

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЖУРБА ЯНІНА ОЛЕКСІЇВНА

УДК 008:78.036.9''19'':39(=1:6=013)

ДИСЕРТАЦІЯ

ВПЛИВ БЛЮЗУ НА НЕАКАДЕМІЧНУ МУЗИКУ ХХ СТОЛІТТЯ

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

_____ Я. О. Журба

Науковий керівник: Тормахова Вероніка Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Журба Я. О. Вплив блюзу на неакадемічну музику ХХ століття –
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Київський національний університет культури і мистецтв, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2021.

Дисертація є першим комплексним дослідженням прояву ознак блюзу в неакадемічній музиці ХХ ст. Блюз розглянуто як феномен музичної культури, який, незважаючи на масштаб свого впливу на становлення музичної культури ХХ ст., зокрема неакадемічної, не втратив власних, притаманних йому рис та залишився носієм оригінальних властивостей, які й сьогодні виокремлюють його на тлі сучасної світової культури. Досліджено соціокультурний аспект передумов виникнення блюзу, з культурологічної точки зору проаналізовано його головні ознаки та виявлено характерні особливості, які відповідають жанровим і стилістичним рисам даного напрямку. Проаналізований вплив блюзу на музичні напрями *jazz, rock, pop* та музичні стилі *rhythm&blues, rock'n'roll, funk, soul* і *rap*.

У дослідженні висвітлений стан наукової розробки проблеми, вивчена джерельна база дослідження та поданий понятійно-категоріальний апарат вирішення сформульованих питань. Аналіз літератури з обраної теми показав, що існує низка робіт, які присвячені дослідженню музичних стилів та напрямів неакадемічної музики ХХ ст., у межах яких відбувається часткове висвітлення питання впливу, що спричинив на них блюз. Виявлено, що роботи, в яких проведений комплексний аналіз впливу блюзу на неакадемічну музику ХХ ст., відсутні. Встановлено, що джерельна база дослідження представлена достатньою кількістю матеріалу задля розкриття питання та вирішення завдань, поставлених у дисертації. Уточнені терміни «жанр», «стиль» і «форма» в аспекті музичного мистецтва, надана характеристика терміну «неакадемічна музика».

У дисертації досліджені передумови виникнення блюзу. З'ясовано, що до їх переліку належать явища, які перебувають в сфері соціології, етнографії, психології та культурології. Надані уточнення таких понять як: «соціальна творчість», «акультурація», «процес культурної адаптації», «етнічні стереотипи» в аспекті буття афроамериканської спільноти. Розглянуті особливості психологічного портрета мігранта та індивідуальної ідентичності афроамериканського індивіда. Зазначено, що блюз став першим музичним жанром афроамериканської культури, який був носієм ознак світської музичної культури. Проаналізована історична ситуація, що склалася в період появи африканців на території США. Встановлено, що історичні умови періоду кінця XIX ст. стали причиною початку трансформаційних процесів у межах афроамериканської культури. Оскільки музичне мистецтво було невід'ємною складовою афроамериканського буття, то новий феномен афроамериканської культури – блюз, з'явився в контексті саме музичної культури.

Зауважено, що культуру афроамериканців необхідно класифікувати як субкультурне явище в контексті культури США. Зазначене твердження є актуальним незважаючи на полінаціональний склад населення США, оскільки головну роль у цьому питанні відіграє відособленість афроамериканської культури в межах культурного простору зазначеного географічного регіону.

У результаті проведеного дослідження доведено, що блюз є носієм ознак як музичного жанру, так і музичного стилю та музичної форми. Наголошено на необхідності введення в науковий обіг терміну «блюзовий квадрат». Наведений аналіз термінів «блюзовий лад» і «блюзові тони». Виявлені неточності, що виникають при прямому перекладі зазначених термінів з англійської мови, яка в цьому випадку постає як першоджерело.

Встановлено, що засадничою рисою блюзу як жанру є імпровізаційність як провідний засіб викладення музичного матеріалу. Доведено, що зазначений фактор походить від двох аспектів: тісного зв'язку блюзу з традиціями африканської музики, а також яскраво виражених ознак фольклорного мистецтва. Відмічено, що традиція сольного виконання в блюзі є

відображенням процесу індивідуальної ідентичності афроамериканського індивіду. Здійснений аналіз музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат». Виявлено, що зазначена форма є проявом фактору протиставлення традицій афроамериканської культури провідним засадам культури західноєвропейської. Проаналізовано комплекс стилістичних особливостей блюзової музики, її виконавських традицій, характерної текстової тематики. Зауважено, що блюз став передвісником світського музикування в контексті культурного буття афроамериканської спільноти. Продемонстровано, що характерною жанровою ознакою блюзу є застосування гітари. Надана характеристика образу блюзмена. Зауважено, що до переліку головних характеристик блюзу необхідно додати поняття «фрустрація» і «катарсис». Запропоновано авторське визначення поняття як «блюз».

Надано уточнення поняття «маргінальності» в контексті мистецтвознавства. Зауважено, що до маргінального мистецтва належать твори, які створені митцями без спеціальної підготовки, творчий напрям яких перебуває поза межами головної мистецької магістралі. Вказано, що зазначена характеристика є актуальною для блюзу. Відмічено, що явища афроамериканської культури, зокрема музичної, в своїх витоках були носіями суттєво інших ознак, ніж явища культури «білих», незважаючи на інтеграційний характер взаємодії вказаних культур. Встановлено, що для визначення явища мистецтва як маргінального необхідно виявлення засобів виразності, що є новітніми та альтернативними відносно провідного напрямлення мистецтва, яке встановлюється як магістральне. Зауважено, що в мистецтвознавчому аспекті блюз є носієм ознак маргінальності через особливості його стилістичних характеристик у контексті музичної культури США. Відмічено, що причиною цього є їх тісний зв'язок із традиціями африканської музичної культури. Виявлено, що вказана ознака блюзу, а саме: маргінальність походить від характеристик афроамериканської культури, що дозволяє визначити африканську культурну складову як домінуючу в межах системи блюзових характеристик. Відмічено, що подібне твердження є

актуальним, оскільки характерні риси африканської культури посідають провідне місце в афроамериканській культурі.

Простежено, що спільність блюзу та музичного напрямку *jazz* полягає, насамперед, в поєднанні функцій автора та виконавця музичного твору. Зазначений аспект призводить до набуття процесом імпровізаційності ознак провідного принципу викладення музичного матеріалу в контексті музичного напрямку *jazz*, що бере початок від жанрових характеристик блюзу. Виявлено, що в межах джазової музики ознаки маргінальності знайшли прояв у музичному стилі *bebop*. Відмічено, що фактор відсутності розважальності як жанрова характеристика блюзу, відіграє важливу роль для процесу становлення музичного напрямку *jazz*. Встановлено, що музична форма «12-тактовий блюзовий квадрат» найбільшого розвитку отримала в джазових стилях другої половини ХХ ст. та у фортепіанному стилі *boogie-woogie*. Стилiстичні особливості та характерні виконавські прийоми блюзової музики найбільше проявили себе в принципах організації музичного матеріалу традиційного джазу і стилю *bebop*.

Виявлено, що значний прояв характерних рис, які притаманні блюзу в межах неакадемічної музики ХХ ст. простежується і в музичних стилях *rhythm&blues*, *rock'n'roll* і в музичному напрямі *rock*. Зазначено, що формування в контексті музичного напрямку *rock* великої кількості стилістичних відгалужень, які класифікуються як альтернативні, свідчить про яскравий прояв характеристик маргінальності. Зауважено, що в музичному напрямі *rock* похідною рисою від блюзу як жанру є концептуальне зосередження уваги на ролі соліста в процесі викладення музичного матеріалу. Вплив блюзу як жанру в межах вказаного напрямку відображений у застосуванні в гітарному виконавстві широкого спектра виконавських прийомів, що також призвело до кристалізації образу лідера музичного гурту, який нерозривно пов'язаний з електрогітарою. Виявлено, що стилістичні характеристики блюзу найбільше відтворилися в межах музичного стилю *rhythm&blues*. Також, у контексті вказаного музичного стилю широкого розповсюдження зазнала музична форма

«12-тактовий блюзовий квадрат». Зауважено, що музичний стиль *rhythm&blues* є неотрадицією виконання блюзової музики. Встановлено, що спорідненість блюзу та музичного стилю *rock'n'roll* полягає в ідентичності їх стилістичних характеристик та особливостей формоутворення. Відмічено, що імпровізаційність як принцип викладення музичного матеріалу найбільшою мірою відображена в стилі *rhythm&blues*. У музичному напрямі *rock* та музичному стилі *rock'n'roll* спостерігається менший прояв феномену імпровізаційності.

Зазначено, що ідея опору етнічній дискримінації, яка відіграє провідну роль у межах музичних стилів *soul* і *funk*, свідчить про наявність ознак маргінальності в переліку їх головних характеристик. Встановлено, що імпровізаційність викладення музичного матеріалу, яка притаманна блюзовій музиці, відтворилася у виразності вокальних партій музичних стилів *soul* і *funk*, а також у манері інструментального виконання в стилі *funk*. Зауважено, що загальні принципи формоутворення блюзової музики посідають певне місце в контексті зазначених стилів, але провідної ролі не відіграють. Встановлено, що в музичному напрямі *pop* характеристики блюзу не поширилися. Зауважено, що, не зважаючи на це, стилістичні та формотворчі блюзові ознаки фрагментарно проявляються в межах зазначеного напрямку. Жанрові та стилістичні ознаки блюзу найбільше відображені в контексті музичного стилю *rap*.

Ключові слова: блюз, афроамериканська культура, маргінальність, неакадемічна музика ХХ ст.

SUMMARY

Zhurba Y. O. The influence of blues on non-academic music of the twentieth century – 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 is the first comprehensive study of the manifestation of blues in non-academic music of the twentieth century. Blues is analyzed as a phenomenon of musical culture, which, despite the scale of its influence on the formation of musical culture of the twentieth century, non-academic in particular, has not lost its characteristics and remains the bearer of original features which distinguish it against the background of modern world culture. The socio-cultural aspect of the preconditions for the emergence of the blues has been studied, its main features have been analyzed in a culturological perspective, the characteristics which occupy a central position within the complex of its genre and stylistic features are defined. The influence of blues on the jazz, rock, pop music and musical styles of rhythm&blues, *rock'n'roll*, funk, soul and rap is analyzed.

The study highlights the state of scientific development of the problem, analyzes the source base of the study and presents the conceptual and categorical apparatus for solving the formulated issues. The analysis of the literature on the chosen topic showed that there are a number of works devoted to the study of musical styles and areas of non-academic music of the twentieth century in which the impact, blues made on them, is partially revealed. It was found out that there were no works in which the comprehensive analysis of the influence of blues on non-academic music of the twentieth century was done. It is established that the source base of the research provides enough material for detailed and diligent study of the problem and for solving the tasks set in the dissertation. The terms «genre», «style» and «form» in the aspect of musical art are specified, the characteristic of the term «non-academic music» is given.

In the dissertation the preconditions of blues origin are investigated. It is established that their list includes phenomena in the field of sociology, ethnography, psychology and cultural studies. Clarifications of the concepts of social creativity, acculturation, the process of cultural adaptation, ethnic stereotypes in the aspect of the African-American community's existence are given. The peculiarities of both the psychological portrait of a migrant and the individual identity of an African-American individual are considered. It is noted that blues became the first musical

genre of the African American culture, which was the bearer of signs of secular musical culture. The historical situation that developed when Africans were brought to the territory of America is analyzed. It is established that the historical conditions at the end of the XIX century caused the beginning of transformation processes within the African American culture. As the music culture was an integral part of the African American's life, a new phenomenon in the African American culture, namely blues, emerged in the context of music culture.

It is noted that the culture of the African Americans should be classified as a subcultural phenomenon in the context of the American culture. This statement is relevant despite the multinational population of the USA, as the main role in this case is played by the isolation of the African American culture from but within the cultural space of this geographical region.

In the course of the research blues was proved to be the carrier of features of both: the musical genre and the musical style and musical form. The need to introduce the term «12-bar blues» into scientific circulation was emphasized. The analysis of the terms «blues scale» and «blues notes» is given. The inaccuracies which arise at direct translation of the specified terms from English which in this case acts as a primary source are revealed.

It was found out that improvisation, being the main means of presenting musical material, is the basic feature of blues as a genre. It is established that this factor comes from two aspects: the close connection of blues with the traditions of the African music, and the picturesque features of the folk art. It is noted that the tradition of solo performance in blues is a reflection of the process of individual identity of the African-American individual. The analysis of the musical form «12-bar blues» is done and the results are presented. It is established that this form is a manifestation of the factor of opposition of the African-American culture traditions to the leading principles of Western European culture. The analysis of a complex of stylistic features of blues music, its performing traditions, peculiar text subject is carried out. It is noted that blues became a precursor of secular music in the context of the cultural life of the African American community. It was found out that the

characteristic genre feature of blues is the performer's playing the guitar. The description of the image of the bluesman is given. It is noted that the concept of «frustration» and «catharsis» should be added to the list of characteristics of the blues. The author's definition of the concept «blues» is offered.

The concept of marginality in the context of art history is clarified. It is noted that marginal art includes works created by artists without special training, whose creative direction is outside the artistic mainstream. It is indicated that this characteristic is relevant for the blues. It is noted that, in their origins, the phenomena of the African-American culture, music in particular, were carriers of significantly different features than the phenomena of the American culture, despite the integrative nature of the interaction of these cultures. It is established that in order to define the phenomenon of art as marginal, it is necessary to identify the means of expression that are new and alternative to the leading direction of art, which is considered to be the main one. It is noted that in the artistic aspect blues is a carrier of signs of marginality due to the peculiarities of its stylistic features in the context of the American music culture. It is noted that the reason for this was their close connection with the traditions of the African musical culture. It was found out that this feature of the blues, namely marginality, comes from the characteristics of the African American culture, which allows us to identify the African cultural component as dominant in the system of the blues characteristics.

It is established that the commonality of blues and jazz music is found primarily in the field of combining the functions of the author and the performer of a musical composition. This aspect, in turn, leads to the fact that the process of improvisation acquires features of the leading principle of presenting musical material in the context of the musical direction of jazz, which originates from the genre characteristics of blues. It was found out that within jazz music, signs of marginality manifested themselves in the musical style of bebop. It is noted that the absence of entertainment factor as a genre characteristic of blues plays an important role in the formation of jazz music. It is established that the musical form «12-bar blues» received the greatest development in the second half of the twentieth century

in boogie-woogie piano style. Stylistic features and characteristic performance techniques of blues music are most reproduced in the principles of the musical material organization of the traditional jazz and the bebop style.

It is established that a significant manifestation of blues characteristics in the non-academic music of the twentieth century can be traced in the musical styles of rhythm&blues and rock'n'roll and in the rock music. It was found out that the formation of a large number of stylistic branches in the context of the rock music, which are classified as alternative, indicates a clear manifestation of the characteristics of marginality. It is noted that in the rock music the conceptual selection of the soloist in the process of musical material presentation is a derivative feature of blues as a genre. The influence of blues as a genre in this area is reflected in the use of a wide range of performance techniques in guitar performance, which also led to the crystallization of the leader's of the band image, which is inextricably linked with the electric guitar. It was found out that the stylistic characteristics of the blues were mostly reproduced within the musical style of rhythm&blues. Also, in the context of this musical style, the musical form «12-bar blues» became widespread. It is noted that the musical style of rhythm&blues is a neo-tradition of performing blues music. It is established that the relationship between blues and rock'n'roll music styles lies in the identity of their stylistic characteristics and peculiarities of formation. It is noted that improvisation as a principle of musical material presentation is most reflected in the musical style of rhythm&blues. In the rock music and musical style of rock'n'roll the phenomenon of improvisation is less manifested.

It was found out that the idea of resistance to ethnic discrimination, which plays the leading role in the musical styles of soul and funk, indicates the presence of signs of marginality in the list of their main characteristics. It is established that the improvisational presentation of musical material, which is inherent in blues music, was reproduced in the expressiveness of vocal parts of musical styles soul and funk, as well as in the manner of instrumental performance in the style of funk. It is noted that the general principles of blues music form-formation occupy a certain place in the context of these styles, but do not play the leading role. It is established that in the

pop music the characteristics of blues were not spread. It is noted that despite this, stylistic and formative blues features are fragmentarily manifested within this direction. Genre and stylistic features of blues are largely reflected in the context of rap music style.

Keywords: blues, African American culture, marginality, non-academic music of the twentieth century.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Журба Я. О. Форма 12-тактового блюзу як феномен музичної неакадемічної культури ХХ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. Вип. 35. С. 118–128.
2. Журба Я. О. Характерні особливості мелодики блюзу. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. Вип. 37. С. 205–213.
3. Журба Я. О. Роль блюзу в джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. Вип. 39. С. 145–153.
4. Журба Я. О. Головні терміни і поняття блюзової музики. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 2 (11). С. 223–227.

Статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз

5. Zhurba Y. A. Marginality as The Basic Characteristic of Blues. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 3. P. 14–17.

