допомогою якого будується соціум.» [15, с. 12]. У рамках мистецтвознавства і по відношенню до цього процесу С. Барбан застосовує термін «художня комунікація» [11, с. 95]. На нашу думку, вказане поняття можна спроектувати і на явище імпровізації як складову будь-якого виду мистецтва. Тому ми можемо вказати на важливу роль імпровізації також і в соціальних процесах.

Крім того, не можна оминати той факт, що імпровізація відіграє велику роль у контексті інших наукових галузей, зокрема педагогіки. Насамперед принцип імпровізаційності відображений у девізі педагога Макаренка, що формулюється як «негайний аналіз і негайна дія» [106, с. 12]. Т. Котсопідю та Д. Хагрівс в статті «*An Experimental Study of the Effects of Improvisation on the Development of Children's Creative Thinking in Music*» (Експериментальне дослідження впливу імпровізації на розвиток творчого мислення дітей у музиці) зазначають важливість імпровізації для дітей «із точки зору їх музичного, психологічного та соціального розвитку» [272, с. 268]. Як зазначає Н. Олександріна, зайняття імпровізацією «сприяє розвитку музично-творчих здібностей і виховання професійних виконавських якостей» учнів [4, с. 112].

С. Золкін вказує, що «імпровізація відіграє важливу роль під час навчального процесу у становленні творчої особистості студента-музиканта» з тієї причини, що саме вона направлена «на розкриття творчого потенціалу і стає одним із потужних засобів самореалізації» [58, с. 574]. Таким чином, феномен імпровізації постає перед нами як справді значима складова культурного простору буття людини.

Однак зауважимо, що, на думку науковців, навичка імпровізації не є абсолютно спонтанною та непередбаченою діяльністю. Навпаки, це здатність керувати процесами своєї свідомості зі швидкістю реального часу. Як вказує Є. Новікова, імпровізація – це «мистецтво мислити» [132, с. 125]. О. Павленко навіть стверджує, що музикант може вільно імпровізувати лише у тому випадку, коли він «вивчить необхідну кількість елементів, які він зможе виконувати довільно, без участі свідомості, на субсенсорному рівні [143, с. 76]. Є. Барбан зазначає, що «процес імпровізації зовсім не є чимось абсолютно стихійним, він має внутрішньо притаманними йому прихованими “логічними” механізмами» [12, с. 57]. Як відносну аналогію можна привести діяльність синхронного перекладача, процес дій якого можна відобразити наступним чином: чую – усвідомлюю – перекладаю. Ланка дій імпровізатора виглядає дещо іншим чином: відчуваю емоцію – уявно трансформую у музичний звук та усвідомлюю це – виконую. Не зважаючи на той факт, що ланки в наведених схемах різняться – в першому випадку джерело процесу є зовнішнім фактором, в другому – внутрішнім, загальна структура є подібною. Інакше кажучи, незважаючи на те, що імпровізація, у порівнянні з «неімпровізованою музикою», є менш упорядкованою формою музики, «параметр організації» в ній все ж таки присутній [298, с. 17]. Д. Кротус у статті «*Growing with Improvisation*» запропонував наступний розподіл рівнів володіння імпровізаційними навичками: дослідження; імпровізація, що зорієнтована на процес; імпровізація, що зорієнтована на результат; перехідна імпровізація; структурна імпровізація; стилістична імпровізація та особиста імпровізація [273, с. 38–39]. Крім того, автор зауважує, що вказані категорії визначені не за

віковим принципом, а за ступенем оволодіння мистецтвом імпровізації. Таким чином, навичка імпровізації постає перед нами як «висококваліфікований навик, що може бути опанований у процесі навчання та який покращується з інтелектуальним розвитком, навчанням, практикою та досвідом» [272, с. 253]. Однак необхідно також зауважити, що вказану характеристику імпровізація набула в процесі становлення, оскільки початково вона була явищем, яке не було пов'язане з навчальним процесом. Але підкреслимо, що зазначена ознака вирішує одну зі стратегічних проблем будь-якого світового феномену в рамках світової культури, а саме здатність передати набуті навички нащадкам, що, як результат веде до збереження певної традиції. Ще раз наголосимо на тому, що традиція імпровізації в контексті джазової музики була збережена завдяки тенденціям, які були відроджені в рамках музичного стилю *bebop*. Крім того, зазначений процес привнесення освітнього елементу в джазову музику також є надбанням саме музикантів стилю *bebop*. Вказана тенденція є результатом прийняття традицій, що були встановлені в академічній музиці. Подібний факт зазначає і П. Корнєв у статті «Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 2» [82, с. 108].

Маючи намір виявити основні характеристики явища імпровізаційності в рамках музичного стилю *bebop*, звернемося до типології джазової імпровізації, що запропонована Ю. Кінусом, яка визначається за чотирма критеріями: ступеня підготовки, різновидом виконавського складу, різновидом фактурної побудови, наявністю певних обмежень у процесі викладення музичного матеріалу [64, с. 10]. Спираючись на наведену типологію, окреслимо характеристики, а також ступінь їх прояву в рамках явища імпровізації стилю *bebop*: ступінь підготовчого процесу – середній; різновид виконання – сольний; фактурний склад – хорусний, з початковими проявами ознаками модальності; ступінь наявності обмежень – середній. Пояснимо наведені ознаки. Під час визначення ступеню підготування імпровізації нами був взятий до уваги той факт, що, незважаючи на те, що музиканти стилю *bebop* вдавалися до вільної

імпровізації, час від часу вони використовували і підготовлені мелодичні патерни. Але необхідно зазначити, що, незважаючи на застосування попередньо вивченого музичного матеріалу, характер його використання можна охарактеризувати як спонтанний. Тому наголосимо на тому, що обов'язковим є усвідомлювати превалювання ознак вільного викладення музичного матеріалу в рамках явища імпровізації стилю *bebop*. Наступна характеристика є однією з визначальних для еволюційних процесів, що відбулися в контексті музичного стилю *bebop*. Мова йде про виділення аспекту сольної імпровізації як концептуального стрижня вказаного стилю. Щодо конкретизації третьої ознаки, то, за визначенням Ю. Кінуса, імпровізація музичного стилю *bebop* представляє собою різновид гармонічної, або хорусної імпровізації [64, с. 14]. Крім того, спираючись на матеріал, що наведений у підрозділі 2.2, ми можемо відмітити, що в принципах організації мелодичного матеріалу зазначеного музичного стилю та, зокрема, мелодичної побудови імпровізацій, були закладені основи лінійності або модальності. Що стосується визначення середнього ступеню обмеження імпровізаційного процесу в межах стилю *bebop*, то зауважимо, що подібний висновок було зроблено на підставі наявності у композиціях зазначеного стилю чітко визначеної структури. Зауважимо, що таке твердження є актуальним, незважаючи на вказаний вище вільний характер викладення музичного матеріалу в рамках процесу імпровізації стилю *bebop*. В свою чергу, на протигагу обмежуючому фактору структурованості, кожен з учасників бопового колективу мав право в будь-який момент внести певні зміни в імпровізаційний процес. Мова йде про зміну тривалості імпровізації, використання акордових замінів, ритмічні та метричні зміщення, вільність викладення музичного матеріалу відносно метричної сітки тощо, що безперечно вказує на прояв ознак вільної імпровізації в контексті зазначеного музичного стилю. Зауважимо, що в цьому випадку буде доречним звернутися до категорій імпровізації, що були запропоновані О. Павленко. Зазначимо, що четвертий аспект типології джазової імпровізації Ю. Кінуса, по відношенню до імпровізації в музичному стилі *bebop* відповідає третій категорії типології

О. Павленко¹. Таким чином, ми можемо вказати на вагомість фактору вільного викладення імпровізаційного матеріалу в рамках стилю *bebop*, який відіграє провідну роль у першому, другому та четвертому аспектах проаналізованої типології Ю. Кінуса.

Як відомо, джазова музика має досить складну систему стилістичних особливостей: ритміку, гармонію, мелодику, інтонування тощо. Виділена ознака складності, безумовно, насамперед стосується гармонії. Загальновідомим фактом також є те, що джазова гармонія відрізняється особливим колоритом та досить широким спектром акордових відтінків та кольорів. Подібне явище відбувається через використання розширеної системи акордових надбудов. Крім того, як відомо, саме в рамках музичного стилю *bebop* зазначена ознака вплинула і на формування основних законів формування мелодики. Тому необхідно зазначити, що музична мова обговорюваного музичного стилю відрізняється складністю та різноманіттям елементів, що застосовуються. Треба також зазначити, що вказана характеристика є актуальною не тільки в порівнянні із західно-європейською академічною музикою, а і по відношенню до музичних елементів, що застосовуються в традиційному джазі. Але, незважаючи на досить складну систему стилістичних характеристик, підкреслимо, що вони не відігравали провідної ролі в процесі формування музичного матеріалу стилю *bebop*, оскільки в його контексті передову позицію посідало явище імпровізації. А. Фішер також вказує, що саме музичний стиль *bebop* «зробив домінуючим імпровізаційний початок» [198, с. 191]. А. Скрябіна зазначає, що музиканти стилю *bebop* часто «нехтували навіть написаною темою, починаючи композицію відразу з імпровізації», тим самим виносячи на перший план саме мистецтво імпровізації, а не виконання вже написаного твору [173, с. 61]. Також як наслідок цього явища ми можемо відмітити певну тенденцію боперів до спрощення структури музичних творів. Як відомо, музиканти нового стилю не тяжіли також і до ускладнення музичної фактури, що проявлялося в

¹ Див. с. 93.

кількісному скороченні складу учасників музичного колективу. Зменшення складу, в свою чергу, вплинуло і на спрощення в музичних аранжуваннях. Особливо наочно ця тенденція простежується в порівнянні з аранжуваннями передуючої епохи біг-бендів.

Зазначене домінування імпровізаційного початку певним чином прослідковувалося і в поступовому зменшенні провідної ролі тематичного мелодичного матеріалу, який раніше відігравав найголовнішу роль у формоутворюючих процесах будь-якого джазового твору. Ми можемо вказати на те, що до появи стилю *bebop* у джазовій імпровізації панував скоріше принцип мелодичного варіювання матеріалу, що був експонований у темі твору. Тоді як у контексті обговорюваного музичного стилю головний акцент спрямований саме на імпровізацію як творчий процес. Подібний факт відмічає і Є. Барбан, зауважуючи, що в рамках музичного стилю *bebop* «залежність варіації (імпровізації) від теми зменшується; нерідко ця залежність майже повністю зникає» [12, с. 71]. Більше того, автор зазначає, що саме в контексті музичного стилю *bebop* «імпровізація постає самостійною музичною композицією, не пов'язаною з темою спільністю структури, мелодії і ритму» [12, с. 71]. Надалі в процесі історичного розвитку, зазначена тенденція отримала широкий розвиток та одночасно набуваючи все більшого значення. Зокрема, в рамках модального джазу, де «в основі розробки стає вже не тема, а фрагменти обраного імпровізатором ладу» [82, с. 108]. Як зазначає Є. Барбан, в контексті сучасного джазу імпровізація стала «самостійним художнім актом у тематичній “обкладинці”», що певним чином також вплинуло і на побудову творів сучасного джазу, де «обов'язкове програвання теми у вигляді експозиції та коди стало художньо невиправданим» [11, с. 74]. Зокрема, можна з певністю зазначити, що в рамках музичного стилю *free jazz*, який найяскравішим чином представляє епоху *Modern Jazz*, імпровізація стає явищем вільним та непередбаченим, що пов'язане лише з емоційним станом музиканта-виконавця. Як влучно вказує з цього приводу В. Тормахова, сутнісною ознакою стилю *free jazz* є «прагнення до свободи» [190, с. 230]. Лі Шуай також відмічає, що

«Естетичною основою фрі-джазу стала повна свобода – від визначеного метру, ритму, гармонії, тонального мислення, розрізнення консонансу та дисонансу, певним чином темперованого звучання» [103, с. 69]. В. Тормахова також відмічає високий рівень імпровізаційного початку в рамках стилю *free jazz*, що призводить до того, що композиція «утворюється у результаті ... імпровізації учасників гурту і не має чітко визначеного авторства» [188, с. 25]. Наведене твердження можна застосувати до всієї музики епохи *Modern Jazz*, оскільки, як зазначає Д. Лівшиц, тема в сучасній джазовій музиці стала не стільки ідейним зерном всього твору, а скільки приводом до імпровізації [104].

Зосередимо увагу на ще одному аспекті, що, на нашу думку, має провідне значення в контексті історичного розвитку джазової музики, а саме на процесі кристалізації в рамках музичного стилю *bebop* феномену сольної імпровізації. Про вказаний фактор вже йшла мова в підрозділі 2.2, але вважаємо необхідним зупинитись на ньому також і в контексті висвітлення питання ролі імпровізації в зазначеному музичному стилі.

Ю. Кінус зазначає, що саме «в сольній грі» музикантів стилю *bebop* «підвищується значимість індивідуального» [66, с. 62]. А. Скрябіна також наголошує на тому, що в період панування зазначеного музичного стилю «особистість музиканта-імпровізатора проголошується ... чи не головною цінністю» [173, с. 59]. Однією з причин подібного явища, на нашу думку, є підвищення рівня музичної освіченості музикантів стилю *bebop*, оскільки, як зазначає С. Мальцев, «сольна імпровізація вимагає більшої майстерності, бо в цьому випадку доводиться створювати більш складну, багатопланову, насичену контрастами музичну тканину і як би одному грати за багатьох» [109, с. 5]. Крім того, вказаний аспект пов'язаний із тим, що в контексті зазначеного музичного стилю певного та навіть концептуального значення набуває особистість самого виконавця. Як було вже вказано раніше, перші прояви сольної імпровізації простежуються і в традиціях ери свінгу у 1930-х роках. Але зауважимо, що концептуального значення сольна імпровізація набула лише в рамках музичного стилю *bebop*. Як вдало зауважує А. Фішер, у великому

складі біг-бенду «композитор і аранжувальник панували над солістом-імпрровізатором», тоді як в малому складі музичного стилю *bebop* музикант «є самотньою особистістю» [198, с. 191]. Зазначимо, що вказаний аспект є результатом тяжіння музикантів стилю *bebop* до певної свободи викладення своїх музичних думок. Оскільки цілком логічним є твердження, що сольна імпрровізація має значно менше обмежень, ніж імпрровізація колективна. Процес кристалізації сольної імпрровізації, який відбувся в рамках музичного стилю *bebop*, відкрив безкрайній простір для розвитку джазового музичного мистецтва та набув широкого розвитку і стратегічного значення в контексті подальшого розвитку всього джазового музичного напрямлення, зокрема музичного стилю *free jazz*. Крім того, ми можемо стверджувати про провідну роль аспекту сольної імпрровізації в еволюційних процесах джазової музики. Зазначимо, що саме завдяки сольній імпрровізації, традиції якої були встановлені в рамках музичного стилю *bebop*, відбулася трансформація жанрових ознак джазу. В цьому випадку йдеться про транспозицію джазової музики з простору розважальних до елітарних явищ мистецтва. Таке твердження ми можемо зробити, виходячи з того факту, що масова культура, складовими якої є розважальні види мистецтва, є насамперед спрямована на задоволення потреб публіки. Тоді як головною тенденцією елітарної культури є вираження внутрішнього світу митця. Тому саме завдяки процесу змінення вектора направлення творчого процесу, в якому не останнє місце посідав феномен сольної імпрровізації, в історії джазової музики відбулися відомі еволюційні процеси.

Зазначимо також, що вищевказаний аспект свободи, який був привнесений в імпрровізацію музикантами стилю *bebop*, є певним відображенням також і расового питання, яке весь час супроводжувало афроамериканську спільноту на території США. Як вказує Є. Коровіна, афроамериканська спільнота існувала «в паралельному просторі часу по відношенню до суспільства білих» [86, с. 15]. Зазначена проблема була актуальною до другої половини ХХ ст. Як зазначає М. Мінц, «у 1932 р.

виборцями в південних штатах були фактично зареєстровані всього близько 1 % чорношкірих, які мали за законом право голосу ... в 1944 р їх частка зросла до 5 %, а до 1947 року – до 15%» [115, с. 164]. Таким чином, ми бачимо, що, незважаючи на позитивну тенденцію процесів подолання расової сегрегації, вказаний аспект все ж таки відіграв велику роль у житті афроамериканської верстви населення США. Є. Новікова також вказує на переважання соціального аспекту серед головних тенденцій музичного стилю *bebop*. Авторка пише, що в рамках зазначеного музичного стилю «чорні музиканти» намагалися довести «свою незалежність» [132, с. 79]. Подібно до того, Ф. Шак зазначає, що «первинну генерацію музикантів бібопу склали індивіди, чий рух у бік джазу мотивувався соціальними контекстами: пошуком самовизначення, свого місця в соціальному просторі і самоактуалізації» [207, с. 8]. Крім того, колишній президент США Б. Обама, який своєю особистістю являє певний символ перемоги в зазначеній боротьбі афроамериканців за свої цивільні права, вказував на «факт відчуження афроамериканського співтовариства» [162, с. 149]. Таким чином, питання ролі імпровізації в рамках музичного стилю *bebop* постає перед нами як явище, що є відображенням питань, які знаходяться також і в соціальному просторі.

Але, як влучно вказує Ю. Кінус, імпровізаційність є необхідною але недостатньою складовою джазової музики [65, с. 13]. В процесі створення джазової імпровізації відіграє велике значення також і обізнаність у характерній для неї системі певних музично-теоретичних норм та правил. Загалом це стосується стилів джазової музики, що відносяться до періоду епохи сучасного джазу, тобто часового проміжку після появи музичного стилю *bebop*. Цей факт ще раз вказує на значимість саме цього музичного стилю для імпровізаційності як принципу викладення музичного матеріалу. Але, незважаючи на зазначений характер недостатності явища імпровізації, воно залишається центровим елементом джазу, та саме завдяки йому джазова музика не має кордонів та кінцевої межі розвитку. Аналізуючи сучасний стан музичної культури, зокрема масової, як справедливо зазначає В. Храмов, у її рамках

відбувається занепад «мистецтва імпровізації» [202, с. 13]. Подібний занепад можна порівняти з часами панування свінгу або ерою біг-бендів, що датується 1930-ми роками. Але цього не можна сказати про сектор елітарної музичної культури. Зважаючи на домінуючу позицію імпровізаційності музичного мислення в рамках стилю *bebop*, можна із впевненістю зробити висновок, що зазначений аспект є заслугою саме вказаного музичного стилю. Враховуючи вищевказані характеристики імпровізації, можна також зауважити про вірогідність знаходження шляху подальшого розвитку занепадаючих сфер будь-якого різновиду мистецтва саме у поєднанні його попереднього досвіду з впровадженням більшої свободи та створенням певних імпровізаційних зон.

Саме завдяки тенденціям, що були встановлені в рамках музичного стилю *bebop*, джазова музична культура і сьогодні відрізняється неабиякою динамічністю та самобутністю. Крім того, імпровізаційність відкриває необмежений простір для розвитку та трансформацій для будь-якого мистецтва. Зазначений фактор утримує процес творчості від перетворення на статне явище, що, в свою чергу, не дає трансформувати мистецтво на «мертву мову».

Маючи намір виявити шляхи розвитку сучасного мистецтва, зокрема музичного, зауважимо, що як зазначає У. Сарджент, «музика існує тільки в живому звучанні», чим підкреслює динамічний характер музичного мистецтва [167, с. 34]. Проектуючи наведений вислів на джазову музику, наголосимо на тому, що в її контексті імпровізація є тим компонентом, якому найбільше притаманні риси динамічності та креативності, завдяки чому, в свою чергу, зникає обмеження творення нового музичного матеріалу. Безумовно, не можна недооцінювати роль нотного та аудіо-запису, але вони виступають скоріше як засоби збереження продуктів музичного мистецтва для нащадків. Таким чином, ми можемо зазначити, що саме в рівновазі двох елементів – імпровізаційності як прояву креативного початку та писемної або аудіо-відео фіксації як засобу збереження досвіду поколінь – відображена безмежна перспектива збереження та розвитку джазового музичного мистецтва. Необхідно також брати до уваги і освітній аспект, що також відноситься до факторів, які певним чином сприяють

збереженню надбань культури. Причому якщо явище аудіо та відеозапису є надбанням технічного прогресу, нотний запис – академічної західно-європейської музики, то традиції імпровізації та музичної освіти є елементами, що набули розвитку в рамках джазової музики саме завдяки тенденціям стилю *bebop*. Таким чином, підсумовуючи, ми можемо наголосити на великому значенні музичного стилю *bebop* для розвитку джазової музики, яке, зокрема, полягає і в збереженні та переосмисленні традиції імпровізації в контексті джазової музичної культури.

Висновки до Розділу 2

Таким чином, у результаті дослідження було встановлено, що музичний стиль *bebop* є складним та вагомим явищем на тлі світового музичного простору. У процесі висвітлення передумов виникнення зазначеного стилю, було виявлено низку факторів, які перебувають у соціальній, етнічній та культурологічній площині. До соціальних факторів необхідно додати явище соціального самовизначення афроамериканців на території США у період 1930–1940-х років. Особливості соціального самовизначення афроамериканців США вказаного періоду пов'язані з процесом демократизації суспільства. Загальноприйнятий образ афроамериканця почали наділяти рисами освіченого та висококультурного індивіда, який має повноцінні соціальні права, а не є представником соціальної меншини. Водночас подібні соціальні наміри не мали великого практичного застосування. Вдаючись до характеристики реального соціального стану афроамериканців, зокрема в музичному середовищі, необхідно вказати на певне обмеження їх соціальних прав. Таким чином, зміни, які декларувалися в суспільстві США зазначеного періоду, створювали певний дисонанс із реальними умовами соціального буття афроамериканців, що призвело до загострення внутрішнього конфлікту темношкірого індивіда та відіграли засадничу роль у формуванні провідних ознак соціального самовизначення середньостатистичного афроамериканця.

Зауважимо, що процес етнічного самовизначення афроамериканців також мав досить неоднозначний та складний характер. Мова йде про суперечливість, що виникала у співвідношенні між громадянською та етнічною ідентичностями афроамериканського індивіда. Незважаючи на місце свого народження, фактора, що, як відомо, відіграє ключову роль у визначенні етнічної ідентичності приналежності індивіда, афроамериканська спільнота завжди мала схильність до визначення себе як окремої етнічної одиниці суспільства США. Підсилюючим компонентом у суперечливості вказаного аспекту виступає перманентна боротьба темношкірого населення США за рівні права з «білими», оскільки досягнення мети цієї боротьби було неможливе з причини специфіки етнічної ідентичності афроамериканської спільноти. Необхідно відмітити, що в цьому випадку велику роль також відіграє і культурний аспект афроамериканського соціального буття, який, по-перше, завжди був невід'ємною його складовою, а, по-друге, є носієм яскравих характеристик етнічного характеру.

Також було встановлено, що вияв вище зазначених особливостей етнічного самовизначення афроамериканців відтворився у яскравих ознаках африканської культури в рамках музичного стилю *bebop*. Мова йде про переосмислення ролі ритм-секції. Як відомо, для джазової музики ритмічна основа завжди відігравала засадничу роль та навіть більше – була однією з головних її засад. Але ніколи до появи стилю *bebop* джазова музика не знала такого різноманіття поліритмічних фігур, ритмічних зміщень, частоти використання вказаних прийомів, що в подальшому склало базис для формування провідних характерних рис ритмічної організації сучасної джазової музики. Крім того, було виявлено, що надання особливого положення блюзу в контексті зазначеного музичного явища є проявом звернення афроамериканців до свого етнічного коріння. Такий висновок було зроблено, спираючись на виявлення характерних особливостей блюзу в рамках музичної спадщини стилю *bebop*. Підкреслимо, що вище перелічені фактори, які перебувають у культурному полі, мають тісний зв'язок з етнічними аспектами, що завжди

відігравали провідну роль у особливостях соціального буття афроамериканців на території США.

Було виявлено, що часовий проміжок панування музичного стилю *bebop* представляє революційний період в еволюційному розвитку джазової музичної культури. Зауважимо, що до ознак революційності належать, насамперед, соціальні та етнічні умови виникнення нового музичного стилю, оскільки афроамериканська спільнота вказаного періоду наполегливо вимагала змін свого соціального існування. До музикознавчих характеристик, які відображають революційну суть стилю *bebop*, належать такі ознаки: значне розширення спектру мелодичних та гармонічних прийомів (частота використання хроматичних звуків; рясне застосування прийомів гармонічної заміни, застосування прийомів ритмічного різноманіття), нове трактування ролі ритм-секції. Було встановлено, що стилю *bebop* притаманні також і ознаки еволюції, до яких можна віднести риси, які пов'язані з попередніми джазовими музичними стилями, зокрема зі свінгом. Революційні ознаки були виявлені також у процесі переходу джазової музики з культурної зони розважального мистецтва. Причина цього криється в соціальних умовах виникнення нового музичного стилю, які стали каталізатором для початку вказаного процесу. Мова йде про переосмислення образу темношкірого індивіду в суспільстві США. А оскільки джазова музика первинно належала до культури афроамериканської спільноти, вказаний аспект вплинув і на стан її культурної складової в межах світової музичної культури.

Під час дослідження було встановлено, що характерні ознаки музичної мови стилю *bebop* скорельовані з соціокультурними аспектами афроамериканського соціуму: провідна ознака фонізму музики стилю *bebop*, що характеризується як дисонансність (зокрема широке застосування інтервалу «третон» в мелодиці та гармонії) є проявом емоційного дисонансу, який виникав від невідповідності бажання афроамериканського індивіду до соціальної рівності та існуючої ситуації у суспільстві США у період 1940 – першої половини 1950-х рр.; поширення прийому цитування є відображенням

потягу афроамериканського індивіду до демонстрації високого рівня музичної освіченості; взаємодія ознак європейської та африканської музичних культур в рамках мелодики зазначеного стилю відображає перманентну тенденцію афроамериканської спільноти до інтеграції в соціум США; нечітке інтонування є відображенням невизначеного соціального положення індивіду з темним кольором шкіри в соціумі США; розширення рамок структури акордової вертикалі відображає фактор прагнення свободи, який завжди посідав домінуючу позицію в афроамериканському соціумі.

Встановлено, що зміни в традиціях виконавства, які відбулися в джазовій музичній культурі США в період панування стилю *bebop*, походять від феномену самоактуалізації, який посідає домінуючу позицію в афроамериканському соціумі. До факторів, що сприяли виникненню зазначених трансформацій належать також і явища креативності (як каталізатор явища самоактуалізації) та самовизначення (як наслідок феномену самоактуалізації). До трансформацій в сфері виконавських традицій джазової музики необхідно зарахувати: кристалізацію сольної імпровізації як провідного засобу викладення музичного матеріалу; значне зменшення кількості учасників музичного гурту від великого біг-бенду до малого інструментального комбо; новітнє трактування функції ритм-секції, зокрема ударних інструментів; тенденції зовнішнього вигляду артистів. Зазначимо, що саме в окреслений період музичної джазової культури США були встановлені нові стандарти в традиціях виконання джазової музики, які затвердилися в процесі подальшого розвитку джазової музики та стали еталоном сучасного джазового виконавства.

Завдяки проведеному дослідженню було виявлено, що імпровізаційність як головний принцип викладення музичного матеріалу посідає центральну позицію в контексті еволюційних процесів, які відбулися в рамках стилю *bebop*. Перебуваючи в занепаді у часовий проміжок, що передував появі вказаного музичного стилю, імпровізація в творчості музикантів-новаторів перетворюється на провідну та концептуальну складову їх творчості, а також стає інструментом боротьби за свободу музичного мислення та викладення

власних думок. Таким чином, зазначений аспект є проявом соціального аспекту, а саме: перманентної боротьби афроамериканської спільноти за свої права на території США. Встановлено, що первинність імпровізації в рамках музичного стилю *bebop* проявлена в тенденції до спрощення музичних форм, що використовувалися.

Зауважимо, що імпровізаційність завжди безпосередньо асоціювалася з джазом. Але саме в рамках зазначеного музичного стилю імпровізаційність набула вагомого значення в межах джазової музики, а також у контексті всієї сучасної світової музичної культури. Останнє твердження пов'язане з тим, що саме завдяки встановленню нових традицій у рамках музичного джазового виконавства, а саме: надавались переваги імпровізаційному викладенню музичного матеріалу, джазова музика набула нового поштовху, а також отримала необмежений простір для розвитку та трансформацій. Крім того, в рамках музичного стилю *bebop* відбулася кристалізація феномену сольної імпровізації. Завдяки вказаному аспекту зосереджувалася увага на особистості виконавця, його музичних думках, особистих емоціях. Зауважимо, що перетворення традиції сольної імпровізації на провідний спосіб викладення музичного матеріалу стало каталізатором у процесі трансформації жанрових ознак джазової музики, а саме: зміщення її з поля розважального музичного мистецтва до мистецтва елітарного, оскільки головною ознакою елітарного мистецтва є вираження особистості митця. Зазначений аспект мав епохальне значення не тільки для джазової музичної культури, а й для афроамериканської культури в цілому, до якої переважно за своїми характерними ознаками, на нашу думку, належить джазова музика. Також необхідно вказати на те, що всі музичні стилі, що складають сучасну джазову музику, зараховуються науковцями до елітарного музичного мистецтва, що свідчить про велике значення трансформацій, які відбулися в рамках музичного стилю *bebop* та масштабність його впливу на формування та розвиток наступної за ним епохи *Modern Jazz*.

Відмітимо, що головною характеристикою трансформацій, що відбулися в період панування музичного стилю *bebop* була їх динамічність. В історії джазової музики не існує подібного періоду, який би відрізнявся такою насиченістю змін та новацій. Зокрема відмітимо, що саме стрімкий характер трансформацій є головною рисою революційних явищ. Тому ми можемо дійти до висновку, що часовий проміжок панування музичного стилю *bebop* є окремим історичним періодом становлення джазової музики. Крім того, динамічний характер зазначених соціокультурних трансформацій, які відбулися в стилі *bebop* надають нам право характеризувати його як окремий історичний період незважаючи на досить невеликий час панування зазначеного музичного стилю. У цьому разі інтенсивність його становлення виступає в ролі компенсації пролонгованого існування. Також зауважимо, що в результаті дослідження було встановлено, що стилю *bebop* притаманні як характерні риси традиційного, так і сучасного джазу. Таке зауваження дає підстави на виокремлення стилю *bebop* в окремий період історичного розвитку джазової музики. Як було зазначено раніше, існуючі періодизації джазової музики містять певні розбіжності. Насамперед, це стосується визначення меж епох традиційного та сучасного джазу. Також було встановлено, що потребує уточнення термінологія, щодо визначення періодів розвитку джазової музики. Виходячи з аналізу соціальних, культурологічних та музикознавчих аспектів процесу розвитку джазової музичної культури, нами запропоновано застосування наступної термінології: «ера традиційного джазу», «музичний стиль *bebop*», «ера *Modern Jazz*». Водночас, враховуючи трансформації, що відбувалися в процесі соціокультурного розвитку джазу, його виконавських традицій та музичної мови, вважаємо необхідним об'єднати часовий проміжок до появи стилю *bebop* в один період – традиційний. Незважаючи на те, що запропонований нами варіант періодизації має більш узагальнюючий характер, беручи до уваги широкий спектр проаналізованих соціокультурних аспектів, вважаємо її актуальною та достовірною.

РОЗДІЛ 3

АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ПРОВІДНИХ ДІЯЧІВ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ *BEBOP*

3.1. Характерні риси виконавського стилю Ч. Паркера

Чарльз Паркер – всесвітньо відомий американський джазовий саксофоніст, композитор, засновник музичного стилю *bebop*. Наслідуючи традиції передуючих йому джазових музикантів, Паркер вплинув на цілу плеяду джазових саксофоністів, таких як Е. Долфі, С. Крісс, Д. Маклін, Л. Морган, А. Пеппер та ін. Творча діяльність Ч. Паркера була бурхливою та дуже плідною: за своє нетривале життя він залишив близько 900 концертних та студійних записів [233]. Деякі з них не дійшли до нашого часу, не всі записи мають гарну якість, тому що були зроблені не в професійній студії звукозапису, а на концертних виступах або джем-сейшенах¹, але це ніяк не зменшує їх цінність та значимість.

Звертаючись до особистості Ч. Паркера, необхідно відмітити масштаб впливу його творчості на розвиток світової культури. Мова йде не тільки про музичну культуру: Ч. Паркер вплинув на розвиток світової культури в цілому. До його особистості звертаються в наукових трудах в області літературознавства (Є. Смірнов «Музыкальные аспекты романа Джека Керуака «На дороге», 2011), мовознавства (В. Черняк «Современная музыка в спектре ассоциаций языковой личности», 2013; Е. Кубасова «Лингвокультурный типаж «Джазмен», 2012), культурології (Д. Смурова «Джазовая культура общества», 2010) та ін. Вийшли в світ численні нотні транскрипції композицій та імпровізацій Ч. Паркера. Причому примітним є те, що ці перекладання зроблені

¹ Наочним прикладом наведеного явища є концертний запис, що було зроблено в *Town Hall Concert New York* (Таун концерт хол Нью-Йорк) у 1945 р.

не тільки у строї *in Eb*, що призначені для альт-саксофона – інструмента, на якому грав Ч. Паркер, а і у строях *in B* та *in C*, що спрямовані для виконання на інших інструментах. Подібний факт свідчить про те, що музика, яка була створена Ч. Паркером, склала базу музичної лексики не тільки для джазових саксофоністів, а й для джазових музикантів, які грають на всіх інструментах. Найвідомішими роботами перекладання імпровізацій Ч. Паркера є наступні: М. Тейлор «*Charlie Parker. 10 Charlie Parker Classics*» (Чарлі Паркер. 10 класичних творів Чарлі Паркера) (2004) [304], Ф. Парцелс «*Charlie Parker Tune Book*» (Книга мелодій Чарлі Паркера), (1979 [284], та М. Воелпел «*Charlie Parker for Guitar*» (2001) [322], що призначена для електрогітари. В історії джазової музики на сьогоднішній день не існує аналогів подібного широкого спектра розповсюдження творчої спадщини музиканта. Всесвітньо відомою є екранізація життя Ч. Паркера – кінематографічна стрічка «Птах», яка вийшла у 1988 р. у формі імпресіоністичного дослідження життя та музики легендарного джазмена та отримала чимало найпрестижніших кінематографічних нагород [155]. Видатним літературним твором є роман Х. Кортасара «Переслідувач», який є відображенням сприйняття автором особистості геніального музиканта [89].

Звертаючись до спогадів сучасників Ч. Паркера, наведемо слова барабанщика М. Роуча, які якнайбільше відповідають образу Ч. Паркера: «Птах був для нас як сонце, віддаючи нам енергію, від якої ми всі отримували творчі сили» [296]. Й. Берендт і Г. Хьюсмен прирівнюють Ч. Паркера до генія Л. Армстронга: «Ч. Паркер... став справжнім генієм в сучасному джазі, подібно, як Л. Армстронг був генієм у традиційному джазі» [225, с. 15]. Джазовий вокаліст та сурмач Б. Екстайн стверджував, що Ч. Паркер та Д. Гіллеспі «зробили найбільший та найважливіший внесок у сучасний джаз» [256, с. 191]. Наведемо також слова американського композитора С. Райха, які, на нашу думку, найбільш влучно характеризують Ч. Паркера: питання про значення творчості Паркера – «це як питання про те, що ви думаєте про

Йоганна Себастьяна Баха, він просто стандарт, за яким всі вимірюються» [225, с. 120].

Виконавський стиль Ч. Паркера є прикладом ідеального балансу між спонтанністю та передбачуваністю, раціоналістичністю та емоційністю. Саме йому притаманний оригінальний та неповторний саунд. Як пише Н. Аурвін у роботі «*The History of Jazz and the Jazz Musicians*» (Історія джазу та джазових музикантів), ще за життя зазначеного музиканта «більша частина джазового світу потрапила під чари Паркера. Багато хто з музикантів перекладав та копіював його соло. Легіони саксофоністів імітували його виконання буквально нота в ноту» [223, с. 102]. Але нікому досі не вдалося відтворити унікальний саунд геніального саксофоніста. В той же час, вплив паркерівського музичного мислення одразу ж вгадується в імпровізаціях сучасних джазменів.

У результаті діяльності Ч. Паркера історія та теорія джазової музики набула нових і дуже часто вживаних та застосовуваних термінів, які пов'язані з його прізвищем: «паркерівський» саунд, «паркерівська» музична фраза чи інтонація та ін. У 1974 році Ч. Паркеру було присуджено премію «Греммі» як кращому соло виконавцю, а у 1984 році йому присудили премію за життєві досягнення. Записи Ч. Паркера були введені до Залу слави «Греммі» – це спеціальна премія «Греммі», заснована у 1973 році для записів, яким є принаймні двадцять п'ять років і які мають «якісне або історичне значення» [230]: 1988 – альбом «*Charlie Parker with Strings*» (Чарлі Паркер зі струнними), 1989 – композиція «*Ornithology*», 1995 – альбом «*Jazz at Massey Hall*» (Джаз у Мессі Холл), 2002 – композиція «*Billie's Bounce*». У 2005 році компанія *Selmer Paris* (Сельмер Париж) запустила виробництво спеціальної серії альт-саксофонів під назвою «*Tribute to Bird*» (Данина Птахи), що присвячена п'ятдесятиріччю із дня смерті геніального саксофоніста [321].