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Журба Я. О. Блюз як передвісник джазової музики першої половини ХХ ст. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених. 20–21 квітня 2017 року, м. Харків. Харків, 2017. С. 112–113.
7. Журба Я. О. Особливості гармонії музичного стилю блюз. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття* : матеріали VI Міжнародної науково-творчої конференції. 25–26 квітня 2017 року, м. Київ. Одеса-Київ-Варшава, 2017. С. 225–227.
8. Журба Я. О. Блюз як передвісник неакадемічної музики другої половини ХХ ст. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного*

розвитку суспільства : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених та студентів. 13–14 жовтня 2017 року, м. Одеса. Одеса, 2017. С. 24–27.

9. Журба Я. О. Вплив блюзу на музичний напрям рок. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність* : матеріали VII Міжнародної науково-творчої конференції. 20–21 листопада 2018 року, м. Київ. Київ, 2018. С. 338–341.

10. Журба Я. О. Проявлення характерних ознак блюзу в рамках музичного стилю rhythm&blues. *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 Я. А. К вопросу о влиянии блюза на музыкальное направление рок. *Вестник Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. 2019. № 2 (32). С. 75–81.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. БЛЮЗ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія дослідження.....	20
1.2. Джерельна база дослідження.....	37
1.3. Понятійно-категорійний апарат дослідження.....	41
<i>Висновки до розділу 1</i>	49
РОЗДІЛ 2. ХАРАКТЕРИСТИКА УМОВ ВИНИКНЕННЯ БЛЮЗУ ТА ЙОГО ОСНОВНІ РИСИ	
2.1. Передумови виникнення блюзу як основоположного явища афроамериканської культури.....	53
2.2. Характерні особливості блюзу.....	72
2.3. Маргінальність як провідна ознака блюзової музики.....	100
<i>Висновки до розділу 2</i>	118
РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ БЛЮЗУ НА МУЗИЧНІ СТИЛІ ТА НАПРЯМИ НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ	
3.1. Провідні засади блюзу в рамках музичного напрямку <i>jazz</i>	123
3.2. Роль блюзу в межах музичного напрямку <i>rock</i> та музичних стилів <i>rhythm&blues</i> та <i>rock'n'roll</i>	138
3.3. Прояв характерних ознак блюзу в контексті музичних стилів <i>soul, funk, rap</i> та музичного напрямку <i>pop</i>	163
<i>Висновки до розділу 3</i>	183
ВИСНОВКИ	191
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	194
ДОДАТКИ	226

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження Блюз є масштабним явищем світового музичного простору. Він виник наприкінці XIX ст. і набув широкого розповсюдження в рамках світової музичної культури, зокрема неакадемічної. За час свого існування форма виконання блюзу зазнала численних перетворень, тоді як його концептуальні ознаки залишилися незмінними. Сталий характер головних характеристик блюзу став причиною масової популярності зазначеного феномену музичної культури. Значного розвитку набули музичні заходи, спрямовані на популяризацію блюзу в рамках сучасної музичної культури, а також на підтримання сучасних блюзових виконавців.

Дослідження неакадемічної музики все більше привертають увагу сучасних мистецтвознавців. Серед наукових робіт, в яких частково висвітлене питання впливу блюзу на неакадемічну музику, можна виділити роботи С. Свірідова, В. Сирова, Л. Дуняшевої, М. Мишуріса, А. Тягіної, А. Коротичева, О. Титик, Е. Уолда, П. Сілвестера. Науковці знаходять відголос блюзу в таких музичних напрямках та стилях XX ст., як *rock'n'roll* (рок-енд-рол), *soul* (соул), *funk* (фанк), *hip-hop* (хіп-хоп) та *rock* (рок). Про вплив блюзу на рок-музику йдеться в роботах С. Свірідова, В. Сирова, Н. Смикало, В. Откидача, Л. Васильєвої. Про ознаки блюзу, які відобразилися у вокальному мистецтві музичного стилю *soul*, згадується в дисертації М. Смородської. Про прояв деяких ознак блюзу в музичному стилі *funk* ідеться в дисертації І. Яркіної. Спадкоємність блюзу і репу простежує Л. Дуняшева. Дослідження блюзу в аспекті його текстового змісту проводить А. Третьяков. Питання поезики блюзу вивчає О. Титик. До найновіших наукових робіт, присвячених вивченню зазначеного питання, відносяться наукові статті М. Мишуріса, А. Тягіної, А. Коротичева, Г. Назарової, А. Алексєєвої, І. Смірної, В. Тормахової.

Але такі розвідки мають поодинокий і несистемний характер. Також бракує наукових робіт, що були б спрямовані на комплексне вивчення прояву провідних ознак блюзу в рамках неакадемічної музики ХХ ст. Крім того, в українському мистецтвознавстві ця проблема є мало вивченою, тому обрана тема для здійснення наукового дослідження є вельми актуальною.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації є складовою 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 – з'ясувати роль блюзу в процесі становлення неакадемічної музики ХХ ст.

Завдання дослідження. Відповідно до зазначеної мети, в роботі поставлені такі дослідницькі завдання:

- проаналізувати історіографію та джерельну базу дослідження;
- виявити соціокультурні передумови виникнення блюзу;
- проаналізувати головні риси блюзу в мистецтвознавчому ракурсі;
- дослідити домінуючі особливості блюзу в контексті виявленого комплексу його характерних ознак;
- встановити зв'язок блюзу та музичного напрямку *jazz* (джаз);
- відстежити вплив блюзу на музичний напрям *rock* та музичні стилі *rhythm&blues* та *rock'n'roll*;
- проаналізувати прояв характеристик блюзу в контексті музичних стилів *soul, funk, rap* (реп) та музичного напрямку *pop* (поп);
- виявити причини пролонгованої актуальності блюзу та широкого розповсюдження його ознак у контексті неакадемічної музики ХХ ст.

Об'єктом дослідження є неакадемічна музика.

Предметом дослідження є блюз та прояв його головних характеристик у рамках неакадемічної музики ХХ ст.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених у дисертації задач були застосовані наступні методи дослідження:

- джерелознавчий (для аналізу джерельної бази дослідження);
- крос-культурний (для дослідження властивостей соціальних груп в аспекті особливостей їх культур);
- синхронічний (для дослідження особливостей культури афроамериканців у контексті культури США);
- структурно-типологічний (для виявлення структурних і типологічних особливостей напрямів неакадемічної музики);
- аналогії (для виявлення ознак блюзу в контексті напрямів та стилів неакадемічної музики XX ст.);
- компаративний (для порівняння провідних рис блюзу та характерних ознак напрямів та стилів неакадемічної музики XX ст.);
- музикознавчого аналізу (для дослідження стилістичних рис блюзу та напрямів і стилів неакадемічної музики XX ст.);
- узагальнення (для підведення підсумків наукового дослідження).

Хронологічні межі дослідження охоплюють період із кінця XIX ст., з моменту появи блюзу, до кінця XX ст. Відхід від указаних хронологічних меж у підрозділах 2.1 та 3.3 обумовлений необхідністю дослідження передумов виникнення блюзу та виявлення впливу блюзу на пізній період музичного напрямку *pop*.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації *вперше*:

- у вітчизняній науковій практиці в мистецтвознавчому ракурсі здійснено дослідження неакадемічної музики XX століття в аспекті проявлення в її межах головних характеристик блюзу;
- досліджується роль маргінальних культурних явищ у рамках неакадемічної музики XX ст.;
- застосований комплексний підхід для дослідження передумов виникнення блюзу.

Набули подальшого розвитку:

- теоретичне осмислення характерних рис блюзу та провідних особливостей напрямів та стилів неакадемічної музики ХХ ст.;
- дослідження ролі африканської культурної складової в рамках афроамериканської музичної культури;
- ступінь дослідження характерних ознак імпровізації в блюзі;
- аналіз поняття «маргінальність» у контексті мистецтвознавства;

Уточнено та доповнено:

- поняття «жанр», «стиль», «форма», «фрустрація», «катарсис» в аспекті мистецтвознавства в межах неакадемічної музики ХХ ст.;
- терміни «блюзовий квадрат», «блюзовий лад», «блюзові тони», «блюзовий квадрат у джазовій музиці».

Практичне значення результатів дослідження. Результати дослідження можуть бути використані як у навчальному процесі при вивченні курсів із теорії та історії неакадемічної музики, так і при створенні спецкурсу, присвяченого проблемам впливу блюзу на формування неакадемічної музики ХХ ст. Деякі з положень можуть застосуватися в наукових розробках культурологічного, мистецтвознавчого та музичного напрямку.

Особистий внесок дисертанта. Дисертація є самостійно виконаною роботою. Теоретичні та методологічні положення та висновки є результатом авторських досліджень. Усі публікації автора з теми дослідження одноосібні.

Апробація результатів дослідження на міжнародних і всеукраїнських конференціях: XIII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 2017 р.); Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, 2017 р.); VI Міжнародна науково-творча конференція «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ 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 дисертації представлено в 11-ти 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 (341 позиція) та додатків (3 позиції). Загальний обсяг дослідження становить 232 сторінки, із них 193 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1

БЛЮЗ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Блюз посідає одне з центральних місць у світовому культурному просторі. Зокрема, його вплив простежується в багатьох стилях та напрямках неакадемічної музики ХХ ст. Таке твердження стосується не лише культури США, складовою якої він є, а і культур багатьох європейських країн, та зокрема України. На сьогоднішній день блюз залишається актуальним явищем сучасної світової музичної культури. Причина цього полягає в притаманних йому ознаках, які є носіями оригінальних та неповторних характеристик, що яскравим чином виділяють блюз на фоні інших феноменів світової музичної культури.

Дослідження блюзу все більше привертає увагу сучасних мистецтвознавців. Існує численна кількість наукових робіт, які спрямовані на виявлення характерних рис блюзу, історії його виникнення, становлення та його впливу на формування неакадемічної музики ХХ ст. Серед них можна виділити наступні дослідження.

В. Конен у роботі «Пути американской музыки» (1965) зазначає вплив блюзової мелодики та блюзових інтонацій на джазову музику та на велику кількість музичних стилів і напрямів американської музики: «Джаз сприйняв свій звукоряд із негритянських блюзів» [87, с. 167]. Авторка відносить блюз до головних витоків джазової музики [87, с. 59]. В. Конен вказує деякі характерні риси блюзу, що беруть початок від африканського фольклору, а саме «блюзові інтонації», традиція перекликань, оригінальне трактування фортепіанної партії тощо [87, с. 99]. Також авторка перераховує ознаки блюзу, які відтворилися в джазовій музиці, причому, як зауважує В. Конен, у її пізньому періоді

формування. До таких ознак вона відносить «інтонаційний лад, манеру вокального виконання, типові ритмічні “формули” і особливості форми» [87, с. 38]. Авторка також відносить до впливу саме блюзу домінування в інструментуванні джазової музики саксофона і тромбона, оскільки вони мали можливість максимально точно відтворювати «вокальний стиль негритянських світських блюзів» [87, с. 256]. Таким чином, ми можемо вказати на наявність у представленій роботі розширеного дослідження джазової музики в мистецтвознавчому напрямку, яке включає в себе висвітлення питання впливу блюзу на формування джазового музичного мистецтва. Але, беручи до уваги час написання цього дослідження, ми можемо зауважити, що воно базується лише на аналізі джазової музики до 1965 р. Крім того, на нашу думку, проблематика нашого дослідження потребує також висвітлення окресленого питання і в культурологічному ракурсі, оскільки це є необхідним задля повного розкриття поставленого в дисертації питання.

В роботі Д. Коллієра «Становлення джазу» (1984) в контексті дослідження історії становлення джазової музики надані відомості з історії формування ранішнього блюзу. Автор виділяє мелодику як головну характерну рису блюзу як музичного стилю, висвітлює питання щодо блюзових тонів. Наведемо також цитату з дослідження, яка влучно характеризує блюз як музичну форму, хоча конкретизації щодо визначення блюзу як певної музичної форми автор не надає: «Три розділи блюзової форми можна порівняти з трьома частинами класичної драми, тобто з початком, серединою і кінцем, згідно з формулою Аристотеля» [85, с. 31]. У подібному висловленні ми бачимо прирівнювання закону побудови блюзової форми до найвищої логіки класичних форм та явищ світової культури, що певним чином перегукується і з нашими переконаннями. Зауважимо також, що Д. Коллієр характеризує блюз як «один із... різновидів джазу» та вказує, що блюз є однією з ранішніх форм джазової музики [85, с. 7, 42]. Водночас Д. Коллієр акцентує увагу на вагомості вказаного явища музичної культури для джазової музики. Слід також відмітити, що поняття, пов'язані з блюзовою музикою, а саме блюзові тони, блюзова

форма, блюзові інтонації, досить часто фігурують у зазначеному дослідженні, що ще раз вказує на переконання автора щодо важливої ролі блюзу для становлення джазової музики.

У. Сарджент присвячує главу роботи «Джаз» (1987) дослідженню блюзової мелодики як складового елементу комплексу виразних засобів джазової музики. Тим самим він підкреслює, що саме блюз є невід'ємною частиною музичної «палітри» джазу. У. Сарджент досліджує блюзову мелодику на прикладі аналізу музичного стилю джазової співачки Б. Сміт та характеризує саме її виконавський стиль як «визнаний взірець довершеності і майстерності в мистецтві блюзової декламації» [167, с. 145]. Також у результаті проведеного дослідження автор зазначає, що блюзова музика має африканське коріння: «Те, що афроамериканці почали культивувати цей звукоряд із перших днів епохи рабства, навряд чи може викликати сумніви... Широке розповсюдження цього звукоряду у всіх різновидах негритянської декламації... наводить на думку про існування його значно більш давнього родоводу. Таким чином, цілком очевидно, що негри ніяк не могли його запозичувати. Білі не користувалися ним, і в європейській музиці жодна подібна звукорядна структура не знаходила застосування протягом багатьох століть» [167, с. 156]. Крім того, автор, як і В. Конен, вказує на те, що особливості інструментування джазової музики, а саме «поділ типового джазового ансамблю на секції мідних духових і язичкових, з одного боку, і ритм-групу – з іншого, вочевидь, виник під впливом блюзу» [167, с. 123]. Також зауважимо, що У. Сарджент зазначає, що блюз – це «тип джазу» або «особливий, автономний різновид джазу», а також уточнює, що, на його думку, блюз «існував в імпровізаційній формі принаймні вже у 1890-ті роки» [167, с. 123, 144]. Автор вказує на важливу роль блюзу для формування джазової музики, оскільки він був «свого роду каталізатором» для її розвитку [167, с. 123]. Таким чином, ми можемо відмітити певне висвітлення питання впливу блюзу на джазову музику в рамках проаналізованої роботи. Але, враховуючи розходження нашого припущення та думки вказаного автора щодо визначення блюзу як окремої категорії неакадемічної музики ХХ ст., а не

як підрозділу джазової музики, вважаємо за потрібне доповнити та поглибити результати дослідження, що викладені в роботі У. Сарджента.

В роботі «*Blues off the Record*» (Блюз із запису) (1988) П. Олівер зосереджується на важливості ролі блюзу і вказує, що він є суттєвою формою мистецтва ХХ ст. [298, с. 285]. Досліджуючи питання взаємодії блюзу та джазу, П. Олівер зазначає, що в той час, як джаз зазнав вагомого впливу від блюзу, для формування блюзу джазова музика практично не мала значення, що дозволяє нам стверджувати про первинну та вторинну роль зазначених явищ неакадемічної музики по відношенню одне до одного. Наведене дослідження проведено в історичному ракурсі. Також у ньому надані відомості про відомих блюзових виконавців, таких як Г. Рейні, Б. Смітт, Д. Увісерспун, О. Спенн, Л. Глінн, Г. Браун, Д. Х. Барбі, Б. МакГі, А. Д. Хантер та ін., які дозволили отримати достовірну для проведення цього дослідження інформацію.

Певну увагу приділяє блюзу в своїх роботах і Ю. Чугунов. У роботі «Гармония в джазе» (1988) він пише, що блюз відіграє величезну роль у джазовій музиці, зокрема для її гармонії [222, с. 4]. Автор вказує на пряме походження явища «брейк» у джазовій музиці від блюзу [222, с. 14]. Крім того, Ю. Чугунов окреслює блюз як одну з найоригінальніших «форм, що мали величезне значення на всіх етапах розвитку джазу» [222, с. 15]. Що стосується походження блюзових «нот»¹, автор робить припущення, що їх поява пов'язана з процесом взаємопроникнення «мінору та мажору» [222, с. 16]. Зауважимо, що подібне твердження, на нашу думку, може бути оскарженим і, відповідно, потребує уточнення. У роботі автор вказує на спадкоємність певних гармонічних рис блюзу «в стилях “бугі-вугі”, “ритм енд блюз”, “рок”» [222, с. 17]. Але подібне спостереження зроблено автором лише у формі ствердження, тому потребує уточнення та доповнення. Ю. Чугунов висвітлює питання гармонічної побудови мінорного блюзу та відмічає, що в рамках зазначеної структури «блюзові ноти збігаються... з мінорною гармонією, тому

¹ Подібне формулювання, на нашу думку, є неточним, тому воно досліджене та уточнене в представленій роботі у розділі 2.2.

не звучать настільки характерно, як у мажорному блюзі (за винятком V зниженого ступеню)» [222, с. 17]. Також у роботі «Эволюция гармонического языка джаза» (1997) зазначений автор відмічає важливість впливу блюзу на джазову музику: «Не буде перебільшенням сказати, що блюз є одним із найвищих досягнень негритянської музичної культури, що вплинув на весь хід розвитку джазу та популярної музики» [223, с. 24]. Щодо визначення ролі блюзу в розвитку неакадемічної музики ХХ ст., автор зазначає, що він вплинув «на весь хід розвитку джазу та популярної музики» [223, с. 24]. Крім того, автор окреслює вплив блюзу в рамках музичного стилю *bebop*, який характеризується автором як революційна подія, що уходить своїм корінням у минуле: «найхарактерніші для бопу альтеровані акорди з'явилися завдяки блюзовому ладу»; для бібопу характерний «міцний зв'язок із блюзом, вплив якого проявлений як опосередковано (проникнення блюзових нот у гармонію), так і прямо – часте фрагментарне або повне використання блюзового квадрата»; «блюзова пентатоніка, яка “активно” працювала у джазі на всіх його етапах» [223, с. 93, 97, 136]. Зауважимо, що наведена робота становить певний фундамент у мистецтвознавчих дослідженнях джазової музики. Але маємо вказати, що наведена в роботі інформація, щодо питання впливу блюзу на формування неакадемічної музики ХХ ст. та, зокрема, джазової музичної культури, потребує розширення та уточнення.

Походження блюзу та його вплив на виникнення та формування джазу, року, *rock'n'roll* досліджене в роботі американської мистецтвознавиці М. Еллісон «*Extensions of the Blues*» (Розширення блюзу) (1989). Авторка трактує вплив блюзу на джаз таким чином: «Джаз та блюз завжди були різними жанрами однієї музики, де джаз становив її інструментальну складову, а блюз – вокальну», таким чином виділяючи домінування вокального початку в рамках блюзової музики та, відповідно, блюзової артикуляції, різновидів звуковидобування, особливостей виконання тощо [261, с. 19]. Стосовно року авторка зауважує, що блюзова гармонія є досить розповсюдженою в композиціях рок-музики. Крім того, М. Еллісон вказує, що «все більша

кількість рок-музикантів відчували потребу в розумінні свого блюзового коріння... Деякі блюзи використовувалися знову і знову роковими музикантами», що підкреслює важливу роль блюзу для формування рок-музики [261, с. 81–82]. Крім того, в дослідженні виявляється єдність форм блюзової та джазової музики, ідентичність природи походження їх ритміки, спільність імпровізаційності як головного витoku музикування. Але зазначимо, що в наведеній роботі питання впливу блюзу на неакадемічну музику висвітлене частково, тому результати дослідження потребують доповнення.

Присвячуючи одну главу своєї роботи «*Vision of Jazz*» (Бачення джазу) (1998) відомому музиканту та легенді блюзової музики В. С. Хенді, Г. Гіддінс описує блюз у художньому ракурсі: «Чудом блюзу є його витривалість, яка, ймовірно, невіддільна від її елементарної логіки та її напруженої цілісності... Він уособлює прогрес та перехід. На відміну від симфонії, сонати чи концерту, блюз не має початку, середини чи кінця» [269, с. 31]. Надаючи характеристику блюзу в більш широкому розумінні, автор викладає думку щодо вторинності стилістичних особливостей блюзової музики, оскільки володіння останніми не є запорукою розуміння та виконання справжнього блюзу. Крім того, на думку автора, блюз є явищем суто американської культури: «Народжений і вихований в Америці, американський за формою і функцією» [269, с. 31]. Зауважимо, що подібна думка може бути охарактеризована як спірна, оскільки певна кількість дослідників мають іншу позицію.

У роботі Й. Берендта і Г. Хьюсмана «*The Jazz Book: From Ragtime To The 21st Century*» (Книга джазу. Від регтайму до XXI століття) (2009) надана загальна інформація щодо характерних особливостей блюзу, присутній опис його стильових відгалужень [246, с. 213]. Підрозділ роботи, який присвячений блюзу, входить до розділу, який описує складові елементи джазової музики, тобто, на думку авторів, блюз – це складова музичного напрямку *jazz*. Автори відмічають походження рок-музики від блюзу. За словами всесвітньо відомого гітариста Е. Клептона, котрі наведені в роботі, «Рок є схожим на батарею. Щоразу тобі необхідно повертатися до блюзу та підзаряджатися» [246, с. 214].

Крім того, Й. Берендт і Г. Хьюсмен висвітлюють питання расового домінування в історії блюзового виконавства.

Своєрідна думка щодо блюзової музики викладена в роботах О. Титик. Авторка вважає, що блюзову парадигму створює його саунд, і в зв'язку з цим викладає матеріал стосовно головних інструментів, які пов'язані з блюзом та їх головними виконавськими прийомами. У роботі «Американский блюз: поэтика саунда» (2011) висвітлене питання акустичного та електрифікованого блюзового виконання. Зазначимо, що у наведених дослідженнях відбувається акцентування уваги на виконавському аспекті, що виводить на перший план особу виконавця. У роботі «К вопросу об интонационно ладовой модели мелодии блюза» (2011), де наведений аналіз головних елементів блюзової мелодики, авторка стверджує про домінування в блюзі насамперед поетичного змісту. Подібне твердження є припустимим, оскільки, як відомо, блюз народився як форма вираження людської долі, що обумовило вагомість значення блюзових текстів. Також у роботі присутні припущення загального характеру щодо засадничої ролі блюзу для неакадемічної музики ХХ ст. [208].

Ю. Верменіч у роботі «Джаз. История. Стили. Мастера» (2011), в якому викладено історію джазової музики в аспекті наведення творчих портретів майстрів джазової музики, пише, що «найбільш важливою складовою історичних джазових витоків, безумовно, є блюз, тобто народна світська форма співу північноамериканських негрів, що мала величезне значення для виникнення джазу» [32, с. 12]. За наведеними в роботі словами блюзового музиканта Бі Бі Кінга, джаз та блюз – це за своєю сутністю одне й те ж, відмінною є лише форма: «Джаз – це блюз, який отримав вищу освіту» [32, с. 12]. Зауважимо, що наші припущення щодо першого вказаного у наведеному вислові фактору різняться від наведеної думки автора. Однак, фактор наявності елементів світської музики, що закладені в блюзі, на нашу думку має вагоме значення для процесу становлення блюзу. Тому під час проведення цього дослідження він буде взятий нами до уваги.

Про блюз як про нескінченний виток нових жанрів пише Л. Дуняшева в науковій статті «Концепт “свобода” в афроамериканском песенном дискурсе» (2011). Вона наголошує на тому, що саме блюз привернув увагу світової спільноти до афроамериканської культури. І справді, подібного розвитку не зазнав жоден жанр афроамериканської музичної культури, що через широту територіального охоплення зазначеного розвитку та масовість аудиторії не могло не привернути увагу світової спільноти. Також авторка окреслює особливості аудиторії шанувальників блюзу та вказує, що це «як правило, слухачі середнього віку, а також переважно люди з вищою освітою, професійна діяльність яких нерідко пов'язана з розумовою працею» [52, 158]. Авторка через це робить висновок, що блюзову музику на сьогоднішній день можна віднести до розряду «елітарної культурної форми» [52, 158]. Також Л. Дуняшева в загальному плані вказує на те, що саме блюз є «джерелом нових жанрів та напрямів сучасної музики» [52, 158].

На повсюдне поширення блюзу в рамках джазової фортепіанної традиції вказує О. Лубяна в дисертації «Фортепиано в джазе на рубеже ХХ–ХХІ веков: истоки, тенденции, индивидуальности» (2014). Авторка зауважує, що представники сучасного джазу широко застосовують елементи блюзової музики, продовжуючи традиції піаністів ХХ ст. [109, с. 15] Також О. Лубяна відмічає вплив блюзу на творчість таких джазових піаністів, як О. Пітерсон, А. Джамала, Х. Хенкока та ін. Крім того, авторка акцентує увагу на актуальності блюзу для сучасної джазової музики і сьогодні та через аналіз джазових творів виявляє значення музичної форми «блюзовий квадрат» для джазового фортепіанного мистецтва.

А. Вініченко в статті «У истоков рока: блюз, кельтская баллада» (2015), аналізуючи витoki рок-музики, відмічає значимість блюзу для процесу формування всієї світової культури: «Отже, на цьому етапі на музичній сцені з'являється нова “дійова особа” – блюз, який укупі з іншими представниками афроамериканської та орієнтальних культур безповоротно змінив хід глобалізації світового культурного процесу» [34]. Наведений вислів окреслює

факт впливу блюзу на формування неакадемічної музики ХХ ст. Автор конкретизує, що саме блюз стояв у витоків рок-культури, а також відмічає, що музичний стиль *rhythm&blues* є безпосереднім попередником музичного стилю *rock'n'roll*: «розвиток рок-н-ролу розуміється нами не як народження принципово нового стилю і жанру, а як подальший розвиток ритм-н-блюзової парадигми» [34]. Це зауваження має досить важливе значення, оскільки в ньому виражене певне ототожнювання блюзу та музичного стилю *rhythm&blues*, що в ракурсі цього дослідження має важливе значення.

Стратегічне значення блюзу для становлення неакадемічної музики відмічає і Д. Пешев у науковій статті «Классификация афроамериканских музыкальных жанров Южной Америки: история вопроса» (2015), аналізуючи деякі жанри афроамериканської культури в аспекті традицій гітарного виконавства. Автор пише про вплив блюзу на формування насамперед джазової музики: «Необхідно відзначити, що музичні традиції негроїдних народностей Африки внесли неоціненний вклад у музику Нового Світу, а такі напрями, як спірічуел, блюз і регтайм, справили величезний вплив на багато музичних течій сучасності, зокрема, на джаз, тому вони заслужено є золотим фондом північноамериканської музики» [147]. Зауважимо, що в наведеному вислові автор відносить блюз до витоків джазової музики. Надалі Д. Пешев виділяє джаз та блюз в окрему категорію феноменів афроамериканської культури і вказує, що вони є похідними від жанру спірічуелу. У дослідженні також надана стисла характеристика вказаних вище жанрів афроамериканської музичної культури. Крім того, автор визначає блюз як своєрідну квінтесенцію ознак африканської та європейської культур, причому на рівнозначних правах.

Наведемо також посилання на думки науковців та мистецтвознавців, які фрагментарно згадували блюз у контексті дослідження історії розвитку джазової музики. Я. Скотт у роботі «*Jazz – A Regional Exploration*» (Джаз – регіональне дослідження) (2005) в поясненні природи джазової музики поруч з імпровізаційністю додає блюз як невіддільну складову. За його словами, «Друга якість, яка є характерною для джазової музики, – це відчуття блюзу, навіть коли

воно є дуже тонким або абстрактним» [339, с. 21]. Крім того, автор зауважує, «Щоб музика була насправді джазовою, вона повинна підкреслювати імпровізаційність та завжди мати відчуття блюзу» [339, с. 21]. Більш художнє визначення блюзу надає Ю. Верменіч у роботі «И весь этот джаз» (2005), де підкреслює важливість блюзу в джазовій музиці в аспекті виконавства: «Свінг існує в джазі як поняття і є однією з трьох основних елементів джазового виконання наряду з мистецтвом імпровізації та почуттям блюзового настрою» [31, с. 25]. Ю. Толмачов та В. Дубок в роботі «Музыкальное исполнительство и педагогика» (2005) вказують що саме блюз є «наріжним каменем всього визначення джазу» [199, с. 43]. У науковій роботі П. Корнєва «Джазовое фортепианное исполнительство 30–40-х годов XX века» (2008) відмічені спільні стильові риси блюзу та *boogie-woogie* [91]. М. Толочик у науковій статті «Блюзове виконання у спектрі джазової музики» (2012) розглядає основні риси блюзу як музичного стилю та висловлює думку про спорідненість блюзової та джазової музики: «Блюз нерозривно пов'язаний із новоорлеанським джазом. Банк Джонсон, Фредді Кеппард, Джо Кінг Олівер, Сідней Беше, Желлі Ролл Мортон, Едвард “Кід” Орі, Матт Кері, Джордж Люїс, Луї Армстронг та інші піонери джазу вважалися (і вважаються) також і великими блюзменами, а всесвітньо відомі “*West End Blues*” (Вест-Енд Блюз), “*Texas Moaner Blues*” (Техаський Моанер Блюз) або “*Burgundy Street Blues*” (Бургундський вуличний блюз) зараховані до вершин джазу, – всього лише блюзи, виконані джазменами» [200, с. 168], чим вказує на спадкоємний характер джазової та блюзової музики з трактуванням другої як першоджерела. Про спадкоємність блюзу та головних виконавських прийомів джазової музики, зокрема техніки «скет», пише П. Корнєв у статті «О вокальной импровизации в джазе: становление скэта» (2013): «Перші проблиски виникнення скету можна помітити у відомих виконавців блюзу на записах кінця першого десятиліття ХХ ст. Це окремі склади-вигуки, підбадьорювання інших солістів..., складовий спів Б. Джонсона у блюзі «*Dark Was The Night*» (Темна була ніч), фальцетні складові відповіді-вигуки, дует із губною гармошкою» [92, с. 75]. В науковій

статті «Модификация джазовых фортепианных стилей: от импровизации к нотным текстам» (2015) І. Львова висловлює думку, що блюз набув рис музичного стилю, водночас зберігаючи свої «жанрові конструктивні елементи», від моменту потрапляння в джазовий музичний напрям [112, с. 2]. У своїх дослідженнях, зокрема в науковій статті «Повторная цикличность становления и развития джазового искусства XX ст.: традиционное, новое, авангард. Часть 1» (2012), П. Корнєв зазначає, що незважаючи на те, що блюз завжди був дуже близьким із джазовою музикою, він все одно залишався окремим явищем музичної культури XX ст.: «Блюз видозмінювався від десятиліття до десятиліття, йдучи паралельно з джазом, залишаючись його частиною і живучи власним автономним життям» [93, с. 128]. Як головна основа джазової музики зазначений блюз у роботі Б. Уланова «*A History of Jazz in America*» (Історія джазу в Америці) (2015) [332]. На походження засобів музичної виразності джазового вокалу від блюзу вказує А. Мохонько в статті «Джазовый вокал: проблемы, поиски, решения» (2015): «Історично специфіка джазового вокалу багато в чому визначається його зв'язком із фольклором північноамериканських негрів, і насамперед із блюзом. Тому для нього характерно розширення засобів експресії порівняно з традиційною європейською технікою, що проявляється у використанні глісандо, фальцету, вібрації, носових ертональних звуків, шепоту чи різкого підсилення нот, а також інших зовнішніх звукових ефектів» [124, с. 122]. О. Коверза в статті «Зародження джазового мистецтва в Америці» (2015) окреслює блюз як виток джазової музики та головними елементами, що отримали розвиток у рамках вказаного музичного напрямку, зазначає блюзові тони та форму 12-тактового блюзового квадрата [81]. Американський дослідник та історик джазу Т. Джойя в дослідженні «*How to Listen Jazz*» (Як слухати джаз) (2016) також вказує на блюз як на один із витоків джазової музики: «З величезної кількості складових, що сприяли народженню джазу, найважливішим був блюз» [270, с. 80]. Також автор відмічає, що від блюзу джазові музиканти перейняли, «як “підтягувати” звуки, як грати “брудно”, як відірватися від тиранії чистих і ідеально виписаних

нот, які домінували в музиці з часів Піфагора» [270, с. 75], тим самим відмічаючи важливість традицій африканської музичної культури для формування особливостей блюзової музики. М. Архандєєва в статті «Блюз как путь к профессиональному мастерству исполнителя» (2017), досліджуючи джазове музичне мистецтво в аспекті виконавства, долічує блюз до витоків джазової музики. Також авторка пише про значимість блюзу для мистецтва ХХ ст.: «Саме блюз, який виник у ході переселення чорношкірих жителів Африки на американський континент, вплинув на музичну культуру ХХ ст.» [9]. В. Журба в статті «Особливості гармонії музичного стилю *bebop*» (2017) вказує на те, що «акордова послідовність блюзового квадрата вважається однією з найбільш вживаних у музиці стилю *bebop*» [57, с. 200]. Крім того, в статті «Особливості мелодики музичного стилю *bebop*» (2018) В. Журба зазначає, що «блюзовість є однією зі складових частин мелодики» зазначеного стилю [58, с. 112]. Таким чином, ми можемо вказати на численну кількість згадувань блюзу як головного витoku джазового музичного мистецтва в рамках наукових робіт, що спрямовані на дослідження джазової музики.

Водночас маємо відмітити, що існує певна низка робіт, присвячених дослідженню музичного напрямку *rock*, в яких йдеться про блюзову музику. Однак зауважимо, що подібні посилання мають більшою мірою фрагментарний характер.