Численні джазові композиції були названі на честь Ч. Паркера. Окрім джазових стандартів самого Ч. Паркера, серед яких «*The Bird*» (Птах), «*Bird Feathers*», «*Bird Gets the Worm*» (Птах знаходить черв'яка), «*Bird of Paradise*» (Пташиний рай), «*Bird's Nest*» (Пташине гніздо), «*Blue Bird*», «*Ornithology*»,

«*Yardbird Suite*», в історії джазу відомі композиції інших композиторів, які дали назви своїм творам на честь їх великого сучасника. Найвідоміші з них джазові стандарти Дж. Ширінга «*Lullaby of Birdland*» (Колискова пташиної країни), Д. Завінула «*Birdland*» (Пташина країна) та Ч. Мінгуса «*Gunslinging Bird*» (Стрілецький птах). У 1979 р. тромбоніст Д. Льюїс присвятив Ч. Паркеру дві композиції в стилі джазового авангарду під назвою «*Homage to Charles Parker*» (Шанування Чарлі Паркера) [252]. У 1973 р. Д. Пасс випустив на честь пам'яті Ч. Паркера музичний альбом під назвою «*I Remember Charlie Parker*» (Я пам'ятаю Чарлі Паркера) [267]. В 1984 р. хореограф А. Ейлі поставив п'єсу, присвячену творчій кар'єрі Ч. Паркера під назвою «*For Bird – With Love*» (Для Птаха – з любов'ю) [268]. 5 червня 2015 р. в *Opera Philadelphia* (Опера Філадельфії) відбулася прем'єра опери «*Charlie Parker's Yardbird*» (Пташиний двір Чарлі Паркера) з Л. Броунлі в головній ролі [236]. Ч. Паркеру присвячений також музичний фестиваль «*The Charlie Parker Jazz Festival*» (Джазовий фестиваль Чарлі Паркера), який проходить щоліта в останні вихідні дні серпня в Манхеттені, Нью-Йорк. Фестиваль проводиться в парку М. Міллера за підтримки некомерційної організації *City Parks Foundation* (Фонд міських парків) [235].

Певна кількість дослідників характеризує саме Ч. Паркера як родоначальника стилю *bebop*. Д. Моргенстерн та Ш. Мейер висловлюють думку, що музичний стиль, «який іноді називають *bebop*» було б доречніше називати «музикою Чарлі Паркера», тим самим акцентуючи увагу на домінуванні саме особистості Ч. Паркера у появі нового стилю [280, с. 436]. Г. Гіддінс та С. Дево навіть відмічають невідривність особистості музиканта та всієї ери музичного стилю *bebop*, зазначаючи смерть Ч. Паркера як «у деякому роді ... кінець періоду *bebop*» [239, с. 295]. М. Воелпол вказує, що, незважаючи на те, що «... деякі з важливих елементів новаторського стилю *bebop* були розроблені сучасниками Паркера – такими як Д. Гіллеспі, Т. Монк та К. Кларк, – саме Паркер найуспішніше та найяскравіше приніс у новий стиль свій особистий музичний вплив та інновації» [322, с. 2]. Д. Коллієр виділяє особливе

світосприйняття Ч. Паркера як головний аспект у створенні нового музичного стилю: «Для нього чорне було білим, а біле – чорним, ліве – правим, а праве – лівим, і коли він знайшов музикантів, які поділяли його принципи, він очолив революцію в джазі» [73, с. 185]. Н. Шапіро та Н. Хентоф наводять спогади самого Паркера, в яких музикант описує процес створення нової музики, що, в свою чергу, свідчить про те, що саме він був головним творцем музичного стилю *bebop* [294]. Д. Теробун відносить Ч. Паркера до категорії «інтуїтивних імпровізаторів», що підкреслює значимість творчості зазначеного музиканта для еволюційних процесів джазової музичної культури 1940 – першої половини 1950 рр., в яких, як було зазначено раніше феномен імпровізації відіграє ключову роль [184, с. 186].

Вдаючись до аналізу психологічного портрету Ч. Паркера та водночас маючи намір провести паралель між його виконавським стилем та особистими рисами, стає очевидним той факт, що зазначеному виконавцю притаманне поєднання несумісних, полярно протилежних рис темпераменту та психіки. Про внутрішній дисонанс та всеоб'ємність натури Ч. Паркера писав його соратник Р. Рейзнер: «Чарлі Паркер у короткий проміжок свого життя наповнився ним більше, ніж будь-яка інша людина. ... Ніхто не мав такої любові до життя, і ніхто не намагався більше вбити себе» [290, с. 15]. У своїй музиці, на відміну від життя, Ч. Паркеру вдалося знайти баланс між внутрішніми протиріччями, та саме в віднайденні подібної «золотої середини» між наріжними музичними полюсами, які в теорії музики характеризуються, як консонанс і дисонанс, і полягає головна цінність його творчого надбання. Незважаючи на те, що музична мова Ч. Паркера, як і музична мова всього музичного стилю *bebop*, спирається на дисонансність акустичного звучання, та саме дисонанс є головним принципом формування музичних фраз стилю *bebop*, музика зазначеного виконавця характеризується неповторною позитивністю та згладженістю.

Беручи до уваги життєві обставини Ч. Паркера, які ми можемо характеризувати як досить важкі, перед нами постає питання витоку вказаної

позитивності, що проявлялася в консонансності, яка виступає в ролі протиположності дисонансності його виконавського стилю. Причому зауважимо, що вказана позитивність певним чином відрізняє його музичну мову від інших провідних представників стилю *bebop*, оскільки, як відомо, дисонансність є головною ознакою музичного стилю *bebop* та, як наслідок, всієї ери сучасного джазу. На нашу думку, причина появи явища консонансності в контексті виконавського стилю Ч. Паркера знаходиться у психологічному полі, а саме походить від образу його матері, який був сформований протягом дитинства. Причина прийняття до уваги вказаного фактора полягає в його важливості в рамках загальнолюдських психологічних процесів, оскільки, як зазначає С. Конторович, «образ Матері є фундаментальним для людства в цілому» [76, с. 102]. С. Біркхойзер-Оері зіставляє образ матері із безсвідомим, підкреслюючи, що саме жіночий початок символізує життєвий досвід кожної живої істоти [19, с. 8]. К. Юнг, вказуючи на численність архетипів, відносить архетип матері до групи базових, тим самим підкреслюючи його загальну значимість. Враховуючи той факт, що Ч. Паркер був єдиною дитиною та батько рано залишив родину, матір справді відігравала велику роль у становленні особистості музиканта [323, с. 256]. Відомо, що саме вона придбала йому перший саксофон, тим самим доленосним чином визначивши життєвий шлях свого сина. Спираючись на дослідження М. Мягкової, ми можемо віднести тип матері вказаного музиканта до першої категорії, що характеризується як «позитивна матір» [122, с. 197]. Як вказує науковиця, для такого типу материнського ставлення є характерним беззастережне прийняття дитини «із всіма її недоліками та вадами», а також превалювання емоційної складової у стосунках матері та дитини [122, с. 197]. Крім того, М. Мягкова зазначає, що для цієї категорії матерів «виховання дитини є однією з головних цілей в житті» [122, с. 197]. Як вказують бібліографи, незважаючи на досить важкі умови афроамериканського гетто, Паркер був дуже балуваною дитиною [164, с. 211]. Зрозуміло, що це було результатом безмежної любові його матері. Лише в дитинстві музикант відчував повне розуміння і прийняття себе без

коректувань соціального середовища. Саме в образі своєї матері Ч. Паркер черпав ту позитивність, яку він так і не знайшов впродовж подальшого життя. В той же час, саме в дитинстві, на нашу думку, також була закладена тенденція до його адиктивної поведінки у майбутньому. Причина цього полягала у неповному складі його родини. Подібне твердження ми можемо зробити, спираючись на дослідження М. Усцевої, яка вказує, що «дисфункціональність сім'ї»¹ є «важливою умовою несприятливого формування особистості і появи адиктивної поведінки» [192, с. 6]. Таким чином ми також можемо відмітити певну внутрішню суперечливість психологічних характеристик, які були закладені в дитинстві Ч. Паркера.

Маючи намір провести глибокий та повнозначний аналіз виконавського стилю вказаного виконавця, вважаємо необхідним навести характеристику його темпераменту. Як відомо, темперамент – це вроджені якості людини, які незначним чином можуть трансформуватися впродовж життя, в залежності від умов соціального буття, під яким ми розуміємо розвиток, навчання, а також культурні традиції [38, с. 84]. Ступінь таких трансформацій залежить від ступеня значення для людини його відповідності «соціальним та етнічним нормам» [38, с. 84–85]. Підкреслимо, що в цьому випадку мова йде саме про темперамент, який, на відміну від характеру, може зазнати лише незначних та короточасних змін [44]. Посилаючись на історію досліджень обговорюваного явища, вкажемо на його тісний та навіть нерозривний зв'язок із фізіологічними процесами. Зокрема, візьмемо до уваги гуморальну теорію темпераменту, основою якої є твердження про відповідність темпераменту певній рідині, що превалює в організмі людини [21, с. 396]. Або звернемося до досліджень В. Мерліна, який вказує на зв'язок будь-якої властивості темпераменту із певним або певними властивостями нервової системи [114, с. 150]. Науковець вказує також не тільки на зв'язок зазначених явищ, а на пряму залежність першого від другого. Таким чином, ми можемо акцентувати значення

¹ Під дисфункціональністю розуміємо «соціально-психологічну дисфункціональність», що виникає з причини відсутності повного складу родини та, як наслідок, формує «напруженість і конфліктність» атмосфери в родині [192, с. 7].

темпераменту у формуванні виконавського стилю Ч. Паркера саме як властивості, що була не сформована впродовж його життя під впливом соціального середовища, виховання і т. д., а була надана йому при народженні. Як відомо, в психології розрізняють чотири різновиди темпераменту: сангвінік, холерик, меланхолік та флегматик. Причому, необхідно зазначити, що, як правило, зустрічаються «змішані типи» темпераменту [44, с. 122]. Спираючись на наукове дослідження «Взаимосвязь темперамента, психологических защит и совладания со стрессом», в якому автори наводять розвернену характеристику реакцій носіїв різних темпераментів на певні життєві ситуації, ми можемо вказати на наявність у темпераменті Ч. Паркера рис як холерика, так і меланхоліка [38]. Увагу привертає той факт, що, за визначенням В. Федяєвої, саме холерикам властиве прийняття нестандартних рішень, що певним чином вказує на вагомість ролі Ч. Паркера в еволюційних процесах музичного стилю *bebop*, одним із провідних аспектів яких можна зазначити високий рівень креативності, що, в свою чергу, призвело до зміщення акценту на імпровізаційність в рамках джазового музичного мистецтва [195, с. 79].

Звертаючись до досліджень Г. Айзенка, вкажемо на суперечливість вказаних різновидів темпераменту, оскільки за його теорією холерик – це «невротизований екстраверт», а меланхолік – «невротизований інтроверт» [87, с. 59]. Виходячи із вищенаведеного твердження, відмітимо певне протиріччя, яке проявлене в наявності протилежних типів психологічних особливостей Ч. Паркера, таких як інтроверт та екстраверт. Крім того, акцентуємо увагу на емоційній складовій обох різновидів темпераменту, оскільки під терміном «невротизований» науковець розуміє підвищений рівень емоцій, які здійснюють певний вплив на поведінку людини. Також ми можемо зауважити, що Ч. Паркер відноситься до амбівертів, тобто до індивідів, яким притаманні риси як інтровертів, так і екстравертів [36]. Таким чином, ми можемо зробити висновок, що в темпераменті виконавця закладені протилежні риси, що певним чином відображено і в структурному складі його музичної мови. Однак, спираючись на визначення типу психологічних особливостей

зазначеного виконавця, що характеризується нами як амбіверт, вкажемо, що амбіверт «за шкалою інтроверсії-екстраверсії є “золотою серединою”» [36, с. 207]. Тобто, незважаючи на певне протиріччя, яке присутнє в характерних рисах темпераменту Ч. Паркера, необхідно вказати на рівновагу, яка походить від його амбівертності, що також відображується у виконавському стилі зазначеного музиканта.

Задля виявлення зазначених вище характеристик виконавського стилю Ч. Паркера, а також для позначення трансформаційних процесів, що відбулися в рамках музичного стилю *bebop*, звернемося до дослідження характерних елементів музичної мови вказаного виконавця. Під час виділення елементів мелодики Ч. Паркера (Дод. А) пропонуємо застосувати наступну систематизацію: прості мелодичні елементи (група А), складені мелодичні елементи (група Б) та мелодичні елементи, що базуються на звуках блюзової діатоніки (група В). Група А включає в себе 11 характерних мелодичних елементів, причому музичні формули, які складаються з діатонічних тонів, у кількісному відношенні є практично збалансованими з мелодичними елементами, що побудовані спираючись на хроматичні тони ладу. Що стосується мелодичних мотивів, які складають групу Б, то необхідно відмітити логіку їх композиційної побудови: головним принципом формування складених мелодичних формул є збалансованість напрямків мелодичного руху, всі закони компенсації руху мелодії дотримані. Комбінування діатонічних та хроматичних елементів відбувається за принципом збереження рівноваги між консонансністю та дисонансністю. У мелодичних фігурах, які побудовані за допомогою повторення (5Б, 7Б), кількість повторень визначає звукова відстань, яку необхідно заповнити, або мелодична напруга, яку необхідно розрядити. Розрядження мелодичної напруги відбувається за рахунок руху мелодії у спадаючому напрямку. Відмітимо логіку у виборі хроматичності та діатонічності префіксів та додатків у мелодичних фігурах 1А та 2А. У випадку з префіксом перевага найчастіше віддається хроматиці, що створює своєрідний імпульс для подальшого розвитку мелодії, що відбувається достатньо стрімко –

у висхідному напрямку по звуках септакорду, що, на відміну від поступеневого руху, створює відчуття більшої динамічності. У випадку зі звуковим додатком, Ч. Паркер найчастіше використовує звуковий тон із діатонічного складу бібопової мелодики. Причиною цьому є функція, яку виконує цей звук, що носить характер мелодичного розрядження або компенсації передуючого йому мелодичного розвитку. Використання діатонічного префікса (мелодична фігура 8Б), як правило, відбувається в тих випадках, коли префікс розташований на V ступені ладу, і подальша мелодична формула починається з I ступеня, що таким чином створює висхідний мелодичний хід на інтервал чистої квати. Як відомо, в подібному мотиві закладена велика інтонаційна напруга, що також, незважаючи на діатонічність, закладає імпульс для подальшого розвитку музичної фрази. В мелодичних фігурах 7А та 8А кількість хроматичних звуків залежить від необхідного рівня дисонансності, яку в теперішній момент необхідно внести в мелодичний розвиток. Крім того, задля формування збалансованості мелодичного розвитку Ч. Паркер варіює спадаючий поступеневий діатонічний рух, використовуючи замість прямого руху ламаний. Ламаний рух є більш мелодично функціонально напруженим, ніж прямий, але менш напруженим, ніж хроматичний мелодичний рух, тому в арсеналі мелодичних елементів він посідає окреме місце. Мелодична фігура 5А іноді використовується з додаванням спадаючого хроматичного ходу. У випадку з використанням простого тризвуку з трьох звуків хроматичний хід може відбуватися як у голосі, що входить до складу тризвуку (як правило, нижньому), так і в голосі, що додається. При використанні тризвуку у розверненому вигляді хроматичний хід проходить за допомогою верхнього звуку самого тризвуку. Таким чином, за допомогою хроматичного мелодичного ходу в абсолютній консонансності звучання тризвуку з'являється дисонансність. Як приклад подібного хроматичного ходу можна навести тему джазового стандарту «*Now's the Time*» т. 5–7. Вищеописана збалансованість і визиває відчуття мелодичної та ладової рівноваги, яка є характерною рисою

виконавського стилю Ч. Паркера та, водночас, походить від його психологічних особливостей.

Необхідно приділити окрему увагу мотиву, який є візитною карткою виконавського стилю Ч. Паркера. Мова йде про мелодичну формулу, що використовується при обігруванні малого мінорного септакорду, який у джазовій музиці найчастіше зустрічається в акордовій послідовності II – V на II ступені. Визначним є той факт, що, незважаючи на самотність звучання, ця формула будується лише зі звуків відповідного септакорду. Але цей септакорд виконується не в прямому напрямку, а в зламаному. Тони септакорду розташовані в наступному порядку: терція, квінта, септима та прима. До терції та прими додані діатонічні префікси, що розташовані вище за основний звук. Тому, як видно з проведеного аналізу, найхарактерніший для Ч. Паркера мотив є цілком діатонічним за своїм складом та складає консонансну частину елементів його музичної мови.

В окрему групу мелодичних фігур, які характерні для виконавського стилю Ч. Паркера, необхідно винести мелодичні фігури, які побудовані на основі блюзового ладу. В дослідницькій літературі саме з особистістю Ч. Паркера пов'язують народження сучасного блюзу, саме він надихнув блюз на нове життя. В роботі «*Jazz*» С. Дево називає Ч. Паркера блюзменом [239, с. 7]. Також автор вказує, що для того, щоб послухати «блюз у сучасному стилі, необхідно послухати «*Now's the Time*» Ч. Паркера»¹ [239, с. 35]. За словами Д. Гіллеспі, «Паркер заповнений блюзом» [322, с. 26]. М. Воелпел у роботі «*Charlie parker for Guitar*» підкреслює важливість для творчості Ч. Паркера форми 12-тактового блюзу, ставлячи на перше місце в переліку викладених ним транскрипцій виконавця саме дві композиції, що написані у формі блюзового квадрата: «*Now's the Time*» та «*Billie's Bounce*». Композиція

¹ Що стосується композиції «*Now's the Time*», необхідно зауважити, що часто у т. 6 виконавці замінюють звук *Bb* на *B*. Тоді як автор завжди виконував звук *Bb*. Хоча необхідно зазначити, що в усіх відомих нотних викладеннях теми твору, виписаний звук *B* [285, с. 76].

«*Anthropology*», яка написана на акордову послідовність *rhythm changes*¹ (ритм ченджез) викладена ним лише наступною [322, с. 3]. Справді, зв'язок Ч. Паркера з блюзом був закладений із самого дитинства: він постійно його чув на своїй батьківщині – в Канзас-Сіті. Крім того, працюючи в бенді Д. Макшена на початку свого творчого становлення, він виконував блюзи щовечора, що також наклало відбиток на його виконавський стиль. Використовуючи в своїх соло елементи блюзової мелодики, Ч. Паркер спирається на повну систему блюзового ладу², і це є цілком логічним, тому що саме в музиці стилю *bebop* діатоніка ладів, на які спирається джазова музика, отримала розширення. Тому і використання в музиці *bebop* саме розверненого блюзового ладу є абсолютно очікуваним. Перелік найпростіших складених мелодійних формул на основі блюзового ладу, які є характерними для виконавського стилю Ч. Паркера, наведений у додатку Б. Яскравим прикладом використання блюзових мотивів є імпровізація Ч. Паркера на джазовий стандарт «*Now's the Time*», де спирається на блюзовий лад зустрічається у т. 6, 16, 17, 25–29, 33–37, 45, 46 [285, с. 74]. Крім того, мотиви 3В, 4В та 5В використані не в зміненому або прихованому вигляді, а буквально [285, с. 74].

Ритмічна організація музичних мотивів та фраз Ч. Паркера має суттєве значення. Саме через різноманіття ритмічних фігур, які він використовує, арсенал елементів його музичної мови суттєво розширюється. Музичну фігуру 1А, звуки якої рухаються у висхідному русі по звуках необерненого септакорду, музикант міг виконувати як у тріольному викладенні, так і з використанням шістнадцятих тривалостей³. Мелодична фігура 4А також використовується Ч. Паркером у різноманітних ритмічних варіаціях: тріоль

¹ *Rhythm changes* – термін джазової музики, що відповідає акордовій послідовності джазового стандарту Д. Гершвіна «*I've Got Rhythm*». Зазначена акордова прогресія була сталою для пісенної форми, що використовувалася в джазовій музиці, зокрема в рамках творчого здобутку музичного стилю *bebop*.

² Повна система блюзового ладу – це система звуків, яка поєднує в собі як мінорний, так і мажорний блюзові лади. Примітним є те, що в повному або в розширеному блюзовому ладі зберігаються ладові тяжіння з обох складових ладових нахилів.

³ При використанні шістнадцятих тривалостей, у мелодичному мотиві 2А є необхідним використання префікса або додатка, задля наявності необхідної кількості звуків.

восьмими тривалостями, одна восьма та дві шістнадцяті, чотири шістнадцяті. Причому в третьому ритмічному варіанті мелодичної фігури 4А наприкінці додається ще один звук знизу.

Що стосується характерних рис гармонії виконавського стилю Ч. Паркера, то можна виділити наступні елементи: 1) часте вживання в нотному гармонічному контексті гармонічної формули II–V; 2) часте вживання характерних гармонічних секвенцій; 3) використання більш складних акордів для гармонічних замінь; 4) часте використання прохідних акордів; 5) використання асиметричності в гармонічному розвитку. Необхідно відмітити, що елементи 1, 3, 4, 5 є ознаками, які набули розвитку в рамках ери *Modern Jazz*.

І, безперечно, виконавський стиль Ч. Паркера характеризується швидким темпом його музичного мислення. Подібний факт відмічає і Є. Новікова в статті «Репрезентация импровизации в джазовой музыке» [133, с. 77]. Причому йдеться не лише про швидкість виконання ним елементів музичної фактури. Насамперед видатним є темп музичного осмислення матеріалу, що виконується. Подібне явище бере початок від бажання привернути увагу слухача. Але подібна увага була необхідна зазначеному виконавцю не задля задоволення своїх амбіцій, а задля бажання донести до слухача за допомогою творчості свої ідеї. Крім того, зазначений аспект призвів до кристалізації ще однієї ознаки, що притаманна музичній мові сучасного джазу. Мова йде про зменшення ритмічної одиниці викладення музичного матеріалу.

Примітним є те, що всі із зазначених мелодичних елементів, що є характерними для виконавського стилю Ч. Паркера, вже використовувалися його попередниками. Але самобутність його музичної мови полягає саме в оригінальності музичного відчуття ладового міжступеневого тяжіння. У музичній мові Ч. Паркера поєдналися пентатонічність ладового тяжіння традиційного джазу та ладова семиступеневість музичного мислення західноєвропейської музики. Тому ми можемо зробити висновок, що поява горизонтального мелодичного мислення, яка є відмінною ознакою мелодики

ери сучасного джазу, бере свій початок від музичного стилю *bebop*, що, зокрема, також проявлене і в рамках виконавського стилю Ч. Паркера. Незважаючи на те, що блюзовій музиці також притаманна лінеарність мелодичного мислення, зазначене явище пов'язане насамперед із тим, що відчутний слід на формування виконавського стилю Ч. Паркера залишила музика відомих композиторів академічної музики¹. Й. Берендт та Г. Хьюсмен зазначають, що до своїх улюблених композиторів Паркер відносив Й. Брамса, А. Шенберга, Д. Еллінгтона, П. Хіндемита та І. Стравинського [225, с. 118]. Причому, як видно з наведеного переліку, «джазові музиканти посідали» в ньому «лише третє місце» [225, с. 118]. Виходячи з музичних переваг зазначеного виконавця, ми бачимо, що, незважаючи на його афроамериканське походження, Ч. Паркер відчував внутрішній відгук великою мірою в західноєвропейській музиці академічної традиції. Підтвердженням цього факту є його альбом «*Charlie Parker with Strings*»², який був записаний ним разом із групою струнних інструментів та був організований відомим імпресаріо Н. Гранцем у 1949 р. Цей запис був найулюбленішим альбомом Ч. Паркера, та варіант виконання ним композиції з цього альбому під назвою «*Just Friends*» (Тільки друзі) в історії джазової музики вважається найкращим [282]. Відомо також, що Паркер завзято вивчав твори академічної музики. Можливо, причина полягає у симфонічності музичного мислення, яке було притаманне Ч. Паркеру. А, як відомо, симфонічність музичного мислення була більше притаманна в той час композиторам саме академічної, а не джазової музичної традиції. Таким чином, ми бачимо, що саме в рамках виконавського стилю Ч. Паркера проявляється тенденція до подальшого розвитку джазової музики у напрямку вільності викладення музичного матеріалу, яка прослідковується в музичних концепціях Шенберга, Хіндемита та Стравинського. Окреслена характеристика відобразилася в авангардних напрямках джазової музики, насамперед у *free jazz*, а також у більш вузькому музичному напрямі – джазовому авангарді, що

¹ Академічна музика, як відомо, також побудована на лінейному мисленні.

² Саме цей альбом мав найбільший комерційний успіх.

представляє собою поєднання елементів джазу та академічної симфонічної музики.

Через виділення характерних мелодичних мотивів можна помітити превалювання ямбічності у формуванні музичних фраз Ч. Паркера. Цьому також сприяє часте використання префіксів. Подібна ямбічність проявляється в ритмічній організації мотиву 3С, 5С. Також ямбічність як головний принцип мотивної організації Ч. Паркера можна прослідкувати на прикладі його численних композицій, мелодії яких у своїй більшості починаються з мотивів, що зорганізовані ямбічно: «*Billie's Bounce*», «*Now's the Time*», «*K. C. Blues*» та ін. Така мотивна організація в джазовій музиці є своєрідним переосмислюванням мотивної моделі свінгу. Крім того, вказана ознака, на нашу думку, походить від контркультурних ознак музичного стилю *bebop*. Подібне твердження ми можемо зробити, спираючись на той факт, що ямбічна мотивна організація є носієм характеристики заклику. Особливо наочно ця ознака проявляється при її порівняльному зіставленні із хореїчною організацією, яскравим прикладом якої є інтонація *lamento*, яка є проявом жалоби та подиху.

Серед особливостей артикуляцій виконавського стилю Ч. Паркера необхідно зазначити також і поліритмічність як характерну рису викладання музичного матеріалу. Подібна поліритмія створювалася виконавцем за рахунок виділення звуків на будь-яких метричних долях такту, так, як, наприклад, в темі джазового стандарту «*Billie's Bounce*». Крім того, прояв ознак поліритмічності полягає також і в особливості артикуляції зазначеного виконавця, який, як правило, акцентує найвищий звук музичної фрази. Причому таке акцентування не залежить від розташування цього звуку в метричній системі музичного матеріалу. Відчуття поліритмічного викладення музичного матеріалу виникає через незбігання артикуляційного та метричного акцентів.

Таким чином, у рамках виконавського стилю Ч. Паркера ми можемо прослідкувати зародження процесів ускладнення викладення музичного матеріалу в аспекті музичної артикуляції та ритміки, що є характерним для музичної мови сучасного джазу. Подібна тенденція до різноманітності

метроритмічної організації, на нашу думку, є проявом яскравого креативного початку, який є характерним для музичного стилю *bebop* та зокрема для зазначеного виконавця. Крім того, вказана ознака виявляє риси симфонізму музичного мислення виконавця, що, в свою чергу, є відображенням традицій академічної музики.

Задля виявлення трансформаційних процесів в аспекті еволюції джазової музики від традиційного до сучасного джазу в додатку В наведений порівняльний аналіз композицій у викладенні виконавців, які є яскравими представниками трьох періодів в історії джазу: традиційного¹, перехідного та сучасного:

1. Л. Янга «*Lady Be Good*» (дод. Г);
2. Ч. Паркер «*K. C. Blues*» [285, с. 20–21];
3. М. Брекер «*Blues for Freddy*» (Блюз для Фредді) (дод. Д).

Для проведення порівняльного аналізу були застосовані наступні категорії: використання хроматичних звукових тонів²; середня одиниця викладення музичного матеріалу; тип міжступеневого ладового тяжіння; тип мотивної організації; особливості гармонічної структури; вільність у викладенні музичного матеріалу. В результаті проведеного порівняльного аналізу ми можемо виділити наступні характеристики, яких набула музична мова джазу в процесі вищезазначеного розвитку: збільшення частоти використання хроматичних звукових тонів; зменшення середньої одиниці викладення музичного матеріалу; відхід від базування мелодичного мислення на пентатонічність міжступеневого ладового тяжіння; превалювання ямбічного типу мотивної організації; використання в гармонічній структурі більш частих змін гармонії та гармонічних замін; набування вільності викладення музичного матеріалу. Спираючись на проведений аналіз, ми можемо зробити висновок, що музична мова стилю *bebop* та зокрема виконавський стиль Ч. Паркера справді є

¹ Під традиційним періодом розуміється весь період до появи музичного стилю *bebop*.

² Під хроматичними звуковими тонами розуміємо звуки, що не входять до діатонічного складу ладу, а також до акордового складу гармонії, на яку виконується цей звук. Оскільки блюзові тони входять до складу блюзової діатоніки, під час аналізу, в аспекті цієї категорії, вони враховані не будуть.

перехідним етапом в еволюції елементів музичної мови джазу від епохи традиційної джазової музики до ери *Modern Jazz*. Подібне твердження базується на виявленому нами поступовому розвитку елементів музичної мови джазової музики та набуття ними нових ознак та характеристик, що відбулося в рамках музичного стилю *bebop*.

Необхідно також висвітлити і соціальний фактор, який неможливо відокремити від еволюційних зрушень, що відбулися в рамках стилю *bebop* та зокрема у виконавському стилі Ч. Паркера. Расовий аспект у рамках появи музичного стилю *bebop* зазначений як провідний у дослідженнях Д. Пешева. Автор вказує, що новий музичний стиль з'явився після епохи свінгу, «вузькі рамки якої обмежували виконавську свободу» насамперед «“чорних” музикантів» [149, с. 927]. Невипадковим також є те, що новий стиль був винайдений саме «молодиками із темним кольором шкіри», які прагнули «не тільки рухати музику вперед, але і змінити роль чорних музикантів у музичній індустрії та суспільстві» [248, С. 7, 26]. Необхідно зазначити, що на формування особистості Ч. Паркера та надалі його виконавського стилю не міг не вплинути зазначений соціальний аспект, оскільки Паркер як представник афроамериканської спільноти з самого дитинства відчував на собі вплив проблем расового характеру. Як відомо, зазначений музикант провів дитинство в «чорному» гетто Канзас-Сіті. За словами Е. Нітобурга, вказані місця поселення афроамериканців є «самим наочним підтвердженням живучості наслідків інституційного расизму» [129]. А. Файнберг, характеризуючи гетто, пише про них як про «райони з низьким соціальним рівнем, поганими умовами життя» [194]. Крім того, науковець вказує на те, що подібні поселення афроамериканців «перебували у практично повній ізоляції від білого населення, що неминуче призводило до ідеї про необхідність повного відділення за расовою ознакою» [194]. Необхідно зауважити, що джазова музика завжди була серед провідних факторів вказаного «відділення» культури афроамериканців від культури «білих». Зазначений аспект, на нашу думку, також отримав відображення в прагненні Ч. Паркера до виділення своєї власної музики на тлі

існуючого джазового музичного простору. Навіть враховуючи, що він сам міг повною мірою не усвідомлював окреслений соціальний фактор, беручи до уваги загальні тенденції в суспільстві США 1940-х років, ми можемо вказати на його актуальність у рамках дослідження обговорюваного питання. Однак, не зважаючи на вказану ознаку, під час аналізу виконавського стилю Ч. Паркера необхідно прийняти до уваги фактор наявності процесів інтеграції афроамериканської музичної культури в рамках культури західно-європейської. Причому зазначимо, що велику роль у цьому відіграло тяжіння музикантів нового стилю, зокрема Ч. Паркера, до вивчення музичних творів, що відносилися до академічної західноєвропейської традиції. Крім того, при порівнянні соціального статусу афроамериканців на початку ХХ ст. та в 1940-х роках ми можемо відмітити певні позитивні зрушення, що, в свою чергу, призводило до проникнення елементів західної культури, зокрема музичної, в культуру афроамериканців.

Наведемо далі вислів самого Ч. Паркера, який демонструє, що саме в рамках творчості цього виконавця закладена одна з провідних тенденцій ери сучасного джазу: «Нас навчають, що музика має свої певні кордони. Але мистецтво кордонів не має» [228]. Як відомо, саме музиканти стилю *bebop* акцентували значення музичної освіти для повноцінного розвитку джазового музиканта, та саме боперам належить заслуга привнесення складової музичної освіти в процес формування професійного музичного апарату сучасного джазмена. Але, орієнтуючись на наведені слова, аспект музичної освіченості в цьому випадку набуває ознак другорядного значення, оскільки в межах вказаного еволюційного періоду на перший план виходить вираження внутрішнього світу виконавця. Подібна загальна тенденція до орієнтації творчості насамперед на вираження власних емоцій, а не на теоретичні музичні канони, отримала широке розповсюдження в контексті подальшої ери *Modern Jazz*, що, як наслідок, призвело до появи джазових стилів, закони створення музичного матеріалу яких були повністю автономні від загальноприйнятих правил та норм гармонії, мелодики, ритміки тощо. Тобто свобода, яку окреслює

Паркер в своєму вислові, набула провідного значення для всієї подальшої ери сучасного джазу. Зауважимо також, що вказаний аспект свободи в рамках виконавського стилю Ч. Паркера, на нашу думку, походить також і від расового фактору, про який було зазначено вище.

Необхідно акцентувати увагу на тому, що в рамках творчості Ч. Паркера відбувся процес кристалізації сценічного образу, що в контексті подальшого розвитку джазової музики став відігравати ключове значення та практично асоційований із нею. Мова йде про виділення саксофона, як сольного інструмента в процесі викладення музичної фактури. Незважаючи на те, що духові інструменти в джазовій музиці завжди відігравали ключову роль, та їх функцію мистецтвознавці трактують як одну з характерних особливостей джазової музики, лише після появи на світовій музичній арені особистості Ч. Паркера зазначений аспект набув нового трактування та значення [158, с. 14]. Роль, яку Ч. Паркер відіграє для становлення саксофону можна порівняти зі значенням Л. Армстронга для становлення іншого духового інструмента в контексті джазової музики, а саме сурми. Крім того, подібно до сценічного образу, що був створений Л. Армстронгом, який відображав ідеї його сучасності, образ Ч. Паркера став уособленням ідеології нового напрямлення в джазовій музиці, а саме музики, яка насамперед спрямована не на задоволення естетичних уявлень слухача, а на вираження внутрішнього світу самого виконавця. Подібна тенденція проявлялася навіть у стилі одягу Ч. Паркера, який, на відміну від завжди екстравагантних Д. Гіллеспі та Т. Монка, ніколи не звертав увагу на свій зовнішній вигляд. Зауважимо, що, спираючись на вказану ознаку, ми можемо зазначити, що філософію його життя можна порівняти із філософією хіпстерів. Незважаючи на те, що Ч. Паркер офіційно не відносив себе до зазначеного культурного явища, ми можемо зробити таке твердження, оскільки, як зазначають Т. Злотнікова та І. Хрящева, «людина не завжди може усвідомлювати і визнавати себе хіпстером, навіть може не знати цього слова, але за зовнішнім виглядом, за манерою поведінки можна виявити ознаки цього феномену» [56, с. 247]. Таким чином, зазначене

явище постає перед нами як філософія певного індивіда, а вже згодом як його переваги, які стосуються власного іміджу. Незважаючи на те, що перелік ознак хіпстера включає певні характерні риси зовнішнього вигляду, вони не є первинними. Первинним є зміст, який вони виражають. Наприклад, у рамках руху хіппі штани крою кльош є виразом концепції свободи, а довге волосся – знаком фемінізації, свободи та зв'язку з природою [204, с. 227]. Зауважимо, що Ч. Паркер зовнішньому вигляду приділяв найменшу увагу. Він віддавав перевагу насамперед внутрішнім переконанням. Подібний факт вказує на те, що переконання вільного хіпстера були для нього не лише імітацією та зовнішнім прикриттям, а, як зазначають Т. Злотнікова та І. Хрящева, справжньою «долею» [59]. Як відомо, поведінка Ч. Паркера, як в житті так і на сцені, також були зумовлені лише його світоглядом, настроєм та миттєвим відчуттям навколишніх подій, а ніяк не загальними вимогами суспільного етикету або навіть діловими домовленостями. Подібне зауваження щодо особливостей психологічних рис Ч. Паркера також має прямий зв'язок і з головною жанровою ознакою вказаного музичного явища, що характеризується як маргінальність¹.