Найбільшого висвітлення питання прояву характеристик блюзу в рамках музичного напрямку *rock* отримало в роботах В. Сирова. Дослідження вказаного автора проведені в аспекті загального вивчення музичного напрямку *rock*. В роботі «Стильові метаморфози року» (1997) В. Сиров відмічає значимість блюзу при порівнянні його з іншими стилями та жанрами неакадемічної музики ХХ ст.: «З усіх жанрів афроамериканського фольклору блюз є найбільш відкритим і динамічним. Особливо яскраво це виступає при порівнянні блюзу і спіричуелу, блюзу і регтайму, блюзу та кантрі» [192]. І справді, жоден із жанрів афроамериканської музичної культури, що в цьому випадку має на увазі автор, не отримав настільки широкого та повсюдного подальшого розвитку, що

дозволяє нам виділити блюз в окрему категорію явищ музичного мистецтва. У науковій статті «Понятийно-терминологические аспекты рока» (2009) автор зауважує, що блюз є «жанровим прабатьком класичного року» [191, с. 150]. Також автор відмічає деякі елементи рок-музики, що беруть початок від блюзу. В. Сиров зазначає спільність блюзу та музичного стилю *rock'n'roll*, вказуючи, що, «як відомо, поняття “рок-музика” і “рок” походять від одного кореня – це “рок-н-рол”. Так був позначений жанр, назву якого ще на початку 1950-х увів в ужиток А. Фрід, запозичивши його з блюзу» [191, с. 148]. Таким чином, ми можемо вказати на наявність певного впливу блюзу на формування музичного напрямку *rock*, що окреслений у роботах В. Сирова.

В роботі А. Шоу «*The Rock Revolution: What's Happening in Today's Music*» (Рок-революція: що відбувається в сьогоднішній музиці) (1969), яка спрямована на дослідження рок-музики, блюз зазначається як один із головних її витоків. Крім того, автор характеризує *rhythm&blues* навіть не як самостійний стиль, а лише як форму блюзу: «*Rhythm&blues* був урбанізованою та менш різкою формою блюзу, ніж *country* чи сільський блюз, але більш вульгарний та видовищний, ніж міський блюз» [315, с. 33]. Ч. Браун у дослідженні «*The Art of Rock and Roll*» (Мистецтво рок-н-ролу) (1992) вказує на блюз як на один із головних витоків рок-музики, причому у різноманітних його стильових різновидах: *primitive blues* (примітивний блюз), *classic blues* (класичний блюз), *jump blues* (джамп блюз), *urban blues* тощо. Ч. Браун також висловлює думку, що «перші рокери були музикантами, які просто грали *rhythm&blues*, або музиканти, яких він надихав» [252, с. 38]. У матеріалі, який викладає М. Вольфсон у роботі «*Great Blues Riffs For Guitar*» (Найзначніші блюзові рифи для гітари) (1994) автор не проводить межі між блюзовими та роковими рифами та надає інформацію, не розділяючи ці два явища неакадемічної музики ХХ ст., що, безумовно, свідчить не лише про їх стилістичну, а й про жанрову спільність [338]. У дослідженні Д. Сзетмері «*A Time to Rock: a Social History of Rock and Roll*» (Час року: соціальна історія рок-н-ролу) (1996), яке присвячене дослідженню рок-музики, блюз зазначений як один із головних витоків рок-

музики та *rock'n'roll*: «Незважаючи на те, що впродовж років блюз приймав різні форми та переживав багато змін, блюзова форма стала основою *rock'n'roll*» [319, с. 2]. Стилістична єдність цілої низки музичних стилів неакадемічної музики зазначена в наведених автором словах відомого музиканта Ч. Беррі: «Це колись називалося *boogie-woogie*, це колись називалося блюз¹, це колись називалося *rhythm&blues*... А зараз це зветься *rock*» [319, с. 2]. Н. Смикало в статті «Рок-культура Запада как феномен культуры второй половины XX в.» (2013) також однозначно вказує, що головним елементом рок-музики є блюз [180]. Автор відмічає, що втілення характеристик блюзу в рамках рок-музики відбувається через акцентування уваги в роковому вокалі передусім на звучанні, а не на семантиці слів. Стратегічне значення блюзу для неакадемічної музики XX ст. в аспекті дослідження рок-музики відмічає і О. Назін у статті «Особенности взаимодействия музыкального языка джаза и рок-музыки в XX – начала XXI века» (2014): «Як справедливо зазначають дослідники XX століття, мелодійне і ладове мислення блюзу збереглося в творчості більшості сучасних виконавців» [132, с. 133]. Автор також відносить блюз до витоків року: «Джаз і рок мають спільні корені, що йдуть в африканський блюз» [132, с. 133]. Творчість групи *Rolling Stones*, найяскравіших представників музичного стилю *rhythm&blues*, характеризується як музика, «заснована передусім на блюзі», в роботі П. Суркова «Легенди світового року» (2016) [189, с. 28]. Д. Терентьев у статті «Специфические черты аккордики в поп- и рок-музыке 1980-х годов» (2016) вказує на те, що для різних стилів «рок- та поп- музики» є «характерні блюзові мелодійні ходи баса», що свідчить про спорідненість стилістичних ознак блюзової музики та вказаних музичних напрямів [195, с. 51]. С. Дюкін в статті «Рок-музыка и рок-культура: к вопросу о дефинициях понятий» (2017) надає загальне зауваження, зазначаючи, що основу рок-музики складають «блюзові форми» [53, с. 27].

¹ Під блюзом розуміється міський, електрофікований блюз. В іншому випадку, хронологічний порядок, у якому наведені музичні стилі, буде порушений.

Подібна ситуація спостерігається також і відносно питання ролі блюзу в рамках інших напрямів та стилів неакадемічної музики, таких як *soul*, *funk*, *rhythm&blues*, *rock'n'roll*, *pop*, *rap* та ін. В науковій літературі існують звернення до вказаної проблеми, але вони також носять епізодичний та фрагментарний характер.

В роботі Р. Діксона та Д. Годріча «*Recording the Blues*» (Запис блюзу) (1970) викладене дослідження історії звукозапису блюзової музики в період із 1877 по 1945 рр. Матеріал зорганізовано за хронологічним принципом. Автори відмічають базування на блюзі неакадемічної музики зазначеного хронологічного періоду: «У 40-х та 50-х роках (XX ст. – Авт.) блюзова та популярна музика дуже наблизилися; сьогодні їх навіть складно відрізнити одну від одної», «Популярна музика написана, спираючись на блюз» [257, с. 7]. Незважаючи на досить загальний характер наведеного вислову, в ньому спостерігається думка автору, щодо прояву ознак блюзу в окресленому хронологічному періоді. В роботі Е. Енді «Стилістика року» (1993) блюз винесений у виток стилю *rhythm&blues* [230]. В роботі А. Бурлака та О. Запесоцького «В ритме эпохи: очерки истории музыки рок» (1994) автори вказують на блюз, як виток музичного стилю *soul*, з якого в результаті розвитку та підсилення значення ритмічної основи, з'явився музичний стиль *funk*, що дозволяє нам зробити висновок про стилістичну спорідненість вказаних явищ неакадемічної музики XX ст. [23, с. 42]. В роботі В. Козлова «Рок-музыка: истоки и развитие» (1998) автор простежує зв'язок походження наступних музичних стилів: *rhythm&blues* від блюзу, *rock'n'roll* від *rhythm&blues*. Також автор виділяє музичний стиль блюз-рок як провідне стильове відгалуження року, в основі якого, подібно до музичного напрямку *rock*, закладені музичні стилі *rock'n'roll* та *rhythm&blues*. Крім того, В. Козлов характеризує музичний стиль *rhythm&blues* як «міський різновид» блюзу, тим самим вказуючи на пряму спадкоємність першого явища від другого [82, с. 55]. Зауважимо, що у представленій роботі певною мірою досліджене походження від блюзу таких музичних стилів, як *rhythm&blues* і *rock'n'roll* в аспекті їх стилістичних

особливостей. Подібна думка висловлена і у роботі Д. Дікерсона «*Goin' Back to Memphis: a Century of Blues, Rock 'n' roll, and Glorious Soul*» (Повернення в Мемфіс: століття блюзу, рок-н-ролу та славний соул) (1996): «Мемфіс визначив блюз, згодом переробивши його на *rhythm&blues*» [256, с. 168]. В роботі С. Тьорнера «Лестниця в небо» (2001) автор акцентує увагу на тому, що саме блюз вплинув на формування виконавського стилю короля *rock'n'roll* Е. Преслі. Блюз був також дуже важливим і для виконавського стилю Р. Чарльза. Автор наводить наступне висловлювання зазначеного виконавця з цього приводу: «Мені завжди здавалося, що блюз і спіричуели з музичного та емоційного огляду близькі. І мені пощастило злити їх воєдино» [196, с. 43]. Подібне зауваження свідчить про те, що блюз посідав центрову позицію в рамках творчості головних фігур музичного стилю *rock'n'roll* та *soul*. Але автор не конкретизує зони вказаного впливу. В статті Є. Соловйової «Социокультурный аспект трансформаций рок-н-ролла в 1960-е гг.» (2014) через аналіз історії розвитку музичного стилю *rhythm&blues* продемонстрований його вплив на появу стилю *rock'n'roll*, що вказує на те, що перший вищевказаний музичний стиль є витоком другого. Водночас, це свідчить про первинно блюзові витoki музичного стилю *rock'n'roll* [183]. І. Яркіна в статті «Становление стиля фанк: С. Стоун и его дебютный альбом «*A Whole New Thing*» (Цілком нова річ) (2015) відмічає, що блюз, поряд із духовними гімнами та рінг-шаутсами, є одним із «шарів», які також становлять музичний стиль *funk* [242, с. 68]. Надалі під час проведення аналізу вказаного музичного альбому авторка неодноразово відмічає наявність характерних ознак для блюзової музики (блюзові мелодичні лінії, повільний темп, що характерний для блюзу, блюзові гармонії), що свідчить про проникнення блюзових характеристик у склад стилістичної системи музичного стилю *funk*. Аналізуючи характерні ознаки музичного стилю *soul*, про спільні риси з блюзом пишуть Н. Вербіна та В. Живов у статті «Стилистические особенности исполнения жанра “соул” как одного из ведущих духовных жанров поп-музыки» (2018): «Такі вокальні стилі, як блюз і соул, мають у своєму арсеналі схожі виконавські прийоми, бо у витоках їх

становлення стояли афроамериканські види пісенної творчості – спіричуел і госпел відповідно» [28, с. 3]. Крім того, автори зазначають такі характерні прийоми музичного стилю *soul*, як бендінг, дьорті тон та офф-пітч, що можуть бути трактованими похідними саме від блюзу. М. Смородська в дисертації «Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття» (2020) відмічає вплив блюзу на стиль *soul* в аспекті імпровізаційності та стилістичних особливостей [179, с. 130].

Підсумуємо, що в науковій літературі найбільш висвітленою є тема впливу блюзу на музичний напрям *jazz*. Проблема впливу блюзу на музичний напрям *rock* отримала меншого обговорення. Мистецтвознавцями були визначені насамперед стилістичні особливості блюзової музики, що відтворилися в рамках музичного напрямку *rock*. Також зауважимо, що науковцями виведений вплив музичного стилю *rhythm&blues*, що прямо пов'язаний із блюзом, на появу та становлення музичного стилю *rock'n'roll*. Щодо висвітлення в науковій літературі питання прояву ознак блюзу в рамках інших напрямів та стилів неакадемічної музики, таких як *soul, funk, pop, rap* та ін., необхідно зазначити, що воно є недостатнім та носить поодинокий та несистематичний характер.

Крім того, серед загальних висновків до цього підрозділу необхідно вказати на те, що думки науковців різняться щодо характеристики блюзу як окремої складової неакадемічної музики або сегмента джазової музичної культури. Зазначене питання, на нашу думку, також потребує уточнення через запобігання викривлення та спотворення уявлень про головні поняття та категорії неакадемічної музики. Подібна ситуація складається і стосовно визначення домінування африканської або європейської культурних складових у рамках обговорюваного феномену неакадемічної музики. Вказане питання, на нашу думку, має засадниче значення в аспекті визначення причин широкомасштабного впливу блюзу на музичні стилі та напрями неакадемічної музики ХХ ст., тому воно також потребує додаткового висвітлення та уточнення. Необхідно відмітити, що в наведених літературних джерелах

більшою мірою присутні дослідження спільних стилістичних особливостей блюзової та джазової музики, тоді як практично не висвітлене питання впливу блюзу в аспекті його інших головних характеристик. З цієї причини в представленій роботі надаються особисті дослідження авторки щодо стилістичних особливостей блюзу та їх впливу на неакадемічну музику ХХ ст.

Таким чином, ми можемо відмітити, що численна кількість дослідників вказують на блюз як на головний виток певних музичних стилів та напрямів неакадемічної музики ХХ ст. Але комплексних наукових робіт, які спрямовані на виявлення та дослідження такого впливу, немає. Особливо ця проблема стосується українського мистецтвознавства, в якому це питання мало висвітлене. Тому ми можемо зробити висновок, що робота, яке буде спрямована на дослідження блюзу в аспекті його впливу на основні стилі та напрями неакадемічної музики ХХ ст., на сьогоднішній день є вельми актуальною та затребуваною.

1.2. Джерельна база дослідження

Представлене дослідження проведено, відштовхуючись від низки джерел, а саме: аудіо, відео та нотних матеріалів, дискографій музикантів і музичних гуртів, роль яких характеризується як засаднича в рамках музичних напрямів та стилів, що вивчаються.

Насамперед виділимо категорію джерел, в яких у письмовому вигляді викладені інтерв'ю з провідними діячами неакадемічної музики. Найзначимішою є збірка «*Rolling Stones Interviews*», в якій викладені інтерв'ю з ключовими фігурами неакадемічної музики ХХ ст., такими як Р. Чарльз, Д. Моррісон, Ф. Спектор та ін. [310]. У роботі «*Blues Speak: the Best of the Original Chicago Blues Annual*» (Розмова про Блюз: найкращий з оригінальних щорічних блюзових чиказьких блюзів) представлені інтерв'ю блюзових музикантів, таких як К. Тейлор, Е. Бойд, Д. Кінсі, П. Перкінс, Л. Боуї та ін. [249]. У дослідженні А. Тіпальді «*Children of the Blues: 49 Musicians Shaping a*

New Blues Tradition» (Діти блюзу: 49 музикантів формують нову традицію блюзу) викладені творчі портрети сорока дев'яти блюзових музикантів [330]. Серед них Л. Еллісон, К. Браун, Б. Д. Джонсон, К. Ніл, Л. Петерсон та ін. Інтерв'ю з найвідомішими блюзовими виконавцями викладені в роботі Д. Ейкройда та Б. Маніла «*Elwood's Blues: Interviews with the Blues Legends & Stars*» (Блюз Елвуда: Інтерв'ю з легендами та зірками блюзу) [245]. В роботі наведений матеріал бесід із Ч. Брауном, Р. Брауном, Р. Чарльзом, Б. Гаєм, Бі Бі Кінгом та ін. В ході інтерв'ю вони розповідають про роль блюзу у своїй творчості.

Наступну категорію джерел становлять дискографії провідних діячів джазу, музичних напрямів *rock*, *pop* та музичних стилів *rhythm&blues*, *rock'n'roll*, *soul*, *funk* та *rap*. Суттєвим витокм матеріалу для дослідження стала робота Л. Лідбітера та Н. Слейвена «*Blues Records, January 1943 to December 1966*» (Записи блюзу, з січня 1943 по грудень 1966 року), в якій представлена дискографія блюзових записів із 1943 по 1966 рр. [290]. Перелік композицій, написаних у роковому музичному напрямі, наведений у списку «*The Top 500 Most Influential Rock Songs*» (Топ-500 найвпливовіших рок-пісень). Зазначений перелік складений, спираючись на діяльність організації та музею *Rock & Roll Hall of Fame* (Зал слави рок-н-ролу). Необхідно відмітити, що музичний напрям *rock* в цьому випадку трактується в більш широкому розумінні, тому і стильові рамки композицій, що включені до нього, є розширеними [329]. Дискографія записів у стилі *rhythm&blues* викладена в роботі Т. Ніллі «*Goldmine Standard Catalog of Rhythm&Blues Record*» (Золотий каталог стандартних записів ритм-енд-блюз) [295]. Перелік композицій у стилі *rhythm&blues* викладений у роботі Д. Вітбурна «*Top R&B Singles, 1942–1995*» (Найкращі сингли *rhythm&blues*, 1942–1995) [337]. Крім того, в роботі надані топ-рейтинги артистів, звукозаписів та ін. Автором також додані оригінальні списки композицій, які ніколи не потрапляли до складу топ-рейтингів композицій у стилі *rhythm&blues*. Робота Б. Маккена, П. Форнетела та Б. Айреса «*The Rock Music Source Book*» (Книга джерел рок-музики) включає в

себе перелік рокових музичних композицій [294]. Твори систематизовані за тематикою текстів. Крім того, в роботі надані відомості про кінематографічні стрічки та саундтреки, які зняті чи написані відповідно на теми, що стосуються історії рок-музики. Також перелічені найважливіші дати в історії розвитку рок-музики.

Надалі надамо характеристику джерел, що склали категорію нотних транскрипцій блюзової музики, а також творів музичних напрямів *jazz*, *rock*, *pop* та музичних стилів *rhythm&blues*, *rock'n'roll*, *soul*, *funk* і *rap*. Зауважимо, що традиція нотації застосовна більшою мірою для блюзової та джазової музики, тоді як для музичних напрямів *rock*, *pop* та музичних стилів *rhythm&blues*, *rock'n'roll*, *soul*, *funk*, *rap* більш характерною є аудіо- та відеофіксація музичного матеріалу. Основна частина нотної спадщини джазової музики зафіксована в серії нотних збірок *Real Book* (Ріал бук). Серед них: *Real Book I* [325], *Real Book II* [326], *Real Book III* [327]. Нотну спадщину блюзової музики становить збірка «*The Real Book of Blues*» (Ріал бук блюзів), в якій у вигляді виписаної нотації мелодії з акордовим цифруванням та словами представлені 225 блюзових композицій [328]. У дослідженні задіяна робота «*Big Book of Blues*» (Велика книга блюзу), в якій наведені нотні перекладенні 80 блюзових композицій для вокалу з фортепіано та електрогітарою [322]. До дослідження була долучена інформація зі збірки «Сборник специальный, Блюз. Часть 2», в якій викладені гітарні транскрипції видатних блюзменів [168]. Слід відмітити також і збірку блюзових творів «*Downhome Blues Lyrics: an Anthology from the Post-World War II Era*» (Лірика даунхом блюзу: антологія часів Другої світової війни), що складена Д. Тайтоном [331]. Наведена робота представляє тексти 125 блюзів, які, на думку автора, відіграли головну роль у становленні зазначеного феномену музичної культури

Певні дані були отримані з документальних відеоджерел, що є в мережі інтернет. Документальна стрічка «*Deep Blues: A Musical Pilgrimage to the Crossroads*» (Глибокий блюз: музичне паломництво до перехрестя) надає інформацію про існування блюзу в глибинках США в 90-х рр. ХХ ст. Стрічка

включає в себе інтерв'ю з виконавцями блюзової музики та демонструє записи їх виконання. Матеріал документальної стрічки «*Blues Story: a Documentary*» (Блюзова історія: документальний фільм), що присвячена історії становлення блюзу, побудований, спираючись на інтерв'ю з провідними виконавцями блюзової музики, такими як Ч. Браун, К. Тейлор, Б. Гай, Р. Локвуд, Бі Бі Кінг та ін. [250]. До уваги була взята інформація інтерв'ю з легендою блюзової музики Б. Гаєм [291]. Біографічна інформація про В. С. Хенді, який відіграв ключову роль у процесі становленні блюзу, наведена в документальній стрічці «*W. C. Handy Biography*» (Біографія В. С. Хенді) [334]. В стрічці також представлені численні фотографії виконавця. Відомості про формування музичного стилю *funk* в контексті становлення гурту «*P-Funk*» викладаються в документальній стрічці «*Parliament Funkadelic – One Nation Under A Groove*» (Парламент *Funkadelic* – одна нація під грувом) [300]. Рідкісні факти та інтерв'ю з М. Джагером, Б. Уайменом, К. Річардсом, А. Корнером та ін. викладені в документальних стрічках «*Rare Rolling Stones BBC Documentary 1982 Part 1*» (Рідкісні Роллінг Стоунз Документальний фільм БіБіСі 1982, частина 1) [306] та «*Rare Rolling Stones BBC Documentary 1982 Part 2*» (Рідкісні Роллінг Стоунз Документальний фільм БіБіСі 1982, частина 2) [307]. Також у процесі дослідження був задіяний матеріал документального серіалу К. Бернса «Джаз», в якому представлена повномасштабна історія джазової музики [48].

Окрему категорію джерельної бази становлять роботи, які написані, спираючись на слова музикантів-виконавців, саунд продюсерів, композиторів тощо. Серед таких досліджень необхідно виділити роботу Д. Дікерсона «*Goin' Back To Memphis: A Century Of Blues, Rock'N'Roll, And Glorious Soul*» (Повернення до Мемфіса: століття блюзу, рок-н-ролу та славного соулу), де надані відомості про творче життя міста Мемфіс (Теннессі), яке було центром музичних інновацій популярної музики США [256]. До вказаної роботи доданий перелік досліджень блюзової музики та блюзових композицій.

До дослідження також долучена інформація стосовно взаємозв'язків рок-музики та блюзу, що надана у випусках американського журналу «*The History*

of Rock» (Історія року), в якому наведені статті про найбільш значущих виконавців музичного напрямку *rock* [281].

Таким чином, ми можемо відмітити, що представлена джерельна база є достатньою задля дослідження та виявлення ролі блюзу в рамках неакадемічної музики ХХ століття. Крім того, інформація отримана з джерельної бази дозволить поглибити рівень дослідження провідних рис блюзу та виявити передумови його виникнення, що і дасть можливість у повному обсязі розкрити проблему представленої роботи.

1.3. Понятійно-категоріальний апарат дослідження

В ході проведеного дослідження був використаний певний перелік відповідних понять та категорій. Вказані поняття насамперед стосуються процесу виділення провідних характеристик явищ неакадемічної музичної традиції та, зокрема, блюзу. Зауважимо, що в контексті неакадемічної музики, окреслений процес виявлення та диференціації провідних ознак музичних стилів та напрямів викликає певні труднощі. Це відбувається через недостатній рівень теоретичного осмислення та наукового обґрунтування феноменів неакадемічного музичного мистецтва. Зауважимо, що на думку В. Конен, подібні ускладнення викликані «особливостями складної культури ХХ століття в цілому» [89, с. 468].

У дослідженні неакадемічної музики ХХ ст., на нашу думку, засадничу роль відіграє поняття музичного жанру. Таке твердження ми можемо зробити, виходячі з вислову В. Холопової, яка характеризує музичний жанр як «найбільш канонічне явище музичного мистецтва» [218, с. 84]. Проаналізуємо етимологію терміну «жанр». Слово «жанр» походить від французького слова *genre*, що в перекладі на українську мову означає «рід, вид» [231]. Слово *genre* бере свій початок від латинського слова *genus* (у родовому відмінку – *generis*), що означає походження. Серед наукових досліджень зазначеного поняття можна виділити роботи А. Сохора, О. Соколова, В. Цуккермана, С. Скребкова

та ін. На думку С. Сохора, переважною характеристикою музичного жанру є обставини та середовище, в якому виконується музичний твір: «жанр у музиці – це різновид музичних творів, який насамперед визначається тією обстановкою виконання, вимогам якої об'єктивно відповідає твір» [194, с. 28]. О. Соколов виділяє фактор наявності певної функції як засадничу рису визначення музичного явища як жанру. На його думку, музичний жанр – це «вид музичного твору, який виникає відповідно до певної функції (життєвої чи художньої)» [181, с. 23]. В. Цуккерман класифікує музичні жанри за їх змістом [219]. М. Арагновський пов'язує в нерозривну систему музичний жанр та музичну мову та структуру, причому жанр і структуру – в рамках професійної музики, а жанр і елементи музичної мови – в рамках побутової [35, с. 123–164]. С. Сохор зазначає нерозривний зв'язок музичного жанру та музичної форми в широкому розумінні [185, с. 12]. Є. Назайкінський наголошує на тому, що кожний музичний жанр виконує функцію в житті та побуті людини [130, с. 80]. Таким чином, ми можемо відмітити, що для визначення явища музичної культури як жанру, необхідно звертатися до аналізу умов його виникнення, а також звертати увагу на наявність у цього явища певної функції. Крім того, виходячи з аналізу етимології обговорюваного поняття, ми можемо зазначити, що провідною ознакою музичного жанру є певний вид його виконання. Щодо елементів музичної мови, які відмічає М. Арагновський, у нашому разі ми віднесемо їх до поняття музичного стилю.

Поняття музичного стилю є не менш важливим елементом для дослідження неакадемічної музики ХХ ст. Звертаючись до етимології вказаного терміну зазначимо, що слово «стиль» походить від латинського слова *stilus*, що в перекладі на українську означає «паличка для письма» [158]. До нашої мови воно прийшло від французького слова *style* – почерк, стиль. Серед робіт, присвячених дослідженню поняття «музичний стиль», насамперед виділяється робота М. Михайлова, в якій автор характеризує музичний стиль як «єдність системно зорганізованих елементів музичної мови» [121, с. 117]. Також автор підкреслює, що ці елементи створюють музичний стиль через «єдність системи

музичного мислення як особливого різновиду художнього мислення» [121, с. 117]. А. Костеріна і О. Більтюков зазначають, що музичний стиль – це система музично-виразних засобів, «які моделюють пануюче в певну епоху бачення буття» та пов'язують певні елементи музичної мови з оточуючими історичними умовами [98, с. 140]. Зв'язок музичного стилю та соціального середовища підкреслює і Б. Яворський та характеризує музичний стиль як «музичне мислення, що проявляє себе на різноманітних рівнях (індивідуальному, національному, історичному), яке виростає на ідеологічній та соціально-економічній основах [237, с. 27–28]. С. Скребков надає характеристику стилю у ракурсі єдності системи художньої виразності та вказує, що музичний стиль – це «...найвищий різновид художньої єдності» [176, с.10]. Б. Асаф'єв пропонує розглядати музичний стиль через трактування музичної інтонації як засадничого елемента музичного стилю та виділяє зв'язок стилю та історичних умов: «...переважання будь-якого інтервалу в музиці є наслідком того, що відбувається, під впливом суспільної свідомості, інтонаційного відбору і стає виявленням стилю» [10, с. 218]. Також Б. Асаф'єв характеризує музичний стиль як «...сталість “музично-інтонаційного” почерку епохи, народу і особистого композиторського, що й обумовлює характерні повторювані риси музики як живої мови» [11, с. 29]. О. Лігус пише про музичний стиль у більш широкому розумінні: «Стиль у загальному розумінні є проявом характеру творчого мислення» [105, с. 131]. У науковій статті Л. Романової, на нашу думку, наведене дуже влучне, але декілька узагальнююче визначення обговорюваного поняття: «музичний жанр як тип тематизованого світовідношення, цілісно або фрагментарно втілює картину світу певної культури, яка його породила і актуалізувала» [164, с. 69]. Звернемося також до роботи Є. Назайкінського «Стиль и жанр в музыке»: «Музичний стиль – це відмінна якість музичних творів, які мають ту чи іншу конкретну генетичну спільність..., яка дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку явищ у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак»

[130, с. 20]. В роботі під редакцією Ю. Тюліна ми знаходимо досить чітке пояснення музичного стилю: музичний стиль «...означає характерність засобів виразності... які властиві твору, композитору, творчому напрямку тощо» [127, с. 12]. Задля уточнення поняття «музичний стиль» у контексті представленого дослідження, зосередимо увагу на засобах музичної виразності як його складових, а також надамо наступне визначення обговорюваного поняття: музичний стиль – це сукупність елементів музичної мови, логічно взаємопов'язаних між собою та утворюючих єдину систему музичної виразності. Сам феномен мистецтва полягає у відображенні оточуючої дійсності, тому виносити у визначення зв'язок стилістичних елементів із історичним середовищем їх виникнення та існування в контексті цього дослідження ми вважаємо недоречним.

Слово «форма» (*forma*) походить від латинської мови (*forma*) та в перекладі означає «форма» [235]. Визначення терміна «музична форма» можливе у двох ракурсах: в широкому та звуженому. В широкому трактуванні музична форма є елементом музичного стилю та невідривно пов'язана зі змістом музичного твору. В більш вузькому розумінні, музична форма – це структура твору, послідовність його структурних елементів. У роботі «*Harvard Dictionary of Music*» (Гарвардський музичний словник) надано два терміни для розрізнення цих двох визначень, що, на нашу думку, більш точно відображають їх сутність: «*form in music*» (форма в музиці) та «*form(s) of music*» (форма (-и) музики) [278, с. 277]. Визначенню у вузькому розумінні відповідає термін «музична структура», чи, як зазначає Б. Асаф'єв, «форма-схема» [10, с. 224]. Необхідно зазначити, що при широкому трактуванні поняття «музична форма» практично зникає роздільна межа, яка лежить на кордоні з поняттям музичного стилю. Тому в ракурсі проведеного дослідження ми виділяємо поняття музичної форми у більш вузькому розумінні та трактуємо термін «музична форма» як структуру музичного твору.

Поняття «блюз» має досить широке трактування в науковій літературі. Намагаючись досягти максимального точного формулювання визначення

вказаного феномену неакадемічної музики в аспекті цього дослідження, звернемося до наукової літератури, аби з'ясувати вже виявлені його головні характеристики. Існує визначення блюзу як музично-поетичного жанру, який виник наприкінці ХІХ ст. На думку Н. Смикало, блюз – це «різновид афроамериканського вокального фольклору, що сформувався як музичний стиль наприкінці ХІХ ст.» [180, с. 130]. Подібне твердження, на нашу думку, є не зовсім точним, оскільки у вказаний хронологічний період блюз ще не можна характеризувати як самостійний музичний стиль, а скоріше як музичний жанр. Подібну думку виказує і Д. Коллієр: «блюз як особливий музичний жанр, мабуть, склався на основі деяких форм негритянського трудового фольклору (і насамперед уорк-сонгу) у 80–90-х роках минулого століття» [85, с. 43]. Н. Смикало вказує на важливість для блюзу насамперед текстового змісту, оскільки його «музична форма зумовлена формою його словесного тексту» [180, с. 130]. Ю. Толмачов та В. Дубок також характеризують блюз як «пісенну форму», тим самим підкреслюючи домінування вокального початку в рамках зазначеного феномену неакадемічної музики [199, с. 43]. Також автори окреслюють важливість структурного аспекту для вказаного явища, пишучи, що «Блюз – одна з перших пісенних форм, що отримала і зберегла до наших днів свою особливу будову» [199, с. 43]. Е. Уолд, в свою чергу, окрім 12-ти тактової структури додає до характерних ознак блюзу складову певної акордової послідовності [335, с. 4]. Ю. Верменіч наводить наступне визначення блюзу: «народна світська форма співу північноамериканських негрів, що мала величезне значення для виникнення джазу» [32, с. 11]. Зауважимо, що крім превалювання вокального початку та значення блюзу для формування джазової музики, автор також відмічає також синтез ознак фольклорного та світського музикувань в рамках комплексу його провідних характеристик. Етнічну складову явища блюзу підкреслюють С. Дево та Г. Гіддінс, зазначаючи, що «блюз був влучною і тверезою метафорою для чорношкірих людей, що споглядали справжній сенс свободи» [255, с. 58]. Соціально-расовий аспект виділений в статті Б. Верна «*African-Derived Music of the Americas*» (Музика

африканських похідних Америк), де автор вказує наступне: «Блюз – ще один жанр у царині популярної музики, що коментує тяжкості раба/екс-раба», окреслюючи важливість соціального аспекту в межах блюзової парадигми [333, с. 3].

В ракурсі теорії музики, блюз – це певна інтонаційна система, що викладається за допомогою певної гармонії та форми. Ю. Чугунов характеризує блюз як одну «з самих оригінальних форм», тобто він трактує блюз як музичну форму у широкому її розумінні [222, с. 15]. Е. Джаффе описує блюз наступним чином: «Блюз можна трактувати з багатьох сторін: як стан духу, як музичний стиль і, найголовніше, як музичну форму» [282, с. 35]. М. Левайн характеризує як провідні ознаки блюзу «блюзовий лад та певну акордову послідовність» [292, с. 220]. І. Смірнова наводить більш широкий спектр блюзових характеристик, до яких включає: «лабільність інтонації», базування мелодики на блюзовому звукоряді, особливі традиції вокального виконавства, «респонсорний принцип формоутворення», певну «строфічну форму» [178, с. 536–537]. Крім того, науковиця зазначає високий рівень емоційності як провідну рису блюзової музики [178, с. 536]. А. Тягіна окреслює низьке інтонування як характерну ознаку блюзового вокального виконавства [209, с. 323].

Звертаючись до питання типології зазначеного поняття в історичному аспекті, ми можемо відзначити наступні категорії. Ю. Толмачов виділяє три форми блюзу: сільські блюзи, міські блюзи та урбаністичні блюзи [199, с. 43]. Г. Назарова характеризує вказані категорії як «школи» та уточнює наведену класифікацію наступним чином: сільський блюз («*country blues*») (кантрі блюз), архаїчний або докласичний блюз, класичний або світський блюз («*city blues*») (міський блюз), урбаністичний або вишуканий блюз («*urban blues*», «*sophisticated blues*» (витончений блюз)) [131, с. 17–18]. А. Алексеева виокремлює ранній, сільський, кантрі або архаїчний блюз, міський або класичний блюз, електрифікований блюз [3, с. 15]. Крім того, авторка вказує на відокремлення від блюзу певних регіональних форм, таких як чиказький і

новоорлеанський, луїзіана блюз, техаський блюз, мемфіс блюз, сент-луїс блюз [3, с. 15].

Зауважимо, що, спираючись на зазначену типологію блюзу, в контексті якого кожний з типів має свої особливості та характеристики, на перший погляд досить складно виділити параметри, які б носили узагальнюючий характер та виступали орієнтиром у рамках цього дослідження. Крім того, процес формування та розвитку блюзу є доволі складним та безперервним процесом, що також ускладнює виділення домінуючих та другорядних характеристик блюзової музики. Але ми пропонуємо звернутися насамперед до тих особливостей, котрі, по-перше, найяскравішим чином виділяють блюз на тлі світової музичної культури, а, по-друге, відіграють головну роль у рамках стилістичної системи блюзової музики. Подібне визначення є актуальним, оскільки історія розвитку блюзової музики постає перед нами, як становлення певної низки характерних особливостей, що в процесі розвитку хоч і набули нових ознак та характеристик, але не зазнали кардинальних змін та трансформацій. Зазначене зауваження дає можливість виділити певні ознаки, які можна характеризувати як основні для всього процесу становлення блюзової музики.