Зазначена характеристика, а саме маргінальність музичного стилю *bebop*, певною мірою пов'язана із соціально-расовим аспектом у рамках вказаного явища. Але необхідно також зазначити, що цей елемент певним чином є відображенням світосприйняття та світогляду одного з його творців, а саме Ч. Паркера. Як відомо з біографічних відомостей виконавця, протягом усього свого життя він протистояв загальноприйнятим суспільним канонам: перший брак у п'ятнадцять років, загальне невизнання авторитетів, певні проблеми з оточуючим середовищем тощо. Подібна тенденція також мала вираження і в площині музичного виконавського стилю Ч. Паркера, оскільки, як відомо, саме йому було притаманне слухове уявлення музики нового стилю. Як зазначає Д. Колліер, саме Ч. Паркеру була притаманна «нова, ні на що не схожа

¹ Під маргінальністю розуміється «життя свідомості, коли людина позиціонує себе такою, яка не належить більшості і не поділяє його цінності» [146, с. 26].

концепція джазу» [73, с. 163]. Крім того, формуванню «маргінального» світогляду сприяли і соціальні умови, в яких виконавець провів своє дитинство, оскільки А. Файнберг, описуючи населення афроамериканських гетто, характеризує його як маргінальне та людей, які його створювали, як осіб, «які з різних причин опинилися на самому дні американського суспільства» [194].

Оцінюючи вклад Ч. Паркера в розвиток джазової музики, необхідно зазначити, що саме він зробив неоцінний внесок в основи мелодики, гармонії та техніки сучасного джазу. Його вплив був всеосяжний, тому започатковані ним традиції отримали чимале розповсюдження серед цілої плеяди джазових музикантів. Одними з найперших його послідовників стали С. Гетц, С. Роллінз та Д. Колтрейн, та кожен з них у своєму напрямку продовжував ті трансформаційні процеси, що були закладені творчістю Ч. Паркера, тим самим рухаючи джазову музику вперед та піднімаючи її на нові висоти майстерності та професійності. Крім того, необхідно зазначити, що Ч. Паркер, подібно до Л. Армстронга для сурми, зіграв важливу роль в історії розвитку саксофона. Безумовно, не можна недооцінювати діяльність його попередників, саксофоністів Д. Ходжеса, К. Хокінса та ін., але, аналізуючи історію розвитку ролі саксофона в джазовій музиці, необхідно зазначити, що саме завдячуючи творчій діяльності Ч. Паркера саксофон став практично синонімом слова джаз. Таким чином, перед нами постає вся фундаментальність значення особистості Ч. Паркера для світової музичної культури. Його музичне мислення, відчуття музичної мелодики та логіки його розвитку є справді унікальним явищем, яке залишається неповторним і сьогодні.

3.2. Аналіз виконавського стилю Д. Гіллеспі

Джон Біркс Гіллеспі – геніальний джазовий сурмач, композитор, співак, засновник музичного стилю *bebop*, одна з найбільш впливовіших та впізнавальних фігур в історії джазової музики. Слухаючи музику Д. Гіллеспі, під звуки його сурми його образ одразу встає у нас перед очима: іскрометний

гумор, дотепність, нескінченний позитив і життєлюбність – ось головні характеристики, які можуть описати великого сурмача сучасності. К. Кларк, характеризуючи його, говорив: «Дізі інший, він святий ... і він був надзвичайним музикантом, просто на грані генія, навіть більше, ніж геній. Він віддавав себе більше, ніж будь-який музикант, якого я знаю, набагато більше, ніж Птах (Чарлі Паркер – Авт.), тому що Птах був схожий на пророка, який приносить звістку, залишає її і потім зникає» [297, с. 4]. В роботі «*The Rough Guide to Jazz*» (Путівник по джазу), пишучи про записи 1945–1946 рр., автори також відмічають великий вклад саме Гіллеспі в становлення нового музичного стилю: вони пишуть, що в своїй музиці він «використовує інтервали (що характерні для нового стилю – Авт.) набагато екстремальніше, ніж Паркер, тим самим створюючи гігантський словник музичних фраз нового різновиду» [229, с. 293]. Про значимість Д. Гіллеспі поряд із Л. Армстронгом говорив американський джазовий кларнетист та керівник біг-бенду В. Герман: «Дізі для мене був початком нової ери. І Попс (Луї Армстронг) був початком ери також... Іншими словами, це були два дуже важливих гіганти» [256, С. 169–170]. Автори роботи «*The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century*» Й. Берендт та Г. Хьюсмен зазначають, що «до підйому зірки Д. Гіллеспі в сорокових роках не було жодного джазового сурмача, який не походив би на Луї Армстронга» [225, с. 78], тим самим підкреслюючи самотність виконавського стилю Д. Гіллеспі та новітність елементів його музичної мови, що мали фундаментальне значення для еволюційних процесів в джазовій музиці. М. Роуч відмічає роль Д. Гіллеспі в еволюційних процесах джазу, назвавши його «наріжним каменем у розвитку і еволюції» джазової музики [8].

На своєму творчому шляху Д. Гіллеспі зробив чимало: в період із 1937 по 1992 р. він записав понад дев'яносто альбомів¹, співпрацював із цілою плеядою джазових музикантів, які брали участь у запису його альбомів (С. Гетц – *Diz and Getz* (Діз та Гетц), 1953; *For Musicians Only* (Тільки для музикантів), 1956;

¹ Починаючи з 1952 р., Д. Гіллеспі записував принаймні один альбом на рік. Найпліднішим був 1957 р., коли Д. Гіллеспі записав сім альбомів (шість студійних та один концертний) та 1975 р. – шість альбомів (чотири студійних та два концертних).

Sittin' In (Сидячи в), 1957; Р. Елдрідж – *Roy and Diz* (Рой та Діз), 1954; К. Хокінс – *Sittin' In*, 1957; С. Роллінз – *Duets* (Дуети), 1957; *Sonny Side Up* (Сонні стороною угору), 1957; Б. Голсон – *The Greatest Trumpet of Them All* (Найвеличніша за всіх сурма), 1957; О. Пітерсон – *Oscar Peterson and Dizzy Gillespie* (Оскар Пітерсон та Діззі Гіллеспі), 1974 та ін.), крім того, він сам також брав участь у записі альбомів інших джазменів: із Б. Картером – *New Jazz Sounds* (Новий джазовий саунд), 1954; із Д. Еллінгтоном – *Jazz Party* (Джазова вечірка), 1959; із К. Джонсом – *Back on the Block* (Назад до блоку), 1989; із Д. Крупою та Б. Річем – *Krupa and Rich* (Крупа та Річ), 1955; із Ч. Мінгусом – *Charles Mingus and Friends in Concert* (Чарльз Мінгус та друзі в концерті), 1972; із О. Пітерсоном – *Oscar Peterson Jam – Montreux '77* (Джем Оскара Пітерсона – Монтрю 77, 1977 та ін.) [242]. Тільки у 1989 р. Д. Гіллеспі дав понад триста концертів у двадцяти семи країнах. Творча діяльність Д. Гіллеспі справді була надзвичайно інтенсивною та плідною, що, у свою чергу, зіграло велику роль у процесах світового розповсюдження нового музичного стилю.

Одним із найбільших надбань творчості Д. Гіллеспі було внесення елементів латиноамериканської музики до джазу. В дослідницькій літературі музичний стиль, що виник у результаті синтезу афрокубинських ритмів та елементів музичної мови стилю *bebop* визначається як афро-кубинський джаз або *cubop* [279, с. 48]. Він відноситься до музичних стилів сучасного джазу. Сприяючи появі та розвитку стилю *cubop*, Д. Гіллеспі додав до складу джазового біг-бенду новий елемент – перкусійні інструменти, партії яких у поєднанні з партією ударних інструментів відтворювали новий та неповторний ритмічний колорит. Крім того, Гіллеспі підтримував музикантів, які відігравали значну роль у розвитку латиноамериканського джазу. Мова йде про кубинського перкусіоніста, співака та композитора Ч. Позо, який грав у бенді Д. Гіллеспі у 1947–1948 рр.¹, та джазового сурмача, піаніста та композитора, який і сьогодні продовжує свій легендарний творчий шлях, А. Сандовалья, для

¹ Досить невеликий період співпраці Д. Гіллеспі та Ч. Позо був перерваний через смерть кубинського перкусіоніста 2 грудня 1948 р.

якого Д. Гіллеспі був не лише наставником, а і другом. На питання, яке місце посідає ця музика в творчості Д. Гіллеспі, він дав відповідь сам в інтерв'ю Л. Томкінсу у 1973 р.: «Латино-американська музика завжди була частиною моєї натури» [178]. Справді, латиноамериканська музика у синтезі з джазом народила численну кількість справжніх витворів мистецтва, які по праву зайняли своє місце в золотій колекції музичних шедеврів ХХ ст. Серед них джазові стандарти «*Manteca*» (Мантека) та «*Tin Tin Deo*» (Тін Тін Део), написані у співавторстві з Ч. Позо у 1947 р., та композиція «*The Night in Tunisia*» (Ніч в Тунісі), яка була написана Гіллеспі у 1941–1942 рр., що демонструє його тяжіння до латиноамериканської музики вже з самого початку творчого шляху. Джазовий стандарт «*Manteca*» був першим джазовим твором, який був побудований, спираючись на ритмічну формулу *clave*. За словами Г. Гіддінса, саме цей стандарт був «одним із найважливіших записів, що коли-небудь були зроблені в Америці» [254, с. 179]. Д. Гіллеспі згадував, що реакція слухачів на виконаний твір була схожа на «... бомбу, яка розірвалася на сцені. Вони ніколи ще не чули поєднання кубинської та американської музики» [254, с. 179]. В роботі Б. МакРає «*Dizzy Gillespie: His Life & Times*» (Діззі Гіллеспі: його життя та часи) ця композиція охарактеризована як «гімн музичного стилю», що зводить її тим самим у ранг стилістичного еталону [279, с. 49]. Саме від латино-американських ритмів Д. Гіллеспі взяв ритмічне різноманіття, яке і привніс в музичну мову нового стилю. На питання стосовно майбутніх шляхів розвитку джазової музики він відповідав так: «Можливо, ми повернемося до того, з чого почали: до людини, котра б'є в барабан» [225, с. 116]. Подібно до того, як Ч. Паркер відчував внутрішній відгук від блюзу, що є одним із першоджерел джазової музики, так само і Д. Гіллеспі знаходив дещо ключове та природне у складних ритмічних візерунках, що є першоосновою африканської музики. Зауважимо, що причиною зазначеного аспекту стало також затребування в джазовому середовищі актуалізації архаїчних традицій африканської музичної культури, яка склала основу для джазової музичної культури в цілому, що, в свою чергу, стало однією з

передумов кристалізації нового музичного стилю. Таке зауваження свідчить про те, є тяжіння до вагомості ритмічного фактору було проявом не лише особистих переконань Д. Гілеспі, а також і відображенням провідної тенденції всього стилю *bebop*. Але в рамках творчості вказаного виконавця, зазначений фактор набув дещо іншого трактування, ніж у контексті стилю *bebop*. Однак він не є запереченням, а навпаки, певного роду розширенням, що походило від власних переконань виконавця. Не зважаючи на те, що виконавець тяжів не до африканських, а до латиноамериканських ритмів, природа походження вказаної тенденції, на нашу думку, є ідентичною.

Зазначимо, що однією з причин звернення уваги зазначеного виконавця саме на латиноамериканські, а не африканські ритми, є особливість світогляду виконавця, в якому відображена існуюча певна солідарність між соціальними групами, що представляють етнічні меншини. Як відомо, населення США початково мало поліетнічний склад. Як вказує М. Тондера, «імміграційний потік у Новий Світ представлявся найзначнішим у загальносвітовому масштабі і найбільш протяжним за часом», що і призвело до строкатого етнічного складу суспільства США [187]. Крім того, відмітимо, що саме расовий аспект завжди був та залишається провідним для внутрішніх соціальних стосунків вказаної країни, що, наприклад, було яскравим чином проявлене в рамках руху «*affirmative action*» (позитивні дії)¹. Зауважимо, що згідно зі статистичними дослідженнями, найбільші етнічні групи США складають афроамериканці (13 % – 36,1 млн) та латиноамериканці або «вихідці з іспаномовних країн» (13 % – 37 млн) [125, с. 227]. Факт того, що численність американського населення європейського походження становить 70 % або 199,3 млн [125, с. 227], надає нам право охарактеризувати етнічні групи афроамериканців та латиноамериканців як етнічні меншини. Зазначений аспект вказує на те, що обом групам притаманні однакові соціальні характеристики. Крім того, необхідно відмітити також ідентичність і психологічних процесів, що були

¹ Певні заходи, що спрямовані для захисту прав меншин, зокрема етнічних, «від дискримінації у сфері освіти, зайнятості та соціальних виплат» [263].

актуальні для учасників зазначених соціальних груп. Подібна ідентичність є результатом умов появи вказаних меншин у США: поява афроамериканської групи в Америці пов'язана з історією рабства, поява латиноамериканської зумовлена географічним розташуванням відповідних країн. Як приклад спільності їх існування в Новому Світі можна навести створення обома групами свого власного діалекту англійської мови, які визначаються лінгвістами як «спангліш» та «*black English*». Схожими є також і умови соціального життя вказаних етнічних груп, які в своїй більшості були зосереджені у відокремлених районах, що відповідно визначалися як латиноамериканські та афроамериканські гетто. Зазначені фактори свідчать про певні прояви соціальної та культурної маргінальності як провідної ознаки вказаних соціальних груп, що також вказує на певну ідентичність окреслених соціальних одиниць. Як висновок, ми можемо зазначити, що подібна схожість соціальних, психологічних та культурних процесів була причиною виникнення певного розуміння та психологічної близькості учасників вказаних соціальних груп, що, в свою чергу, зумовило звернення Д. Гіллеспі як представника афроамериканської спільноти до культури іншої етнічної групи, яка була представником ідентичної етнічної меншини в рамках соціуму США.

Враховуючи вищезазначений характер етнічного складу суспільства США, актуальним є висвітлення питання відношення між вказаними соціальними групами. Зауважимо, що, незважаючи на те, що в процесі розвитку в рамках їх соціокультурних відносин мали місце інтеграційні процеси, та культури зазначених етнічних груп набували нових рис одна від одної, в соціології прийнято характеризувати їх як «певний неідентичний феномен» та трактувати як «єдину систему етнічних груп», кожна з них є окремою соціальною одиницею зі своїми певними індивідуальними характеристиками¹ [97, с. 9]. І справді, як відмічають науковці, для мультикультурного суспільства є характерним двонаправлений процес, який характеризується як постійним

¹ Під характеристиками ми розуміємо насамперед ставлення до домінуючої або елітної етнічної групи, або навпаки до другорядної та підпорядкованої.

взаємопроникненням культур, так і формуванням їх диференціації. Подібне твердження вказує на закономірність процесу проникнення елементів латиноамериканської музичної культури в афроамериканську, що, однак, не завадило залишитися обом зазначеним культурам абсолютно автономними та самобутніми культурними одиницями в рамках культурного простору США. З цієї точки зору, набуття нових характеристик у рамках джазової музичної культури, які були запозичені з іншого етнічного сектору соціального простору США, постає перед нами як цілком закономірний процес. Однак, подібне твердження не впливає на значимість діяльності Д. Гіллеспі для окресленого процесу, оскільки вагому роль, в даному випадку, відгравали також і психологічні особливості зазначеного музиканта.

Також, ми можемо вказати на прояв у контексті обговорюваного сегменту еволюційних процесів, що мали місце в стилі *bebop*, феномену, який характеризується науковцями як етнічна толерантність. Як відомо, толерантність у цілому є проявом «шанобливого, неагресивного ставлення до принципово “іншого”» [213, с. 65]. Або, як влучно зазначають засновники двох основних концепцій толерантності П. Ніколсон та М. Уолцер, це «ставлення до відмінності» [68, с. 46]. Причому, як вказує Є. Клименко, важливе місце у формуванні феномену толерантності посідає саме культура, оскільки «знання про “інші” культури усуває або принаймні знижує нерозуміння між представниками різних культур, зменшує відчуття тривожності і страху при контакті з представником “чужої” культури і сприяє подоланню почуття загрози при такому контакті» [68, с. 48]. Однак справедливим буде зауважити, що феномен толерантності отримує більш яскравий прояв під час взаємодії домінуючої та підлеглої етнічних груп, тоді як у нашому випадку мова йде про дві групи, які посідають вторинне місце в етнічній ієрархії соціуму США. Але, навіть враховуючі це зауваження, вказане явище залишається актуальним у рамках обговорюваного питання. Хоча необхідно зазначити, що етнічна толерантність, незважаючи на те, що відноситься нами до загальних тенденцій нового музичного стилю, найбільшим чином проявлена саме в рамках творчості

Д. Гіллеспі. Також ми можемо вказати на те, що зазначений аспект відіграв певну роль у процесах формування соціальної толерантності у контексті суспільства США, тим самим значимим чином знижуючи рівень соціальної напруги¹, що, як відомо, мало велике значення для поліетнічного суспільства США як у другій половині ХХ ст., так має і сьогодні.

Зазначений аспект привертає увагу і з причини посідання центральної позиції питання расової сегрегації та дискримінації в контексті афроамериканської культури, зокрема музичної. Що, однак, не завадило вказаному виконавцю обрати шлях до розвитку свого мистецтва в бік не тільки африканського коріння, а звернутися також і до традицій іншої культури. На нашу думку, прояв ознак етнічної толерантності ми можемо пов'язати із особливостями поглядів Д. Гіллеспі, які ми можемо охарактеризувати як космополітичні. Як відомо, космополітичний підхід характеризується науковцями як здатність «приймати свій етнокультурний бекграунд» та водночас «знаходити особисті способи взаємодії з іншими спільнотами» [153, с. 80]. Подібна тенденція в поглядах виконавця прослідковується в його власних словах, які були надані ним для книги завзятої джазової меценатки баронеси де Кьонігсвартер «*Three Wishes: an Intimate Look at Jazz Greats*» (Три бажання: інтимний погляд на джазових велетнів) [270]. Д. Гіллеспі бажав про встановлення миру у всьому світі та про скасування всіх кордонів між країнами [270]. Таким чином, ми можемо зазначити, що вказаний аспект був абсолютною новацією в рамках афроамериканської культури, оскільки остання весь час існувала в умовах боротьби за свою ідентичність та рівність у соціальному просторі США.

Також необхідно сказати, що зазначений процес проникнення рис однієї культури в іншу ми можемо охарактеризувати як ще одну ознаку еволюційних процесів, що відбулися в рамках музичного стилю *bebop*. Мова йде про синтез західноєвропейської та афроамериканської культур, який ми спостерігали в рамках трансформації мелодики обговорюваного музичного стилю, що було

¹ В деяких джерелах використаний термін соціальна напруженість.

зазначене в підрозділі 2.2. Причиною вказаних процесів виступає природність явищ, що відбуваються в рамках полікультурного суспільства. Крім того, на нашу думку, каталізатором зазначеного явища є тенденція афроамериканської верстви населення до інтеграції в суспільство США, яка не втрачає своєї актуальності і сьогодні. Крім того, у особливостях висвітлених соціальних факторів, на нашу думку, також проявлена одна з провідних ідей мистецтва, зокрема музичного, що трактується науковцями як «спосіб естетичної, ціннісної взаємодії людини ... з усім універсумом» [74, с. 158]. Тобто в контексті мистецтва не існує умовної сегрегації за расовими ознаками або соціальною належністю, що і було головною ідеєю, яка була відображена в рамках стилю *bebop*, та найбільшою мірою у виконавському стилі Д. Гіллеспі як одного з головних його засновників.

Надалі наведемо характеристику темпераменту Д. Гіллеспі. На нашу думку, вказане питання потребує висвітлення, оскільки, як зазначається в науковій літературі, «темперамент нерозривно пов'язаний із певним індивідуальним стилем діяльності» [145, с. 196]. Причому в цьому випадку, необхідним є задіяння категорії саме темпераменту, а не, наприклад, характеру, оскільки «темперамент відбиває динамічні аспекти поведінки, переважно вродженого характеру», тому, як наслідок, «властивості темпераменту найбільш стійкі і постійні в порівнянні з іншими психічними особливостями людини» [145, с. 196]. Вдаючись до аналізу певних психологічних характеристик вказаного виконавця, особливостей спектра його діяльності тощо, ми можемо визначити тип темпераменту Д. Гіллеспі як сангвінік. Крім того, звертаючись до вчення Гіппократа, який вважається засновником теорії розподілу темпераменту людей на чотири групи, ми маємо відмітити рису, яка є головною для сангвініка та, на нашу думку, провідною для складу темпераменту Д. Гіллеспі, а саме оптимізм [35, с. 110]. І. Павлов, який також зіграв засадничу роль у дослідженнях вказаного питання, виділяє провідні риси сангвініка як силу, урівноваженість та рухливість [108, с. 102]. Увагу привертає той факт, що, як відомо, темпераментів у своєму «чистому» різновиді

практично не існує. Тоді як у цьому разі ми маємо визнати, що це не так, оскільки психологічні характеристики Д. Гіллеспі пов'язані лише із вказаним видом темпераменту. Зауважимо, що прізвисько виконавця, яке він отримав ще в дитинстві за схильність до екстравагантних вчинків, якнайкраще відображує особливості його темпераменту [297, с. 6].

Необхідно звернути увагу на ще одну психологічну особливість виконавця, а саме: яскраво виражену екстравертність. Про це свідчать усі спогади його соратників та сучасників, які виразно описують саме екстравертність Д. Гіллеспі, причому визначаючи її як провідну рису його психологічного характеру. Крім того, на цю ознаку безперечно вказує і тип темпераменту виконавця, що був визначений нами як сангвінік, оскільки, як зазначають В. Агарков та С. Бронфман, сангвінік – це «емоційно стабільний екстраверт» [3]. Зауважимо, що Д. Гіллеспі єдиний із засновників музичного стилю *bebop* мав офіційного послідовника та наступника в особі А. Сандовалю. Ані Ч. Паркер, ані Т. Монк учнів не мали. Це можна розтлумачити, на нашу думку, як екстравертну психологічну особливість виконавця. Підсилюючим фактором зазначеної психологічної ознаки вважаємо кількісний склад родини Гіллеспі, яка налічувала дев'ятеро дітей, з яких сам музикант був наймолодшим. Подібні обставини певним чином вплинули на розвиток екстравертності зазначеного виконавця. Саме із вказаною особливістю, на нашу думку, пов'язаний і аспект синтезу рис латиноамериканської та афроамериканської культур. Зауважимо, що внесення до джазової музики ритмічності латиноамериканських музичних стилів, на нашу думку, також було викликане неусвідомленим бажанням Д. Гіллеспі наблизити джазову музику до слухачів, які звикли чути джаз в іншому виді: як музику, що призначена насамперед для танців. Причому зазначене бажання не є проявом регресу та поверненням до традицій ери біг-бендів, під час якої джазова музика набула ознак масової культури, а проявом психологічних особливостей зазначеного виконавця, які, в свою чергу стали базою для формування певної філософії Д. Гіллеспі та його особистих переконань.

Виходячи із інформації, що надана в підрозділі 3.1, Д. Гіллеспі був кардинально іншою людиною, ніж Ч. Паркер. Відповідно, різнився і їх виконавський стиль. У той же час серед музикантів, які мають для нього найбільше значення, Д. Гіллеспі називав насамперед Ч. Паркера [178]. Крім того, на питання про свій виконавський стиль Д. Гіллеспі відповідав так: «Ви завжди будете чути Р. Елдріджа в моїй грі, але головний вплив я отримав від Ч. Паркера» [258, с. 56]. М. Тихонова та А. Цукер також відмічають спільність їх «загальних музично-стильових тенденцій, що характеризують у цілому цей напрямок» [185, с. 42]. Як відомо, обидва виконавці з великою повагою ставилися один до одного. За словами Д. Гіллеспі, від часів їх першої зустрічі у 1940 р., «Бьорд грав блюз, як ніхто в світі. Ніхто в світі не вмів грати так швидко. Тональності не мали для нього ніякого значення. “Ось це хлопець”, – подумав я, – “Це просто якийсь Ісус від музики”» [8]. Ч. Паркер, у свою чергу, зазначав, «що в сурмі Дітті ніби злилися всі сурми світу» [8]. Тому зрозуміло, що, незважаючи на певні розбіжності, в Гіллеспі та Паркера все ж таки прослідковуються спільні риси виконавського стилю. Задля виявлення рис вказаної спільності та розбіжності виконавського стилю зазначених виконавців, а також задля дослідження характеристик, які свідчать про еволюційні процеси в рамках стилю *bebop*, надамо характеристику головних елементів музичної мови Д. Гіллеспі.

Психологічні характеристики будь-якого музиканта відображені в його музичній мові. Звернемося до виявлення характерних особливостей мелодики Д. Гіллеспі. На відміну від мелодики Ч. Паркера, мелодичні лінії якого були абсолютною мірою логічно довершені та збалансовані, в мелодиці Д. Гіллеспі переважають мелодичні ходи на дисонуючі інтервали, ритмічна непередбачуваність, великі паузи між музичними фразами та їх неквадратне викладення. Мелодика виконавця відрізняється екстравагантністю та непередбачуваністю. Вдаючись до аналізу характерних елементів мелодики Д. Гіллеспі, що наведені в додатку Е, ми можемо зазначити превалювання мелодичних мотивів, які складаються з хроматичних звуків (шість елементів із

дев'яти¹). Це надає нам право визначити провідною рисою виконавського стилю Д. Гіллеспі рясне використання хроматичних мелодичних ходів. Подібний прийом є проявом початку процесу зменшення міжступеневого ладового тяжіння, результатом якого стало народження музичної мови стилю *free jazz*. Музична мова імпровізацій Д. Гіллеспі є більш вільною відносно тональних устоїв, що, в свою чергу, в додаванні з блискучою віртуозністю виконавства досить достовірно відтворює іскрометну та дотепну натуру легендарного сурмача. Як приклад використання подібного прийому мелодичної організації можна навести фрагмент з імпровізації виконавця на джазовий стандарт «*Blue 'N Boogie*», де музична фраза, що продовжується два такти, складається з двадцяти п'яти звуків, що розташовані у вигляді хроматичного звукоряду одного [255, с. 70]. Крім того, необхідно зазначити, що музичний матеріал, викладений у першому такті, є прикладом використання домінантового бібопового ладу: обігруючи акорд *Bb7*, Д. Гіллеспі застосовує лише три звуки, що входять до складу домінантового бібопового звукоряду, – *Ab*, *A* та *Bb*. Також зауважимо, що таке зменшення значимості устоїв ладу в музиці Д. Гіллеспі більшою мірою, ніж у музиці Ч. Паркера, відтворює новітні зміни, що надалі відбулися в музичній мові сучасної джазової музики та знайшли кульмінаційне відтворення в музичній мові стилю *free jazz*.

Тоді як Ч. Паркер був генератором мелодичних ідей музичного стилю *bebop*², Д. Гіллеспі насамперед зробив внесок у створення гармонічного мислення музики нового стилю. Таке розгалуження відбулося з причини володіння Д. Гіллеспі фортепіано. Саме тому він міг виконати гармонію, яку створив, тоді як на саксофоні та сурмі це є неможливим³. Крім того, за його

¹ Зазначимо, що мелодична формула, що є найхарактернішою для виконавського стилю Ч. Паркера – висхідний звук по звуках септакорду у необерненому вигляді з додаванням різноманітних звукових префіксів, – у виконавському стилі Д. Гіллеспі провідної ролі не відіграє, тому і розташована в останню чергу в переліку мелодичних формул, що є характерними для стилю Д. Гіллеспі.

² За словами Д. Гіллеспі, «Коли він (Ч. Паркер) починав грати фразу, яку люди ще ніколи не чули, слухачі, підспівуючи, закінчували цю фразу з ним. Це було таким ліричним та простим, що здавалося найприроднішим шляхом створення музики» [240, с. 197].

³ Відомо, що Гіллеспі давав поради М. Девісу та Б. Гріну оволодіти грою на фортепіано для того, щоб мати можливість вільно виражати музичні думки під час імпровізації на своїх інструментах.

словами, «саме фортепіано було джерелом його натхнення, більшою мірою, ніж будь-який духовий інструмент» [243]. За словами С. Дево, «він просто захоплювався втіленням на фортепіано гармонічних послідовностей» [240, с. 198].

Для мотивної організації мелодичного матеріалу Д. Гіллеспі, як і для мотивної організації Ч. Паркера, є характерною ямбічність. Такий висновок можна зробити, звертаючись до тем джазових стандартів, які були ним створені: головний мелодичний мотив джазового стандарту «*Emanon*» (т. 1–2, 5–6, 9–10), що створює інтонаційне зерно композиції; джазовий стандарт «*Bebop*» – вступ (т. 1–3), тема (т. 1–3, 5–7); «*Birk's Work*» (т. 1–7); вступ до джазового стандарту «*Blue 'N Boogie*», побудований на ямбічних мотивах, мелодичний матеріал частини *A* джазового стандарту «*A Night in Tunisia*» є зорганізований за ямбічним принципом, та ін. У мелодійної організації Д. Гіллеспі простежується і більш крупна ямбічність. Як, наприклад, у частині *A* стандарту «*Woody'n You*» (Вуді та ти) інтонаційні ланки формуються наступним чином: перший такт структури інтонаційно направлений до другого, третій до четвертого і т. д. Подібній організації сприяє також ритмічна організація мелодичної лінії. Вказаний фактор пов'язаний із провідними тенденціями музичного стилю *bebop*, що характеризуються нами як боротьба за расову рівність у рамках суспільства США. Таке твердження спирається на аналіз семантичного навантаження різних типів найменших мелодичних одиниць або мотивів.

Якщо для мелодичного мислення Ч. Паркера є характерним ідеальний синтез блюзовості і семиступеневої ладовості, то в мелодиці Д. Гіллеспі блюзовість не відіграє провідної ролі. Наведемо слова самого Д. Гіллеспі, що стосуються його власного виконавського стилю: «Я не є таким у вашому розумінні “блюзовим” музикантом. Я маю на увазі аутентичне блюзове відчуття. Моя музика не настільки глибока, як музика... Ч. Паркера, тому що

Yard [Паркер]¹ справді знав блюз» [256, с. 310]. Б. Джонсон казав про блюз та Д. Гіллеспі наступне: «...я чув, як Гіллеспі грає блюз, він перетворює його на свій власний неповторний стиль» [256, с. 310]. Відсутність блюзового міжступеневого ладового тяжіння як характерна риса виконавського стилю Д. Гіллеспі, проявлялася насамперед у тому, як він використовував підвищений IV чи знижений V ступені ладу². Цей факт якнайбільше впливав на невираженість блюзового забарвлення в мелодиці Д. Гіллеспі. В додатку Ж наведений аналіз твору, що найяскравіше характеризує виконавський стиль Д. Гіллеспі – джазовий стандарт «*Blue 'N Boogie*», задля виявлення в пропорційному відношенні кількості блюзових та «неблюзових» мелодичних елементів. Аналіз проведено, орієнтуючись на дві категорії, що характеризуються різним міжступеневим ладовим тяжінням: блюзовим (гексатонічним), яке є характерним для музики традиційного джазу [54, с. 212], та західноєвропейським (семиступеневим), що є притаманним мелодиці музичної мови сучасного джазу [46, с. 112]. Крім того, в ході аналізу вказані деякі мелодичні елементи, що є характерними для мелодики стилю *bebop*, які при виведенні пропорціонального відношення елементів будуть посідати нейтральне місце. В результаті проведеного аналізу ми можемо дійти до висновку, що в зазначеній композиції відбувається синтез рис, характерних для традиційного та сучасного джазу: в проаналізованому творі було застосовано шість елементів, що характерні для блюзової мелодики, та двадцять один елемент, які є характерними для семиступеневого ладового тяжіння західноєвропейської мелодики. Тобто блюзових елементів застосовано значно менше, що і призводить до створення саунду твору, який відповідає саунду сучасного джазу. На нашу думку, вказаний аспект є прямо пов'язаний із рисами космополітизму поглядів виконавця, що певним чином і впливало на ширину його музичного сприйняття.

¹ Не зважаючи на загальноприйняте прізвисько Ч. Паркера Птах, Д. Гіллеспі називав його *Yard*.

² Як відомо, міжступеневе ладове тяжіння підвищеного IV або зниженого V ступенів ладу відіграє головну роль у створенні блюзового саунду.

Однак необхідно вказати, що серед творів Д. Гіллеспі є і приклади абсолютного спирання мелодики саме на блюзовість, але їх можна характеризувати скоріше як виняток, а не правило. Мова йде про джазовий стандарт «*Birk's Work*», тема якого написана, повністю базуючись на ладовій схемі мінорного блюзового ладу. Тому, незважаючи на ствердження самого виконавця про відсутність блюзовості в його музичному мисленні, деякі елементи блюзової мелодики все ж таки присутні в принципах формування ним мелодичного матеріалу. Але зауважимо, що провідної ролі у його виконавському стилі блюзовість не відіграє. Оскільки відгалуження стильових ознак блюзу від джазової музики є характерним для музичної мови ери сучасного джазу, ми можемо стверджувати, що цей процес почав формуватися саме в творчості Д. Гіллеспі.

Незважаючи на превалювання західноєвропейського діатонічного мелодичного мислення в мелодиці Д. Гіллеспі, основною рисою формування його музичних фраз є саме те, що походить від принципів організації музичних фраз у блюзовій музиці. Мова йде про принцип повторюваності або риффовості¹. Теми всіх найвидатніших стандартів, які були написані Д. Гіллеспі², а саме «*Woody'n You*», «*Be Bop*», «*Birk's Works*», «*Blue 'N Boogie*», «*The Champ*» (Чемпіон), «*Dizzy Atmosphere*», «*Emanon*», «*Groovin High*», «*Manteca*», «*Salt Peanuts*» (Солоний арахіс), побудовані саме за цим принципом.

І, безперечно, характерною рисою виконавського стилю Д. Гіллеспі є швидкий темп викладання музичного матеріалу. В дослідницькій літературі як середню одиницю виміру музичного мислення виконавця вказують шістнадцяті або навіть тридцять другі тривалості. Серед безлічі прикладів, що характеризують вищеописаний характерний елемент стилю, оберемо дві музичні фрази з імпровізації Д. Гіллеспі на джазовий стандарт «*Bebop*»: перша

¹ Термін «риффовість» походить від англійського слова *riff*, що в джазовій теорії музиці означає коротку музичну фразу, що повторюється. Може використовуватися як для побудови мелодичного матеріалу, так і для побудови партії, що акомпанує.

² Деякі з творів були написані у співавторстві: «*Blue 'N Boogie*» та «*A Night in Tunisia*» – Ф. Папареллі, «*Manteca*» та «*Tin Tin Deo*» – Ч. Позо.

фраза продовжується три такти та складається лише з шістнадцятих тривалостей, які в сумі, орієнтуючись на розмір твору (4/4), дорівнюють сорока восьми звукам, друга фраза продовжується чотири такти, складається з сорока дев'яти звуків, що викладені восьмими та шістнадцятими тривалостями [255, с. 17, 20]. Враховуючи фесрично швидкий темп композиції, який становить 300 ударів метронома на хвилину, перед нами постає вся глибина професійної майстерності виконавця¹. Ми можемо зробити припущення, що вказана ознака походить від особливостей темпераменту виконавця, який, як було вказано вище, визначається як сангвінік. Подібне твердження пов'язане з науковими дослідженнями, в яких зауважується, що для сангвініка є характерним підвищений рівень реактивності [145, с. 196]. Крім того, акцентуємо увагу також на тому факті, що головною ознакою усіх зазначених характеристик вказаного типу темпераменту, а саме «жива, рухлива людина», «притаманні швидкі рухи, гнучкість розуму, вміння швидко говорити», є саме швидкість, що, в свою чергу, і отримало відображення в одній із провідних рис виконавського стилю зазначеного музиканта [145, с. 196].

Надалі задля виявлення ознак еволюційних процесів, що відбулися в рамках музичного стилю *bebop*, в додатку 3 наведений порівняльний аналіз композицій у виконанні Л. Армстронга, Р. Елдріджа, Д. Гіллеспі та М. Девіса, де кожен виконавець прийнятий як представник певного періоду джазової музики, а саме: Л. Армстронг – представник традиційного джазу, Р. Елдрідж – представник перехідного етапу від традиційного джазу до музичного стилю *bebop*, Д. Гіллеспі – представник перехідного періоду від традиційного джазу до ери *Modern Jazz*, М. Девіс – представник сучасної джазової епохи. Аналіз буде направлений на порівняння характерних елементів їх виконавського стилю. Джазовий сурмач Р. Елдрідж характеризується науковцями як ланка в розвитку виконавського мистецтва на сурмі між Л. Армстронгом та Д. Гіллеспі, тому він є також долучений до проведення компаративного аналізу. Наведемо

¹ В історії джазової музики відомий факт, коли джазовий сурмач М. Девіс на запису композиції *Ко Ко*, темп якої становив 308 ударів на хвилину, поступився своїм місцем Д. Гіллеспі, оскільки не володів достатньою мірою технікою для гри в настільки швидкому темпі [322, с. 34].

слова Д. Гіллеспі стосовно відношення його виконавського стилю до стилю Р. Елдріджа: «Коли я виріс, свінг був всім, що я хотів грати. Елдрідж був моїм кумиром. Я намагався грати, як він, але я ніколи не міг до кінця відтворити його стиль... Тому я спробував зіграти щось нове. І це призвело до появи того, що стало відомо як *bebop*» [294, с. 347].

Перелічимо категорії, які будуть братися до уваги при проведенні аналізу: використання прийому акордових замінів у побудові твору, тип мотивної організації мелодичного матеріалу, тип міжступеневого ладового тяжіння, кількість хроматичний звукових тонів, ступінь дисонансного забарвлення мелодичного матеріалу, метрична симетричність або несиметричність у викладенні музичного матеріалу.

Для аналізу обрані наступні композиції:

1. Л. Армстронг «*When the Saints Go Marching In*» (дод. І);
2. Р. Елдрідж «*Trumpet Blues*» (Блюз сурми) (дод. К);
3. Д. Гіллеспі «*Blue 'N Boogie*» [255, с. 67];
4. Р. Брекер «*Blue Moon*» (Блатний місяць) [227]¹.

Вищезазначені композиції були обрані за принципом характерності відображення виконавчого стилю музикантів. Крім того, композиція № 1 є яскравим відтворенням принципів організації музичного матеріалу ери традиційного джазу. Композиції № 2 та № 3 написані у формі 12-тактового блюзового квадрата, що максимально наочно продемонструє еволюцію характерних музичних елементів при переході від ери традиційного джазу до ери сучасного джазу. Композиція № 4 відображає характерні елементи організації гармонії та мелодики сучасного джазу.

В результаті проведеного аналізу нами були виявлені наступні аспекти в рамках виконавського стилю Д. Гіллеспі: значне збільшення частоти використання акордових замінів, застосування ямбічної мотивної організації мелодичного матеріалу, поєднання в мелодиці елементів блюзового та семиступеневого міжступеневого ладового тяжіння, з переважанням другого –

¹ З 1.16 до 2.19.

семиступеневого, переважання використання хроматичних тонів у складі мелодичного матеріалу, високий ступінь дисонансного забарвлення музичного саунду, широке застосування метричної асиметричності. Крім того, спираючись на проведений аналіз, ми можемо відмітити наявність процесів, що відповідають еволюції музичної мови джазової музики, яка відбулася в рамках музичного стилю *bebop*, та зокрема в рамках музичного стилю Д. Гіллеспі.

Необхідно відмітити, що, незважаючи на те, що і Д. Гіллеспі, і Ч. Паркер відносилися до однієї етнічної групи, в рамках формування виконавського стилю Д. Гіллеспі расовий фактор не відіграє провідного значення. Причиною цього виступає фактор домінування психологічних особливостей виконавця над його етнічним самовизначенням. Крім того, на нашу думку, на вказаний аспект певним чином вплинув і космополізм поглядів Д. Гіллеспі, про що було зазначено вище. Саме через вказану особливість він без певних переваг та з однаковою повагою відносився до всіх етнічних груп, не виділяючи афроамериканців в окрему категорію, не зважаючи на всі злидні, яких вони зазнавали в соціумі США. Також подібне явище безумовно було результатом екстравертності виконавця, який без проблем знаходив спільну мову з будь-якою людиною будь-якого етнічного походження. Однак необхідно також зазначити, що в увазі, яку зазначений виконавець приділяв ритму, ми бачимо проявлення також і поваги до африканської культури, в рамках якої ритм відіграє сакральне значення. Але кут переломлення цієї уваги в контексті виконавського стилю Д. Гіллеспі є оригінальним і неповторним, що є наслідком його психологічних особливостей та власних переконань.

Необхідно зазначити, що наряду з Ч. Паркером, Д. Гіллеспі привніс у джазовий світ новий образ джазового музиканта. Зрозуміло, що можна заперечити, що до його появи вже існував, наприклад, Д. Еллінгтон, який славився своєю елегантністю, або Г. Міллер, зовнішній вид оркестрантів якого, та й його самого, відрізнявся бездоганністю. Але на відміну від Д. Гіллеспі, їхній імідж був не пов'язаний зі змістовним наповненням їхньої музики та був сформований, виходячи з прагнення до покращення свого зовнішнього вигляду

або з відповідністю до свого власного естетичного відчуття. Тоді як для Д. Гіллеспі вказаний аспект був результатом прояву певної філософії. На нашу думку, відповідно до Ч. Паркера, життєва філософія вказаного виконавця також має спільні ознаки із філософією хіпстера. Навіть причина використання особливої форми сурми, що отримала резонансу світового масштабу, полягала насамперед в тяжінні виконавця до вираження свого особливого світогляду, а не до демонстрації власної оригінальності. Увага слухачів у цьому разі приверталася не до себе як геніального музиканта, а до своїх переконань та ідей, що були закладені в рамках стилю *bebop*. Відмітимо, що головною ідеєю вказаного стилю було прагнення до свободи, яке виражалося у відходженні від загальноприйнятих канонів та стандартів. Але необхідно зазначити, що, на відміну від Ч. Паркера, для якого зовнішній вигляд не мав практично ніякого значення, імідж Д. Гіллеспі завжди носив екстравагантний характер. Зауважимо, що, як зазначають науковці, тенденції, що прослідковуються в манері одягу індивіда невідривно пов'язані з типом його світосприйняття, який, в цьому випадку, ми характеризуємо як екстравертний [195, с. 77–78].

Необхідно зазначити факт того, що Д. Гіллеспі є уособленням поєднання двох практично несумісних професій: музиканта найвищого рангу та талановитого керівника. Подібний факт, на нашу думку, також пов'язаний із особливостями темпераменту виконавця. Звертаючись до наукової літератури, ми можемо знайти численні підтвердження цього аспекту. Так, у статті Є. Башмур та Є. Лапотіної ми знаходимо твердження, що саме сангвінік є прекрасним стратегом і керівником [14, с. 123]. Є. Симаков та С. Михайлова також вказують, що риси, притаманні сангвініку, які автори окреслюють як працездатність та енергійність, створюють найбільш сприятливу базу «для формування позитивного іміджу» керівника [171, с. 66]. Крім того, в цьому випадку також необхідно брати до уваги і психологічні особливості зазначеного виконавця, які мають яскраво виражений екстравертний характер. За теорією Г. Айзенка, провідною рисою екстраверта є легкість у знаходженні контакту з людьми [195, с. 76]. Також, за визначенням В. Федяєвої, сангвініки є

«найпростішими» у спілкуванні [195, с. 80]. Авторка підкреслює, що індивід, який має екстравертний тип світосприйняття, «не може жити без спілкування», що в цьому випадку вказує на внутрішню необхідність такого індивіда до певного образу життя та вибору певного виду професійної діяльності [195, с. 76]. Зауважимо, що унікальний сплав окреслених функцій призвів до іншого направлення діяльності зазначеного виконавця, а саме до здатності керувати колективом, зокрема музичним, що в контексті музичного мистецтва характеризується як біг-бенд. Саме цей різновид творчості Д. Гіллеспі мав дуже важливе значення для розвитку джазової музики. Незважаючи на економічні труднощі післявоєнних часів, Д. Гіллеспі вдалося у 1945 р. створити біг-бенд під своїм керівництвом, що надало нового поштовху для розвитку традиції джазових оркестрів у контексті нового вектора джазового мистецтва, який був заданий музичним стилем *bebop*. Також зауважимо, що здатність до організації надала можливість значно розширити не тільки спектр діяльності вказаного виконавця, а і площину його виступів за географічними характеристиками, через що джазова музика нового стилю набула широкого світового розповсюдження в другій половині ХХ ст. та ідеї музичного стилю *bebop* не зникли та продовжували існувати і надихати джазменів нової генерації.

Після проведеного дослідження виконавського стилю Д. Гіллеспі ми можемо зауважити, що, на відміну від Ч. Паркера, виконавський стиль якого є прямим відображенням його психологічних характеристик, відповідність психологічного портрета та музичної мови вказаного виконавця не може бути визначена таким же чином. Враховуючи психологічну характеристику Д. Гіллеспі, ми можемо зазначити, що вона перебуває в певному протиставленні його музичній мові, яка, в свою чергу, була скоріш за все певною протиположністю рис його темпераменту. Крім того, необхідно зазначити, що його вкрай позитивне внутрішнє відчуття дійсності, що також зумовлене особливостями темпераменту виконавця, певним чином протиставлялося тенденціям, що спостерігалися в музичному мистецтві ХХ ст. Вдаючись до семантичного аналізу найхарактерніших музичних елементів музичної мови

зазначеного виконавця, а саме дисонуючих інтервалів, а також великої рясності хроматичних мелодичних ходів, ми можемо зв'язати їх скоріше із конфліктним, ніж із позитивним світосприйняттям, що, як було зазначено раніше, не було для нього характерним. Однак необхідно зазначити, що вказана дисонансність, що є притаманна фонізму виконавського стилю Д. Гіллеспі, є відображенням побудови його мелодики на семиступеневому міжступеневому ладовому тяжінні, що є характерним для західноєвропейської музики. Тобто ми можемо зауважити, що ця ознака виступає скоріше не як протиставлення та певна противага індивідуальних психологічних особливостей виконавця, а як відображення широти його поглядів та переконань, зокрема феномену етнічної толерантності. Необхідно також зауважити, що вказана дисонансність сприймається скоріше як прояв таких особистих рис виконавця, як оригінальність та креативність, ніж як дещо негативне та агресивне. На користь цього твердження можна віднести також і особливості сценічного іміджу Д. Гіллеспі, якому були притаманні ідентичні риси. Крім того, необхідно враховувати факт того, що, як вказує М. Сальнікова, темперамент музиканта не завжди отримує тільки пряме відображення в рамках його творчості, а ще й «художньо інтерпретується, оскільки реальність мистецтва завжди суб'єктивна» [163, с. 14]. Але, в той же час, ми можемо вказати і на певний прямий зв'язок темпераменту зазначеного виконавця та характерних ознак його виконавського стилю, що відображено в таких рисах як швидкий темп музичного мислення та позитивність як головний емоційний вектор характеру його музичних творів¹.

Також зазначимо важливість фактора космополітизму, що був відображений у світогляді Д. Гіллеспі. Він відображений в двох аспектах: в синтезуванні елементів латиноамериканської музичної культури в рамках джазового музичного мистецтва, а також у широкому застосуванні засадничих елементів західно-європейської музики, зокрема, як було вказано вище,

¹ Саме через вказані ознаки пропонує визначати різновид темпераменту, що домінує в музичній творчості певного виконавця М. Сальнікова [163, С. 8–9].

семиступеневого ладового тяжіння, а також модального мислення. Зазначені аспекти, в свою чергу, склали базу для еволюційних процесів, що відбулися в рамках стилю *bebop*.

Крім того, через виявлення характерних елементів виконавського стилю Д. Гіллеспі ми можемо наочно побачити відхід від принципів формування музичного матеріалу в традиційному джазі. Також ми можемо стверджувати, що саме в творчості зазначеного виконавця відбулися трансформаційні процеси, що призвели до еволюції джазової музики. Причому необхідно зазначити, що в рамках виконавського стилю Д. Гіллеспі, у порівнянні з виконавським стилем Ч. Паркера, новітні тенденції є переважаючими. Подібне твердження ми робимо, виходячи з того факту, що саме у відході від пентатонічного міжступеневого ладового тяжіння, що є основою мелодики традиційної джазової музики, і полягає головна різниця між сучасним і традиційним джазом. Саме в творчості Д. Гіллеспі сталося передбачування подібних еволюційних процесів, що і було виявлено під час дослідження складових його музичної мови.

В своїй творчості Д. Гіллеспі залишався в межах стилю *bebop* до кінця свого життя. Його ставлення до зазначеного музичного стилю є відтворено в назві його біографії «*To Be or Not to Bop*» (Бути або не бопувати) [256], де слово «бути» зіставляється зі словом «*bebop*» як синоніми. Наведемо влучний вислів Д. Гіллеспі про себе і Ч. Паркера, що якнайкраще характеризує ці дві легендарні особистості: «Я реформатор, а ти намагаєшся бути мучеником. Люди завжди пам'ятають мучеників довше. Вони будуть говорити про тебе після твоєї смерті, Птах» [254, с. 43]. Але в цьому випадку він був неправий: про Д. Гіллеспі говорили ще під час його життя, а пам'ять про нього живе і після його смерті. І сьогодні постать Д. Гіллеспі залишається еталоном для сучасних джазових музикантів. Його внесок у розвиток сучасної джазової музики є унікальним та безцінним, що надихає знов і знов представників нового покоління сучасного джазу.

3.3. Характеристика виконавського стилю Т. Монка

Телоніус Монк¹ – всесвітньо відомий джазовий піаніст, композитор, засновник реформаторського музичного стилю *bebop*, легенда світового джазу. Серед джазових музикантів важко знайти когось ще, хто був би володарем настільки неповторного та оригінального виконавського стилю. Примітним є те, що на самому початку своєї творчої кар'єри Т. Монка не визнавала більша частина джазової спільноти. Причиною цьому є особливе світосприйняття, яке не знаходилося в загальноприйнятих рамках. Вказаний фактор стосувався всіх аспектів його творчості: від складових музичної мови до манери сценічної поведінки. Але з часом те, що характеризувалося як незрозуміле стало геніальним, і сьогодні Т. Монк справді є однією з джазових ікон та архетипом неформального та інтелектуального митця, творчість якого стала фундаментом для розвитку сучасного джазу ХХ–ХХІ ст.

Незважаючи на світове визнання – у 1963 р. його було введено до Залу слави джазу², у 1964 р. саме його обличчя було обрано для друку на обкладинці журналу *Time*³, де Монку була присвячена стаття під назвою «*The Loneliest Monk*» (Найсамотніший Монк), його запрошували до участі у телевізійних шоу – він завжди складно йшов на контакт із зовнішнім середовищем. Наприклад, його завжди було дуже важко вмовити дати інтерв'ю. Але на відміну від спілкування, він завжди був готовий ділитися своєю музикою. Відомий випадок, коли Д. Колтрейн спитав про щось Т. Монка, а той замість відповіді зіграв на роялі. Безумовно, настільки оригінальна модель внутрішнього світу наклала відбиток і на характеристики виконавського стилю Т. Монка. Зауважимо, що після смерті творчі здобутки Т. Монка були удостоєні певних нагород: 1993 – премія «Греммі» за внесок у музичне мистецтво, 2006 – Пулітцерівська премія в галузі музики. Крім того, найвище визнання вказаний

¹ Повне ім'я англійською мовою виглядає наступним чином *Thelonious Sphere Monk* (Телоніус Сфір Монк). Але у вітчизняній дослідницькій літературі друге ім'я, як правило, не використовується.

² Вказану нагороду Т. Монк отримав через думку читачів журналу *Downbeat* (Удар донизу), в той час, як за версією музичних критиків він так і не був удостоєний вказаної нагороди.

³ На той час, цієї честі був удостоєний лише джазовий піаніст Д. Брубек.

виконавець отримав від своїх колег-музикантів: у 1986 р. був заснований музичний Інститут джазу, що був названий на його честь – *Thelonious Monk Institute of Jazz* (Інститут джазу імені Телоніуса Монка)¹.

Існує певна кількість дослідників, які характеризують саме Телоніуса як головного новатора стилю *bebop*. Ф. Шак вказує саме на Т. Монка як на митця, який є уособленням новітніх тенденцій ери сучасного джазу: «Серед інших напрацьованих боперами стильових рішень імпровізаційний почерк Монка, мабуть, єдиний, який можна переглянути в еволюційному ракурсі. Монк створив щось дивовижне, свого роду конструктор для імпровізатора» [209, с. 22]. П. Корнєв досить влучно характеризує Т. Монка як «музиканта з іншою філософією, іншими ритмо-наголосами» [80, с. 117]. Д. Теробун наводить слова Д. Колтрейна, який зазначав, що Т. Монк є архітектором «вищого рангу» [184, с. 99]. Наведемо деякі вислови видатних джазових музикантів, які високо оцінювали Т. Монка як музиканта та самотню особистість. Джазовий вокаліст та сурмач Б. Екстайн відносив Монка до окремої категорії музикантів стилю *bebop*, кажучи про нього наступні слова: «Монк – ще один великий розум. Він несе собою стиль...» [256, С. 191–192]. Видатний джазовий саксофоніст С. Роллінз казав: «Монк був магом, чарівником» [196]. А. Спелмен характеризує Т. Монка наступним чином: «Монк... був одним із святих бібопу» [300, с. 182]. Про прямий вплив засобів музичної мови Т. Монка на структуру своєї музичної мови говорив і Д. Гіллеспі: «*Woody'n You*» починається з акордової послідовності малого секстакорду² та домінантового септакорду. Це результат впливу Монка» [256, с. 186]. В. Сиров характеризує Т. Монка як еталон джазової традиції та пише, що «не буде перебільшенням сказати, що сучасний джаз, принаймні фортепіанний, розвивається під знаком його музики», тим самим відмічаючи

¹ У 2019 р. назва зазначеного закладу була змінена на *Herbie Hancock Institute of Jazz* (Інститут джазу імені Хербі Хенкока).

² В акордовому цифруванні, що вказане в збірці *Realbook* першим акордом вказаний не мінорний септакорд, малий зменшений септакорд. Це позначення є спрощеним позначенням мінорного секстакорду *Bb* з використанням секстового тону в басі. Відомо, що Д. Гіллеспі сам зазначав, що акорд такого виду першим йому показав саме Т. Монк [240, с. 223].

значимість саме зазначеного виконавця в процесах становлення сучасної джазової музичної культури [182, с. 45]. Крім того, автор наводить ряд композицій сучасного джазу, в яких відображена аура та музичне мислення виконавця, серед яких низка творів у виконанні Ч. Корії («*Monk's Mood*» (Настрій Монка), «*Blue Monk*», альбом «*Solo Piano. Portraits*» (Сольне фортепіано. Портрети)), композиція К. Баррона та Д. Холланда («*The Only One*» (Єдиний)), Д. Морана (альбом «*TEN*» (Десять)), Р. Блейка (альбом «*Epistrophy*» (Епістрофія)), що вказує на широту спектра впливу Т. Монка на розвиток сучасної джазової музики.

Але очевидним є той факт, що через надзвичайну оригінальність музичної мови відслідкувати стилістичний вплив Т. Монка на виконавський стиль подальших джазових піаністів є досить складним завданням. Певні піаністи намагалися відтворити його манеру гри: відомий піаніст Х. Сілвер запозичив зі стилю Т. Монка тремолюючі октави, піаніст М. Робертс практично домігся «монківського» саунду та стилю імпровізації, але так і не зміг вийти за рамки імітування та створити свій власний стиль. Про причину цього пише М. Грідлі, зауважуючи, що виконавський стиль Т. Монка, зокрема його мелодичні фрази, є «настільки чудово структуровані і лаконічні, що ні в жодному разі не можуть витримати підроблення» [261, с. 171]. В той же час Ф. Шак вказує: «Створена Монком модель джазового піанізму надзвичайно піддатлива для внесення наступних змін, нових акцентів і доповнень поліритмічного, модального та навіть поліфонічного характеру» [209, с. 22]. Таким чином, ми, в свою чергу, можемо зазначити, що в рамках творчості Т. Монка був вказаний напрям, в якому надалі буде рухатися джазова музика, тому його вплив на розвиток світового джазу є справді значимим.

Говорячи про сегменти джазової музики, які зазнали найбільшого впливу від творчості великого піаніста, насамперед необхідно зазначити надзвичайний вклад Т. Монка в становлення авангардного напрямку в джазовій музиці та, зокрема, його часткового прояву – музичного стилю *free jazz*. Надзвичайно оригінальний виконавський стиль Монка надихнув велику кількість

авангардних та постбопових піаністів. Серед них: Е. Девіс, М. Менгельберг, Б. Еванс, Ф. Хьорш. Зв'язок авангарду в джазі та стилю *bebop* окреслює Г. Соуліс, який пише, що «... авангардний джаз¹ є єдиним законним спадкоємцем музичного стилю *bebop*» [299, с. 161]. Більш конкретизоване твердження, щодо стильової спільності музики Т. Монка та авангардного напрямку в джазі висловлює Д. Райян у дисертаційному дослідженні «*Change of the “guard”: Charlie Rouse, Steve Lacy, and the music of Thelonious Monk*» (Зміна «охоронця»: Чарлі Руз, Стів Лейсі та музика Телоніуса Монка) кажучи, що «Музика Монка є прикладом авангарду в джазовій музиці» [293, с. 16]. Із цієї причини в окрему категорію необхідно виділити вплив Т. Монка на формування джазового саксофоніста Д. Колтрейна, що знаходиться в ряді ключових фігур сучасного джазу. Він зробив значний вклад у розвиток джазового авангарду та музичного стилю *free jazz* через розроблення модального джазу. За словами джазового піаніста Т. Маккоя, «найважливіша річ, якої Монк навчив Колтрейна, була його концепція простору; відчуття того, коли необхідно відійти в сторону та дати можливість комусь іншому заповнити цей простір або дозволити цьому простору бути незаповненим. На мою думку, Джон вже йшов у цьому напрямку, але співпраця з Монком дозволила йому досягти своєї цілі значно швидше» [265, с. 7]. Наведемо два вислови самого Д. Колтрейна про вплив Т. Монка на формування його виконавського стилю: «Я відчуваю себе його учнем у всіх відношеннях – відчутті, в теорії, в техніці» [196]. «Я думаю, що Монк є одним з “істинних” великих людей всіх часів. Монк справжній музичний мислитель. Мені пощастило, що я мав можливість працювати з ним. Якщо музикант потребує невеликої іскри, йому досить просто бути поряд із Монком, і той дасть йому натхнення» [34]. І дійсно, саме з впливом Т. Монка пов'язують винахід Д. Колтрейном виконавської техніки, що в музичній термінології позначається як «*sheets of sounds*» (простирадла звуку). Д. Колтрейну належить винахід ще одного музичного терміна, який

¹ Під джазовим авангардом розуміємо широке значення, що позначає сукупність новітніх джазових музичних стилів та напрямків, концепцією яких є відхід від канонів традиційного джазу.

пов'язаний із сучасною джазовою ерою. Мова йде про гармонічний прийом «*Coltrane changes*» (заміни Колтрейна). Його поява також пов'язана з впливом Т. Монка, тому що з трьох засновників стилю *bebop*, які представлені в цьому дослідженні, саме він є володарем найрізнобарвнішої палітри гармоній, що застосовуються в стилі *bebop*. Подібне розширення спектра використання гармонічних функцій у рамках однієї тональності, що відображене в прийомі «*Coltrane changes*», і є характерною рисою виконавського стилю Т. Монка. Крім того, в його творчості відбувається вихід гармонічного розвитку за рамки тональності. Іншими словами, через насиченість гармонічної фактури гармонічними зворотами II–V ступенів відбувається постійна зміна тонального центру, що веде до розхитування відчуття стійкості першого ступеня головної тональності, або, інакше кажучи, самого поняття «тональність». Як відомо, обидва вищеописаних явища є характерними рисами музичної стилістики музики ери сучасного джазу. Центральним зерном музики ери *Modern Jazz* стала концепція творчості та самовираження, концепція, яка в джазовій музиці була вперше заявлена в стилі *bebop*. Вказаний аспект був відображений в творчості всіх трьох творців нового музичного стилю, але найяскравіше він вплився в творчості Т. Монка.

Серед характерних рис виконавського стилю Т. Монка виділяється відсутність технічної віртуозності. Подібний факт стає помітним при проведенні порівняльного аналізу, по-перше, з передуючими йому джазовими піаністами – мова йде насамперед про неперевершеного джазового музиканта, який і сьогодні залишається прикладом віртуозної фортепіанної техніки, піаніста А. Тейтума, а по-друге, з віртуозністю виконання, яка притаманна іншим музикантам стилю *bebop* – Ч. Паркеру та Д. Гіллеспі. Д. Колліер пояснює відсутність надшвидких діамантових пасажів у виконанні Монка наступним чином: «У його досить скупій манері не було нічого зайвого, він мав дивовижне відчуття внутрішньої гармонії та унікальної інтерпретації ритму» [73, с. 243]. Г. Соулс пише наступне про особливості фортепіанної техніки Монка: «Поки інші грають все швидше і швидше, ніж раніше, граючись у гру

музичних спортивних змагань, Монк грає все менше і менше нот, дозволяючи тиші розмовляти. Відмова від музичних ігор – це справжня художня мета, але це вимагає від аудиторії приділення пильної уваги і вміння копати глибоко, для того щоб почути те, що робить таку музику красивою» [299, с. 22]. Наведемо влучний вислів із наукової статті «Творчість як основа джазу»: «Таким був піаніст Телоніус Монк – філософ від музики і «алхімік» звуку ... Почавши свій шлях із боперами ... Монк поступово відійшов від швидких темпів. Вони заважали йому висловлювати своє розуміння життя, мудре і неквапливе. Його стиль – це простота, лаконізм, мінімум звуків, велика кількість пауз» [139, с. 119]. Про той факт, що така манера виконання була обрана їм абсолютно свідомо, свідчать слова Б. Екстайна: «Я знав Монка, коли він грав вдсятеро більше, ніж зараз. Я вважаю, що зараз його музика набула деякої дивності. Але я кажу вам, що Монк може грати» [294, с. 352]. І насправді, подібна технічна неквапливість мала особливе значення для Т. Монка. Пояснення цьому він дає сам, викладаючи його в деяких пунктах із десяти порад для музикантів, які були записані з його слів саксофоністом С. Лейсі у 1960 р.: «Завжди залишайте зал в очікуванні більшого... Не грайте все. Залиште місце для уяви. Іноді саме те, що ви НЕ зіграли, виявляється важливіше за те, що ви зіграли» [302]. Як видно з його власних слів, подібна манера викладання музичного матеріалу складала для нього особисту музичну філософію. Необхідно зазначити, що вказана особливість перебуває в опозиції до характерних ознак виконавського стилю інших засновників музичного стилю *bebop*, а саме Ч. Паркера та Д. Гіллеспі. Як було вказано в підрозділах 3.1 та 3.2, одним із характерних компонентів їх виконавського стилю та манери є не тільки майстерна технічна віртуозність, а й швидкість музичного мислення. Причини зазначених явищ знаходяться в психологічному полі обговорюваного питання.

Вдаючись до аналізу темпераменту зазначеного виконавця, ми можемо зробити висновок, що він є носієм складеного типу темпераменту, а саме меланхоліка та флегматика. Як вказано в науковій літературі, провідною

особливістю флегматика є стійкість та повільність психологічних процесів [181, с. 128]. Що стосується меланхоліка, то в цьому різновиді темпераменту домінують насамперед емоційна нестабільність та чуттєвість, а також, подібно до флегматика, повільність психологічної «рухливості» [181, с. 128]. Таким чином, ми бачимо, що темп психологічних реакцій і в першому, і в другому випадках характеризується науковцями як повільний. Наведений факт, у свою чергу, дозволяє нам зауважити, що така ознака відіграє провідну роль у рамках психологічної портрету, а, як наслідок, і виконавського стилю Т. Монка. Однак, враховуючи деякі факти з біографії виконавця, можна відмітити певні події, які свідчать про вкрай емоційну поведінку виконавця, що, на перший погляд, є несумісним із наведеними нами психологічними характеристиками. Зауважимо, що така поведінка пов'язана із особливістю меланхолічного типу темпераменту, для якого є характерним повільність як нервового збудження, так і гальмування [181, с. 128]. Також В. Федяєва зазначає, що для меланхоліка є характерними агресивні реакції, оскільки він відноситься до психологічних типів з низькою емоційною стійкістю¹ [195, с. 79]. Крім того, як вказує авторка, для меланхоліка є характерні сильні емоційні реакції навіть на «незначний стимул» [195, с. 77]. В. Федяєва також зазначає «стриманість моторики» як характерну особливість зазначеного різновиду темпераменту [195, с. 77]. Подібно до меланхоліка, авторка характеризує флегматика як «повільний» суб'єкт, «який володіє низьким рівнем психічної активності» [195, с. 77]. Зауважимо, що, спираючись на дослідження М. Сальнікової, ми можемо зазначити, що музика Т. Монка певним чином є підтвердженням наших припущень щодо особливостей його темпераменту. Такі характеристики його виконавського стилю, як повільність музичного мислення, що є вираженим в повільності викладення музичного матеріалу, дисонансність як провідна ознака його композицій, наочним чином свідчать про їх вірність.

¹ З біографії музиканта відомі факти, які свідчать про його агресивну поведінку, через яку він ледь не потрапив до психіатричної лікарні.

Таким чином, виходячи з характеристик темпераменту зазначеного виконавця, ми можемо охарактеризувати його як яскраво вираженого інтроверта. Подібний висновок можна зробити, спираючись на дослідження Г. Айзенека, який характеризував флегматика як емоційно стійкого інтроверта, а меланхоліка як невротичного інтроверта [87, с. 59]. Як ми бачимо, інтровертність є спільною ознакою обох різновидів темпераменту. На користь подібного твердження можна віднести численні факти з біографії зазначеного виконавця: як відомо, Т. Монк приховував дату свого народження, завжди називаючи різні цифри, з самого дитинства виконавець мав проблеми зі спілкуванням із зовнішнім середовищем, крім того, музикант був відомий своєю асоціальною та неадекватною поведінкою. До фактів, які свідчать про таку поведінку, можна віднести випадки, коли Т. Монк без попередження міг піти зі сцени посеред концерту, відламати погано працюючу педаль роялю, не перериваючи концерту, виступаючи в ролі керівника музичного колективу під час студійних сесій, зазначений виконавець ніколи не вдавався до попередніх репетицій, незважаючи на певну складність музичної мови своїх композицій. Також відомо, що для того, щоб надрукувати славнозвісне інтерв'ю з Монком у журналі *Time*, журналісти були змушені взяти в нього понад тридцять інтерв'ю, щоразу отримуючи лише кілька слів від музиканта. Під час свого останнього світового турне, в якому Монк брав участь у складі ансамблю «*Giants Of Jazz*» (Гіганти джазу), музикант впродовж місяців не спілкувався зі своїми колегами. Про інтроверсивний склад психіки зазначеного виконавця свідчать дослідження Ц. Короленко та Н. Дмитрієвої, які вказують, що інтроверти «в цілому проявляють стримане ставлення до питань матеріального характеру, престижу соціального схвалення», що певним чином пояснює небажання Т. Монка підкорюватися соціальним нормам поведінки задля отримання визнання [88, с. 44]. Зазначені дослідники також вказують на неквапливість та ретельність як провідну ознаку інтровертів [88, с. 44]. Звертаючись до досліджень В. Федяєвої, ми бачимо, як авторка зазначає, що інтроверт «віддалений від всіх, крім близьких людей» [195, с. 76]. Як відомо, незважаючи

на абсолютну несумісність із зовнішнім соціальним середовищем, Т. Монк був близьким зі своєю дружиною Неллі Сміт, котра була з ним поруч до останнього дня його життя. Крім того, як відомо, він мав досить близькі стосунки із Паннонікою Ротшильд, яка також зіграла велику роль у його долі та в затвердженні нового сміливого, та, навіть по-революційному новаторського музичного стилю в світовій музичній культурі¹. Виходячи з наведених ознак інтроверсивного психологічного складу та враховуючи біографічні факти зазначеного виконавця, ми можемо стверджувати про їх актуальність для психологічного портрета Т. Монка. Крім того, на нашу думку, подібний психологічний аналіз якнайкраще пояснює провідні ознаки його виконавського стилю, які будуть наведені нами нижче.

У той же час, як відмічають О. Ромаха та А. Слепцова, саме інтроверт «висуває ідеї, погляди і перспективи, символічні образи, спрямовані вглиб; творча сила цього дару полягає в здатності створити ті ідеї, погляди, символічні образи, які не передбачалися у зовнішніх об'єктивних фактах» [160, с. 329]. Спираючись на це твердження, перед нами постає значимість постаті Т. Монка, який за ознаками свого темпераменту є яскраво вираженим інтровертом, що, в свою чергу, відіграло важливу роль для формування новаторських рис музичного стилю *bebop*.

Як відомо, Т. Монк залишив письмові поради для музикантів (Дод. Л). Вдаючись до їх аналізу, ми можемо відмітити кілька аспектів, в яких виражені провідні риси еволюційних процесів, що відбулися в джазовій музиці в 1940-х – першій половині 1950-х рр. По-перше, Монк відмічає важливість ритмічного початку для виконання джазової музики. Із зазначеною характеристикою прямий зв'язок мають перший та десятий пункти, тоді як другий пункт пов'язаний з ним непрямою чиною. На нашу думку, під виразом «мелодія

¹ Баронесі де Кьонігсвартер присвячена ціла низька найвідоміших джазових творів, що були створені представниками музичного стилю *bebop*: Д. Грайс – *Nica's Tempo* (Темп Ніки), Х. Сільвер – *Nica's Dream*

(Мрія Ніки), К. Дорем – *Tonica* (Тоніка), К. Дрю – *Blues for Nica* (Блюз для Ніки), Ф. Редд – *Nica Steps Out* (Ніка не виходить), Б. Харріс – *Inca* (Інка), Т. Фленаган – *Thelonica* (Телоніка), Т. Монк – *Pannonica i Ba-lue Bolivar Ba-lues-Are* (Панноніка і Ба-луе Болівар Ба-луе-Аре).

повинна бути у вас в ногах», йдеться про необхідність відчуття ритму мелодії через рух ногами, у вигляді своєрідного танцю¹. Незважаючи на те, що головною концепцією музичного стилю *bebop* є виведення джазової музики з комерційно-танцювального до елітарного культурного простору, тим самим Т. Монк підкреслює танцювальний початок джазової музики, який є прямо похідним від її африканського коріння. Як вдало з цього приводу зазначає Д. Пешев, «мелодіям, інтонаціям, ритмам музичного фольклору Африки властивий танцювальний початок. Єдність пластичного і звукового лежить в основі будь-якої елементарної музичної думки» [148]. Також до зазначеного аспекту можна віднести і пункт 7, в якому Монк підкреслює важливість виразності свінгової ритміки, що, в свою чергу, вказує на вагоме значення ритмічного початку в джазовій музиці, який бере початок від африканських культурних традицій. Також, необхідно відмітити наявність фактора концентрації уваги виконавця на власних емоційних відчуттях. Мова йде про пункти 3, 5, 8 та 9. Як зазначає Монк, першочергово важливим є власне відчуття задоволення виконавця, а не рівень його технічної віртуозності, ступінь колористичності його гармоній тощо. Зазначений фактор привертає увагу, оскільки музична мова вказаного музиканта відрізняється неабиякою оригінальністю та самобутністю, але, виходячи із зазначеного документа, вони є лише відображенням його внутрішнього світу та музичних уявлень, а не засобом привертання уваги до своєї особистості. Крім того, в пункті 9 він зазначає необхідність наявності певного рівня емоційного наповнення під час виступу на сцені. Вказана ознака є відображенням винесення в центр музичного простору джазової музики 1940-х років, а згодом і всієї епохи *Modern Jazz*, особистості музиканта, його власних емоційних переживань та вражень. Таким чином, ми можемо вказати на наявність в контексті провідних ідей зазначеного виконавця аспектів, що притаманні еволюційним процесам джазової музики в рамках музичного стилю *bebop*.

¹ Як відомо, Монку була притаманна звичка танцювати під час концерту. При чому цей своєрідний танець позначав, що музиканти знайшли справжній свінг у музиці, яку виконували [287].

Маючи намір виявити новаторські елементи, що призвели до еволюційних процесів у джазовій музиці, а також дослідити вплив вказаних психологічних характеристик на музичну мову Т. Монка, звернемося до аналізу провідних характеристик його виконавського стилю у музикознавчому ракурсі. Як було зазначено раніше, однією з найголовніших новаторських рис виконавського стилю Т. Монка було його відношення до гармонії. Причому подібне відношення розповсюджувалося як на гармонію в широкому розумінні – гармонічні відносини в акордовій схемі твору, та і в більш вузькому – акустичне акордове звучання. Зупинимося більш детально на першому аспекті, а саме на аспекті насиченості гармонічної фактури. В додатку Н наведені приклади, що наочним чином демонструють вказану ознаку. Відмітимо, що через подібну гармонічну насиченість у творчості Т. Монка відбувається зменшення одиниці гармонічної зміни, яку для його виконавського стилю можна визначити як половинну тривалість, що є наполовину менше за одиницю гармонічної зміни в традиційному джазі, яка дорівнює цілій тривалості або, як правило, одному такту.

Говорячи про другий аспект гармонічного новаторства Т. Монка, необхідно зазначити, що справжнім новаторством було внесення Т. Монком в арсенал джазової гармонії елементів, які стали початком інтеграції в музичну мову джазу кластерів¹. Природа появи кластерів у джазовій музиці насамперед походить від процесу проникнення лінеарності в акордове мислення джазу. Інакше кажучи, джазовий кластер – це звуки ладу, що виконуються в гармонічному вигляді². Крім того, окремий вплив на проникнення кластерів у джазову музику надав розвиток використання в гармонії акордових надбудов, який набув чималого розповсюдження в музиці стилю *bebop*. Якщо проаналізувати звуки будь-якого кластеру, то кожен з його тонів можна трактувати як діатонічний або альтерований акордовий тон або надбудову.