Проаналізувавши наукові роботи, ми можемо виділити наступні характерні ознаки блюзу, що зазначені в науковій літературі: відношення блюзу до культури афроамериканців; домінування вокального початку в контексті жанрових характеристик зазначеного явища; наявність ознак фольклору та водночас рис світської музики в рамках обговорюваного феномену афроамериканської музичної культури; значення аспекту расової дискримінації для процесу формування комплексу провідних характеристик блюзової музики; наявність самобутніх ознак мелодики, гармонії та форми; респонсорність формоутворення та лабільність вокального інтонування. Зауважимо, що вказані аспекти дослідження блюзу не є остаточними та вичерпними, тому відомості про них можуть бути поглиблені та розширені.

Таким чином, в аспекті цього дослідження ми можемо сформулювати наступне визначення блюзу, яке буде уточнене в результаті проведення дослідження: блюз – це феномен музичної культури, що виник на території США наприкінці XIX ст. у межах афроамериканського соціуму, та, як наслідок останнього зазначеного фактору, є носієм сталих ознак та характеристик виконавських традицій. Зауважимо, що сформульоване визначення потребує уточнення та доповнення, що і буде виконано в ході проведення дослідження.

Крім того, уточнення потребує термін, що має стратегічне значення для цього дослідження, а саме поняття «неакадемічна музика». В контексті розвитку музичного мистецтва XX–XXI ст. очевидною стала нестача термінів наукового обігу, які б узагальнювали категорію музичних напрямів та стилів, що не відносяться до академічної музичної традиції. Причина подібної затребуваності полягає в обмеженості наукових досліджень вказаної категорії феноменів музичної культури в період панування Радянського Союзу, що так само мало вплив і на напрям наукових досліджень пострадянських часів. Крім того, актуальність вказаного питання викликана повсюдним домінуванням у радянському мистецтвознавстві академічної музичної традиції, яку необхідно брати до уваги при формуванні терміна, який буде відображати феномен музичної культури протилежного напрямку¹. Подібний факт відмічає Ю. Верьовкіна, зауважуючи, що академічну та неакадемічну музичну традиції можна віднести до явища «протилежних образів культури»² [30, с. 201]. Крім того, науковиця уточнює характеристики, що різнять зазначені явища музичної культури, до яких відносяться: форми побутування, концертні ситуації, тип «відносин всередині тріади автор-виконавець-слухач», тип іміджу виконавців, функціональна та змістовна сторони музичного тексту [30, с. 201]. Термін «неакадемічна музика» зустрічається в науковій роботі Ю. Антіпової, в рамках якої відбувається його висвітлення в аспекті органної виконавської традиції. Авторка застосовує вказане поняття як синонім терміна «масові жанри», під

¹ Подібне твердження є актуальним для країн пострадянського простору, оскільки в країнах Європи та США процеси становлення академічної і неакадемічної музики відбувалися паралельно.

² Термін, що був встановлений Г. Кнабе [77, с. 26].

якими розуміє явища музичної культури, що мають «претензію на якусь винятковість, відмінність від легкожанрової музики, концептуальність, ускладненість», а саме рок-музику та джаз [8, с. 105]. Дослідження прояву характеристик неакадемічної традиції в рамках скрипкового виконавства на рубежі ХХ–ХХІ ст. проводить Р. Будагян. У дослідженні автор ототожнює поняття «неакадемічний стиль» та «масове мистецтво» [21, с. 441]. В українському музикознавстві дефініцію цього терміну надала В. Тормахова. Науковиця вказує, що терміни, які зазвичай використовуються для характеристики неакадемічної музики, не відображають сутність зазначеного поняття або здійснюють це не в повному обсязі в контексті сучасного музичного мистецтва. До таких термінів належать: «легка музика», «естрадна музика», «популярна музика», «музика третього пласта» [203, с. 23–24]. Крім того, В. Тормахова зауважує, що, «здійснюючи типологію музичних напрямів, доцільно виділяти наступні рубрики: академічна, неакадемічна музика та фольклор» [203, с. 23]. Вказуючи характеристики зазначених напрямів сучасного музичного мистецтва, авторка зауважує, що «неакадемічна музика – це концепт, що поєднує джаз, рок, поп та *world music*» (ворлд м'юзік) та зазначає наступне: «Цей напрям передбачає наявність одного чи кількох виконавців, які презентують власні твори чи інших композиторів, не пов'язаних з академічним напрямом. Характерними є наявність творів не у нотному варіанті, а в аудіо- чи відеоформаті, часто непрофесійний рівень виконавства, відмова від сталих традиційних жанрів і форм та орієнтація на широку аудиторію» [203, с. 26]. Маючи спільні переконання з останньою науковицею, встановимо ідентичне визначення неакадемічної музики, як актуальне у ракурсі представленого дослідження.

Висновки до розділу 1

Дослідження блюзу знайшло значний резонанс у наукових роботах. Причина цього полягає у широкому масштабі впливу вказаного феномену

музичної культури на виникнення та формування численної кількості музичних напрямів та стилів неакадемічної музики ХХ ст. Причому зазначений процес відбувався не лише в рамках країни виникнення блюзу, а саме США, а і в контексті розвитку сучасної світової музичної культури, тому дослідження явища, що відіграло значну роль у формуванні цілого пласта сучасного світової культурного простору, є справді затребуваним та важливим.

Зауважимо, що в результаті аналізу літератури ми встановили однаковість науковців, які вказують на вагоме значення блюзу для певних музичних напрямів та стилів неакадемічної музики ХХ ст. та відмічають деякі риси обговорюваного впливу. Серед дослідників, які зазначають вплив блюзу на джазову музику, можна відмітити М. Архандєєву, Ю. Верменіча, Т. Джойю, О. Коверзу, П. Корнева, І. Львову, А. Мохонько, Я. Скотта, М. Толочика, А. Уланова, Д. Чісема, В. Тормахову. Серед наукових досліджень, в яких відмічений вплив блюзу на музичний напрям *rock*, найбільшою мірою виділяються роботи В. Сирова. Вказана проблема також обговорюється в роботах Ч. Брауна, М. Вольфсона, О. Назіна, С. Свірідова, Д. Сзетмері, Н. Смикало, Д. Терентьєва. А. Шоу. Щодо висвітлення в науковій літературі питання прояву ознак блюзу в рамках інших напрямів та стилів неакадемічної музики, таких як *soul, funk, rhythm&blues, rock'n'roll, pop, rap* та ін., необхідно зазначити, що воно недостатнє та носить епізодичний та фрагментарний характер. Тому ми можемо дійти висновку, що подібні дослідження потребують уточнення та поглиблення. Крім того, важливим фактором, що впливає на повне розкриття вказаного питання, є застосування комплексного підходу, який відсутній у проаналізованих дослідженнях блюзової музики.

Також необхідно відмітити певні розбіжності, які виявляються в думках науковців в контексті обговорюваного аспекту, а саме: визначення блюзу як окремої категорії музичного мистецтва або складової джазового музичного напрямку; встановлення домінування африканської або європейської культурних складових у рамках системи блюзових характеристик; відношення блюзу до певної категорії музичного мистецтва, як то жанру, стилю або форми.

Проаналізована джерельна база складається з джерел, що представляють собою аудіо, відео та нотні матеріали, інтерв'ю, мемуари і дискографії музичних гуртів та музикантів, роль яких характеризується як засаднича в контексті музичних напрямів та стилів, що вивчаються в дисертації. Під час систематизації джерел дослідження нами були встановлені наступні групи: письмові викладення інтерв'ю з провідними діячами неакадемічної музики; дискографії провідних діячів джазу, музичних напрямів *rock*, *pop* та музичних стилів *rhythm&blues*, *rock'n'roll*, *soul*, *funk*, *rap*; документальні відеоматеріали; нотні транскрипції блюзової музики та творчої спадщини вищезазначених музичних напрямів та стилів; роботи, в яких надані відомості про провідних діячів блюзової музики та міст або явищ, що відіграли провідну роль у процесі становлення блюзу. Таким чином, нами було зауважено, що джерельна база дослідження представляє достатньо інформації для повного розкриття питання, поставленого в дисертації. Також вона надає можливість поглибити рівень дослідження основних ознак блюзу та виявити передумови його виникнення, що дозволить у повному обсязі дослідити проблему, яка вивчається в цьому дослідженні.

В результаті вивчення понятійно-категоріального апарату представленої роботи ми можемо відмітити, що процес становлення блюзу представляє складне та безперервне явище. Зазначений аспект певною мірою ускладнює виділення його загальних провідних характеристик. Тому, в процесі дослідження, необхідно звернутися насамперед до тих особливостей, котрі, по-перше, найяскравішим чином виділяють блюз на тлі світової музичної культури, а, по-друге, відіграють головну роль у рамках стилістичної системи обговорюваного феномену музичної культури. Як висновок аналізу попереднього наукового здобутку, нами запропоновано визначення блюзу, яке буде доповнено та остаточно сформульовано після проведення дослідження.

Крім того, зважаючи на проведений аналіз літератури, маємо вказати на відсутність комплексних досліджень впливу блюзу на неакадемічну музику ХХ ст. Найбільшою мірою ця проблема стосується українського

мистецтвознавства, в якому зазначене питання є мало дослідженим. Тому ми можемо дійти висновку, що дослідження, направлене на виявлення особливостей впливу блюзу на неакадемічну музику ХХ ст., є вельми актуальним та затребуваним. Також, подібне твердження вимагає вивчення широкої площини зазначеної області мистецтвознавства, що в перспективі створить базу для майбутніх наукових досліджень в Україні.

РОЗДІЛ 2

ХАРАКТЕРИСТИКА УМОВ ВИНИКНЕННЯ БЛЮЗУ ТА ЙОГО ОСНОВНІ РИСИ

2.1. Передумови виникнення блюзу як основоположного явища афроамериканської культури

Блюз є одним із найважливіших внесків афроамериканської культури в світову музичну скарбницю. Враховуючи той факт, що історія його виникнення тісно пов'язана з соціальними процесами, що відбувалися в суспільстві США у XVII–XIX ст., ми можемо вказати на вагоме значення соціального аспекту в переліку передумов його генези. Але необхідно зауважити, що, незважаючи на всі страждання та злидні афроамериканської спільноти часів панування рабства в США, саме зазначена «соціальна трагедія» стала причиною широкого впливу афроамериканської культури на сучасну культуру, зокрема музику, моду, кінематограф тощо. А приклад боротьби афроамериканців за свої цивільні права і сьогодні надихає людей по всьому світу.

Подібна ситуація була обумовлена насамперед історичними умовами. Період, який підлягає висвітленню в зв'язку з наміром виявити і дослідити соціокультурні передумови появи блюзу – це проміжок часу від початку XVII ст. до кінця XIX ст.¹ Оскільки блюз є невід'ємною частиною афроамериканської культурної традиції, то цілком логічним буде шукати відповідь на питання, що досліджується в цьому підрозділі, в контексті історії існування афроамериканців на території США. В зв'язку з цим, початок зазначеного періоду обумовлений появою в Америці перших африканців, які були привезені туди як рабська робоча сила. О. Єфімов зазначає дату 1619 р.,

¹ Незважаючи на той факт, що, починаючи з 1808 р., торгівля рабами перейшла в нелегальний простір, ми беремо до уваги історичний проміжок аж до появи зазначеного музичного явища світової культури.

що вказує час, коли «перша партія негрів» була привезена «в англійські колонії Північної Америки», тому саме цю дату ми встановимо як початкову точку періоду, що освітлюється [55, с. 26]. Північна Америка тих часів представляла собою досить невибагливе місце, особливо для тих, хто мав темний колір шкіри. Описуючи умови, в яких перевозилися африканці до Нового Світу, О. Єфімов вказує, що вони були справді жахливими: «Відстань між палубами зазвичай становила 3 фути 3 дюйми (трохи більше метра). Туди рабів заганяли батогами, причому змушували лягати щільно один до одного. В таких умовах невільники проводили весь багатоденний перехід з Африки в Америку» [55, с. 33]. Офіційно афроамериканці не були рабами, а мали довгостроковий контракт без права на розірвання. З часом такі контракти перетворилися на довічні та спадкові для дітей, які були народжені від жінок, з якими був укладений подібний договір. Після відміни рабства ситуація лише погіршилася, оскільки рабів тепер ввозили контрабандою, що тільки ускладнило умови їх пересування та значним чином підвищило відсоток смертності. Натопт новоприбулих африканців був безмовною та безликою масою, учасників якої ще на початковій стадії «перемішували». Метою подібного змішування було виключення потенційних змов. У Новому Світі привезені африканці існували в абсолютно ворожому для себе середовищі. Однак, незважаючи на цей факт або навіть завдяки ньому, їх новонароджена культура зберегла риси їх первинного походження.

Як відомо, колективні пісні є доволі важливим фактором підвищення продуктивності праці. М. Стернс зазначає: «Функція всякої робочої пісні (як вказує сама назва) суто утилітарна – вона полягає в координації зусиль працюючих людей» [186]. З цієї причини невід'ємною частиною життя афроамериканців XVIII ст. були твори, що супроводжували роботу рабів. Основним заняттям рабів було сільське господарство, тому найбільший відсоток становили робочі пісні¹, які раби виконували в полі. Однак існували й інші підрізновиди робочих пісень афроамериканців, що класифікувалися за

¹ Зв'язок блюзу насамперед із робочими піснями, ніж зі спіричуелом, визначає Д. Коллієр [85, с. 75].

приналежністю до виду роботи¹. Крім того, як відомо, музика є досить суттєвим фактором підтримки не лише морального, а й фізичного стану людини. Окрім теорій древніх філософів², існують відомі сучасні дослідження, які доводять подібне твердження. Найбільш перекликається з ним методика С. Шушарджана, який стверджує, що кожний звук у залежності від його тембру і висоти впливає на органи людини. Крім того, науковець зауважує, що музика має здатність впливати на організм не тільки через слухове сприйняття, а й через шкіру [228, с. 204]. Зазначений процес відбувається через вплив звукових хвиль на віброрецептори, причому при певній частоті починає діяти навіть протибольова система. Є. Яковлєва та Е. Кубасова вказують, що за допомогою сучасних наукових технологій встановлено, що музика здатна позитивно впливати на певні медичні показники людини [239, с. 65]. Відомі також і дослідження інших науковців: І. Мельнік та Є. Гавріліна, Р. Блаво, Б. Харріса та ін. Тому ми також можемо зробити припущення, що саме критична та практично життєва необхідність в існуванні творчого, зокрема музичного, компоненту в укладі життя афроамериканців стала причиною збереження самобутності їх етнічних традицій. Подібний тісний зв'язок музичної культури з побутом афроамериканців виникав через потребу морального полегшення незгод рабського життя. Також до цього твердження можна долучити вислів К. Биховського, який вказує, що, на відміну від сучасного суспільства, в якому музика асоціюється «насамперед зі сферою мистецтва, з художньою творчістю, – з моменту свого виникнення і протягом багатьох століть» вона «виконувала безліч функцій, що лежать далеко за межами власне естетичних пошуків людини» [25, с. 3]. Науковець зауважує, що «музика спочатку була включена в практики, більш пов'язані з виживанням» [25, с. 3]. Крім того, незаперечним фактом є і те, що афроамериканська музична культура спиралася на закони саме африканської музики. Про це свідчать характерні риси колективних

¹ Будівництво доріг, робота на суднах та рудниках.

² Як відомо, Гіппократ пропонував використовувати музику нарівні з ліками, Демокріт радив слухати музику при важких інфекційних захворюваннях, про лікувальні особливості музики писали Піфагор, Арістотель і Платон.

пісень, які прямо пов'язані із законами побудови африканської музики, а саме: яскраво виражена ритмічна основа, переклик між солістом та групою, застосування прийомів *shout* (шаут), *holler* (холлер), панування в мелодиці блюзового строю, спирання на остинатність у побудові музичного матеріалу тощо [137]. Більше того, ми можемо однозначно зазначити, що ці твори склали основний пласт музичної культури африканців-рабів на території Америки та стали своєрідним проявом масового мистецтва афроамериканської спільноти. Подібне твердження має важливе значення, оскільки, як відомо, широке масове розповсюдження відіграє велику роль у процесах пролонгованого існування явищ культури. Крім того, акцентуємо увагу на тому факті, що музична культура для африканської верстви населення Америки справді відіграла значиму роль, оскільки музичному мистецтву зазначеної соціальної групи притаманна величезна енергетика, що бере початок від магичності африканських обрядів. Саме завдяки зазначеним факторам самотутня афроамериканська культура проявила небувалу стійкість у непростих історичних та соціальних умовах в яких вона існувала на території США протягом XVII–XIX ст.