¹ Музичний кластер (англ. *cluster* – гроно, скупчення; *tone cluster* – гроно звуків) – співзвуччя, утворене малими, великими секундами, їх комбінаціями або іноді мікротонами [166, с. 193].

² Враховуючи, що спектр ладів, на яких базується джазова музика, відносно академічної музики є значно розширеним, припущення того, що складові кластеру є звуками ладу є безумовно допустимим.

Виходячи з вищезазначеного твердження, ми можемо трактувати кластер $C-C\#-D\#-E-F\#$ як акорд C без квінтового тону, з доданим розщепленим тоном нони та підвищеним тоном ундецими ($C^{-5b9\#9\#11}$). В разі, якщо проаналізувати цей кластер із ладової точки зору, то він побудований по звуках зменшеного ладу напівтон-тон. Безумовно, в джазовій музиці, подібно до академічної музики, кластери можуть бути трактовані також і як розширення спектра засобів виразності колористичного гармонічного забарвлення¹. Причому необхідно відмітити, що при подальшому розвитку джазової гармонії в музичному стилі *free jazz* кластери використовувалися саме задля розширення колористичного забарвлення. Але, враховуючи той факт, що в часи панування стилю *bebop* музичний матеріал обов'язково спирався на гармонічний каркас, припущення щодо трактування причини появи акордових кластерів через поєднання вертикальності та лінеарності мислення акорду є вельми ймовірним. Крім того, ще одним аргументом, що надає перевагу подібному припущенню, є те, що кластери, що використовує Т. Монк, виконуються на зазначену гармонію та можуть бути проаналізовані відносно неї, що ми продемонстрували вище. Творчість Т. Монка також надає нам можливість прослідкувати процес розвитку інтеграції кластерів у музичну мову джазу. Початком подібної асиміляції стало введення Т. Монком оригінального розташування акордових звуків, а саме використання в складі акорду інтервалу малої секунди. Оскільки однією з головних характеристик музичних кластерів є тісне розташування тонів акорду, ми можемо стверджувати, що саме в творчості Монка бере свій початок тенденція до використання кластерів у джазовій музиці. Крім того, оскільки кластери є характерним елементом гармонії *free jazz* та саме з творчості Т. Монка цей різновид акорду почав розповсюджуватися в джазовій музиці, ми можемо стверджувати, що саме в рамках виконавського стилю Т. Монка відбувся значний поштовх до трансформації музичної гармонії в сучасному джазі.

¹ В рамках музичного напрямку *free jazz* кластери також іноді використовувалися подібно до перкусійних інструментів. Наприклад, у творчості піаніста С. Тейлора фортепіано характеризували, як «вісімдесят вісім настроєних барабанів» [324, с. 45].

Незаперечним фактом є те, що використання зазначених структурних акордових елементів веде до превалювання дисонансного забарвлення в гармонії Т. Монка. Але окрім інтервалу малої секунди, характерним для гармонії Т. Монка є застосування тритону. Саме цей інтервал посідає центральне місце серед елементів музичної мови Т. Монка. Подібний факт відмічає і С. Дево: «Гармонічна мова Монка була зосереджена навколо тритону: це проявлялося в його любові до збільшених акордів, цілотнових гам та ганебної “зниженої квінти”» [240, с. 224]. Вкажемо дві причини, через які цей інтервал з’являється в музичній мові виконавця. Першою причиною є внесення акордових альтерацій до складу септакордів, що мають у своєму складі мажорний або мінорний тризвук. А оскільки найпоширенішою альтерацією є зниження квінтового акорду, зазначені різновиди акордів трансформуються на зменшений тризвук, до складу якого входить тритон. Однак, вказана альтерація є не єдиною причиною появи тритону в акордовій фактурі Т. Монка. Аналізуючи його творчість, помітно, що він акцентує увагу на цьому інтервалі навіть без застосування альтерації. Відбувається це за рахунок виділення в музичній фактурі акордових голосів, інтервальна відстань між якими дорівнює тритону. Зауважимо, що вказана ознака прямо пов’язана із психологічними особливостями Т. Монка, для яких характерне відчуття внутрішнього конфлікту із зовнішнім середовищем, що, в свою чергу, бере початок від інтровертності його психологічного складу.

Необхідно відмітити, що для виконавського стилю Т. Монка є характерною орієнтація передусім на колористичні зіставлення гармонії. Подібне явище також сприяє процесу, про який вже було зазначено раніше, а саме розхитуванню стійкості тонального центру твору. Зазначений процес відбувався через рясне використання секундової акордової заміни акордів тонічної функції. Такий різновид акордової заміни використовується не для підвищення динамічності гармонічного розвитку, а для більшого колористичного забарвлення гармонічної структури твору. Зазначимо, що подібні принципи в майбутньому знайшли відображення в музичному стилі

cool jazz. Принцип колористичного зіставлення акордів у творчості Т. Монка поширюється не лише на використання прийому акордової заміни. Подібне явище ми можемо спостерігати в наповненні гармонічної фактури виконавця паралельним акордовим рухом (акордові послідовності тем джазових стандартів *Crepuscule With Nellis*» (Креpusкула з Неллісом), «*Theloniuos*» (Телоніус). Підкреслимо, що подібний прийом не був новим для музичної мови джазу¹. Але в контексті гармонічного розвитку нового музичного стилю паралельний акордовий рух має інше призначення: якщо раніше він застосовувався задля надання плавності з'єднанню акордів, то у виконавському стилі Т. Монка він призначений розширенню палітри акустичного звучання гармонії.

Щодо характерних особливостей мелодики Т. Монка (Дод. М), то необхідно зазначити, що вищезгадана дисонансність є характерною також і для неї. Ознаки цієї дисонансності проявляються в постійному застосуванні виконавцем доданих до мелодії звуків, що складають інтервал секунди. Крім того, у виконавському стилі Монка почала формуватися тенденція, яка є однією з найхарактерніших рис мелодики та гармонії сучасного джазу. Мова йде про нетерцієве побудування мелодичної та гармонічної структури, яка походить від превалювання горизонтального, або ладового музичного мислення над вертикальним, або гармонічним. Подібна тенденція є оформленою у тяжінні Монка не тільки до дисонуючих інтервалів, а й до інтервалів, що є більшими за терцію та не є її оберненням, а саме до чистої кварта та квінти. Щодо мелодики, то проявом цього явища є мелодичні формули № 5 та № 6. Якщо мелодична формула № 5 є прямим відображенням цієї складової виконавського стилю Т. Монка, то в мелодичній формулі № 6 вона проявляється в паралельності руху ланок формули, що частково являє собою рух паралельними квартами. Зазначений елемент, як відомо, створює оригінальне колористичне забарвлення. Мелодична формула № 3 також відтворює дисонансне

¹ Йдеться про прийом акордового руху, що позначається терміном *barbershop harmony* (перукарська гармонія), для якого, як відомо, є характерним рух паралельними акордами.

забарвлення мелодики Т. Монка, оскільки звуки цього елемента створюють інтервал секунди, що, як відомо, є дисонансом. Необхідно зазначити, що мелодичний елемент № 8 є характерним і для інших представників музичного стилю *bebop*, але в творчості Т. Монка він застосований найбільшою мірою.

До характерних рис виконавського стилю Т. Монка також можна віднести і виключний симфонізм його мислення: він міг розробити найменший мотивний матеріал до розмірів справжньої музичної ідеї. Подібний аспект відмічає і М. Грідлі, зазначаючи, що композиція «*Straight No Chaser*» представляє собою лише одну ідею, що грається знов і знов, але щоразу в різному місці такту та з іншим закінченням [261, с. 171]. Про це пише також і Н. Нагібіна, вказуючи, що симфонізм притаманний не тільки написаним ним музичним композиціям, а і імпровізаціям [123]. І дійсно, ознаки цього явища ми можемо знайти в більшості із творів та імпровізацій Т. Монка. Вказаний аспект яскравим чином проявлений в побудові теми джазових стандартів «*Epistrophy*», «*Round Midnight*», «*Criss Cross*» (Навхрест).

Незважаючи на те, що блюзовість не відіграє провідної ролі в мелодиці Т. Монка, мелодичні елементи, які базуються на принципах блюзової мелодики, є присутніми в музиці виконавця. Насамперед це стосується тем джазових стандартів, що написані у формі 12-тактового блюзового квадрата, а також імпровізацій на ці теми. Але елементи блюзової мелодики зустрічаються не тільки в них. Приклади застосування зазначених елементів блюзової мелодики зустрічаються і в імпровізаціях виконавця на теми джазових стандартів, які не написані у формі блюзу («*I Mean You*», «*Off Minor*») [265, С. 18–20, 11]. Серед блюзових елементів, що пов'язані з фортепіанними виконавськими прийомами, Т. Монк часто використовує прийом *slide*¹ (слайд).

¹ Прийом фортепіанної виконавської техніки *slide* є характерною особливістю блюзової мелодики та запозичений з гітарної виконавської техніки. На відміну від виконавського прийому, що характеризується як форшлаг, який може бути побудований на будь-якому ступені ладу, прийом *slide* представляє собою мелодичний хід, який складається з блюзових звукових тонів, або «*blue notes*» (блюзові ноти) та на фортепіано виконується наступним чином: якщо мелодичний рух «відбувається з чорної клавіші на білу, то грають цей тон одним пальцем з наступним звуком; якщо з білої на чорну, то виконують обидва звуки одночасно, створюючи ефект «*crushed note*» (стисла нота) [54, с. 210].

Оскільки, як відомо, для музикантів стилю *bebop* форма 12-тактового блюзу мала особливе, і навіть можна сказати символічне значення. Певна кількість творів Т. Монка написані у формі 12-тактового блюзового квадрата. Однак необхідно зазначити, що зазначеним музикантом було застосовано ряд трансформацій, що, в свою чергу, є свідченням еволюційних змін, які відбулися в рамках музичного стилю *bebop*, та, зокрема, у виконавському стилі Т. Монка. Перелік деяких джазових творів, яким притаманні вказані ознаки, наведений у додатку П. Необхідно підкреслити, що через використання нетрадиційного для джазової музики розташування звуків акорду в творчості Т. Монка, як правило, порушується традиційне звукове забарвлення, яке характерне для звучання 12-тактового блюзового квадрата, що, на нашу думку, є проявом високого рівня креативності як провідної риси музичного стилю *bebop*. Крім того, аспект стратегічного значення креативності в творчості музикантів зазначеного музичного стилю став головним каталізатором для початку еволюційних процесів, що привели до переходу від ери традиційного джазу до епохи *Modern Jazz*.

Характерною рисою гармонії Т. Монка є додавання до складу акорду звуків розщепленого терцієвого тону¹. Подібний прийом за своїм акустичним звучанням не відповідає блюзовому звуковому забарвленню. Однак, на нашу думку, його зв'язок із блюзовою мелодикою, для якої розщеплення зазначеного тону є однією з найхарактерніших рис, є очевидним. Водночас, вказаний аспект поширення в рамках виконавського стилю Т. Монка елементу, який хоча і пов'язаний з блюзом, але певним чином сприяє віддаленню від нього, свідчить про те, що в рамках творчості Т. Монка відбувався процес переосмислення провідних стилістичних ознак джазової музики. При чому зазначений процес

¹ Примітним є те, що, незважаючи на вагомість свого значення в контексті еволюційних процесів джазової музики, зазначений прийом не отримав значного поширення в рамках стильової системи сучасного джазу. В той же час, він яскравим чином характеризує виконавський стиль Т. Монка. Приклад застосування вказаного виконавського прийому ми можемо відмітити в імпровізації на джазовий стандарт «*Bag's Groove*» (в першому квадраті т. 11 на акорд F_7 Т. Монк виконує малу секунду, яка складається з двох тонів розщепленого III ступеню ладу – A та Ab) [319].

ми можемо окреслити, як характерну рису перехідного періоду в рамках джазової музичної культури.

Для виконавського стилю Т. Монка, подібно до Ч. Паркера та Д. Гіллеспі, є характерним викладення музичного матеріалу зі створенням метричної асиметрії. Вказаний аспект знайшов яскраве відображення в темах джазових стандартів «*Criss Cross*», «*Epistrophy*». Зазначена ознака демонструє прагнення виконавця вийти за рамки музичної метричної структури, яка є фактором, що стримує творче викладання музичного матеріалу. Розвиток такої тенденції, що була закладена в творчості Т. Монка, ми можемо спостерігати в одному з основних музичних стилів ери сучасного джазу, а саме в стилі *free jazz*.

Задля виявлення процесів трансформації елементів музичної мови традиційної джазової музики нами був проведений порівняльний аналіз творів у виконанні кількох представників різних джазових епох, а саме: Р. Гарленда – представника джазового напрямку *mainstream* (мейнстрім)¹, Т. Монка – представника перехідного періоду від ери традиційного джазу до ери *Modern Jazz*, Х. Хенкока – представника ери *Modern Jazz*. Для аналізу, що наведений у додатку Р, були обрані композиції, які найяскравіше відображають характерні елементи музичних епох джазової музики:

1. Р. Гарленд – «*C Jam Blues*» [250, с. 46–49];
2. Т. Монк – «*I Mean You*» [311, с. 18–27];
3. Х. Хенкок – «*All Blues*» (Весь блюз) (дод. С).

Наведемо категорії, які були обрані для проведення порівняльного аналізу: наявність хроматичних звукових тонів в мелодиці твору, дисонансне забарвлення мелодики твору, тип міжступеневого ладового тяжіння, використання гармонічних замінів, а також вільність у викладенні музичного матеріалу. Підсумовуючи проведений аналіз, зазначимо, що виконавський стиль Т. Монка представляє еволюційний період у джазовій музиці, який у

¹ Не зважаючи на те, що діяльність Р. Гарленда припадає на післявоєнні часи, характеристики виконавського стилю вказаного музиканта свідчать про віднесення його до складу течії джазового мейнстріму.

зазначених вище категоріях дійсно характеризується як перехід від традиційного до сучасного джазу.

Зауважимо, що П. Корнєв в роботі «Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 2», систематизуючи історію розвитку кожного з історичних періодів джазової музики на три категорії – класика, нове та наднове, – відносить Ч. Паркера та Д. Гіллеспі до класиків ери *Modern Jazz*, а Т. Монка – до новаторів, тим самим вказуючи на більший вплив саме Т. Монка на формування нової джазової епохи [82]. На нашу думку, подібне твердження є вірним, але потребує деякого уточнення. Спираючись на аналіз творчої спадщини вказаних музикантів, ми можемо характеризувати творчість Ч. Паркера та Д. Гіллеспі як перехідний період від ери традиційного до ери сучасного джазу, причому Ч. Паркера ми можемо віднести до категорії класиків більшою мірою, ніж Д. Гіллеспі. Причиною цього є насамперед відчуття ладового міжступеневого тяжіння вказаних виконавців та їх ставлення до дисонансності звукового забарвлення. Тоді як виконавський стиль Т. Монка найбільшою мірою з трьох виконавських стилів обговорюваних представників музичного стилю *bebop* відповідає стилістичним стандартам епохи сучасного джазу. Мова йде про ступінь дисонансного забарвлення музичних творів музиканта, його ставлення до використання терцієвого тону, принцип формування гармонічних співзвуч тощо. Таким чином, вдаючись до термінології, що була запропонована П. Корнєвим, на нашу думку, в рамках музичного стилю *bebop*, більш доречним буде віднести Ч. Паркера до класиків вказаного музичного явища, Д. Гіллеспі – до нового, а Т. Монка до наднового. Тобто ми можемо зробити висновок, що у творчості зазначених трьох музикантів відбувся повний цикл становлення нового стилю, який, у свою чергу, склав основу для стилістичного комплексу епохи сучасного джазу.

Звертаючись до характеристики сценічного образу зазначеного виконавця, маємо відмітити, що він має найбільш яскраві характеристики серед тріади засновників музичного стилю *bebop*. Необхідно зауважити, що не

зважаючи на те, що образу Д. Гіллеспі також притаманні оригінальність та неординарність (форма сурми, незмінний берет, рогова оправа), вони проявлявся не в такій яскравій формі, як в образі Т. Монка. Відомо, що для стилю одягу Т. Монка була характерною обов'язковою наявністю аксесуару, а саме певного головного убору, який привертав до себе увагу та створював оригінальну концепцію зовнішнього вигляду виконавця. За словами дослідників, вказаний елемент іміджу виконавця був результатом турботи про нього його жінки Н. Сміт, яка все життя опікувалася долею свого талановитого чоловіка. Відомо, що Т. Монк був власником цілої колекції таких головних уборів. Вона налічувала різні предмети, які він збирав по всьому світу: лижні шапочки, ковбойські шляпи, шапки зі шкіри кенгуру, баварські мисливські капелюхи, бутафорські корони і стоси. Однак найбільш вподобаним ним головним убором була досить невибаглива чорна шапочка із червоним помпоном, що була привезена виконавцем із Індонезії. На наш погляд такий вид вказаного головного убору, якнайкраще відображує психологічні ознаки виконавця, оскільки, як зазначає В. Федяєва, «інтроверти віддають перевагу виглядати менш зухвало і бути менш помітними» [195, с. 78]. Неяскравий колір зазначеного головного убору свідчить про несхильність Монка до привертання уваги до себе. Але в той же час, оригінальність фасону прямим чином перекликається із оригінальністю його внутрішнього середовища, що, зокрема, також відображене в стилі його музичного мислення. Не менш оригінальною була і сценічна поведінка виконавця, яка певним чином різнилася від сценічної поведінки його соратників-боперів. Увага слухачів завжди була прикута до незвичайних дій музиканта на сцені, який мав за звичку робити чудернацькі рухи навколо своїх музикантів. Іноді Т. Монк ставав на самому краю сцени та починав розхитуватися вперед-назад, визиваючи почуття, що він незабаром впаде в зал. Зауважимо, що вказані ознаки, на перший погляд, суперечать основним засадам новаторського музичного стилю, які проповідували повне відсікання розважального початку в рамках традицій джазового виконавства та перенесення центру уваги на музичний матеріал, який, у свою чергу, був

зосереджений на вираженні емоцій виконавця. Але, враховуючи особливості психологічного складу Т. Монка, описана вище поведінка набуває іншого трактування. Вона є виявом відчуття непідкорення загальноприйнятим канонам соціальної поведінки та водночас вираженням психологічного складу та оригінальності мислення зазначеного виконавця.

Необхідно відмітити, що до переліку психологічних характеристик Т. Монка ми можемо долучити і феномен маргінальності, який, відповідно, буде розглянутий нами в психологічному аспекті. До основних психологічних рис маргінальної особистості, які були запропоновані одним з засновників теорії маргінальності Е. Стоунквістом, можна віднести ізольованість, руйнування життєвої організації, психічну дезорганізацію, егоцентричність, честолюбство, агресивність [197]. Беручи до уваги наведені характеристики, ми можемо вказати на їх відповідність моделі поведінки Т. Монка. Також необхідно зазначити, що Монк знаходився в опозиції до комерційного напрямлення музичної творчості. В порівнянні з виконавським стилем О. Пітерсона, виконавський стиль Т. Монка не можна охарактеризувати як згладжений та збалансований. Як було зазначено вище, подібна риса походить від особливостей його психологічного складу, який має наочно виражений інтровертивний характер. Крім того, на нашу думку, причиною окресленого аспекту є і наявність маргінальності в складі його психологічних характеристик. Одним із фактів, що можна навести на підтвердження вказаного аспекту, є відмова Монка наприкінці 1960-років від пропозиції концерну *CBS* записати альбом композицій неймовірно популярної на той час групи «Бітлз» у своїй музичній інтерпретації. Навіть пропозиція надати людину, яка допоможе розібратися з нотами, не змінила його рішення. Він завжди йшов проти основної течії, яку на той час представляв зазначений музичний гурт. Примітним є той факт, що Т. Монк посідав окрему позицію навіть у середовищі своїх однодумців-бонерів. Про подібну тенденцію пише також і А. Скрябіна, зазначаючи, що, незважаючи на те, що «Монк вважається одним із

революціонерів бібопу», він «завжди стояв трохи осторонь від нового стилю, був свого роду авангардистом» [173, с. 61].

Певні розбіжності з Ч. Паркером і Д. Гіллеспі спостерігаються по відношенню Т. Монка до музичної освіти. Як відомо, музична освіченість була одним з провідних надбань музикантів нового покоління. Але, незважаючи на це, на думку зазначеного виконавця, музиканту освіта була не потрібна. Головним для Т. Монка була музика, що існувала у внутрішньому світі митця. В зазначеному факті яскравим чином є вираженою вказана ознака психології Т. Монка, що характеризується нами як маргінальність.

Несумісність Монка зі своїми колегами, на нашу думку, була також проявлена і в факті підвищення творчої активності виконавця після смерті Ч. Паркера у 1955 р. Як відомо з біографії виконавця, саме після цієї події Т. Монк заключив контракт зі студією *Riverside* (Ріверсайд), що дозволило йому записати джазові композиції у своїй власній інтерпретації, саме в цей період був створений альбом *Thelonious Monk Plays Duke Ellington* (Телоніус Монк грає Дюка Еллінгтона), що також певним чином привернуло увагу слухачів до творчості вказаного музиканта. Зазначений факт свідчить про неможливість Т. Монка до творчого співіснування з представниками музичного стилю *bebop* навіть в одному часовому просторі. На це не впливало навіть те, що Ч. Паркер був ідейним лідером нового музичного стилю. Зауважимо, що, на відміну від своєрідності відносин Т. Монка та Ч. Паркера, взаємини Монка та іншого лідера музичного стилю *bebop* Д. Гіллеспі не були напруженими. Як відомо, Д. Гіллеспі входив до складу гурту «*Giants of Jazz*», з яким у 1971 р. Монк здійснив світове турне. Причина окресленої несумісності, на нашу думку, полягає в певній схожості психологічних характеристик Монка та Паркера, а саме наявності в їх переліку маргінальності, що, в свою чергу, призводило до відштовхування музикантів один від одного. Зауважимо, що психологічна маргінальність Т. Монка розвинулася у бік «утримання» останньої, що призвело до остаточної соціальної маргіналізації буття виконавця. Як зазначає О. Макаренко, «маргінальний статус особистості потенційно є джерелом

невротичних симптомів, важких депресій. У найбільш складних випадках це може завершитися саморуйнацією» [107, с. 173]. Автор також вказує, що «прояви маргінальності можуть виражатися в різних формах “відходу від реальності”, добровільної самоізоляції» [107, с. 174]. Відхід від реальності Монка був проявлений у застосуванні ним різного роду наркотичних засобів. Також, як відомо, останні роки свого життя, які виконавець провів в домі баронеси де Кьонігсвартер, він не приймав нікого та навіть не підходив до роялю, що певним чином свідчить про актуальність цього твердження для психологічної характеристики виконавця. Таким чином, ми можемо зазначити, що маргінальність відіграє провідну роль у складі психологічних характеристик Т. Монка, що, в свою чергу, зіграло важливу роль в еволюційних процесах джазової музики, які відбулися в рамках музичного стилю *bebop*.

Спираючись на проведені дослідження, ми можемо зазначити, що для психологічного складу Т. Монка є характерною інтровертність, що, у свою чергу є наслідком різновиду його темпераменту, який характеризується як складений тип меланхоліка та флегматика. Подібне визначення має важливе значення, оскільки, спираючись на нього, ми можемо пояснити формування явища дисонансності як провідної ознаки музичної мови виконавця. Окреслена характеристика у межах виконавського стилю Т. Монка виражена у використанні акордових кластерів, превалюванні дисонансних інтервалів як у мелодичному, так і в гармонічному викладенні музичного матеріалу, тенденції до нетерцієвого складу мелодики та гармонії Крім того, зазначимо, що вказаний аспект у подальшому склав базу для формування саунду, який притаманний джазовій музиці епохи сучасного джазу. Необхідно зауважити, що виконавський стиль Т. Монка головним чином сфокусований навколо гармонії. На відміну від Д. Гіллеспі, виконавський стиль якого, окрім гармонії, був спрямований додатково й на віртуозності виконання, Т. Монк зосереджував увагу тільки на створенні гармонічної структури. Саме в новаторських рисах, які були внесені легендарним піаністом до музичної мови джазової гармонії, що знайшли свій подальший розвиток у стилях сучасного джазу – зокрема *cool jazz*

та *free jazz*, – і полягає фундаментальність його вкладу в еволюційні процеси світової джазової музики. Безумовно, акорди з ускладненою побудовою¹ зустрічалися в творчості джазових піаністів і раніше, зокрема в музиці легендарного піаніста А. Тейтума, але саме в творчості Т. Монка, у поєднанні з руйнуванням блюзового міжступеневого тяжіння, найяскравішим чином відбиті перехідні процеси еволюції від епохи традиційного джазу до ери *Modern Jazz*. Крім того, необхідно вказати на той факт, що психологічні характеристики виконавця також вплинули і на трансформацію парадигми джазової музики, яка з часів панування стилю *bebop* стала спрямована на вираження власних емоцій виконавця. Вказана ознака зіграла стратегічну роль в еволюційних процесах, що відбулися в рамках джазової музичної культури США у 1940-х – першій половині 1950-х рр. Виявлено, що сценічний образ та манера сценічної поведінки Т. Монка набувають іншого трактування в контексті особливостей його психологічного портрету. Також, ми можемо вказати, що маргінальність як провідна психологічна характеристика виконавця, проявлялася не тільки стосовно основної культурної течії зазначеного хронологічного періоду, а і до інших засновників новаторського стилю. Таким чином, ми можемо відмітити певну низку характеристик виконавського стилю Т. Монка, які відіграли ключову роль в еволюційних процесах джазової музики, що відбулися в рамках музичного стилю *bebop* та призвели до переходу джазового культурного простору від ери традиційного до ери сучасного джазу.

Висновки до Розділу 3

Проаналізувавши спадщини музичного стилю *bebop* та творчості його представників, було виокремлено три ключові фігури зазначеного музичного стилю – Ч. Паркера, Д. Гіллеспі та Т. Монка. Творча діяльність саме цих

¹ Під ускладненою побудовою розуміємо застосування в акордовому складі широкого спектра акордових надбудов.

музикантів мала засадниче значення для появи та становлення новаторського музичного стилю, який склав базу для наступної епохи сучасного джазу.

У процесі дослідження був застосований аналіз психологічних портретів вказаних виконавців, оскільки психологічні особливості будь-якого митця тісно пов'язані з його творчою діяльністю. За результатами дослідження встановлено, що зазначені музиканти представляють тріаду, сформовану за ознаками їхніх темпераментів: інтроверт, амбіверт, екстраверт. За характеристиками темпераменту Ч. Паркер є холериком та меланхоліком, Д. Гіллеспі – сангвініком, а Т. Монк – меланхоліком та флегматиком. Зазначена інформація надала можливість виявити функцію кожного з музикантів у процесах становлення музичного стилю *bebop*, а водночас і ери сучасного джазу. Д. Гіллеспі, який уособлював поєднання функцій музиканта-виконавця та керівника-організатора, відігравав вагомую роль у процесі розповсюдження ідей новітнього музичного стилю в рамках світової джазової культури. Встановлений вид темпераменту, який науковці окреслюють як оптимальну психологічну норму, надав можливість Ч. Паркеру знайти резонанс із сучасністю та віднайти точки перетину з навколишнім світом. Т. Монк відігравав провідну роль у процесі генерування новітніх ідей музичного стилю *bebop*. Характерні риси темпераменту Ч. Паркера демонструють поєднання психологічної маргінальності, яка притаманна Т. Монку та соціальної адаптивності Д. Гіллеспі, що створювало певний внутрішній конфлікт зазначеної особистості. Виявлений конфлікт став причиною підвищеного рівня емоційності Ч. Паркера та, як наслідок, креативності митця, що позитивно вплинуло на динамічність розвитку нового музичного стилю. Вказана психологічна особливість виконавця також посприяла формуванню його виконавського стилю та надала можливість поєднати в ньому як риси традиційного джазу, так і риси епохи *Modern Jazz*, які увібрали в себе дві сторони джазової музичної культури.

Зауважимо, що за допомогою проведення компаративного аналізу виконавських стилів зазначених музикантів було встановлено, що кожен із них

відігравав певну роль у становленні нового стилю, а також у формуванні комплексу засобів музичної виразності стилістики епохи сучасного джазу. Мелодика Ч. Паркера переважно вплинула на формування наступного джазового мейнстріму. Творчий здобуток Д. Гіллеспі та особливості його світогляду (космополітизм та етнічна толерантність) вплинули на формування стильового відгалуження сучасної джазової музики, який визначається як *cubop*. Крім того, гармонічне мислення вказаного музиканта, подібне до особливостей гармонії Паркера, знайшло відображення в законах гармонії основної течії джазової музики післявоєнного періоду. Зона впливу мелодики Д. Гіллеспі, для якої характерна велика кількість хроматичних тонів, знаходиться на межі джазового мейнстріму та авангардних напрямів сучасної музики. Абсолютна музична свобода Т. Монка посприяла виникненню джазового авангарду та *free* джазу. Дослідивши виконавський стиль трьох корифеїв музичного стилю *bebop* було встановлено, що саме в межах їх творчості відбулося зменшення одиниці гармонічної зміни. Зазначена характеристика відповідно призвела і до підвищення швидкості гармонічного мислення. Необхідно зауважити, що плідна діяльність Ч. Паркера, Д. Гіллеспі та Т. Монка посприяла закріпленню зазначених характеристик та встановленню їх як провідних особливостей ери сучасної джазової музики.

Завдяки процесу дослідження було встановлено, що в рамках нового музичного стилю відбулася кристалізація образу сучасного джазмена. В зазначеній тріаді музикантів-боперів Т. Монк мав найяскравіший образ, який відзеркалював його внутрішній світ і зовнішній стан речей. Ч. Паркер мав протилежну позицію стосовно Т. Монка, а його загальний образ характеризується як нейтральний. Д. Гіллеспі посідає проміжну позицію серед обох вищевказаних музикантів. Крім того, образ сучасного музиканта, що займається джазовою музикою, з часів панування музичного стилю *bebop* став нерозривно пов'язаний з ознакою професіоналізму, що також є доробком діяльності Ч. Паркера, Д. Гіллеспі та Т. Монка.

Відмітимо, що серед трьох вказаних музикантів неможливо визначити когось одного засновником нового музичного стилю. Якщо знехтувати творчим внеском у музичний стиль *bebop* хоч одного із вище зазначених музикантів, то в такому випадку даний музичний стиль не зміг би остаточно сформуватися та отримати таке широке розповсюдження. Ч. Паркер був емоційним стрижнем зазначеного явища, без функціонування якого неможливе існування будь-якого мистецького процесу. Д. Гіллеспі виконував функції раціональної складової, без якого *bebop* не зміг би сформуватися в складних умовах того часу. Т. Монк був креативною ланкою та надихнув покоління послідовників бібопу на створення нових сміливих музичних стилів. Таким чином, ми можемо зауважити, що Ч. Паркер, Д. Гіллеспі та Т. Монк є представниками нерозривної тріади новаторів, що знайшло відображення в особливостях музичного стилю *bebop*.

Незважаючи на те, що стиль *bebop* існував лише півтора десятиліття, ідеї, які були в ньому закладені, отримали розвиток в усіх подальших стилях ери *Modern Jazz*. Перевтілення джазу на різновид масової культури стало головним каталізатором для народження нового етапу в розвитку джазової музики ХХ ст. У зверненні до блюзових витоків, прослідковується потреба музикантів з темним кольором шкіри привернути увагу до коріння, яке покладене в основу джазової музики, а також, потребували вірного трактування змісту й ролі джазової музики в житті суспільства. Таким чином стиль *bebop* – це спроба розгорнути процес комерціалізації джазового мистецтва ХХ ст. задля збереження істинної сутності джазової музики в контексті світового культурного простору.

ВИСНОВКИ

1. У результаті розгляду історіографії та джерельної бази дослідження встановлено, що проблема еволюційних процесів джазової музики, що відбулися в рамках музичного стилю *bebop*, є малодослідженою. Потребують висвітлення питання передумов виникнення стилю *bebop*, аналізу його основних ознак у мистецтвознавчому ракурсі та виявлення виділених ознак у контексті традицій ери сучасного джазу.

2. Дослідження проблеми виникнення стилю *bebop* виявило, що до переліку передумов його генези належать соціальні, етнічні, культурологічні та мистецтвознавчі фактори. А саме: особливості процесу соціального самовизначення афроамериканців на території США; специфіка етнічного самовизначення афроамериканців, що проявлена у співвідношенні між громадянською та етнічною ідентичністю афроамериканського індивіда; прагнення представників афроамериканського соціуму до відродження традицій африканської культури; соціальна затребуваність афроамериканського соціуму у зміні вектора направлення розвитку джазової музичної культури. Домінуючу позицію в процесах виникнення стилю *bebop* посідає расовий аспект, оскільки він завжди відігравав провідну роль у соціокультурних процесах афроамериканського суспільства на території США.

3. У процесі виявлення та дослідження головних ознак музичного стилю *bebop* встановлений їх безпосередній зв'язок із соціокультурними характеристиками вказаного стилю. У музичному стилі *bebop* нового трактування набуває значення ритмічної основи як на більш узагальнюючому рівні, через переосмислення функції ритм-секції в рамках музичного складу комбо та надання їй рівнозначної ролі із сольними інструментами, так і на більш конкретному, через набуття ритмічного різноманіття та метричного варіювання в рамках джазової музики, зокрема сучасної. Зазначений аспект є

наслідком тяжіння провідних діячів музичного стилю *bebop* до свого коріння, а саме до традицій африканської музики, в котрій ритм виступає в ролі домінуючої складової. У рамках зазначеного стилю відбулася трансформація функції джазової музики, що призвело до її транспозиції зі сфери масової культури до зони культури елітарної. Зміни в області особливостей виконавства (форма імпровізації, сценічний образ, манера сценічної поведінки), які відбулися в джазовій музичній культурі США в період панування стилю *bebop*, походять від процесу самоактуалізації, який посідає домінуючу позицію в соціальній свідомості афроамериканської спільноти. До факторів, що сприяли виникненню зазначених характерних особливостей новітнього стилю, відносяться також явища креативності (як каталізатор явища самоактуалізації) та самовизначення (як наслідок феномену самоактуалізації).

4. У період панування музичного стилю *bebop* відродилася та набула нового поштовху до розвитку традиція імпровізації. У процесі становлення зазначеного стилю явище імпровізації трансформувалося на провідний засіб викладення музичного матеріалу. Вказаний аспект став причиною підвищення рівня креативності в рамках джазової музики, що знайшло відображення у провідних тенденціях епохи сучасного джазу. Оскільки імпровізація відіграє провідну роль у комунікативних процесах мистецтва, вона має вагоме значення для процесу збереження джазової музичної культури в цілому. До надбань стилю *bebop* належить введення традиції музичної джазової освіти, що стало каталізатором для розширення масштабів впливу джазової музики у світовому культурному просторі.

5. У результаті дослідження загальних принципів процесу розвитку встановлено, що період панування стилю *bebop* є революційним етапом в еволюційному розвитку джазової музичної культури. З огляду на таке визначення запропоновано наступну періодизацію історичного розвитку джазу, що спирається на аналіз соціальних, етнічних, культурологічних та мистецтвознавчих аспектів процесу розвитку джазового музичного мистецтва:

– ера традиційного джазу (1900–1940);

- музичний стиль *bebop* (1940–1955);
- ера *Modern Jazz* (із 1955 дотепер).

6. Спираючись на аналіз особливостей виконавського стилю засновників музичного стилю *bebop* Ч. Паркера, Д. Гіллеспі та Т. Монка, встановлено, що головну роль у трансформаціях, які відбулися в рамках музичного стилю *bebop*, відіграє фактор креативності. У рамках творчої діяльності зазначених виконавців спостерігається динаміка трансформації виконавських традицій та елементів музичної мови джазу. Таке твердження надає можливість для створення умовної тріади, яка відображає транспозиційні процеси джазової музичної культури від епохи традиційного джазу до ери *Modern Jazz*. Вона побудована за принципом зростання динаміки еволюційних змін джазової музики та виглядає наступним чином: Ч. Паркер – Д. Гіллеспі – Т. Монк. У межах творчості зазначених джазових виконавців відбувся повний цикл становлення стилю *bebop*. Спираючись на компаративний аналіз сценічних образів зазначених музикантів, виявлено, що в рамках стилю *bebop* відбулася кристалізація образу сучасного джазмена, складовими якого є сценічний одяг, манера поведінки, загальний образ мислення та трактування позиції музиканта в суспільстві.