Необхідно зазначити, що африканці ніколи не були покiрними рабами. Історія афроамериканців наповнена фактами про постійні повстання (найбільші під керівництвом Габріеля, відомого як Г. Проссер, Като, Д. Везі, Н. Тьорнера та ін.), деякі з яких відбувалися ще при пересуванні рабів на кораблях. Відомо, що існував особливий різновид страхування для рабовласників, які перевозили рабів, що передбачало покриття збитків у разі бунту рабів. Крім того, незважаючи на жорстокі покарання, серед афроамериканців відбувалися постійні втечі, в яких брали участь навіть жінки та діти. Вдаючись до аналізу проявів боротьби афроамериканців за свої права в більш пізній час та на більш високому ступені соціального розвитку¹, цілком доречним як приклад навести діяльність певної кількості організацій, що були спрямовані на боротьбу за права темношкірого населення США. Йдеться про діяльність Національної

¹ Йдеться про період після не тільки офіційної відміни рабства, а і після його остаточного зникнення.

афроамериканської ліги (НАЛ), що була створена журналістом Т. Форчуном у 1887 р. [37], або організації «Ніагара», що в подальшому перетворилася в «Національну асоціацію сприяння прогресу кольорового населення» (НАСПКН), до складу якої увійшла значна частина афроамериканців із «Ніагари» та білих представників прогресивного руху [36]. Саме завдяки діям подібних організацій афроамериканцям зрештою вдалося досягти цивільного і політичного рівноправ'я у 60-х рр. ХХ ст. Подібні факти свідчать про те, що, незважаючи на певну низку проблем у процесі організації роботи вказаних установ, таких як недостатнє фінансування, постійне існування в конфліктному середовищі, не відлагоджена робота філіалів вищезгаданих організацій тощо, елемент незламного протистояння посідає провідну позицію в контексті афроамериканського соціального буття, що, зі свого боку, стало потужним каталізатором для створення подібних соціальних угруповань. Під час проведення аналізу історичної ситуації США ХVІІ–ХІХ ст., нами було виявлено певну нерівномірність розподілу центрів зазначених організацій по території країни. Йдеться про достатньо явну різницю між соціальною ситуацією, що складалася на Півночі та Півдні країни. Подібний факт пояснюється різницею в процесах американських земель, оскільки колоністи Півночі та Півдня певним чином відрізнялися, що зумовило певні розбіжності у формуванні правил та умов соціального укладу. Але це впливало лише на ступінь прояву відчуження та утискання афроамериканців, тоді як сутнісний зміст окресленого питання був ідентичним. Зазначимо, що саме окреслене домінування аспекту рішучої незгоди та боротьби назавжди надали афроамериканській культурі яскраві відтінки соціального протесту. Більше того, ми можемо трактувати роль зазначеної характеристики як засадничу, оскільки людина з темним кольором шкіри весь час була вимушена протиставляти себе оточуючому соціальному середовищу. Подібне протистояння відтворилося і в провідній характеристиці музичної культури афроамериканців, зокрема блюзу, що характеризується як фактор протиставлення традиціям західноєвропейської культури.

Враховуючи вищеописану історичну ситуацію, необхідно зазначити, що в цьому випадку процес соціалізації африканців у суспільстві США мав нестандартний характер¹. Подібне твердження ми можемо зробити через особливості соціальної групи, до якої відносилися афроамериканці. Зауважимо, що поняття соціалізації за час свого існування набуло трансформацій та отримало певне розширення. Починаючи з кінця XIX ст., цей термін зустрічається в роботах Ф. Гіддігса, Г. Тарда та ін., які трактували його як процес становлення та розвитку особистості. Надалі він був конкретизований та охарактеризований як процес накопичення індивідом досвіду, що відповідає його соціальній ролі [177]. Під час подальшого розвитку воно набуло розширення, та в його рамках було виділено дві провідні функції – засвоєння, а також відтворення соціального досвіду [7, с. 276]. В роботах сучасних науковців до вищезазначених двох функцій було долучено третю – соціальну творчість. Як пише І. Сердюк, соціальна творчість – це активна соціальна діяльність «у різних сферах суспільства», що обумовлена «прагненням до змін і перетворень» [173, с. 92–93]. Автор також зауважує, що серед головних ознак соціальної творчості можна виділити прагнення індивіда до самовизначення та оновлення буття, бажання «змінити щось хоча б частково для досягнення визначеного суспільством критерію нормального існування» [173, с. 89]. Зауважимо, що в цьому разі перша зазначена характеристика є індивідуальною формою соціальної творчості, а друга – колективною, оскільки в цьому процесі є задіяний не тільки сам індивід, а і соціум. Проектуючи зазначене поняття на афроамериканську спільноту XVII–XIX ст., ми не можемо не зауважити, що соціальна діяльність індивіда, а саме африканського раба, була певним чином пригнічена. Причиною цього були особливості процесу соціальної взаємодії. Спираючись на дослідження В. Ковальова «Типы социального взаимодействия и социальное творчество», в якому автор визначив п'ять рівнів соціальної

¹ Зазначимо, що в цьому разі ми маємо справу із вторинною соціалізацією, якщо мова йде про період після офіційної відміни рабства, або з ресоціалізацією, якщо мова йде про період привезення афроамериканців у Новий світ як рабів [145, с. 161]. Але для спрощення термінології, що застосовується, надалі буде використовуватися термін «соціалізація».

взаємодії¹, ми можемо зазначити, що соціальні відносини, складовою яких була афроамериканська спільнота, відносяться до II рівня, що характеризується «наявністю односпрямованого впливу соціуму на індивіда або навпаки» [79, с. 33]. В цьому випадку йдеться про напрям соціального впливу від соціуму до індивіда або групи індивідів. Саме тому сфери соціальної діяльності афроамериканців, що виступають у ролі групи індивідів, були вкрай обмеженими за своїми масштабами. Водночас, як було зазначено вище, для афроамериканців був завжди визначальним фактор непокори та боротьби, що прямо перегукується з другою засадничою характеристикою соціальної творчості та характеризується як «прагнення до змін і перетворень» [172, с. 92–93]. Враховуючи цей факт, ми можемо зазначити, що подібне утискання простору для соціальної творчості, при наявності яскраво вираженого прагнення до змін пануючого устрою, вимагало певної розрядки та переходу із внутрішнього стану до зовнішнього.

Як зазначає І. Сердюк, соціальна творчість включає в себе всі види творчості [173, с. 93]. На сьогоднішній день науковцями окреслені наступні різновиди творчості: технічна, наукова, літературна, образотворча, музична, навчальна, ігрова, комунікативна, побутова, військова, управлінська, ситуаційна [80, с. 37]. Виходячи з характеристик вказаних різновидів соціальної творчості, найбільш широкою сферою, де раб-афроамериканець не зазнавав утиску, була музична творчість. Подібний фактор був зумовлений насамперед тим, що вона не була визначальною у класовій належності в суспільстві. Крім того, така творча діяльність не потребувала ніяких допоміжних засобів, у порівнянні, наприклад, з образотворчою діяльністю. Аналізуючи інші напрями потенційно можливих різновидів творчості афроамериканців-рабів, відмітимо, що побутова творчість раба була вкрай обмеженою, оскільки все життя афроамериканця часів рабства складалося з роботи, а на побут не вистачало сил

¹ В основу критерію запропонованої класифікації покладено кількість прямих і зворотних зв'язків між двома «взаємодіючими сторонами по мірі їх зростання або по зростанню ступеня глибини і складності взаємодії» [79, с. 31].

та часу. З цієї ж причини в контексті буття афроамериканців є значно обмеженими ті різновиди творчості, що на перший погляд здаються найприроднішими для існування індивіда в соціумі, а саме ситуаційна та комунікативна.

У процесі дослідження зазначеного питання цілком доречно звернути увагу на зв'язок творчості та праці. Причому необхідно відмітити, що в цьому разі також береться до уваги і фізична праця. Подібне твердження висловлює група авторів у роботі «Філософія», які стверджують, що «праця і творчість... взаємозв'язані» [215, с. 538]. Крім того, автори ідентифікують здібності до праці та здібності до творчості. Зрозуміло, що подібне зауваження потребує коректного трактування, оскільки необхідно розділяти працю за примусом та працю за власним бажанням. Також до різних категорій праці відносяться праця, спрямована на виживання, та праця, присвячена власному розвитку та удосконаленню здібностей індивіда. Автори також зазначають, що на ступінь зв'язку творчості та праці впливають фактори «моральної атмосфери», умови «життя індивіда» та рівень демократизації соціуму [215, с. 538–539]. Враховуючи обставини існування афроамериканця-раба, ми можемо зауважити, що подібний зв'язок був на досить низькому рівні. Але, спираючись на аналіз соціально-історичної ситуації, що склалася у період панування рабства, ми вважаємо за потрібне враховувати факт його наявності. Необхідно відмітити, що компенсацією невеликого рівня зв'язку між працею та творчістю виступило масштабне розповсюдження певного укладу життя афроамериканця-раба, який був нерозривно пов'язаний із перманентною працею. Зазначений фактор формував певну колективну свідомість афроамериканської верстви населення, що в результаті вищенаведених факторів була спрямована на творчий процес. Крім того, зазначимо, що процес соціальної творчості підневільного афроамериканця тривалий час практично повністю складався з музичної творчості. Підсилюючим фактором було також і те, що остання була невід'ємною складовою процесу роботи. Зазначений тісний зв'язок, який був зумовлений соціально-історичною ситуацією, незважаючи на важкі побутові

обставини, став однією з головних причин закріплення творчого процесу як провідної риси афроамериканської культури. Зауважимо, що саме завдяки тому, що буття афроамериканців завжди було пов'язане з творчістю, зокрема з музичною, не був втрачений їх тісний зв'язок зі своїм етнічним корінням, внаслідок чого відбулося втілення його характерних рис та особливостей у феномені блюзу. Як влучно зазначає з цього приводу Н. Лисікова, «завдяки освоєнню народної культури¹ носій усвідомлює свою приналежність до конкретного соціокультурного середовища, ідентифікує себе з ним» [111, с. 32].

Крім того, фактор вагомості етнічного походження вплинув і на збереження проявів африканської культури в контексті культури афроамериканців. Навіть у сучасний час, коли боротьба за права афроамериканців носить вже не настільки гострий характер, для афроамериканців є дуже важливим їх етнічне коріння. Цікавий факт на прикладі мовознавства відмічає А. Себрюг, яка пише про те, що «афроамериканці набагато частіше, ніж представники інших етнічних спільнот, вибирають імена, що підкреслюють їх походження», тим самим домагаючись етнічної самоідентифікації [171, с. 394]. Безумовно, в цьому разі, торкаючись питання мови афроамериканців, необхідно відмітити, що в процесі соціалізації афроамериканці приєдналися до англомовної спільноти. Однак мова афроамериканців є зовсім окремим пластом англійської мови². Причому зазначений феномен отримав настільки широкий розвиток, що деякі науковці відносять його до категорій окремої мови [75]. На перевагу такого твердження стає факт наявності регіональних різновидів зазначеного феномену та розділення його на сленг і стандартну лексичну групу. Як відомо, сленгова частина має відповідну назву «*jive*» (джайв), а стандартна мова застосовується в церкві [75, с. 66]. До найголовніших причин появи окремої мови дослідники відносять відчуження афроамериканців від життя американців. Як зазначає

¹ Під народною творчістю розуміємо тип культури, що створюється народом, та «виростає з повсякденної трудової діяльності та повсякденного життя» [112, с. 33].

² В мовознавстві існує спеціальний термін, що відповідає зазначеному феномену: *Black English* (чорна англійська) [170].

Л. Мілосердова, такими причинами є і труднощі під час процесу засвоєння афроамериканцями другої мови, що зі свого боку призвело до трансформації деяких закінчень слів [118, с. 149]. Крім того, зазначимо також, що, перебуваючи весь час у ворожому середовищі, афроамериканці раби були змушені іноді приховувати від господарів розмови між собою, що також сприяло формуванню особливого афроамериканського діалекту. Зазначена ознака має досить важливий характер, оскільки саме мова є одним із головних елементів¹, що формує етнічну самосвідомість². Крім того, на нашу думку, етнічна самосвідомість відіграє важливу роль у процесі формування афроамериканської культури, зокрема блюзу як її провідного явища, оскільки «етносом є та культурна спільність, яка усвідомлює себе як таку, відрізняючи себе від інших спільнот» [236, с. 321]. Вказаний аспект надає змогу усвідомити яким чином зберіглася афроамериканська культура в досить складних умовах соціального буття, тому що, як підкреслює З. Гаджимурадова, саме психологічне поняття «Ми», що є змістом етнічної самосвідомості, та як наслідок «ототожнення себе з іншими членами роду», надає «можливість вижити» представникам певної етнічної групи [39, с. 44]. Серед факторів, що певним чином також вплинули на процес збереження в рамках афроамериканської культури африканської етнічності, необхідно також зазначити соціальну маргінальність африканської спільноти в соціумі США у XVII–XIX ст., оскільки поняття «Ми» в контексті зазначеного поняття з'являється лише після усвідомлення категорії «Вони» [39, с. 44]. Крім того, вказану характеристику маргінальності ми можемо віднести до провідних у процесах збереження африканської етнічності, оскільки «Тільки відчуття, що є “Вони”, породжує бажання самовизначитися стосовно до “Них”, відокремитися від “Них” як “Ми”» [155, с. 125–126]. Зазначений фактор прагнення афроамериканців до етнічної самоідентифікації неабияким чином вплинув на

¹ Крім мови, до формуючих факторів етнічної самосвідомості відносяться традиції та звичаї, народне мистецтво, норми поведінки.

² Під етнічною самосвідомістю ми розуміємо «комплекс уявлень етнічної групи про саму себе, її етнічно усвідомлених інтересів, ціннісних орієнтацій, етнічної ідентифікації і установок по відношенню до представників інших етносів» [193].

кристалізацію характеристик, що увійшли до комплексу провідних ознак блюзу.

Повертаючись до питання соціальної творчості, необхідно зазначити, що утруднення розвитку соціальної творчості в інших напрямках призводила до підвищення активності в тому напрямі, в якому така творчість була можлива. Тому в контексті афроамериканської культури музична творчість набуває ознак досить важливого соціального фактора, що в результаті набув стратегічного значення в рамках світових соціальних відносин. Крім того, ми також можемо зауважити, що саме музична творчість як єдиний можливий різновид соціальної творчості стала головним інструментом афроамериканців у процесі змін умов свого соціального існування, оскільки, як пише В. Ковальов, «у практичному перетворенні дійсності мистецтво відіграє важливу роль» [78, с. 25]. Під час виявлення передумов виникнення блюзу важливо відмітити факт того, що довгоочікувана офіційна відміна рабства у США не принесла для афроамериканців практичного полегшення. Незважаючи на певну низку змін¹, середньостатистичний афроамериканець не отримав очікуваного ним розширення сфер соціальної творчості. Підкреслимо, що подібне емоційне розчарування безумовно потребувало певної візуалізації. Оскільки саме «музика... відображає емоційний світ людей», такою візуалізацією і став блюз [134, с. 272].

Зазначимо, що до переліку передумов виникнення обговорюваного явища афроамериканської культури слід додати і особливості процесу акультурації африканців у культурному середовищі США. Як відомо, акультурація є певним сектором процесу соціалізації. Явище акультурації є більш вузьким за своїм значенням, але в той же час більш конкретизованим та, враховуючи напрям дослідження, затребуваним для повного розкриття питання, що висвітлюється. Як відомо, виникнення зазначеного терміна пов'язане з дослідженнями взаємодій двох культур, а саме домінуючої та реципієнтної [210, с. 149].

¹ Йдеться про Чотирнадцяту (1866 р.) та П'ятнадцяту (1870 р.) поправки до федеральної Конституції, що проголошували афроамериканців громадянами та надавали їм право голосу.

Звертаючись до визначення вказаного поняття, зазначимо, що воно було сформульовано у 1936 р. та видано в роботі «Меморандум для вивчення акультурації», де вказано, що під акультурацією розуміємо процеси та явища, «які виникають, коли групи індивідів із різними культурами вступають у тривалий і безпосередній контакт, внаслідок чого змінюються початкові культурні моделі однієї або обох груп» [76]. У 1954 р. формулювання було скориговане та визначене як «зміна в культурі, викликана зіткненням двох або більше автономних культурних систем» [76]. Процес акультурації африканців в соціумі США протікав досить складно і неоднозначно. На це мала вплив соціальна ситуація та соціальні процеси, що були зазначені нами вище. Крім того, високий рівень етнічної самосвідомості створював специфічний характер прагнення афроамериканців стати повноправними членами суспільства США, оскільки вони в будь-якому разі не були згодні відмовлятися від особливостей своєї первинної культури. Спираючись на дослідження Б. Доренуенда та Р. Сміта «До теорії акультурації», ми можемо віднести результат акультурації афроамериканців до категорії, що характеризується як «перебудова» та «набуття... нових ідеалів і створення нової культури, частково із суміші елементів обох культур, частково зовсім новоствореної» [259]. Причому необхідно відмітити, що саме ця категорія акультурації відіграє найважливішу роль в еволюційних культурних процесах. Але зазначимо, що, незважаючи на наявність елементів західноєвропейської культури в контексті афроамериканської культури, ми все ж таки можемо відмітити в її складі перевагу африканських рис. Як відомо, певні галузі культури, зокрема релігійна, були примусово нав'язані рабам-африканцям, що безумовно значним чином вплинуло на формування афроамериканської культури та її синтез із західноєвропейськими традиціями. Але аналізуючи жанр спірічуелу та госпелу¹, ми можемо окреслити превалювання в контексті їх головних ознак характеристик африканської культури (спирання на ритмічну основу, поліритмія, певні особливості гармонії, питально-відповідальна структура,

¹ Як відомо, спірічуел та госпел є жанром духовної музики.