Необхідно звернути увагу на те, що музичний стиль *bebop* вимагає подальшого наукового дослідження, оскільки саме він зіграв поворотну роль в еволюційних процесах джазової музики та, відповідно, світової музичної культури. Крім того, складність вказаного соціокультурного феномену потребує дослідження спеціалістами, які представляють різні наукові галузі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абуев С. М. Фольклорные основы в генезисе джаза. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. Вып. 1 (45). С. 251–254.
2. Абульханова-Славская К. А. Стратегия жизни. Москва : Мысль, 1991. 299 с.
3. Агарков В. А. Бронфман С. А. Взаимосвязь свойств темперамента и механизмов психической защиты. Журнал Практической Психологии и Психоанализа. 2009. Вып. 4. URL: <http://psyjournal.ru/articles/vzaimosvyaz-svoystv-temperamenta-i-mehanizmov-psihicheskoy-zashchity> (дата звернення: 11.09.2019).
4. Александрина Н. Б. Импровизация как метод развития музыкально-творческих способностей учащихся-пианистов детских школ искусств. Психолого-педагогическая направленность развития музыкально-творческих способностей учащихся-пианистов детских школ искусств. 2014. Вып. 1 (44). С. 9–12.
5. Алешинская Е. В. Современный американский музыкальный термин: лингвистический статус и специфика. Вестник Чувашского университета. 2007. Вып. 4. С. 128–132.
6. Амирханова С. А. Джаз как искусство самовыражения. Уфа : РИС УГАИ им. З. Исмагилова, 2014. 193 с.
7. Асафьев Б В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
8. Аускерн Л. Dizzy Gillespie - Армстронг бопа. 2001. Jazz-Квадрат. №6. URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=2747> (дата звернення 4.09.2019).

9. Афанасьев С. Г. Музыкальное искусство как предмет комплексного исследования : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. философии : спец. 09.00.04 «Эстетика». Москва, 2006. 32 с.
10. Ашин Г. К. Элитология. Москва : МГИМО-университет, 2005. 542 с.
11. Барбан Е. Джазовые опыты. Санкт-Петербург : Композитор. 2007. 336 с.
12. Барбан, Е. Черная музыка, белая свобода. Санкт-Петербург : Композитор. 2007. 330 с.
13. Барышева Т. А., Григорьева М. В. Арт-факторы развития способности к импровизации в младшем школьном возрасте. Музыкальное искусство и образование. 2008. Вып. 4 (8). С. 40–47.
14. Башмур Е.О., Лапотина Е.И. Профессиональная ориентация учащихся школ. Вопросы науки и образования. 2019. Вып. 1 (42). С. 120–126.
15. Безклубенко С. Д. Мистецтво як засіб комунікації. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство». 2015. Вип. 32. С. 5–13.
16. Безклубенко С. Д. Основы філософських знань. Курс лекцій для студентів мистецьких факультетів ВНЗ. Київ : КНУКіМ, 2007. 287 с.
17. Беличенко С. А. Джаз для любознательных. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2011. 292 с.
18. Бердяев Н. А. Самопознание. Москва : Книга, 1991. 446 с.
19. Биркхойзер-Оэри С. Мать: архетипический образ в волшебных сказках. Москва : Когито-Центр, 2010. 255 с.
20. Бовкунова А. К вопросу о взаимодействии академической и неакадемической музыки (на примере творчества группы Muse). Исследования молодых музыковедов. 2020. Вып. 6. С. 299–308.
21. Борисов Д. Д. Темперамент и индивидуальность. Исследование темперамента методом визуальной психодиагностики. Проблемы современного образования. 2016. Вып. 5. С. 134–141.

22. Борисова У. С. Афроамериканцы: к исследованию социообразовательных проблем. США и Канада: экономика, политика, культура. 2009. Вып. 10 (478). С. 113–127.
23. Братусь Б. С. К проблеме развития личности в зрелом возрасте. Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 1980. Вып. 2. С. 3–12.
24. Бромлей Ю. В. Современные проблемы этнографии: очерки и истории. Москва : Наука, 1981. 390 с.
25. Буякас Т. М. Проблема и психотехника самоопределения личности. Вопросы психологии. 2002. №2. URL: <http://www.voppsy.ru/> (дата звернення: 11.09.2018).
26. Буянова Н. Б., Литвиненко Ю. А. Самоактуализация музыканта в социуме. Человеческий капитал. 2016. Вып. 12 (96). С. 27–30.
27. Буянцев В. Н. Эволюция «баса» в джазе. Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции в рамках VII Всероссийского конкурса-фестиваля исполнителей и балетмейстеров народного танца имени Геннадия Власенко «Национальное культурное наследие России: региональный аспект». 29 марта, 2018. С. 472–482.
28. Васильева Л. Л Семантика основних елементів музичного мовлення hard-and-heavy: педагогічний аспект. World Science. 2018. №1 (29). Р. 25–29.
29. Верменич Ю. Т. Джаз. История. Стили. Мастера, Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2007. 608 с.
30. Виниченко А. У истоков рока: «Поворот винта» в популярной музыке и джазе 1940–1950-х годов. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. Вып. 1 (63). С. 43–46.
31. Войченко О. М. Джазове мистецтво в просторі художньої практики XVIII-XXI ст. Культура України. 2013. Вип. 40. С. 257–266
32. Войченко О. М. Стан та розвиток джазової музики в Україні: 60–70-ті роки XX ст. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. Вип. 4. С. 172–176.

33. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський державний університет ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 187 с. Disslib.org. URL: <http://www.disslib.org/dzhazzinh-jak-forma-vzayemodiyi-akademichnoho-ta-tretoh-plastiv-u-dzhazi.html> (дата звернення 15.10.2019).

34. Высказывания Джона Колтрейна о гармонии, духовности и влиянии Телониуса Монка. Jazzpeople.ru. URL: <https://jazzpeople.ru/jazz-in-faces/90let-sodnya-rozhdeniya-dzhona/> (дата звернення: 15.08.2018).

35. Гаджиева У. Б. Особенности проявления темперамента как свойства индивидуальности личности. Научно-исследовательские публикации. 2014. Вып. 4 (8). С. 109–113.

36. Гаязова Д. Р., Любушкина Л. А. Психологические особенности амбивертов. Сборник статей Международной научно-практической конференции «Современные концепции развития науки». 2018 С. 206–208.

37. Гладкова О. И., Рыбальченко А. Н. Ранний джаз и его влияние на музыкальную стилистику Франции первой половины XX в. : на примере балета «Лани» Ф. Пуленка. Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2014. Вып. 3 (20) С. 95–97.

38. Грановская Р. М., Рыбников В. Ю., Змановская Е. В., Ашанина Е. Н., Хрусталева Н. С., Савельева М. В. Взаимосвязь темперамента, психологических защит и совладания со стрессом. Вестник психотерапии. 2018. Вып. 68 (73). С. 83–99.

39. Гришина Н. В. Психология конфликта. СПб.: Питер, 2008. 544 с.

40. Гуманистическая и трансперсональная психология. Минск : Харвест, 2000. 592 с.

41. Гумилев Л. Н. Этносфера: История людей и история природы. Москва : Экопрос, 1993. 700 с.

42. Денисюк І. С. Формування навичок імпровізації майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської підготовки : дис. ... канд.

педагогічних наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 187 с.

43. Джаз-банд и современная музыка. Сборник статей. Ленинград : Academia, 1926. 49 с.

44. Дрозд Д. С., Николаев Д. С., Недосеенков А. В. Формирование характера. Характер и темперамент. Сборник научных статей 2-й Международной научной конференции перспективных разработок молодых ученых. 13-14 декабря 2017 г. С. 121–123.

45. Еремина Л. И. Развитие креативности личности: психологический аспект. Общество: социология, психология, педагогика. 2014. Вып. 1. С. 42–47.

46. Журба В. В. Из истории модерн-джаза: исполнительский стиль Д. Гиллесли. Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2019. Вып. 3 (33). С. 68–74.

47. Журба В. В. Передумови виникнення музичного стилю. Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2018. Вип. 2 (11). С. 218–222.

48. Журба В. В. Характерні особливості гармонії музичного стилю bebop. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2017. Вип. 37. С. 196–205.

49. Журба В. В. Характерні особливості мелодики музичного стилю bebop. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2016. Вип. 35. С. 108–117.

50. Журба В. В. Характерні риси виконавського стилю Ч. Паркера в аспекті еволюційних процесів в джазовій музиці. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2018. Вип. 39. С. 138–145.

51. Журба Я. А. К вопросу о влиянии блюза на музыкальное направление рок. Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2019. Вып. 2 (32). С. 75–81.

52. Журба Я. О. Головні поняття та терміни блюзової музики. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2018. Вип. 2 (11). С. 223–335.

53. Журба Я. О. Роль блюзу в джазовій музиці. Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство. 2018. Вип. 39. С. 145–153
54. Журба Я. О. Характерні особливості мелодики блюзу. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2017. Вип. 37. С. 205–213.
55. Забелина А. В. Проблема самоактуализации личности. Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2013. Вып. 3 (7). С. 26–32.
56. Злотникова Т. С., Хрящева И. А. Феномен хипстера в мировой культуре (от судьбы к имиджу) Ярославский педагогический вестник. 2016. Вып. 1. С. 242-249.
57. Значение слова «Самоопределение» в толковом словаре Ефремовой. Сборник толковых словарей. Glosum.ru. URL: <https://glosum.ru/%D0%97%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5> (дата звернення 10.07. 2019).
58. Золкін С. А. Музична імпровізація як основа навчання студента-музиканта. Молодий вчений. 2017. Вип. 11 (51). С. 571–574.
59. Иванова Н. Л., Штроо В. А., Антонова Н. В. Психологические проблемы современного бизнеса: сборник научных статей. Москва, 2011. Bookap.info. URL: https://bookap.info/popular/ivanova_psihologicheskie_problemy_s_ovremennogo_biznesa_sbornik_nauchnyh_statey/gl2.shtm (дата звернення 12.09.2019).
60. Казахватова Л. А. К вопросу об эмоциональном компоненте в условиях развития творческой индивидуальности будущего педагога-музыканта. Вестник Костромского государственного университета. 2009. Вып. 3. С. 441–445.
61. Калинина С. В. Соотношение профессионального и личностного самоопределения в подростковом возрасте : дисс. ... канд. психол. наук. 19.00.07 «Педагогическая психология». Санкт-Петербург, 1998. 145 с.

62. Канетти Э. Масса и власть. Москва. 1997. 527 с. Sstcc.ru. URL: <http://www.sstcc.ru/files/1114/6273/5669/massaivlast.pdf> (дата звернення 14.05.2018).
63. Кинус Ю. Г. Джаз: истоки и развитие. Ростов-на-Дону : Феникс, 2011. 491 с.
64. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2006. Cheloveknauka.com. URL: <http://cheloveknauka.com/improvizatsiya-i-kompozitsiya-v-dzhaze> (дата звернення 14.09.2019).
65. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе : дисс. ... канд. искусствоведения. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2006. 231 с.
66. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. 192 с.
67. Клименко А. В., Бабюк В. Л. О некоторых чертах исполнительского стиля С. В. Рахманинова. Искусствознание: теория, история, практика. 2018. Вып. 2 (22). С. 15–18.
68. Клименко Е. В. Этнические различия и толерантность: к проблеме разработки социально-культурных программ формирования межэтнической толерантности. Вестник Санкт-петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. Вып. 3 (12). С. 46–50.
69. Коваленко А. Н. Джаз и отечественная музыкальная культура 1920-х годов. Современные проблемы науки и образования. Пенза, 2013. Вып. 6. с. 742.
70. Коверза О. А. Розвиток джазового мистецтва сорокових років ХХ століття: стиль «бі-боп». Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. Вип. 1. С. 116–120.
71. Козлов А. Феномен импровизации. Saxforum.org. URL: <http://saxforum.org/showthread.php?3121-%D0%90-%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D0%B2-quot->

%D0%A4%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BC %D0%B5%D0%BD-
%D0%B8%D0%BC%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0
%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8-quot-
%D1%87%D0%B0%D1 %81%D1%82%D1%8C-
%D0%BF%D1%8F%D1%82%D0%B0%D1%8F (дата звернення 3.09.2018).

72. Коллиер Д. Л. Дюк Эллингтон. Москва : Радуга, 1991. 379 с.
73. Коллиер Д. Л. Становление джаза. Москва : Радуга, 1984. 390 с.
74. Коломиец Г. Г. Искусство как способ быть в мире или к вопросу о коммуникативной функции искусства. Вестник Оренбургского государственного университета. Оренбург, 2007. Вып. 7. С. 158–162.
75. Конен В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки. Сборник статей. Москва : Музыка, 1997. 640 с.
76. Конторович С. Д. Некоторые аспекты образа Матери и их отражение в представлениях современных россиян. Вестник ТГЭУ. 2010. Вып. 1. С. 101–107.
77. Корнев П. К. Джаз в культурном пространстве XX века автореф. дис. на соискание учен. степени канд. культурологии : 24.00.01 «Теория и история культуры». Санкт-Петербург, 2009. 22 с.
78. Корнев П. К. Джаз как источник новаций в искусстве XX века. Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. Санкт- 2009. Вып. 99. С. 334–339.
79. Корнев П. К. Джазовое фортепианное исполнительство 30-40-х годов XX века. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. Вып. 58. С. 149–158.
80. Корнев П. К. От футуризма Владимира Маяковского до модернизма в музыке XX ст. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2014. Вып. 4 (21). С. 111–119.
81. Корнев П. К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 1. Вестник

Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. Вып. 2 (11). С. 123–129.

82. Корнев П. К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 2. Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. Вып. 3 (12). С. 104–110.

83. Корнев П. К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Части 3-4. Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2014. Вып. 3 (20). С. 84–94.

84. Корнев П. К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 5. 1980-1990-е годы. Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2015. Вып. 2 (23). С. 104–114.

85. Корнев П. К. Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX в.: традиционное, новое, авангард. Часть 6. 2000-е годы. Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2015. Вып. 3 (24). С. 69–82.

86. Коровина Е. М. Происхождение американского блюза как проблема культурологического понимания : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Екатеринбург, 2005. 28 с.

87. Королева Т. П., Филиппова И. А. Анализ информативности теста-опросника Г. Айзенка «Личные качества и интересы». Общество: социология, психология, педагогика. 2018. Вып. 4. С.58–62.

88. Короленко Ц. П., Дмитриева Н. В. Психотерапия дезадаптивных интровертов и дезадаптивных экстравертов. Смальта. 2014. Вып. 1. С. 43–48.

89. Кортасар Х. Преследователь: Рассказы. Ленинград : Лениздат, 1993. 539 с.

90. Костин Р. А., Климанова А. Е. Вторичная социализация: понятие, проблемы и тенденции развития. Теория и практика общественного развития. 2018. Вып. 1. С. 9–14.
91. Костина А. В. Традиционная, элитарная и массовая культура: условия возникновения и особенности функционирования в условиях современности. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. Вып. 2 (26). С. 39–45.
92. Кравченко С. А. Социология: парадигмы через призму социологического воображения. Москва : Экзамен, 2007. 750 с.
93. Крошнева М. Е., Шейко Л. М. Творчество как процесс. Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2014. Вып. 4 (68). С. 14–19.
94. Кубасова Э. Т. Лингвокультурный типаж «Джазмен». Вестник Башкирского университета. 2012. Т. 17. Вып. 1. С. 285–290.
95. Кузнецова Е. В. Феномен массовой культуры: проблемы и противоречия. Вестник Пермского университета. 2013. Вып. 3 (15). С. 89–95.
96. Ларри Х. Теория личности. Санкт-Петербург : Питер, 2009. 607 с.
97. Лебедева Н. М., Хотинец В. Ю., Выскочил А. А., Гаюрова Ю. А. Психологические исследования этнической толерантности. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2003. 240 с.
98. Лебон Г. Психология народов и масс. Москва : Академический проект, 2011. 238 с.
99. Левицкий С. А. Трагедия свободы. Москва : Канон, 1995. 512 с.
100. Левичева В. Ф. Социальное самоопределение молодежи. Знание. Понимание. Умение. 2012. Вып. 2. С. 322–324.
101. Леурда О. П. Технические и исторические аспекты мелизмов в массовой музыке XX века. Культурная жизнь Юга России. 2017. Вып. 1 (64). С. 112–115.

102. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2019. 23 с.

103. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2019. 200 с.

104. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Нижний Новгород, 2003. 28 с. URL: <http://cheloveknauka.com/fenomen-improvizatsii-v-dzhaze> (дата звернення 5.04.2019).

105. Лубяная Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже ХХ-ХХІ веков: истоки, тенденции, индивидуальности. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов-на-Дону, 2014. 171 с.

106. Макаренко А. С. Педагогическая поэма. Ленинград : Лениздат, 1976. 616 с.

107. Макаренко О. Н. К вопросу о психологии маргинальной личности. Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7, Философия. 2009. Вып. 1 (9). С. 173-176.

108. Макарова Н. Г. Факторный анализ индивидуальных стилей мышления и темперамента современного студента. European Science Review. 2014. Вып. 5-6. С. 101–104.

109. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва : Музыка, 1991. 88 с.

110. Марков Е. Джазовый стандарт: особенности структуры. Київське музикознавство. 2019. Вип. 58. С. 3–19.

111. Маркова А. К. Психология профессионализма. Москва : Международный гуманитарный фонд Знание, 1996. 312 с.

112. Матюхина М. В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века : дисс. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. «Музыкальное искусство». Москва, 2006. 200 с.

113. Мельников А. П. Массовая и элитарная культура в современном обществе: грани взаимодействия. Весці БДПУ. Серыя 2. Гісторыя. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Культуралогія. 2018. Вып. 2. С. 112–117.

114. Мерлин В. С. Психология индивидуальности. Москва : Издательство Московского психолого-социального института, 2009. 544 с.

115. Минц М. М. Кобб Дж. Юг и Америка после второй мировой войны. Cobb J. C. The South and America Since World War II. – Oxford etc. : Oxford Univ. Press, 2011. – XVII, 374 p. Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература, 2013. Вып. 4. С. 163–168.

116. Михайлова А. С., Тимофеева Е. Н. Об истории становления джазового образования в Америке. Сборник материалов III Международной научно-практической конференции «научные исследования: теория, методика и практика». 19 ноября, 2017. С. 134–136.

117. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Киев : Клякса, 2013. 272 с.

118. Мошак Е. Г. Стилиевой контекст джазового гитарного исполнительства. Проблемы современного педагогического образования. 2016. Вып. 51-1. С. 139–145.

119. Мошков К. История джазового образования в США: краткий обзор. Журнал Джаз.ру. 2002. Вып. 22. URL: <https://www.jazz.ru/mag/166/jazzedu.htm> (дата звернення 5.04.2019).

120. Мун Т. Импровизация в истории искусств и в учебном процессе. Музыкальная академия. 2008. Вып. 1. С. 99–106.

121. Мухтарова А. Х. Проблема самоактуализации личности в исследованиях зарубежных ученых. Инновационная наука. 2017. Вып. 8. С. 66–67.

122. Мягкова М. А. Психологические типы одиноких матерей. Педагогическое образование в России. 2012. Вып 6. С. 194–198.
123. Нагибина Н. Л. Психологические типы личности: влияние на музыкальную деятельность и обучение музыке : дис. ... док. психологических наук : 19.00.07 «Педагогическая психология (психологические науки). Москва, 2002. 379 с.
124. Нации и этносы в современном мире. Словарь-справочник / под ред. М. Н. Росенко. Санкт-Петербург : Петрополис, 2007. 171 с.
125. Низамова Л. Р. Меньшинства, ассимиляция и мультикультурализм: опыт России и США. Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2008. Вып. 1 том 150. С. 222–233.
126. Никифорова В. А. Бибоп в современном вокале. Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции в рамках VII Всероссийского конкурса-фестиваля исполнителей и балетмейстеров народного танца имени Геннадия Власенко «Национальное культурное наследие России: региональный аспект». 29 марта, 2018. С. 512–520.
127. Николаев В. Джек М. Барбалет «Эмоция, социальная теория и социальная структура: макросоциологический подход. Социологическое обозрение. 2002. Том 2. Вып. 2. С. 3–9.
128. Нитобург Э. Л. Афроамериканцы США. XX век: этноисторический очерк. Москва : Наука, 2009. 583 с.
129. Нитобург Э. Л. О некоторых аспектах расовой проблемы в США на рубеже XX-XXI веков. Новая и новейшая история. 2008, Вып. 1. С. 69–86. Naukarus.com. URL: <http://naukarus.com/o-nekotoryh-aspektah-rasovoy-problemy-v-ssha-na-rubezhe-xx-xxi-vekov> (дата звернення 10.10.2019).
130. Новикова Е. Б. Гений и импровизация. *Гуманитарные исследования*. 2014. Вып. 2 (3). С. 24–27.
131. Новикова Е. Б. Повседневность и мифизация в джазовом стандарте. Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2015. Вып. 5 (9). С. 26–29.

132. Новикова Е. Б. Пространственно-временной модус бытия джазовой импровизации. Омский научный вестник. 2011. Вып. 5 (101). С. 125–128.
133. 130. Новикова Е. Б. Репрезентация импровизации в джазовой музыке. Ценности и смыслы. 2011. № 6 (15). С. 77–84.
134. Ноты джазового стандарта «Crepuscule With Nellie» by Thelonious Monk. Jazzpla.net. URL: <http://www.jazzpla.net/C/CrepusculeWithNelliebyMonk.htm> (дата звернения 16.07.2019).
135. Ноты джазового стандарта «Reflections» Thelonious Monk, Jazzpla.net. URL: <http://www.jazzpla.net/R/Reflections.htm> (дата звернения 17.07.2019).
136. Ньютон Ф. Джазовая сцена. Новосибирск : Сибирское университетское издательство, 2007. 224 с.
137. Овчаров И. В. Импровизация в музыке: сущность, структура, методы формирования и профессионального совершенствования в процессе музыкальных занятий : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». Белгород, 2011. 35 с. Nauka-pedagogika.com. URL: <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-08/dissertaciya-improvizatsiya-v-muzyke-suschnost-struktura-metody-formirovaniya-i-professionalnogo-sovershenstvovaniya-v-protse-sses-muzyk> (дата звернения 1.09.2019).
138. Огородова А. В., Биляр Ю. Н., Шебанова Е. И. Джаз 1960-х гг. Революционный прорыв технологии и мышления: от эксперимента к духовности. Наука. Искусство. Культура. 2017. Вып 2 (14). С. 23–27.
139. Огородова А. В., Биляр Ю. Н., Шебанова Е. И., Киселёв А. Ф. Творчество как основа джаза. Манускрипт. 2016. Вып. 1 (63). С. 118–122.
140. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Стандарт значение. Толковый словарь русского языка. URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov-term-33640.htm> (дата звернения 7.08.2018).

141. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс, Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. Москва : АСТ Москва, 2008. 347 с.
142. Осейчук А. Школа джазовой импровизации для саксофона. Москва : Кефара, 1997. 125 с.
143. Павленко О. М. Принципи виконання естрадно-джазових творів. Oleksyuk.com. URL: <http://oleksyuk.com/wp-content/uploads/2017/03/Pavlenko-O.M.-2017.pdf> (дата звернення 6.04.2018).
144. Панасье Ю. История подлинного джаза. Ленинград : Музыка, 1979. 128 с.
145. Пересади́на О. С., Даржи́нова С. В. Темперамент и индивидуальный стиль деятельности. Материалы Международной научно-практической музейной конференции «Личность в парадигме межкультурной коммуникации: язык – культура - образование - музей (теоретические и прикладные проблемы)». Элиста, 27 апреля, 2018. С. 195–196.
146. Петров А. В. Маргинальность как проявление свободы мышления. Вестник Омского университета. 2012. № 3. С. 26–29.
147. Петровский А. В. Личность. Деятельность. Коллектив. Москва : Политиздат, 1982. 255 стр.
148. Пешев Д. Ф. Исполнительские традиции афроамериканской музыки: ретроспективный анализ. Современные проблемы науки и образования. Пенза, 2015. Вып. 2-3. с. 265. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23486> (дата звернення 25.05.2018).
149. Пешев Д. Ф. Классификация афроамериканских музыкальных жанров северной Америки: история вопроса. Современные наукоемкие технологии. 2015. Вып. 12 (часть 5). С. 924–928.
150. Пістунова Т. В. Музична імпрровізація як складова системи підготовки музикантів-інструменталістів у ВНЗ. Молодий вчений. 2017. № 7 (47). С. 87–90.

151. Плебанек О. В., Рыбакова О. Б. Массовая и элитарная культура как условие устойчивого развития Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2007. Т. 172. С. 359–372.

152. Постой Г. Г. Плив складу джазового оркестру на специфіку виконавського репертуару ери свінгу. Молодий вчений. 2017. № 7 (47). С. 90–94.

153. Працкевич Т. А. Космополитическое мировоззрение как основа межкультурного диалога в XXI веке. Искусство и культура. 2018. Вып. 3. С. 77–81. URL: <https://lib.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/16829/77-81.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 15.03.2019).

154. Психосинтез: теория и практика. Библиотека Киевского Фонда содействия развитию психической культуры. Киев : PSYLIB, 2002. URL: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/psyntez/psy01/index.htm>.

155. Птица (1988). Gidonline.io. URL: <https://gidonline.io/film/ptica/> (дата звернення 4.01.2018).

156. Роджерс К. Взгляд на психотерапию. Становление личности. Москва : Прогресс, 1998. 480 с.

157. Роджерс К. Теория личности. Киев : Ваклер, 1997. 320 с.

158. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретація : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 193 с.

159. Романюк Л. Б. Імпровізація як різновид творчої діяльності в системі початкової музичної освіти. Центр міжнародного наукового співробітництва. URL: <https://int-konf.org/uk/2017/sotsium-nauka-kultura-26-28-01-2017/1328-kandidat-mistetstvoznavstva-dotsent-romanyuk-l-b-improvizatsiya-yak-riznovid-tvorchoji-diyalnosti-v-sistemi-pochatkovoji-muzichnoji-osviti> (дата звернення 12.07.19).

160. Ромах О. В., Слепцова А. О. Культурологический анализ творческого процесса на основе теории психологических типов Юнга. Аналитика культурологии. 2011. Вып. 1 (19). С. 327–332.

161. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. Москва : Педагогика, 1973. 424 с.

162. Садуов Р. Т. Политический дискурс Барака Х. Обамы в преломлении лингвокультурного и семиотического аспектов. Политическая лингвистика. 2011. Вып. 3 (37). С. 147–161.

163. Сальникова М. В. Темперамент как музыкально-художественный феномен : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Саратов, 2008. 27 с.

164. Самин Д. К. 100 великих музыкантов. Страница 211. Book-online.com.ua. URL: <http://book-online.com.ua/read.php?book=2229&page=211> (дата звернення 5.03.19).

165. Самоопределение. Словарь Ожегова. Толковый словарь русского языка. Ozhegov.org. URL: <http://www.ozhegov.org/words/31404.shtml> (дата звернення 10.07).

166. Самсонова Т. П. Кластерная техника в творчестве Галины Уствольской как художественный знак и смысловое воплощение. Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Т. 2. Вып. 3. С. 193–201.

167. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва : Музыка, 1987. 296 с.

168. Сафин В. Ф., Ников Г. П. Психологический аспект самоопределения личности. Психологический журнал. 1984. Вып. 4. С. 65–73.

169. Светлакова Н. И. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку : дисс. ... канд. искусствоведения. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2006. 152 с.

170. Семенов В. Е. Катарсис и антикатарсис: социально-психологический подход к воздействию искусства. Вопросы психологии. 1994. Вып. 1. С. 116–122.

171. Симаков Е. П., Михайлова С. С. Особенности влияния психолого-физиологических особенностей руководителя на построение позитивного имиджа образовательной организации. Сборник статей Международной научно-практической конференции «Проблемы взаимодействия науки и общества». Пермь, 11 февраля 2019 г. С. 64–67.

172. Скрыбина А. С. Искусство джаза: пути становления индивидуального стиля. Современные проблемы науки и образования. 2015. Вып. 2 (часть 2). с. 763.

173. Скрыбина А. С. К вопросу индивидуального джазового стиля (на примере творчества американских джазовых пианистов 40–50-х годов XX века). Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2015. Вып. 1 (18). С. 59–63.

174. Современный толковый словарь изд. «Большая Советская Энциклопедия». Эволюция значение. Classes.ru. URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-encycl-term-64478.htm> (дата звернения 27.05.2020).

175. Современный толковый словарь изд. «Большая Советская Энциклопедия». Элита значение. Classes.ru. URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-encycl-term-65177.htm> (дата звернения 17.05.2020).

176. Соколов В. А. Афроамериканская музыка в США и её отзвуки в России. Наукáрус. Naukarus.com. URL: <http://naukarus.com/afroamerikanskaya-muzyka-v-ssha-i-eyo-otzvuki-v-rossii> (дата звернения 5.04.2019).

177. Сродных Н. Л. Основы джазовой импровизации в структуре профессиональной подготовки педагога-музыканта. Екатеринбург : ООО "Издательский дом «Ажур», 2015. 240 с.

178. Стернс М. История джаза. Uverenniy.ru. URL: <http://www.uverenniy.ru/marshall-sterns--istoriya-djaza.html> (дата звернения 5.04.2019).

179. Стефаненко Т. Г. Этнопсихология. Москва : Аспект Пресс, 2014. 368 с.
180. Субетто А. И. Революция и эволюция (методологический анализ проблемы их соотношения). СПб. : Астерион, 2015. 76 с.
181. Супрович М., Замойська К., Рак А., Рудь В. Особливості темпераменту студентів. Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер. Педагогічні науки. 2016. Вип. 147. С. 128–134.
182. Сыров В. Н. Современный джаз как стилевой феномен. Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. Казань, Вып. 2 (14). С. 41–47.
183. Сысолятин М. В. Социальное самоопределение как социально психологическая категория. Страховские чтения. 2018. Вып. 26. С. 293–297.
184. Теробун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. «Теорія та історія культури» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 219 с.
185. Тихонова М. А., Цукер А. М. Музыкально-стилевые особенности бибоба в творчестве Чарли Паркера И «Диззи» Гиллеспи. Искусствознание: теория, история, практика. 2015. Вып. 3 (13) С. 41–44.
186. Толочкова Е. В. Становление и развитие любительского гитарного творчества. Социально-экономические явления и процессы. 2013. Вып. 5 (51). С. 276–279.
187. Тондера М. Е. Полиэтничность и мультикультурализм в структуре американской нации: история и современность : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. пол. наук. 23.00.02 «Политические институты, процессы и технологии». Москва, 2005. 32 с. URL: <http://cheloveknauka.com/polietnichnost-i-multikulturalizm-v-strukture-amerikanskoj-natsii-istoriya-i-sovremennost> (дата звернення 17.07.2018).
188. Тормахова В. М. Неакадемічна музика: проблеми дефініції та сутнісні виміри. Наукові записки Тернопільського національного

педагогічного університету імені В. Гнатюка (серія мистецтвознавство). 2019. №1/ (Випуск 40). С. 21–27.

189. Тормахова В. М. Особливості інтерпретації в джазі. Мистецтвознавчі записки. 2017. Вип. 31. С. 57–63.

190. Тормахова В. М. Фрі-джаз як простір свободи у музиці. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 2. С. 227–230.

191. Уилсон Д. Описывая «советский Юг»: отзвуки пострабовладельческой Америки в этнографических заметках Лэнгстона Хьюза о Средней Азии. Журнальный зал, 2016. Magazines.russ.ru. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/5/opisyvaya-sovetskij-yug-otzvuki-postrabovladelcheskoj-ameriki-v.html> (дата звернення 5.09.2019).

192. Усцева М. Н. Личностные особенности подростков с аддиктивным поведением в семьях с нарушением отцовской функции : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. псих. наук : спец. 19.00.03 «Психология развития, акмеология». Москва, 2011. 22 с.

193. Фадевнина А. А., Комурджи Р. З. Первооткрыватели и возникновение джаза как вида музыкального искусства. Крымские диалоги: культура, искусство, образование. 2018. Вып. 4 (12). С. 86–88.

194. Файнберг А. А. Феномен «черного ислама» в США. Санкт-Петербург, 2011. Человек и Наука. Cheloveknauka.com. URL: <http://cheloveknauka.com/fenomen-chernogo-islama-v-ssha#ixzz5lQm52Puf> (дата звернення 7.07.2019).

195. Федяева В. К. Как наладить эффективные коммуникации с лицами, принимающими решения. Медицинские технологии. Оценка и выбор. 2012. Вып. 3 (9). С. 75–80.

196. Фейертаг Б. В. Телониус Монк – загадочный молчаливник. ArtElectronics.ru. URL: <https://artelectronics.ru/posts/telonius-monk-zagadochnyj-molchalnik> (дата звернення 10.09.2019).

197. Феофанов К. А. Социальная маргинальность: характеристика основных концепций и подходов в современной социологии (Обзор). *Общественные науки за рубежом. Социальные и гуманитарные науки. Сер. 11, Социология.* 1992. Вып. 2. С. 43–52.
198. Фишер А. Н. Изучение модерн-джаза в учебном курсе «История джазовой музыки»: методический и теоретический аспекты. *Манускрипт.* 2016. Вып. 12 (74). С. 190–193.
199. Фрейд З. Я и Оно. Харьков : Фолио, 2006. 864 с.
200. Хлопотова А. А., Юрчук В. В., Олейников С. О. Інтерпретація джазових стандартів у концертмейстерській діяльності піаніста. *Молодий вчений.* 2018. № 1 (53). С. 187–190.
201. Хорошкевич Н. Г. Неоднозначность массовой культуры. *Социологические исследования.* 2011. Вып. 11 (331). С. 111–117.
202. Храмов В. Б. Импровизация как форма творческой деятельности. *Культурная жизнь Юга России.* 2011 Вып. 4 (42). С. 10–13.
203. Чебоксаров Н. Н. Проблемы типологии этнических общностей в трудах советских ученых. *Советская этнография.* 1967. Вып. 4. С. 94–104.
204. Чибисова О. В. От хиппи до хипстеров: эволюция контркультуры. *Вестник ВГУ. Серия: лингвистика и межкультурная коммуникация.* 2010. Вып. 2. С. 225–228.
205. Чугунов Ю. Гармония в джазе. Москва : Советский композитор, 1988. 156 с.
206. Чумаков А. Н. Массовая культура как порождение и спутник глобализации. *Вестник Московского университета. Сер. XXVII. Глобалистика и геополитика.* Москва, 2015. Вып. 1/2. С. 120–131.
207. Шак Ф. М. Влияние расовой специфики на художественные процессы современного джазового искусства. *Культурная жизнь Юга России.* 2011. Вып. 3 (41). С. 8–10.
208. Шак Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в. : автореф. дис. на соискание учен. степени

док. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов-на-Дону, 2018. 52 с.

209. Шак Ф. М. Стилевые и исполнительские аспекты развития современного джаза. Культурная жизнь Юга России. 2011. Вып. 4 (42). С. 21–24.

210. Шамионов Р. М. Внешние и внутренние детерминанты личности в процессе её социализации : дис. ... док. псих. наук : 19.00.05 «Социальная психология» / Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова. Саратов, 2002. 362 с.

211. Шапинская Е. Н. Эскапизм в пространстве массовой культуры, Ярославский педагогический вестник. 2019. Вып. 1 (106). С. 180–185.

212. Шапиро Н., Хентофф Н, Послушай что я тебе скажу / перевод с английского Ю. Верменич. Новосибирск : Сибирское университетское издательство, 2005. 392 с.

213. Шаповалова Т. А. Социальный и коммуникативный аспекты понятия «толерантность». Известия саратовского университета. Новая серия. Серия: филология. Журналистика. 2012. Т. 12. Вып. 1. С. 64-67.

214. Шевель А. В. Импровизация в художественном творчестве : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. философии : спец. 09.00.04 «Эстетика». Москва, 1998. Человек и Наука. Cheloveknauka.com. URL: <http://cheloveknauka.com/improvizatsiya-v-hudozhestvennom-tvorchestve#ixzz5XCd6Mdcl> (дата звернения 25.06.2019).

215. Шибутани Т. Социальная психология. Москва : Прогресс, 1969. 534 с.

216. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Москва : Мысль, 1998. 663 с.

217. Экзистенциальная психология. Экзистенция / пер. с англ. Н. Занадворова, Ю. Овчинниковой. Москва : Апрель Пресс, 2001. 624 с.

218. Эрдэнэев Э. Т. Социально-философские основы элитарной культуры. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Т. 12. Вып: 33. С. 283–286.

219. Этимологические онлайн-словари русского языка. Происхождение слова импровизация. Lexicography.online. URL: <https://lexicography.online/etymology/%D0%B8/%D0%B8%D0%BC%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F> (дата звернення 7.07.2019).
220. Этимологический словарь русского языка. Фасмер Макс. Революция происхождения, этимология. Classes.ru. URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Vasmer-term-10940.htm> (дата звернення 07.05.2020).
221. Этнос. Идентичность. Образование / ред. В. С. Собкина. Москва : Центр социологии образования РАО, 1998. 268 с.
222. Asirvatham S. The history of jazz. Philadelphia : Chelsea House, 2003. 120 p.
223. Aurwin N. The History of Jazz and the Jazz Musicians. USA : Lulu.com, 2016. 742 p.
224. Baker D. How to Play Bebop. New York : Alfred Music, 1988. 151 p.
225. Berendt J., Huesmann G. The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century. USA : Chicago Review Press, 2009. 816 p.
226. Berry J. W., Phinney J. S., Sam D. L., Vedder P. Immigrant Youth: Acculturation, Identity, and Adaptation. Applied Psychology: An International Review. Applied psychology. Wiley Online Library, 2006. V. 55. I. 3. 303–332 pp. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1464-0597.2006.00256.x> (дата звернення 17.06.2019).
227. Blue Moon - Richard Rodgers, Randy Brecker solo (live). Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Aivq1848k_k (дата звернення: 8.06.2019).
228. Brooks A. C. Charlie Parker and the Meaning of Freedom. The New York Times. Nytimes.com. URL: www.nytimes.com/2017/08/29/opinion/charlie-parker-freedom.html (дата звернення: 10.08.2018).
229. Carr I., Fairweather D., Priestley B., Alexander C. The Rough Guide to Jazz. Books.google.com.ua. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=I5wrGL-a->

Q8C&printsec=frontcover&hl=ru#v=snippet&q=gillespie&f=false (дата звернення: 19.09.2018).

230. Charlie Parker. Recording Academy Grammy Awards. Grammy.com. URL: <https://www.grammy.com/grammys/artists/charlie-parker> (дата звернення: 20.04.2018).

231. Charlie Parker and Buddy Rich 1950 «Celerity». Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UWAK4j_rMw0 (дата звернення: 29.03.2018).

232. Charlie Parker and Dizzy Gillespie Hot House 1951. Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tJYO6_t4d08 (дата звернення: 2.07.2018).

233. Charlie Parker Discography Project. Jazzdisco.org. URL: <https://www.jazzdisco.org/charlie-parker/> (дата звернення: 12.02.2018).

234. Charlie Parker Interviewed by Paul Desmond (1954). Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UvsqYo9r_dE&t=1s (дата звернення: 12.11.2018).

235. Charlie Parker Jazz Festival, 2019. City Parks Foundation. Cityparksfoundation.org. URL: <https://cityparksfoundation.org/charlieparker/> (дата звернення: 12.07.2019).

236. Charlie Parker's Yardbird review – beauty, anger and poetry, but the jazz great's genius eludes us. The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/music/2017/jun/10/charlie-parkers-yardbird-review-hackney-empire-lawrence-brownlee> (дата звернення: 18.06.2019).

237. Christiansen C. Essential Jazz Lines. The Style of Charlie Parker. Fenton : Mel Bay Publications, 2001. 47 p.

238. Collective emotions: Perspectives from Psychology, Philosophy and Sociology / Ed. By C. von Scheve, M. Salmela. USA : Oxford Univ. Press, 2014. 480 p.

239. DeVeaux S., Giddins G. Jazz. New York : W. W. Norton & Company, 2009. 720 p.

240. DeVeaux S. *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. USA : University of California Press, 1999. 610 p.
241. Dexter D. *Jazz Cavalcade: The Inside Story of Jazz*. USA : Literary Licensing, LLC, 2011. 284 p.
242. Dizzy Gillespie – Album Discography. Allmusic.com. URL: <https://www.allmusic.com/artist/dizzy-gillespie-mn0000162677/discography> (дата звернення: 28.04.2019).
243. Dizzy Gillespie talking to Les Tomkins in 1973. Internet Archive Wayback Machine. Web.archive.org. URL: <https://web.archive.org/web/20061018090339/http://www.jazzprofessional.com/interviews/Dizzy%20Gillespie.htm> (дата звернення: 18.05.2018).
244. Dizzy Gillespie Quintet-(Jazz 625) 1966. Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2uLpjp7xkyI&t=756s> (дата звернення: 8.06.2018).
245. Dizzy Speaks – 1970. Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XzBfSALR7cs&t=8s> (дата звернення: 22.03.2018).
246. Driggs F., Haddix C. *Kansas City Jazz: From Ragtime to Bebop – A History*. New York : Oxford University Press, 2006. 320 p.
247. Elliot P. *That Crazy American Music*. USA : Associated Faculty Pr Inc, 1970. 332 p.
248. Farley J. *Making America's Music: Jazz History and the Jazz Preservation Act : a thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy / University of Glasgow*. Glasgow, 2008. 236 p.
249. Ferguson J. *All Blues for Guitar*. USA : Guitar Master Class, 1997. 86 p.
250. Garland R. *Garland Red. Jazz Piano Collection*. Japan. 80 p.
251. Gentry T. *Dizzy Gillespie: Musician*. New York : Chelsea House Publishers, 1991. 128 p.
252. George Lewis. *Homage to Charles Parker*. AllMusic. URL: <https://www.allmusic.com/album/homage-to-charles-parker-mw0000271057#no-js> (дата звернення 10.07.2018).

253. Gerald C. Thelonious Monk Originals and Standards. USA : Gerard & Sarzin, 1997. 81 p.
254. Giddins G. Faces in the Crowd: Players and Writers. New York : Oxford University Press, 1992. 288 p.
255. Gillespie D. Dizzy Gillespie a Jazz Master. USA : Alfred Music, 1999. 71 p.
256. Gillespie D., Fraser A. To be or Not to Bop. USA : Univ Of Minnesota Press; 2009. 560 p.
257. Gioia T. How to Listen to Jazz. USA : Basic Books, 2016. 272 p.
258. Gitler I. Swing to Bop. An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s. New York : Oxford University Press, 1987. 352 p.
259. Gleason R. J. Celebrating the Duke. Canada : Little, Brown. 1975. 314 p.
260. Gong L. Ethnic identity and identification with the majority group: Relations with national identity and self-esteem. International Journal of Intercultural Relations, 2007. I. 31 (4). P. 503–523.
261. Gridley M. C. Jazz styles: History & Analysis. USA : Prentice-Hall, 1988. 445 p.
262. Hodier A. Jazz: Its Evolution and Essence. New York : Grove Press, 1956. 280 p.
263. Impact and Legacy. Affirmative Action. African American Civil Rights Movement. African-american-civil-rights.org. URL: <http://www.african-american-civil-rights.org/affirmative-action/> (дата звернення 14.03.2019).
264. Interview with Dizzy Gillespie in Milwaukee, 1972. Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oqzidQ-rKSY&t=43s> (дата звернення 1.09.2018).
265. Isacoff S. Thelonious Monk (Jazz Masters, Vol. 80). USA : Amsco Publications, 1987. 63 p.
266. Jazz History Lesson: Charlie Parker, Dizzy Gillespie. Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fhezt43WXdg&t=529s> (дата звернення 4.05.2018).

267. Joe Pass. I Remember Charlie Parker. AllMusic. URL: <https://www.allmusic.com/album/i-remember-charlie-parker-mw0000691113> (дата звернення 24.05.2018).
268. Kisselgoff A. Dance: Ailey Tribute to Charlie Parker, 1985. New York Times. Nytimes.com. URL: <https://www.nytimes.com/1985/12/06/arts/dance-ailey-tribute-to-charlie-parker.html> (дата звернення 14.02.2018).
269. Koch L. O. Yardbird Suite: A Compendium of the Music and Life of Charlie Parker. USA : Northeastern University Press, 1999. 384 p.
270. Koenigswarter N. D. Three Wishes: An Intimate Look at Jazz Greats. USA : Harry N. Abrams, 2008. 320 p.
271. Korall B. Drummin' Men: The Heartbeat of Jazz. New York : Oxford University Press, 2002. 400 p.
272. Koutsoupidou T., Hargreaves D. J. An Experimental Study of the Effects of Improvisation on the Development of Children's Creative Thinking in Music. *Psychology of Music*, 2009. V. 37. I. 3. P. 251-278. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0305735608097246> (дата звернення 11.08.2019).
273. Kratus J. Growing with Improvisation. *Music Educators Journal*. 1991. V. 78 (4). P. 35–40.
274. Levine M. Jazz Theory Book. Petaluma : Sher Music Company, 1995. 522 p.
275. Locke A. The New Negro: An Interpretation. USA : Martino Fine Books, 2015. 506 p.
276. Martin H. Enjoying Jazz. USA : Schirmer Books, 1986. 302 p.
277. Masella P. Nation Identity and Ethnic Diversity. *Journal of Population Economics*, 2013. V. 26. I. 2. P. 437–454. Eprints.lse.ac.uk. URL: http://eprints.lse.ac.uk/59313/1/__lse.ac.uk_storage_LIBRARY_Secondary_libfile_shared_repository_Content_Masella%2C%20P_National%20identity_Masella_National%20identity_2014.pdf (дата звернення 12.12.2019).

278. McPherson M. J., Barrett F. S., Lopez-Gonzalez M., Jiradejvong P., Limb C. J. Emotional Intent Modulates the Neural Substrates of Creativity: An fMRI Study of Emotionally Targeted Improvisation in Jazz Musicians. *Scientific Reports*, 2016. URL: <https://www.nature.com/articles/srep18460.pdf> (дата звернення 14.07.2018).
279. McRae B. *Dizzy Gillespie: His Life & Times*. New York : Universe Books, 1988. 136 p.
280. Morgenstern D. *Living with Jazz: A Reader* Edited by Sheldon Meyer. New York : Pantheon Books, 2004. 736 p.
281. Newton F. *The Jazz Scene (The Roots of Jazz)*. USA : Da Capo, 1975. 303 p.
282. Nicholas A. *The History of Jazz and the Jazz Musicians*. 2017. Books.google.com.ua. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=byShDgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false/2018-07-20> (дата звернення: 20.07.2018).
283. Owens T. *Bebop. The Music and It's Players*. New York : Oxford University Press, 1996. 336 p.
284. Parcels F., Parker C. *Charlie Parker Tune Book*. 1979. 84 p. B-ok.org. URL: <https://b-ok.org/ireader/3278270> (дата звернення: 28.05.2018).
285. Parker C. *Omnibook*. USA : Atlantic Music Corp, 1978. 146 p.
286. Pease T. *Jazz Composition: Theory and Practice / Ted Pease*. – Boston: Berklee Press, 2003. 254 p.
287. Ponzio J. *Blue Monk: Prophet der Moderne im Jazz*. Hannibal Verlagsgruppe KOCH, 1997. 300 p.
288. Porter L. *Jazz: a Century of Change*. New York : Schirmer, 1997. 298 p.
289. Priestley B. *Chasin' the Bird the Life and Legacy of Charlie Parker*. London : Equinox Publishing, 2005. 242 p.
290. Reisner R. *Bird: The Legend of Charlie Parker*. New York : Da Capo Press, 1977. 264 p.
291. Rosenthal D. H. *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955-1965*. New York : Oxford University Press, 1993. 224 p.

292. Russell R. Bird Lives! New York : Da Capo Press, 1996. 432 p.
293. Ryan D. W. Change of the «Guard»: Charlie Rouse, Steve Lacy, and the Music of Thelonious Monk : a dissertation for the degree of doctor of philosophy. Toronto, Ontario, 2013. 598 p.
294. Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin' to Ya. USA : Souvenir Press Ltd, 1992. 446 p.
295. Sharp D. E., Snyder R., Hischke J. J. An Outline History of American Jazz . USA: Kendall Hunt Pub Co, 1997. 155 p.
296. Shatz A. Bird! The New York Review of Books, 2013. Nybooks.com. URL: <http://www.nybooks.com/articles/2013/11/07/bird/> (дата звернення: 20.07.2019).
297. Shipton A. Groovin' High: The Life of Dizzy Gillespie. New York : Oxford University Press, 2001. 432 p.
298. Silva R. The Context of Improvisation in Instrumental Popular Music under a Systemic Perspective. 2017. V. 23 I. 2 P. 9–29. Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/34372712/The_Context_of_Improvisation_in_Instrumental_Popular_Music_under_a_Systemic_Perspective (дата звернення: 25.06.2018).
299. Solis G. Monk's Music: Thelonious Monk and Jazz History in the Making. унівкеley and Los Angeles, California : University of California Press, 2008. 205 p.
300. Spellman A. B. Black Music, Four Lives. New York : Schocken Books, 1970. 241 p.
301. Standard. Online Etymology Dictionary. Etymonline.com. URL: <https://www.etymonline.com/word/standard> (дата звернення 15.07.2018).
302. T. Monk's Advice (1960). Arthurmag.com. URL: <https://arthurmag.com/2008/12/09/thelonius-monks-rules/> (дата звернення 5.09.2019).
303. Tanner L. Dizzy: John Birks Gillespie in His 75th Year. USA : Pomegranate, 1993. 86 p.

304. Taylor M., Parker Ch. Charlie Parker. 10 Charlie Parker Classics. USA : Hal Leonard, 2004. 71 p.
305. The American Heritage Dictionary: Fourth Edition (21st Century Reference). USA : Dell, 2001. 960 p.
306. The Random House Dictionary of the English Language. New York : Random House Reference, 1966. 2059 p.
307. The Real Book - Volume I: C Edition. USA : Hal Leonard, 2004. 462 p.
308. The Real Book - Volume II: C Edition. USA : Hal Leonard, 2005. 440 p.
309. The Real Book - Volume III: C Edition. USA : Hal Leonard, 2005. 464 p.
310. The Ultimate Jazz Fake Book (Fake Books) C Edition. USA : Hal Leonard, 1988. 447 p.
311. Thelonious Monk - Blue Monk. URL: Youtube.com. https://www.youtube.com/watch?v=7Q_BCe7NuVI (дата звернення 8.05.2018).
312. Thelonious Monk Cuarteto en Dinamarca-1966. Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9lI8MojtIow> (дата звернення 11.07.2018).
313. Thelonious Monk Documentary -- 3/10. Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=JOVpjHX4j_8&list=RDoskRTxtP4ts&index=3 (дата звернення 11.07.2018).
314. Thelonious Monk Documentary -- 4/10. Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=a2X_bsgbOdM&list=RDoskRTxtP4ts&index=13 (дата звернення 11.07.2018).
315. Thelonious Monk Documentary -- 6/10. Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oskRTxtP4ts&list=RDoskRTxtP4ts&index=1> (дата звернення 11.07.2018).
316. Thelonious Monk Documentary -- 7/10. Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q2c0nLhrsCg&list=RDoskRTxtP4ts&index=2> (дата звернення 11.07.2018).

317. Thelonious Monk Documentary -- 8/10. Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=oK6D8w_VM_M&list=RDoskRTxtP4ts&index=10 (дата звернення 11.07.2018).

318. Thelonious Monk Documentary -- 9/10. Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qYi375P0NM&list=RDoskRTxtP4ts&index=4> (дата звернення 11.07.2018).

319. Thelonious Monk on Bags' Groove. Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Bg0rqZHcJIU> (дата звернення 11.09.2017).

320. Thelonious Monk Raise Four. Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fqCS7K0NR_Y (дата звернення 14.09.2017).

321. Tribute to Bird: The Hummingbird, 2005. Selmer.fr. URL: <https://www.selmer.fr/histdetail.php?id=156> (дата звернення 1.07.2018).

322. Voelpel M. Charlie Parker for Guitar. USA : Hal Leonard, 2001. 104 p.

323. Wills G. Forty Lives in the Bebop Business: Mental Health in a Group of Eminent Jazz Musicians. *British Journal of Psychiatry*. Cambridge University Press, 2003. I. 183. P. 255-259. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/the-british-journal-of-psychiatry/article/forty-lives-in-the-bebop-business-mental-health-in-a-group-of-eminent-jazz-musicians/73246DCD11324D9BA99812955B238BBD> (дата звернення 14.11.2018).

324. Wilmer V. *As Serious as Your Life: The Story of the New Jazz (Five Star)*. Serpent's Tail, 1992. 296 p.

325. Zhurba V. V. Improvisation as The Main Feature of Transformation Processes in The Context of The Bebop Music Style. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 3. P. 10–13.

ДОДАТКИ

Додаток А. Основні елементи мелодики Ч. Паркера

До простих мелодичних мотивів Ч. Паркера (група А) відносяться наступні:

1. висхідний рух по звуках септакорду у його основному, необерненому вигляді;
2. висхідний рух по звуках септакорду у його основному, необерненому вигляді, з додаванням на початку хроматичного нижче розміщеного префікса;
3. висхідний рух по звуках септакорду у його основному, необерненому вигляді, з додаванням наприкінці нижче розміщеного діатонічного звуку;
4. спадаючий рух від верхнього допоміжного звуку до основного з використанням після допоміжного звуку ще одного додаткового тону, що знаходиться вище за допоміжний;
5. спадаючий рух по звуках тризвуку, при чому іноді по тризвуку у розгорнутому вигляді, що складається з чотирьох звуків;
6. спадаючий рух по звуках септакорду в необерненому вигляді;
7. спадаючий хроматичний рух від допоміжного звуку до основного, який може складатися з трьох, чотирьох та п'яти звуків¹;
8. висхідний хроматичний рух від допоміжного звуку до основного, який може складатися з трьох, чотирьох та п'яти звуків²;
9. хроматичне оспівування основного звуку у спадаючому напрямку;

¹ Найчастіше виконавець використовує хроматичний рух із чотирьох звуків із ритмічною організацією восьмими тріолями. Але в будь-якому випадку основним звуком виступає або звуковий тон, який входить до основного складу септакорду, або акордова надбудова цього акорду. Найлогічніше звучать мелодичні мотиви, які і починаються з якогось акордового тону, або зі звуку, що створює його надбудову.

10. хроматичне оспівування основного звуку у спадаючому напрямку з додаванням до нижнього звуку додаткового хроматичного звуку;

11. висхідний зламаний рух по акордових тонах септакорду в наступному порядку: терція, но́на (знижена), септима, прима з додаванням хроматичного прохідного звуку між септимою та примою акорду¹.

До складених мелодичних мотивів (група Б) виконавського стилю Ч. Паркера відносяться:

1. вищерозміщений діатонічний звуковий префікс + мелодична фігура 8А;
2. спадаючий діатонічний мелодичний рух + мелодична фігура 1А;
3. спадаючий діатонічний мелодичний рух + мелодична фігура 3А;
4. спадаючий діатонічний мелодичний рух + мелодична фігура 1Б;
5. комбінована мелодична фігура, яка складається з простих мелодичних формул 2А та 3А + мелодична фігура 8А, яка складається з трьох звуків²;
6. мелодичних фігура 2А + мелодична фігура 6А;
7. багаторазове повторення мелодичної фігури 3А у спадаючому русі;
8. префікс на V ступені ладу + висхідний поступеневий рух + доданий звуковий тон, що розташований знизу + мелодична фігура 4А + доданий звуковий тон, що розташований знизу.

¹ Подібний мелодичний елемент використовується під час обігрування септакорду V ступеня зі зниженою ноною та найчастіше зустрічається при припаданні домінантової гармонії на третю долю такту.

² Другий елемент наведеної мелодичної фігури може повторюватись кілька разів, при чому у спадаючому русі.

Додаток Б. Складені мелодійні формули на основі блюзового ладу, що характерні для виконавського стилю Ч. Паркера

1. спадаючий поступеневий діатонічний мелодичний хід від прими до підвищеної квати + висхідний мелодичний хід на терцію від VI ступеня до I + спадаючий мелодичний рух від зниженого III ступеня до I;

2. поступеневий висхідний рух восьмими тривалостями від I ступеня до зниженого III + повторюваний висхідний мелодичний хід від II ступеня до зниженого III;

3. трикратне повторення I ступеня в ритмічній організації восьмими тріолями + спадаючий рух від зниженого V ступеня до IV;

4. спадаючий поступеневий рух по звуках розширеного блюзового ладу: три звуки – мажорний блюзовий лад, наступні три – мінорний блюзовий лад;

5. префікс із чистої квати + висхідний хроматичний рух від зниженого III ступеня до IV + висхідний хроматичний рух від V ступеня до VI.

Додаток В. Порівняльний аналіз соло у викладенні Л. Янга (композиція «*Lady Be Good*»), Ч. Паркера (композиція «*K. C. Blues*»), М. Брекера (композиція «*Blues for Freddy*»)

Використання хроматичних звукових тонів

Л. Янг: імпровізація другий квадрат – *A* після *B* т. 3. Ступінь використання хроматичних тонів є низьким.

Ч. Паркер: імпровізація перший квадрат – т. 4, 6, 7–11, перший квадрат – т. 8, 10. Не зважаючи на той факт, що більшість хроматичних тонів, що зустрічаються в мелодиці твору, використовуються як прохідні або допоміжні тони (окрім першого квадрата імпровізації т. 7, 9 та другого – т. 7, 9), що знижує ступінь їх дисонансного звукового забарвлення, в порівнянні з мелодикою Л. Янга, ступінь використання хроматичних тонів необхідно визначити як середній.

М. Брекер: імпровізація перший квадрат – т. 1, 4, 6–12, другий квадрат – т. 1, 3, 4, 7–12, третій квадрат – 3–12, четвертий квадрат – т. 1, 3–12. Ступінь використання хроматичних тонів є високим.

Тип міжступеневого ладового тяжіння

Л. Янг: базування мелодики твору на пентатонічних ладах: імпровізація перший квадрат частина *A* – т. 2–6, 9–11, 14, 15, *B* – т. 1–2, *A* після *B* – т. 1–4, 6–7, другий квадрат *A* – т. 1–3, 6–7, 15–16, *B* – т. 4, *A* після *B* – т. 1–2, 7–8; базування мелодики твору на гармонічну структуру: імпровізація перший квадрат частина *A* т. 7, 9, 12–13, 14, 16, *B* – т. 3–5, 7, *A* після *B* – т. 5, 8, другий квадрат *A* – т. 4–5, 8–14, *B* – т. 1–3, 5–8, *A* після *B* – т. 3–6. Враховуючи той факт, що мелодика традиційного джазу є заснованою на пентатонічному ладовому тяжінні, ми можемо зробити висновок, що мелодика представленого твору базується на блюзовому міжступеневому тяжінні.

Ч. Паркер: блюзове міжступеневе тяжіння – т. 1–12; надалі на блюзовому міжступеневому тяжінні побудований матеріал у наступних місцях твору: імпровізація перший квадрат – т. 1–3, 7–8, другий квадрат – т. 2–3;

семиступеневе ладове тяжіння: т. 4–12¹, другий квадрат – т. 1, 4–12. В композиції є рівномірно збалансованим семиступеневе та блюзове міжступеневе тяжіння (блюзове – дев'ятнадцять тактів, семиступеневе – дев'ятнадцять тактів).

М. Брекер: блюзове міжступеневе тяжіння: імпровізація перший квадрат – т. 2–3, другий квадрат – т. 2, третій квадрат – т. 1–3, четвертий квадрат – т. 1; на семиступеневе ладове тяжіння: імпровізація перший квадрат – т. 1, 4–12, другий квадрат – т. 1, 3–12, третій квадрат – т. 4–12, четвертий квадрат – т. 2–12. В представленому творі переважає семиступеневе ладове тяжіння (блюзове – сім тактів, семиступеневе – сорок один такт).

Тип мотивної організації

Л. Янг: виконавцем застосований хореїчний вид мотивної організації.

Ч. Паркер: тип мотивної організації в цьому творі є визначений як ямбічний.

М. Брекер: у творі застосований ямбічний тип мотивної організації.

Особливості гармонічної структури

Л. Янг: гармонія композиції представляє собою стандартну гармонічну структуру для традиційної форми джазової музики *AABA*.

Ч. Паркер: гармонічна структура в цій композиції відповідає формі класичного 12-тактового блюзового квадрата, що є характерним для джазової музики, в першому квадраті імпровізації в т. 4 є доданий гармонічний зворот II–V ступенів (Gm_7-C_7) до акорду, що виконується в т. 5 (F_7), у другому квадраті імпровізації в т. 8 є доданий гармонічний зворот II–V ступенів (Em_7-A_7) до акорду, що виконується в т. 9 (Dm_7), гармонічні зміни відсутні.

М. Брекер: в акордовому цифруванні твору, що написаний у формі 12-тактового блюзового квадрата, у його класичному різновиді, що є характерним для джазової музики, є додані наступні елементи: імпровізація перший квадрат – 1). т. 2 на третю долю такту доданий прохідний акорд $G^{\#07}$, 2).

¹ Необхідно зазначити, що деякі такти включають в себе кілька мелодичних елементів, що спираються на різне міжступеневе тяжіння.

т. 7 акорд D_7 замінений на $F\#m_7$, що з наступним за ним акордом в т. 8 B_7 створює акордовий зворот II–V ступенів до гармонії в т. 9 (Em_7), 3). т. 11–12 доданий акордовий зворот Bb_7-A_7 ; другий квадрат – повторення елемента 2 з першого квадрату, 2). т. 11–12 доданий *turnaround* $D_7-B_7-Em_7-A_7$; третій квадрат – повторення елемента 2 та 3 з першого квадрату; четвертий квадрат – повторення елемента 2 з першого квадрату, 2). т. 11–12 доданий *turnaround* $D_7-B_7-Em_7-A_7$, в якому акорд Em_7 є замінений на Bb_7 . Даний твір написаний у формі 12-тактового блюзового квадрата з додаванням акордових зворотів II–V ступенів та акордових замінів, що є характерною ознакою гармонії сучасної джазової музики.

Середня одиниця викладення музичного матеріалу

Л. Янг: середня одиниця викладення музичного матеріалу в усіх тактах твору дорівнює восьмій тривалості, тому середня одиниця викладення музичного матеріалу всієї композиції також дорівнює восьмій тривалості.

Ч. Паркер: середня одиниця викладення музичного матеріалу десяти тактів композиції дорівнює шістнадцятій тривалості, чотирнадцяти тактів – восьмій. Таким чином, середня одиниця викладення музичного матеріалу композиції знаходиться між восьмою та шістнадцятою тривалостями.

М. Брекер: у вісімнадцяти тактах середня одиниця викладення матеріалу становить тридцять другу тривалість, у тридцяти – шістнадцяту. Таким чином, ми можемо встановити, що середня одиниця викладення музичного матеріалу твору знаходиться між шістнадцятою та тридцять другою тривалостями.

Вільність у викладенні музичного матеріалу

Л. Янг: музичний матеріал викладається симетрично метричній пульсації. Не зважаючи на два мелодичні елементи, викладення яких базується на створенні метричної асиметрії через зсув метричної долі (імпровізація другий квадрат частина A т. 8–11, A після імпровізації – т. 3–4). Ступінь вільності викладення музичного матеріалу як низький.

Ч. Паркер: у творі є синтезовані вільно викладені віртуозні пасажі дрібними тривалостями, що викладаються вільно відносно метричної пульсації,

та мелодичний матеріал, що викладений восьми тривалостями симетрично метричної сітки, таким чином врівноважуючи вільність викладення пасажів. Ступінь вільності викладення музичного матеріалу є середній.

М. Брекер: музичний матеріал викладений у вільній формі, чому сприяє велика кількість віртуозних пасажів, що виконані тридцять другими тривалостями. Також використані складні розподіли метричної долі. Ступінь вільності викладення музичного матеріалу є високим.

Додаток Г. Соло Л. Янга на тему композиції «Lady Be Good»

The image displays a musical score for a solo piece titled "Lady Be Good" by L. Young. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of seven staves of music, each beginning with a measure number: 11, 16, 21, 26, 31, 36, and 41. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

This image displays six staves of musical notation, likely for a guitar or piano, in the key of G major (one sharp). The notation is written in a single system across six lines. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The staves are numbered at the beginning: 40, 44, 49, 54, 59, and 65. A fermata is present over the final note of the sixth staff. A fingering '5' is indicated below the staff starting at measure 44 and again at measure 65. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

This page of musical notation consists of ten staves of music. The notation includes various chord symbols and performance markings. The chords are: F#7, B7, Em7, D7, A7, G7, F#m7, B7, Em7, A7, D7, Bb7, A7, D7, and G7. Measure numbers are indicated at the beginning of several staves: 19, 21, 22, 24, 27, 29, 31, 32, 35, and 37. There are also performance markings: 'REGULAR' and 'SOFT' with dashed lines above the notes, and a circled number '4' in a box. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

D7
 39
 G7
 41
 F#m7
 42
 B7 Em7 A7
 44
 D7 **REGULAR** D7 Bb7 A7
 47
 D7

Musical notation for guitar, consisting of six staves. The first staff (measures 39-40) features a D7 chord and a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The second staff (measures 41-42) features a G7 chord and a similar rhythmic pattern. The third staff (measures 43-44) features an F#m7 chord and a more complex rhythmic pattern with slurs. The fourth staff (measures 45-46) features B7, Em7, and A7 chords with various rhythmic patterns and slurs. The fifth staff (measures 47-48) features D7, Bb7, and A7 chords, with the word "REGULAR" written above the first measure. The sixth staff (measures 49-50) features a D7 chord and a simple rhythmic pattern.

Додаток Е. Характерні елементи мелодики Д. Гіллеспі

1. мелодичний рух по діатонічних звуках ладу у вигляді інтонаційної моделі використання допоміжного звуку в ритмічній організації тріольними шістнадцятими тривалостями + доданий діатонічний звук ладу восьмою тривалістю;

2. мелодичний рух по хроматичних звуках ладу¹ у вигляді інтонаційної моделі використання допоміжного звуку в ритмічній організації тріольними шістнадцятими тривалостями + доданий діатонічний звук ладу восьмою тривалістю;

3. висхідний та спадаючий хроматичний мелодичний рух, що складається з трьох, чотирьох або п'яти нот;

4. оспівування обраного звукового тону з використанням хроматичних звуків;

5. розширене оспівування обраного звукового тону з використанням як хроматичного, так і діатонічного допоміжного тону;

6. мелодичні ходи на дисонуючі інтервали, здебільшого на збільшену секунду² та збільшену кварту або зменшену квінту;

7. висхідний рух по звуках септакорду в необерненому вигляді;

8. висхідний рух по звуках септакорду в необерненому вигляді з додаванням звукового префікса, що знаходиться на відстані чистої кварта або секунди.

9. використання мотивів, які мелодично побудовані спираючись на блюзові ступені, із застосуванням ритмічної конфігурації, яка трансформує їх міжступеневе тяжіння з блюзового на семиступеневе.

¹ Йдеться про використання одного діатонічного звуку та одного хроматичного, причому послідовність цих звуків може бути як діатонічний–хроматичний–діатонічний, так і хроматичний–діатонічний–хроматичний.

² Збільшена секунда в акустичному звучанні не характеризується як дисонуючий інтервал, з причини енгармонічної рівності до інтервалу малої терції. Але при застосуванні цього інтервалу в рамках міжступеневого ладового тяжіння, подібна дисонансність з'являється та стає достатньо явною.

Додаток Ж. Аналіз теми джазового стандарту «*Blue 'N Boogie*»

У вступі обраної композиції перші чотири звуки відповідають звукоряду мажорної блюзової діатоніки. В т. 1–3, 5–7, 11–14 використаний елемент, який є складовою блюзової мелодики, – розщеплений III ступінь. Він виписаний не як знижений III (*Db*), а як підвищений II ступінь ладу (*C#*). В т. 1 звук *C#* з'являється на другій восьмій другої метричної долі такту, а звук *D* на першій восьмій третьої. Внаслідок цього звук *C#* інтонаційно сприймається як хроматичний допоміжний тон до III ступеня, а не як розщеплений III ступінь ладу блюзової діатоніки. Надалі в т. 1 слідує три звуки, які також відповідають мажорній блюзовій діатоніці, створюючи, таким чином, блюзовий відтінок. Мелодична лінія в т. 2 спирається на розширену блюзову діатоніку, рухаючись по звуках *Bb*, *G*, *Db*, та *D*. Знижений та діатонічний III ступінь метрично знаходяться в рівних умовах – на першій восьмій другої та четвертій долі, що говорить на перевагу блюзовості. Але інтервал мелодичного ходу, через який мелодична лінія приходить до звуку *C#* – відстань між VII ступенем ладу і підвищеним II, що становить інтервал збільшеної квати, – одразу ж порушує блюзове забарвлення та відтворює саунд нового музичного стилю *bebop*. В т. 3 звук *C#* зустрічається тричі: на першій та третій тріольній шістнадцятій, яка входить до складу першої восьмої першої долі та на першій восьмій другої долі такту. Тобто, знижений III ступінь у цьому разі використовується на більш важкому часі метричної схеми твору, ніж діатонічний III ступінь, що говорить про те, що ця інтонаційна формула відтворює блюзове забарвлення. Крім того, необхідно відмітити, що перша тріоль із шістнадцятих тривалостей, що включає в себе звуки *C#* та *D*, є справді найвлучнішим випадком відтворення розщепленого III ступеня на темперованих інструментах. До того ж мотив, що слідує далі – звуки *C#* та *D*, розташовані як дві восьми тривалості другої долі такту, – є також яскравою блюзовою інтонацією. Однак наступний мотивний елемент, котрий є точним повторенням вищеописаної мелодичної формули, знов повертає інтонаційне

забарвлення твору до семиступеневого ладового тяжіння. Причина цього полягає в тому, що він виконується від VII ступеня ладу, тим самим підкреслюючи ввіднотоновість VII ступеня до I, що є характерним для ладового ступеневого тяжіння західної музичної традиції. Тобто, блюзове звукове забарвлення, що було створене попереднім мелодичним мотивом у першій половині такту, одразу ж руйнується в другій половині. В т. 5–8 відбувається точне повторення музичної фрази з тактів 1–4. Музичний матеріал в т. 9 складається з двох ритмічно повторюваних елементів, де перший елемент інтонаційно підкреслює тяжіння VII ступеня до I, що, як було вказано вище, відповідає семиступеневому ладовому тяжінню. Другий мелодичний елемент побудований, базуючись на міжступеневому ладовому тяжінні підвищеного IV ступеня до V, що, на перший погляд є характерним для блюзової мелодики. До того ж, на користь блюзовості говорить і ритмічний розподіл звуків мотиву: підвищений IV ступінь розташований на більш сильному метричному часі, ніж V ступінь ладу. Але створене блюзове ладове тяжіння порушує відстань між третім, четвертим та п'ятим звуками мелодичної фігури (четвертий звук є допоміжним), що складає інтервал збільшеної квати, який є нехарактерним для мелодики блюзу, та, в свою чергу, є характерним для саунду музичного стилю *bebop*. В т. 10 використовується елемент блюзової мелодики: мелодичний мотив, що побудований на інтонаційному тяжінні підвищеного IV ступеня до V. Ритмічне викладення цього мотиву також надає перевагу блюзовості. Мелодичний матеріал т. 11 складається з двох мотивних формул, аналіз яких викладався вище: перша відповідає другому мотиву т. 10, друга – першому мотиву т. 3. Тобто перший мелодичний елемент побудований на семиступеневому ладовому тяжінні, в той час як другий – відтворює ладове тяжіння блюзової мелодики. Надалі в т. 13 йде висхідний мелодичний рух, який можна розділити на наступні елементи: перший елемент – п'ять звуків (враховуючи затакт) відповідають звукам мажорного блюзового ладу, з використанням підвищеного II ступеня, який ритмічно і інтонаційно розташований таким чином, що трактується як розщеплений III; другий

елемент – три звуки, які відтворюють цілотновий звукоряд; п'ять звуків – мелодичний рух по звуках хроматичного звукоряду. Таким чином, в т. 13 один елемент відповідає блюзовому ладовому тяжінню, а два наступних – яскраві складові музичної мови стилю *bebop*. В т. 14 використовується прийом розширеного оспівування V та III ступенів ладу, причому і в першому, і в другому випадках ритмічна організація мелодичних мотивів складена таким чином, що, незважаючи на наявність ступенів, що характерні для блюзової мелодики, інтонаційно вони сприймаються як ступені звичайного семиступеневого ладу. В т. 15 використовується мелодичний хід, який знову спирається на семиступеневе ладове тяжіння. Тема джазового стандарту побудована на тринадцятикратному повторенні мелодичного мотиву, що підкреслює семиступеневе ладове тяжіння, а саме тяжіння ввідного VII ступеня до I.

Додаток 3. Порівняльний аналіз соло у викладенні Л. Армстронга (композиція «*When the Saints Go Marching In*»), Р. Елдріджа (композиція «*Trumpet Blues*»), Д. Гіллеспі («*Blue 'N Boogie*») та Р. Брекер («*Blue Moon*»)

Ступінь використання хроматичних звукових тонів¹

Л. Армстронг: *імпровізація:* перший квадрат т. 9, другий квадрат т. 1, 2².
Ступінь використання хроматичних звукових тонів є малим.

Р. Елдрідж: *імпровізація:* перший квадрат т. 1–4, 8, 10–12, другий квадрат т. 10, 11. Виходячи з того, що хроматичні тони використовуються виконавцем, як правило, один раз протягом одного такту³, ступінь їх використання не є переважним фактором в мелодиці виконавця.

Д. Гіллеспі: *імпровізація:* перший квадрат т. 7, 8, 10, 12, другий квадрат т. 1, 4, третій квадрат т. 7, 8, 10, четвертий квадрат т. 1, 3, 4, 7, 9, 11, п'ятий квадрат т. 1, 4, 9–12. Середня кількість хроматичних тонів, що використовуються в одному такті коливається від двох до трьох, тому ця категорія є переважною для стилю виконавця.

Р. Брекер: т. 3, 4, 6, 7, 10, 11, 12, 14, 24, 27, 29, 30, 31. В т. 3, 4, 6, 7, 10, 11, 12, 14, 24, 30 хроматичні тони застосовані в контексті пасажів, що виконуються швидкими тривалостями, що підвищує частоту їх появи в мелодичному матеріалі. Ступінь використання хроматичних тонів є високий.

Тип міжступеневого ладового тяжіння

Л. Армстронг: використання блюзових тонів (*тема:* т. 14, 24, *імпровізація:* перший квадрат т. 2, 6, другий квадрат т. 1, 2, 11), спирання мелодики на блюзову діатоніку (*тема:* т. 26, *імпровізація:* т. 35), відсутність інтонацій, що спираються на семиступеневе ладове тяжіння та семиступеневу діатоніку, дає нам право стверджувати, що в творі превалує блюзове міжступеневе ладове тяжіння.

¹ Йдеться про ті тони, які не входять до діатонічного складу ладу. Тому блюзові тони в цій категорії аналізу враховуватися не будуть.

² У другому квадраті імпровізації, в т. 11–12, хроматичні тони не враховуються, оскільки відносно гармонії *Eb* та *Ebm* вони характеризуються як діатонічні.

³ Крім т. 1, 2 першого квадрата імпровізації та т. 10 другого квадрата імпровізації.

Р. Елдрідж: у мелодиці твору відбувається синтез блюзового та семиступеневого міжступеневого ладового тяжіння, з превалюванням першого – блюзового. Перелік блюзових та «семиступенивих» інтонацій: блюзові звукові тони – 12 (*тема:* т. 2, 4, 8, 10, 16, 19–22; *імпровізація* перший квадрат т. 9; другий квадрат т. 1, 3), мелодичні ходи, які базуються на звуках блюзової діатоніки – 14 (*тема:* перший квадрат т. 1, 2, 4–6, 8–12, другий квадрат т. 2, 6, 12; *імпровізація:* другий квадрат т. 7, 11); інтонації, які побудовані на семиступеневому ладовому тяжінні – 15 (*тема:* другий квадрат т. 1, 4, 5, 7–9, 18 *імпровізація:* перший квадрат т. 1–4, 7, 8, 10–12; другий квадрат т. 4, 10–12). Превалювання блюзових елементів є очевидним: елементи, що побудовані на принципах блюзового міжступеневого тяжіння, – 26, елементи, що відповідають семиступеневому ладовому тяжінню, – 19).

Д. Гіллеспі: в мелодиці твору відбувається поєднання елементів блюзового та семиступеневого міжступеневого ладового тяжіння, з переважанням другого – семиступеневого: блюзові звукові тони – 10 (*імпровізація* другий квадрат т. 5, 7, 11, третій квадрат т. 3, 4, 7, четвертий квадрат т. 2, 3, п'ятий квадрат т. 7, 8), мелодичні ходи, які базуються на звуках блюзової діатоніки – 6 (*імпровізація:* третій квадрат т. 1, 2, 4, четвертий квадрат т. 5, п'ятий квадрат т. 9, 12), застосування інтонацій, які побудовані на семиступеневому ладовому тяжінні – 3 (*тема:* т. 1–3, 5–12; *імпровізація:* перший квадрат т. 8–12, другий квадрат т. 1–3, третій квадрат т. 8–11, четвертий квадрат т. 1, 3, 4, 7–11, п'ятий квадрат т. 1–5, 9–11). Переважання елементів семиступеневого ладового тяжіння (елементи блюзової мелодики – 16, мелодичні складові, що базуються на семиступеневому ладовому тяжінні, – 39) є очевидним.

Р. Брекер: у т. 27 виконавцем застосований слайд у складі зниженого та натурального III ступенів ладу, надалі відбувається мелодичний хід по звуках мінорного блюзового ладу *F*, що може класифікуватися як елементи блюзової мелодики. Всі інші елементи обговорюваної фрази, а зокрема і всього соло,

побудовані, спираючись на семиступеневе ладове тяжіння. Таким чином, ми можемо відмітити превалювання семиступеневого ладового тяжіння.

Використання прийому акордових заміन у побудові твору

Л. Армстронг: акордове цифрування твору побудоване базуючись на використанні принципу домінантового тяжіння, що є характерним для музики традиційного джазу, в. 11–12 використовується зіставлення однойменних акордів за ладовою характеристикою ($Eb - Ebm$), причиною використання подібного зіставлення є намір розширення колористичного акордового забарвлення твору¹.

Р. Елдрідж: гармонічний план твору і в темі, і в імпровізації, відповідає акордовій побудові 12-тактового блюзового квадрата в джазовій музиці².

Д. Гіллеспі: гармонічна структура твору і в темі, і в імпровізації відповідає акордовій структурі 12-тактового блюзового квадрата в джазовій музиці, але в темі композиції в т. 10 застосований прийом акордової заміни ($F_7 - Cbmaj_7$), в імпровізації, крім прийому акордової заміни, застосований прийом додавання акордового звороту II–V ступенів, прохідних акордів та застосований прийом акордового зрушення (наприклад³, у першому квадраті імпровізації в т. 4 – додавання звороту $Fm_7 - Bb_7$, т. 9 – зміщення акорду II ступеня (Cm_7) в т. 11, та застосування в т. 10 прийому додавання акордової формули II–V ($F\#_7 - B_7$), яка, крім того, є терцієвою акордовою заміною акордового звороту II–V до акорду Cm_7 ($Dm_7 - G_7$), що розташований в т. 11).

Р. Бреккер: акордове цифрування відповідає оригінальному цифруванню представленого джазового твору. В т. 31 відбувається заміна акорду II ступеня Gm_7 на акорд VI ступеня Dm_7 , яку ми можемо класифікувати як квартову акордову заміну, яка виконує функцію розширення колористичного забарвлення гармонічного саунду композиції; в т. 32 доданий акорд V ступеня

¹ В результаті розвитку гармонічного мислення джазової музики, в пізніших варіантах виконання цієї композиції, в т. 15 додавалася акордова послідовність *turnaround*.

² Йдеться про те, що в т. 9–12 в акордовому цифруванні використовується акордовий зворот, що є характерним для джазової музики, а саме акордова послідовність II–V–I.

³ З причини очевидності превалювання в творі акордових заміни, наводити їх повний перелік немає необхідності.

*C*₇, який використаний задля додання домінантового тяжіння на межах структурних частин твору.

Тип мотивної організації мелодичного матеріалу

Л. Армстронг: музичні мотиви створені за принципом хорейної організації.

Р. Елдрідж: музичні мотиви зорганізовані за хорейним принципом.

Д. Гіллеспі: музичні мотиви складені за принципом ямбічної організації.

Р. Бреккер: музичні мотиви складені за принципом ямбічної організації.

Ступінь дисонансного забарвлення мелодичного матеріалу¹.

Л. Армстронг: мелодичні ходи на дисонансні інтервали відсутні.

Р. Елдрідж: тритон – 10 (*тема:* другий квадрат т. 1, 3, 5–9, *імпровізація:* перший квадрат т. 4, 11, другий квадрат т. 11), збільшена секунда – 3 (*імпровізація:* перший квадрат т. 10, другий квадрат т. 4, 11).

Д. Гіллеспі: тритон – 5 (*імпровізація:* перший квадрат т. 7, другий квадрат т. 9, 10, третій квадрат т. 7, четвертий квадрат т. 8), збільшена секунда – 1 (п'ятий квадрат т. 4).

Р. Бреккер: тритон – т. 6, 12. Але, необхідно зауважити, що в цьому випадку дисонансність забарвлення мелодичного матеріалу композиції складається з великої кількості хроматичних звуків, що використовуються в її контексті.

Метрична симетричність або несиметричність у викладенні музичного матеріалу.

Л. Армстронг: всі мелодичні мотиви викладені симетрично відносно метричної структури твору.

Р. Елдрідж: у першому квадраті теми використання метричного та ритмічного варіювання повторюваного мотиву є причиною виникнення метричної асиметрії викладання музичного матеріалу, в другому квадраті теми

¹ Ступінь дисонансного забарвлення мелодики залежить від кількості застосованих дисонансів, як діатонічних так і хроматичних, у мелодії твору. Під дисонансними інтервалами розуміємо інтервали збільшеної секунди та тритону.

та в обох квадратах імпровізації, музичний матеріал викладається симетрично відносно метричної структури твору.

Д. Гіллеспі: музичний матеріал теми твору викладений симетрично, в імпровізаціях відчуття постійної метричної несиметричності, яку навіть можна прирівняти до метричної свободи, викликає два фактори: музичні фрази, що є довгими за своєю побудовою, та великі паузи між ними. Крім того, в п'ятому квадраті імпровізації в т. 10–11 виконавець використовує мотив, який є складовою вступу твору (т. 14), але зі зміною метричних долей, на які цей мотив виконувався, що також сприяє створенню відчуття метричної асиметрії твору.

Р. Брекер: в т. 6–7 застосований ритмічний малюнок, який організований тріолями, в т. 24 використані септолі та квінтолі. Манеру ритмічного виконання можна охарактеризувати як вільну.

Додаток II. Соло Л. Армстронга на тему композиції «*When the Saints Go Marching In*»

The image shows a musical score for a solo by Louis Armstrong on the piece "When the Saints Go Marching In". The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is arranged in seven staves, each with a treble clef. The notes are written in a style characteristic of the early 20th-century jazz era, with some notes marked "Vis." (Vibrato). The score includes various chords and melodic lines, with measure numbers 1 through 29 indicated below the notes. The chords are labeled as follows: B^b, F, B^b, F⁷, B^b, E^b, B^b, C_M, F⁷, B^b, B^b, F⁷, B^b, F⁷, B^b, C_M, F⁷, B^b.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of seven staves of music, each with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Chord symbols are written above the staves, indicating the harmonic structure. The staves are numbered at the beginning of each line.

- Staff 1: Chord **Bb** above the staff. Measures 51-55.
- Staff 2: Chords **F**, **Bb**, and **F7** above the staff. Measures 56-59. A *Vis.* marking is present above measure 58.
- Staff 3: Chords **Bb** and **Eb** above the staff. Measures 40-45. A *Vis.* marking is present above measure 41.
- Staff 4: Chords **Bb**, **Cm**, **F**, and **Bb** above the staff. Measures 44-47. A slur covers measures 45-46.
- Staff 5: Chord **Bb** above the staff. Measures 48-51. A *Vis.* marking is present above measure 48.
- Staff 6: Chords **F**, **Bb**, and **F7** above the staff. Measures 52-55.
- Staff 7: Chords **Bb**, **Eb**, and **Bb** above the staff. Measures 56-60. A *Vis.* marking is present above measure 56.

Додаток К. Соло Р. Елдріджа на тему композиції «*Trumpet Blues*»

TRUMPET IN $B\flat$

1 $B\flat$ $E\flat 7$ $B\flat DIM$

3 $B\flat MA 7$ $C MI 7$ $C\sharp DIM$ $D MI 7$ $B\flat 7$ $E\flat 7$ $B\flat MI 7 / F$ $F\sharp DIM$ $E\flat 7 / G$

7 $B\flat$ $C MI 7$ $D MI 7$ $F 7\flat 9$ $C MI 7$ $F 7$

11 $B\flat 6$ $C MI 7$ $D MI 7$ $G MI 7$ $B\flat$ $E\flat 7$ $B\flat DIM$

15 $B\flat MA 7$ $C MI 7$ $C\sharp DIM$ $D MI 7$ $B\flat 7$ $E\flat 7$ $B\flat MI 7 / F$ $F\sharp DIM$ $E\flat 7 / G$

19 $B\flat$ $C MI 7$ $D MI 7$ $F 7\flat 9$ $C MI 7$ $F 7$

23 $B\flat 6$ $C MI 7$ $D MI 7$ $G MI 7$ 24

49 $B\flat$ $E\flat 7$ $B\flat DIM$

Detailed description: The image shows a musical score for a trumpet solo in B-flat. The score is written in a single system with eight staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The melody is a blues-influenced line. Above the staves, various chords are indicated: $B\flat$, $E\flat 7$, $B\flat DIM$, $B\flat MA 7$, $C MI 7$, $C\sharp DIM$, $D MI 7$, $B\flat 7$, $E\flat 7$, $B\flat MI 7 / F$, $F\sharp DIM$, $E\flat 7 / G$, $B\flat$, $C MI 7$, $D MI 7$, $F 7\flat 9$, $C MI 7$, $F 7$, $B\flat 6$, $C MI 7$, $D MI 7$, $G MI 7$, $B\flat$, $E\flat 7$, $B\flat DIM$, $B\flat MA 7$, $C MI 7$, $C\sharp DIM$, $D MI 7$, $B\flat 7$, $E\flat 7$, $B\flat MI 7 / F$, $F\sharp DIM$, $E\flat 7 / G$, $B\flat$, $C MI 7$, $D MI 7$, $F 7\flat 9$, $C MI 7$, $F 7$, $B\flat 6$, $C MI 7$, $D MI 7$, $G MI 7$, and $B\flat$. The score includes a triplet ending starting at measure 49, marked with a double bar line and the number 24. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

51 B^bMA^7 CM^7 $C^{\sharp}DIM$ DM^7 B^b7 E^b7 B^bM^7/F

54 $F^{\sharp}DIM$ E^b7/G B^b CM^7 DM^7 $F^{\sharp9}$

57 CM^7 F^7 B^b6 CM^7

60 DM^7 GM^7 B^b E^b7 B^bDIM

63 B^bMA^7 CM^7 $C^{\sharp}DIM$ DM^7 B^b7 E^b7 B^bM^7/F

66 $F^{\sharp}DIM$ E^b7/G B^b CM^7 DM^7 $F^{\sharp9}$ CM^7

70 F^7 B^b6 CM^7

72 DM^7 GM^7

Додаток Л. Поради Т. Монка для музикантів

T. MONK'S ADVICE (1968)

JUST BECAUSE YOU'RE NOT A DRUMMER, DOESN'T MEAN THAT YOU DON'T HAVE TO KEEP TIME.

PAT YOUR FOOT + SING THE MELODY IN YOUR ^{HEAD} ~~HEAD~~, WHEN YOU PLAY.

STOP PLAYING ALL ^{THAT BULLSHIT} ~~THOSE WIERD~~ NOTES, PLAY THE MELODY!

MAKE THE DRUMMER SOUND GOOD.

DISCRIMINATION IS IMPORTANT.

YOU'VE GOT TO DIG IT TO DIG IT, YOU DIG?

ALL REET!

ALWAYS KNOW... (MONK ↓)

IT MUST BE ALWAYS NIGHT, OTHERWISE THEY WOULDN'T NEED ~~THE~~ LIGHTS.

LET'S LET THE BAND STAND!!

AVOID THE HECKLERS.

DON'T PLAY THE PIANO PART, I'M PLAYING THAT. DON'T LISTEN TO ME, I'M SUPPOSED TO BE ACCOMPANYING YOU!

THE INSIDE OF THE TUNE ~~IS~~ (THE BRIDGE) IS THE PART THAT MAKES THE OUTSIDE SOUND GOOD.

DON'T PLAY EVERYTHING (OR EVERYTIME); LET SOME THINGS GO BY. SOME MUSIC JUST IMAGINED. ^{WHAT YOU DON'T PLAY CAN BE MORE IMPORTANT THAN WHAT YOU DO PLAY.}

A NOTE CAN BE SMALL AS A PIN OR ^{AS} BIG AS THE WORLD, IT DEPENDS ON YOUR IMAGINATION.

STAY IN SHAPE! SOMETIMES A MUSICIAN WAITS FOR A GIG, & WHEN IT COMES, HE'S OUT OF SHAPE & CAN'T MAKE IT.

WHEN YOU'RE SWINGING, SWING SOME MORE! (WHAT SHOULD WE WEAR TONIGHT? SHARP AS POSSIBLE!)

ALWAYS LEAVE THEM WANTING MORE.

DON'T SOUND ANYBODY FOR A GIG, JUST BE ON THE SCENE. THOSE PIECES WERE WRITTEN SO AS TO HAVE SOMETHING TO PLAY, & TO GET CATS INTERESTED ENOUGH TO COME TO REHEARSAL.

YOU'VE GOT IT! IF YOU DON'T WANT TO PLAY, TELL A JOKE OR DANCE, BUT IN ANY CASE, YOU GOT IT! (TO A DRUMMER WHO DIDN'T WANT TO SOLO).

WHATEVER YOU THINK CAN'T BE DONE, SOMEBODY WILL COME ALONG & DO IT. A GENIUS IS THE ONE MOST LIKE HIMSELF.

THEY TRIED TO GET ME TO HATE WHITE PEOPLE, BUT SOMEBODY WOULD ALWAYS COME ALONG & SPOIL IT.

Додаток М. Основні елементи мелодики Т. Монка.

1. мелодична фігура з чотирьох звуків що рухаються в спадаючому напрямі, звуки якої розташовані за складом цілотнової гами, в ритмічному викладенні перших трьох звуків тріольними восьмими тривалостями, а четвертий звук – восьмою тривалістю, причому всі чотири звуки рухаються поступенево, або перші три звуки рухаються поступенево, а між третім та четвертим звуком мелодичної фігури один звук із цілотнового звукоряду є випущений;

2. мелодична фігура з чотирьох звуків що рухаються в спадаючому напрямі, звуки якої розташовані за складом цілотнової гами, в ритмічному викладенні шістнадцятими тривалостями, причому всі чотири звуки рухаються поступенево або перші три звуки рухаються поступенево, а між третім та четвертим звуком мелодичної фігури один звук із цілотнового звукоряду може бути випущений;

3. мелодичний рух, що у фортепіанній техніці визначається як трель, зі спіранням на різноманітні звукові тони та із різноманітними закінченнями, іноді з додаванням прохідного тону, який виконує функцію прихованого поліфонічного багатоголосся;

4. рух паралельними секстами та терціями як у гармонічному, так і в мелодичному вигляді;

5. висхідний тризвуковий мелодичний рух, що складається з чистої кварта та тритону або з двох тритонів з подальшим спадаючим мелодичним рухом по тих же звуках;

6. висхідний мелодичний рух по акордових звуках тризвуку в оберненому вигляді, що, як правило, ритмічно заорганізований восьмими або шістнадцятими тривалостями; ланка мелодичного руху може варіюватися.

7. мелодичний поступеневий рух по звуках цілотнового ладу.

Додаток Н. Перелік джазових композицій, в яких простежується насичення гармонічної фактури як провідної риси виконавського стилю Т. Монка.

- «*Ask Me Now*» (Спитай мене зараз): в усіх тактах окрім 16, 20, 32, гармонія змінюється двічі на один такт, а в т. 1, 2, 8, 25, 26 – чотири рази; акордовий зворот II–V ступенів використаний тридцять шість разів за тридцять два такти;

- «*Bemsha Swing*» (Бамша свінг): в усіх тактах гармонія змінюється двічі на один такт; акордовий зворот II–V ступенів використаний вісім разів за шістнадцять тактів;

- «*Crepuscle With Nellis*» (Зоря з Нелліс): в т. 3, 5, 6, 17, 18, 24 гармонія змінюється двічі на один такт, в т. 19 20 – чотири рази; акордовий зворот II–V ступенів використаний шість разів за тридцять два такти [134];

- «*Reflection*» (Відображення): в т. 4, 6, 7, 12, 14, 15, 19, 25–27 гармонія змінюється двічі на один такт, в т. 2, 3, 18, 21 – три рази, в т. 1 – чотири рази, в т. 8 – п'ять [135]; акордовий зворот II–V ступенів використаний 13 разів за тридцять два такти і т. д.

Додаток II. Перелік джазових композицій, які написані у формі 12-тактового блюзового квадрата, із зазначенням нововведень, які виступають у ролі провідних ознак виконавського стилю Т. Монка.

- «*Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are*» (Ба-Люе Болівар Ба-Люе-А): в т. 7–8 в гармонічній структурі відсутнє повернення до тонічної функції твору, тобто акордове цифрування залишається на акорді *Eb7*. Така зміна є передбаченням трансформації гармонічної структури блюзового квадрата в рамках модального джазу¹;

- «*Blue Monk*» (Блю Монк): у рамках гармонічної структури блюзового квадрату Т. Монк робить акордове цифрування більш насиченим, в т. 3 та 7 додаючи акорд V ступеня, в т. 6 використовуючи прийом додання прохідного акорду);

- «*Straight, No Chaser*» (Напря́м, без переслідування): до традиційної гармонічної структури блюзового квадрата в т. 8 є доданий гармонічний зворот II–V ступенів до гармонії II ступеня головної тональності;

- «*Raise Four*» (Підвищена кварта): незважаючи на те, що гармонічна структура блюзового квадрата є незміненою, оригінальність викладання партії лівої руки створює оригінальний саунд, в якому блюзовість практично стає непомітною, що відповідає саунду сучасної джазової музики; це явище відбувається через використання в басовій партії не основного гармонічного тону, а септового – на гармонію I та IV ступенів, та терцієвого – на гармонію V ступеня; руйнує блюзове звукове забарвлення також використання підвищеного IV ступеня, яке відповідає не блюзовому, а семиступеневому ладовому тяжінню [320];

- «*Misterioso*» (Загадковий): беручи до уваги той факт, це одна з перших композицій Монка, що написана у формі 12-тактового квадрату, гармонічна прогресія, притаманна блюзовому квадрату у джазовій музиці, практично не змінена; але у т. 8 доданий акордовий зворот, який наочно демонструє

¹ Як приклад можна навести джазовий стандарт Д. Колтрейна «*Blues Minor*» (Міно́рний блюз).

тенденцію яка у подальшому втілилася в рамках ери *Modern Jazz*, а саме: акорду, що застосовується у т. 9 (септакорд II ступеню), передують два акорди подібного до нього різновиду (малі мажорні септакорди), які виконуються у спадаючому хроматичному напрямленні, тобто вони побудовані на III та бIII ступенях, що значним чином збагачує колористичне забарвлення гармонічного саунду композиції.

Додаток Р. Порівняльний аналіз соло у викладенні Р. Гарленда (композиція «С Jam Blues»), Т. Монка (композиція «I Mean You») та Х. Хенкока (композиція «All Blues»).

Наявність хроматичних звукових тонів у мелодиці твору

Р. Гарленд: переважна більшість хроматичних звуків, що використовуються в композиції, є або прохідними¹ (імпровізація: перший квадрат – т. 10, другий квадрат – т. 8, третій квадрат – т. 4, четвертий квадрат – т. 2, 5, 9) або допоміжними² (другий квадрат – т. 3, 6); як хроматичні звуки використовуються в другому квадраті – т. 4, третьому квадраті – т. 4, 5, четвертому квадраті – т. 4. Ступінь використання хроматичних тонів є низьким.

Т. Монк: хроматичні тони застосовані в наступних місцях композиції: імпровізація перший квадрат – т. 2, 4, 6–8, 14, 22, 25, 32, другий квадрат – т. 19–20³, третій квадрат – т. 6, 7, 9. Ступінь використання хроматичних тонів є середній.

Х. Хенкок: використання хроматичних тонів⁴ зустрічаються в таких місцях твору: імпровізація перший квадрат – т. 9–12, другий квадрат – т. 2–12, третій квадрат – т. 2–4, 5–10, 12, четвертий квадрат – т. 1–12, п'ятий квадрат – 1–4, 6–12. Ступінь використання хроматичних тонів є високий.

Дисонансне забарвлення мелодики твору

Р. Гарленд: мелодичні ходи на збільшену секунду відбуваються в імпровізації: другий квадрат т. 8, тритон: другий квадрат т. 12 (дисонансність є компенсована тим, що другий звук мелодичного інтервалу є блюзовим тоном). Ступінь дисонансного забарвлення є невеликим.

¹ У цьому разі, до прохідних хроматичних звуків відносяться хроматичні тони, що носять ознаки прохідних звуків та виконуються на більш легкому метричному часі такту, ніж основні звуки.

² При проведенні аналізу допоміжним звуком вважається звуковий тон, який використовується між двома однаковими звуками, що характеризуються як основні, та виконується на більш легкому часі такту, ніж основні звуки. До допоміжних звуків, в цьому випадку, відносяться також і звукові префікси.

³ Хроматичний тон використаний, допоміжний звук, але через його багатократне повторення, в проведеному аналізі він буде враховуватися як повноцінний хроматизм.

⁴ До хроматичних тонів будуть віднесені всі звуки, які є хроматичними по відношенню до основного акордового цифрування. Виняток становлять звукові тони, які відносяться до блюзової діатоніки.

Т. Монк: тритон (імпровізація перший квадрат – т. 14, 21–24, 30, другий квадрат – т. 19, 30, третій квадрат – т. 5, 13); до дисонансного забарвлення мелодики твору необхідно врахувати доданий інтервал секунди, який Т. Монк додає до мелодичної лінії (перший квадрат – т. 4, другий квадрат – т. 4, 25, другий квадрат – т. 28, третій квадрат – т. 9, 19, 20). Ступінь дисонансності мелодики твору є середнім.

Х. Хенкок: тритони: імпровізація перший квадрат – т. 10, 12, другий квадрат – т. 1, 7, 10, 12, третій квадрат – т. 3, четвертий квадрат – т. 11–12, п'ятий квадрат – 1–4, 6–12. Враховуючи той факт, що в побудові мелодики твору, окрім зазначених дисонуючих інтервалів, досить часто використовуються мелодичні ходи по звуках хроматичного ладу, що значним чином підвищує дисонансність акустичного забарвлення композиції, ми можемо визначити ступінь дисонансного забарвлення мелодики твору як високий.

Тип міжступеневого ладового тяжіння

Р. Гарленд: блюзове міжступеневе тяжіння: друге проведення теми – т. 4, 8, 12; імпровізація – перший квадрат т. 1–9, другий квадрат т. 5–7, 10, 12, третій квадрат т. 1, 2, 5, 7–12, четвертий квадрат т. 1, 2, 11, 12), інші складові представляють собою традиційне вертикальне обігрування акордової структури або використання зменшеного ладу. Оскільки в композиції відсутні елементи, що інтонаційно спираються на семиступеневе ладове тяжіння, ми можемо зробити висновок про абсолютне панування в творі блюзового міжступеневого тяжіння.

Т. Монк: блюзові елементи застосовані в наступних місцях твору: тема частини А є побудованою на звуках ладу мажорної пентатоніки; імпровізація: перший квадрат т. 9, 10, 12, 18–20, 31, другий квадрат т. 31, третій квадрат т. 8–10, 23–24; мелодійні елементи, що притаманні сучасній джазовій мелодиці: імпровізація перший квадрат т. 6, 8, 14, 17, 21–24, третій квадрат т. 17–20, 28–31; мелодичні елементи, що побудовані, спираючись на семиступеневе тяжіння:

імпровізація другий квадрат т. 1–23, третій квадрат т. 1–6. Мелодика виконавця представляє собою синтез блюзового та семиступеневого ладового тяжіння.

Х. Хенкок: незважаючи на те, що виконавцем час від часу використовуються мелодичні мотиви, побудовані на елементах блюзової мелодики (імпровізація перший квадрат т. 1–3, 5, 7, другий квадрат т. 1, третій квадрат т. 1), переважна більшість складових музичного матеріалу спирається на семиступеневе ладове тяжіння; превалювання цих елементів є настільки переважним, що на їх тлі блюзові мелодичні мотиви виглядають як свого роду стилізація. В композиції переважає семиступеневе ладове тяжіння.

Використання гармонічних замі.

Р. Гарленд: у творі відсутні гармонічні заміни, до гармонічної структури в імпровізації додані прохідні та допоміжні акорди до кадансових акордових послідовностей *turnaround*, а також доданий акордовий зворот II–V ступенів до акорду IV ступеня в т. 5 12-тактового блюзового квадрата, також у першому проведенні теми в т. 12 Р. Гарленд виконує акорд *Db*, тоді як ритм-секція виконує гармонію *G*, таким чином компенсуючи звукове забарвлення акордової заміни та зміщаючи її функцію ближче до колористичності. Ступінь використання акордових замін є малим.

Т. Монк: у гармонічній структурі теми твору прийом терцієвої гармонічної заміни застосований у частині *A* – т. 3, 11, 27, *B* – т. 3; в імпровізації терцієві заміни збережені, крім того, використовуються тритонові заміни в другому та третьому квадратах частина *B* – т. 23–24 ($C_7 \rightarrow Gb_7^{\#5}$), в другому проведенні теми до імпровізації, а також в темі після імпровізації в т. 7–8 додана подібна тритоніва заміна. Ступінь використання прийому гармонічної заміни, як середій.

Х. Хенкок: імпровізація перший квадрат т. 9 (при обігруванні гармонії *D7* – мажорний лад *Db*), т. 11–12 (при обігруванні гармонії *G7* – застосування обігрування гармонії *Fmaj7*), другий квадрат т. 2–3 (при обігруванні гармонії *G7* – застосування обігрування гармонії *Fm7*) і т. д. Постійне відбування гармонічних замін підкреслює гармонія, що виконується у ритм-секції: в т. 1–8

кожного квадрата¹ зберігається гармонія G_7 , що значним чином посилює колористичність забарвлення акордових замін. Ступінь використання гармонічних замін є високим.

Вільність у викладенні музичного матеріалу

Р. Гарленд: виконавець не виходить за рамки метричної пульсації, тому ступінь вільності викладення музичного матеріалу є низьким.

Т. Монк: музичний матеріал викладений вільно відносно симетрії акордового цифрування, чому сприяють зміни розташувань акордів відносно метричної долі та такту (імпровізація: перший квадрат – т. 5 акорд C_7 є зміщений на один такт раніше; другий квадрат – т. 23–24 акорд $Gb_7^{\#5}$ зміщений на третю долю попереднього такту; третій квадрат – т. 23–24 акорд $Gb_7^{\#5}$ зміщений на третю долю попереднього такту). Тобто ступінь вільності викладення музичного матеріалу може бути визначений як середній.

Х. Хенкок: не виходячи за рамки форми 12-тактового блюзового квадрата, виконавець викладає музичний матеріал у вільній ритмічній формі, чому сприяє використання складних розподілів метричної долі, а саме квінтолей (імпровізація третій квадрат т. 4), октолей (імпровізація перший квадрат т. 8), нонтолей (імпровізація третій квадрат т. 5), квартолей² (імпровізація перший квадрат т. 10–12, другий квадрат т. 2, 4–12, третій квадрат 2–5, 8–12, четвертий квадрат 1–3, 6–8, 12, п'ятий квадрат 2–4, 6–8), крім того, постійне чергування розподілу метричної долі на три та чотири частини, також сприяє створенню ритмічної виконавської вільності. Ступінь вільності викладення музичного матеріалу є високим³.

¹ Окрім третього квадрата імпровізації, де акордове цифрування є збереженим, відносно теми твору.

² Оскільки для ритміки *shuffle*, що панує в композиції, є характерна тріольна внутрішньо метрична пульсація, то використання розподілу метричної долі на чотири шістнадцяті тривалості також класифікується як складний внутрішньо метричний розподіл.

³ Необхідно зазначити, що Х. Хенкок використовує прийом фактурного викладення музичного матеріалу, який був започаткований в часи панування музичного стилю *bebop*. Мова йде про викладання мелодичного матеріалу в унісон, що у фортепіанній фактурі відповідає дублюванням мелодії в обох руках. Цей прийом є часто застосований Т. Монком, тому його також можна внести в перелік характерних рис його виконавського стилю.

Додаток С. Соло Х. Хенкока на тему композиції «All Blues»

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

System 1: Treble clef starts with a G7 chord. The melody features a triplet of eighth notes (Bb, C, D) followed by a quarter note (E). The bass clef provides a simple accompaniment with a dotted half note (Bb) and a quarter note (C).

System 2: Treble clef continues with a triplet of eighth notes (E, F, G) and a quarter note (A). The bass clef has a dotted half note (Bb) and a quarter note (C).

System 3: Treble clef starts with a C7 chord. The melody features a triplet of eighth notes (Bb, C, D) and a quarter note (E). The bass clef has a dotted half note (Bb) and a quarter note (C).

System 4: Treble clef starts with a G7 chord. The melody features a triplet of eighth notes (Bb, C, D) and a quarter note (E). The bass clef has a dotted half note (Bb) and a quarter note (C).

System 5: Treble clef starts with a D7(#9) chord. The melody features a triplet of eighth notes (Bb, C, D) and a quarter note (E). The bass clef has a dotted half note (Bb) and a quarter note (C).

10 Eb7(#9) D7(#9) G7

12 G7 3 3 3 3 3 tr

14 (tr) 3 3 3

16

17 C7

18 G7 3 3 4

20

Musical notation for measures 20-21. Measure 20 features a treble clef with eighth-note runs and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 21 begins with a D7(#9) chord in the treble and continues with the eighth-note accompaniment.

21 D7(#9)

Musical notation for measures 21-22. Measure 21 shows a D7(#9) chord in the treble. Measure 22 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained chord.

22 Eb7(#9) D7(#9)

Musical notation for measures 22-23. Measure 22 starts with an Eb7(#9) chord in the bass and a treble line. Measure 23 continues with a D7(#9) chord in the bass and a treble line.

23 G7

Musical notation for measures 23-24. Measure 23 features a G7 chord in the bass and a treble line. Measure 24 continues with the G7 chord in the bass and a treble line.

24 G7

Musical notation for measures 24-25. Measure 24 includes a treble line with triplets and a bass line with a 9th interval. Measure 25 features a G7 chord in the bass and a treble line with triplets.

26

Musical notation for measures 25-26. Measure 25 shows a treble line with a melodic phrase and a bass line with a steady accompaniment. Measure 26 continues with the treble line and a bass line.

35 G⁷

37 G⁷

39

41 C⁷

42

The image shows a piano score with five systems of music. Each system consists of a treble and bass clef staff. Measure numbers 35, 37, 39, 41, and 42 are indicated at the start of their respective systems. Chord symbols G⁷ and C⁷ are placed above the first measure of systems 1, 2, and 3. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Trills are marked with a '3' and a bracket in measures 39 and 41. The bass line features complex chordal textures and rhythmic patterns.

43 G^7

44

45 $D^7(\#9)$ $E^b7(\#9)$ $D^7(\#9)$

47 G^7

49 G^7

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. Measure 43 features a G^7 chord in the bass. Measure 44 continues the melodic and harmonic development. Measure 45 is divided into three measures with chords $D^7(\#9)$, $E^b7(\#9)$, and $D^7(\#9)$ respectively. Measure 47 includes triplets in both staves. Measure 49 features a G^7 chord and a triplet in the bass. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Додаток Т. Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Наукові праці в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Журба В. В. Характерні особливості мелодики музичного стилю bebop. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. Вип. 35. С. 108–117.
2. Журба В. В. Характерні особливості гармонії музичного стилю bebop. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. Вип. 37. С. 196–205.
3. Журба В. В. Характерні риси виконавського стилю Ч. Паркера в аспекті еволюційних процесів в джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. Вип. 39. С. 138–145.
4. Журба В. В. Передумови виникнення музичного стилю bebop. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 2 (11). С. 218–222.

Статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз

5. Zhurba V. V. Improvisation as The Main Feature of Transformation Processes in The Context of The Bebop Music Style. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 3. P. 10–13.

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Журба В. В. Музичний стиль bebop революція чи еволюція в джазі? *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених. 20–21 квітня, м. Харків. 2017. С. 113–114.
7. Журба В. В. Особливості гармонії музичного стилю bebop. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття* : матеріали VI Міжнародної науково-творчої конференції. 25–26 квітня, м. Одеса–Київ–Варшава. 2017 р. С. 222–224.

8. Журба В. В. Особливості виконавського стилю Ч. Паркера. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства* : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених та студентів. 13–14 жовтня, м. Одеса. 2017 р. С. 22–24.

9. Журба В. В. Характерні риси виконавського стилю Д. Гіллеспі. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність* : матеріали VII Міжнародної науково-творчої конференції, 20–21 листопада, м. Київ. 2018 р. С. 335–338.

10. Журба В. В. Особливості гармонічного мислення Т. Монка. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 22–23 квітня 2021 р., м. Київ, 2021.

Опубліковані праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

11. Журба В. В. Из истории модерн-джаза: исполнительский стиль Д. Гиллеспи. *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. 2019. № 3 (33). С. 68–74.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. XIII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 2017, форма участі – заочна);

2. Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2017, форма участі – опублікування тез доповіді);

3. VI Міжнародна науково-творча конференція «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття» (Київ, 2017, форма участі – опублікування тез доповіді);

4. III Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 2017, форма участі – опублікування тез доповіді);

5. Науково-практична конференція з міжнародною участю «Теоретичні та практичні аспекти управлінської діяльності у сфері культури та мистецтв» (Київ, 2017, форма участі – очна доповідь);

6. XIII Міжнародна науково-практична конференція на тему «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (Рівне, 2017, форма участі – заочна);

7. VII Міжнародна науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 2018, форма участі – опублікування тез доповіді);

8. XIV Міжнародна науково-практична конференція «Культурні домінанти в реаліях XXI століття» (Рівне, 2018, форма участі – заочна);

9. XV Міжнародна науково-практична конференція «Європейський культурний простір і українські перспективи» (Рівне, 2019, форма участі – заочна);

10. Міжнародна науково-практична конференція «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» (Київ, 2021, форма участі – очна).