тісний зв'язок релігійного обряду з музикою тощо), що свідчить про те, що, незважаючи на наявність фактора примусу, африканські культурні ознаки залишалися провідними в контексті зазначеної культури. Таким чином, ми можемо зауважити, що в процесі акультурації африканців в соціальному середовищі США, незважаючи на особливості історичного контексту, риси їх етнічної культури посідали провідну позицію.

У процесі дослідження передумов виникнення блюзу буде доречним врахувати феномен кривої процесу культурної адаптації індивіда, який окреслює С. Маркова, спираючись на дослідження Г. Тріандіса¹ [114]. Враховуючи той факт, що офіційною точкою відліку отримання афроамериканцями рівних прав з іншими членами американського суспільства стала відміна рабства, ми можемо вважати початком вказаного процесу, а саме процесу культурної акультурації, саме цю історичну подію. Таке твердження ми можемо зробити, спираючись на ознаку першого етапу процесу культурної адаптації, який має назву «медовий місяць» та «характеризується ентузіазмом, піднесеним настроєм і великими надіями» [114]. Як відомо з вищенаведених історичних фактів, психологічний стан афроамериканців, які потрапляли в Новий Світ, мав абсолютно протилежний характер. Що не можна сказати про плеяду рабів, які отримали довгоочікувану свободу. Причому зазначимо, що, спираючись на вказані характеристики, виникнення блюзу пов'язане найвірогідніше із третім етапом вказаного процесу, в рамках якого симптоми культурного шоку досягають своєї кульмінації. Під культурним шоком розуміємо явище, що з'являється «при наявності культурної дистанції між представниками різних національностей» [114]. Причому дослідники вказують на можливість тривалого характеру зазначеного феномену, що надає нам право включити його до переліку передумов виникнення блюзу, незважаючи на те, що виникнення культурного шоку в контексті історії існування афроамериканців на території США буде доречним віднести саме до появи

¹ Г. Тріандіс виділяє п'ять етапів культурної адаптації індивіду, що формують «U-подібну криву: добре, гірше, погано, краще, добре» [114].

перших афроамериканців, які були привезені як раби у Новий Світ [226]. Однак оскільки рівні соціальні права були надані афроамериканцям лише після офіційної відміни рабства, що надало можливість для розвитку певних соціокультурних процесів, точкою відліку зазначеної культурної адаптації ми вважаємо все ж таки дату скасування рабства, а не початок завезення рабів на територію Америки.

Досліджуючи передумови виникнення блюзу, необхідно звернутися і до аналізу психології індивіда, який за певних обставин змінив місце свого постійного проживання, тобто мігранта. Подібне твердження є актуальним, оскільки до зазначеної категорії ми можемо віднести представників культури, яка має безпосереднє відношення до питання, що досліджується. Як одноставно зазначають дослідники, із психологічним станом мігранта невідривно пов'язане «формування негативних емоційних станів – тривожності, стресу» [190]. В. Кочетков навіть вказує на той факт, що в середовищі мігрантів частіше трапляються випадки психічних розладів, ніж серед корінних жителів [99]. Причому у випадку, якщо індивід існує відокремлено від нового культурного середовища, швидкість зросту зазначених психічних розладів значно зростає. В разі, якщо індивід існує в групі своїх етнічних співвітчизників, значним чином знижується швидкість процесу акультурації, що зі свого боку, приводить до подовження стану культурного шоку та надалі до підвищення факторів, що впливають на формування негативного психічного стану індивіда. Таким чином, ми можемо провести певну паралель із психічним станом мігранта та образним змістом блюзу, в етимології назви якого відображений певний відтінок емоцій. Причому необхідно зазначити, що, незважаючи на те, що час зародження блюзу випадає на більш пізній період, ніж поява перших мігрантів з Африки на території США, вказані ознаки були актуальними, оскільки високий відсоток смертності серед рабів потребував постійного притоку нової робочої сили. Крім того, необхідно взяти до уваги і той факт, що нелегальний ввіз рабів продовжувався ще досить тривалий час після відміни рабства. Тому зазначені процеси в будь-якому разі мали місце в афроамериканському соціумі.

Необхідно також зауважити, що соціум США первинно був створений з мігрантів¹. Як вказує Є. Коровіна, «етнокультурний вигляд Америки... відзначений впливом інтенсивного злиття різних народів» [95, с. 54]. Але мігранти з Африки становили в ньому окрему соціальну групу, що, зі свого боку, певним чином відрізняло їх серед інших етнічних груп. Причиною цьому були кілька факторів. Як відомо, в соціології прийнято розрізняти мігрантів на дві категорії: тих, хто мігрував за власним бажанням, та тих, хто змінив місце постійного проживання за примусом [182]. Як зазначає К. Налчаджян, виділені «два підвиди міграції» розрізняються насамперед у психологічному плані [133, с. 41]. Причому необхідно зазначити, що в контексті другої категорії всі психологічні процеси відбуваються з більшим емоційним наповненням, оскільки в цьому випадку не мають місця поступові психологічні трансформації індивіда, а навпаки, панує раптовість та несподіваність наступаючих змін. Оскільки цілком зрозуміло, що представників африканської раси, які примусово перевозилися до США, можна віднести до другої категорії мігрантів, подібне зауваження має важливе значення, оскільки зазначений високий рівень емоційних процесів у рамках примусової еміграції в контексті питання, що вивчається, також відіграє певну роль. Абсолютно логічним є те, що цей емоційний стан відтворився в культурній діяльності зазначеної етнічної групи. Крім того, недивним є і те, що це відбулося насамперед у музиці як найемоційнішому різновиді мистецтва. Представників африканської раси серед первинного населення США можна виділити в окрему категорію і за іншими ознаками. Мова йде про географічне положення місця їх походження, що великим чином відображене в укладі життя, особливостях мови, самобутності культури представників окресленої групи. Необхідно також зазначити, що тільки мова африканців не входить до складу романо-германської групи мов, на відміну від інших представників первинного населення США. Саме цей фактор є найвпливовішим в області музичної культури. Як зауважує Л. Яначек, «мова кожного народу – джерело його національної музики», тому відмінність мови

¹ Окрім індіанців, які є корінними мешканцями американського континенту.

також дозволяє нам виділити представників африканської раси в окрему категорію населення США [126]. Крім того, мав безумовне значення і колір шкіри, який безапеляційно відрізняв африканських індивідів в окрему соціальну групу. Буде цілком доречним вказати на те, що як наслідок вказаної ознаки був сформований певний соціальний стереотип по відношенню до афроамериканців. Результатом цього став процес стигматизації, якого зазнали афроамериканці. Подібний висновок ми можемо зробити, спираючись на дослідження І. Гофмана, який описує три головні різновиди стигми¹, один з яких характеризує як родову стигму раси, що передається у спадок та розповсюджується на весь рід [271]. Таким чином, ми можемо зазначити, що незважаючи на загальну схожість мігрантів з Африки і мігрантів з інших географічних регіонів, африканці склали окрему соціальну групу. Саме цей фактор певним чином вплинув на збереження етнічних африканських рис у контексті афроамериканської культури, що яскравим чином відтворилося у феномені блюзу.

Можна зауважити, що поява блюзу відбулася в той час, коли питання рабства та абсолютної расової дискримінації були вже не настільки актуальними, як, наприклад, в XVIII ст. Але в цьому випадку доречно послатися до поняття «етнічні стереотипи». Як зазначають науковці, етнічні стереотипи «історично нашаровуються в повсякденній свідомості» [14, с. 9]. Причому багато науковців зазначають стійкість насамперед стереотипів негативного характеру. Характеризуючи ступінь динамічності етнічних стереотипів, необхідно зауважити, що в залежності від буття етносу, насамперед економічних, соціальних та політичних його сторін, зазначене явище може зазнавати трансформацій. Але процес таких змін протікає дуже повільно, «їх надзвичайно важко модифікувати і управляти ними», тим більше «в умовах значної напруженості і конфлікту» [39, с. 45]. На момент виникнення блюзу етнічні стереотипи ще не встигли набути певних змін, тому вищевказані

¹ Під явищем стигми розуміємо якість, яка характеризується як недолік індивіда, причому подібний недолік визначається не стосовно об'єктивної дійсності, а орієнтуючись на соціальні стереотипи [198, с. 205].

фактори є абсолютно актуальними для зазначеної історичної та соціальної ситуації.

Дата фактичної відміни рабства стала умовним початком певних змін і у процесі індивідуальної ідентичності афроамериканців. Як відомо, в період рабства вона перебувала на досить низькому рівні. До такої ситуації призводили наступні фактори: від рабів намагалися приховати дату їх народження, та, як наслідок, вони не мали жодної можливості знайти членів, навіть найближчих, своєї родини; після смерті рабів ховали без розпізнавальних знаків на окремих кладовищах, що були далеко від місця їх проживання; існування в непридатних для життя, практично у тваринних умовах тощо. Як зазначає М. Гребенюк, криза індивідуальної ідентичності відноситься до найважчих життєвих переживань індивіда [41]. В. Буденкова та О. Савельєва вказують на той факт, що визначальним фактором у процесах персональної ідентичності є наявність усвідомлення «відмінності» між собою та «іншими» [22, с. 40]. Таким чином, ми можемо зазначити, що певні зміни в соціальному становищі афроамериканців призвели до певних трансформацій і в процесі їх індивідуальної ідентичності. Ми можемо акцентувати увагу на тому факті, що проявом зазначених змін у процесах ідентичності і став блюз. Насамперед це було виражено в його формі виконання. На відміну від спіричуелу та робочих пісень, для яких було характерне як сольне, так і групове виконання, блюз первинно був суто сольним жанром. Питально-відповідна побудова музичного матеріалу, яка є однією з головних характерних рис афроамериканської музичної культури, що в спіричуелі та робочих піснях проявлялася в діалогах соліста та групи, втілювалася в блюзі у перекличках голосу та інструмента. Якщо взяти до уваги не лише зовнішню форму виконання, а й внутрішнє змістовне наповнення блюзу, то він був вираженням найінтимніших для людини емоцій та переживань. Тому ми маємо зазначити, що процес набуття афроамериканцями ідентичності, переосмислення свого «я» щодо «інших», що розпочався після знаменної для афроамериканської спільноти історичної події,

потребував від музичної культури нових форм та шляхів вираження актуальних питань.

Таким чином, блюз постає перед нами як досить ємне явище, поява якого була цілком передбачуваною, оскільки після відміни рабства в соціальному існуванні афроамериканців з'явилася нова категорія буття, яка не була пов'язана з роботою. Окреслені соціальні процеси потребували певних трансформацій у проявах культури афроамериканської верстви населення, зокрема музичної, оскільки саме вона завжди була невід'ємною складовою афроамериканського буття, що і призвело до виникнення нового музичного жанру, відомого як блюз.

Таким чином, ми можемо зазначити, що головною передумовою виникнення блюзу як одного з найбільших надбань музичної культури афроамериканців є фактор відсунення виділеної етнічної групи в окремий соціальний клас, що було зумовлено певною історичною ситуацією. Крім того, зазначений фактор став каталізатором початку низки соціокультурних процесів, що також створили певні умови для появи нового феномену в контексті афроамериканської культури. Виявлені фактори можна умовно поділити на чотири групи: соціальну, етнічну, психологічну та культурну. До групи соціальних факторів ми можемо віднести наступні: особливості процесу ресоціалізації африканців в американському суспільстві, що були зумовлені маргінальним становищем афроамериканської соціальної групи в складі американського соціуму; відокремлена позиція афроамериканців у соціумі США, що була зумовлена географічними умовами їх етнічного походження, що також певним чином впливало на їх відособлену позицію в контексті географічного походження мігрантів, що склали первинне населення Нового Світу; вказане відмежування певним чином утискало явище соціальної творчості в афроамериканському середовищі, що так і не отримало певного вирішення після офіційної відміни рабства; фактор постійного опору та боротьби афроамериканців за свої права в американському суспільстві відіграв велику роль у процесі збереження характерних елементів своєї

культури; певні зміни в соціальному становищі афроамериканців, що відбулися після відміни легального рабства, вимагали нових форм у контексті афроамериканської культури.

Необхідно зазначити, що на формування факторів, що становлять етнічну групу, певним чином мали вплив і соціальні фактори: насамперед мова йде про соціальне відмежування афроамериканців, що також призвело до формування високого рівня їх етнічної самоідентифікації; на формування етнічної самоідентифікації афроамериканців мав вплив також і фактор їх етнічного походження, що відокремлював їх від інших груп мігрантів, що склали перший соціум США; характер етнічних стереотипів, що визначається як стійкий та пролонгований. Зазначені етнічні фактори вплинули на прояв характеристик африканської культури в контексті комплексу головних характеристик блюзу.

До групи психологічних факторів необхідно віднести наступні: особливості психології мігранта, що характеризується науковцями як явище, що певною мірою наповнене негативними ознаками; певний психологічний стан, що пов'язаний із вказаними соціальними та етнічними факторами; фактор набуття персональної ідентичності, що також є тісно пов'язаний із зазначеними соціальними процесами.

До групи культурних факторів ми можемо віднести наступні: тісний зв'язок музичної творчості з буттям афроамериканського соціуму, що було зумовлено вірністю виділеної групи своїм етнічним традиціям та певними умовами соціального буття афроамериканців, а саме життєвою необхідністю в наявності явища, що виступав би компенсацією труднощів їх буття; крім того, важливим моментом є факт, що доволі довгий проміжок часу життя афроамериканців складався лише з праці, яка також є проявом творчого процесу, що і сформувало зазначений тісний зв'язок між творчим фактором та афроамериканською культурою; особливості явища кривої культурної адаптації індивіда; особливості акультурації африканців у культурному просторі

Америци, на який певним чином впливали фактори етнічної групи передумов виникнення зазначеного явища.

Таким чином, блюз постає перед нами як явище, що має складену природу походження. Його поява була зумовлена певним переліком факторів, що склалися протягом XVII–XIX ст. Причому вказані фактори перебувають у досить широкому спектрі областей людського буття. Враховуючи перелічені фактори, ми можемо зазначити, що блюз є вираженням комплексу соціальних факторів та емоційних переживань, які відчували афроамериканці з моменту їх привезення до Нового Світу. Крім того, незважаючи на відомі процеси, що свідчать про вплив на формування блюзу і західноєвропейської культури, на нашу думку, характерні елементи африканської культури відіграють провідну роль у контексті обговорюваного явища. Необхідно також зазначити, що певні історичні обставини зумовили початок трансформаційних процесів у рамках афроамериканської культури, зокрема музичної, оскільки саме музична культура була невід'ємною складовою афроамериканського буття, що і призвело до виникнення нового музичного явища, відомого як блюз.

2.2. Характерні особливості блюзу

Сьогодні блюз, який виник у маргінальному соціумі афроамериканців, посідає одну з ключових позицій у межах неакадемічної музики. Важко знайти наукову роботу, в якій вивчається неакадемічна музична культура XX ст., де не була б висвітлена тема блюзової музики. Однак, аналіз наукової літератури показав, що спектр виявлених характеристик блюзу може бути розширений. Крім того, ступінь дослідження вже згадуваних в науковій літературі характерних ознак блюзу потребує більш детального та глибокого вивчення. Також необхідно виявити у чому полягає вагома роль блюзу в контексті неакадемічної музики XX ст. та встановити зв'язок між особливими рисами блюзу та соціокультурними аспектами буття афроамериканського соціуму.

Насамперед, висвітliamo питання застосування вірної термінології, що пов'язана з блюзовою музикою. У сучасному мистецтвознавстві найбільш теоретично осмислена та науково обґрунтована термінологія академічної музичної культури. Тому уточнення та дослідження термінів блюзової музики є вкрай важливим аспектом, бо їх невірне трактування може призвести до викривлених засобів і понять, які будуть використані під час проведення представленого дослідження, а також майбутніх досліджень неакадемічної музичної культури. Також з'ясуємо відношення блюзу до категорії жанру, стилю або музичної форми, оскільки сьогодні в сучасному мистецтвознавстві окреслене питання є невизначеним. Розмежування понять жанр і стиль певною мірою ускладнено, оскільки межі подібної класифікації в неакадемічній музиці ХХ ст. є не такими чіткими, як у академічній музиці передуючого часу. Крім того, бракує наукових робіт, які були б спрямовані на дослідження неакадемічної музичної культури. Тому, насамперед, проведемо паралелі з роботами, які присвячені вивченню академічної музики.

Зауважимо, що блюз відповідає класифікаціям музичних жанрів, що визначені мистецтвознавцями. Так, за класифікацією, яку запропонував А. Сохор, блюз за характерними ознаками належить до другої групи: масові та побутові жанри [185, с. 38]. Спираючись на дослідження Л. Казанцевої, блюз також має всі характерні ознаки музичного жанру: особливі засоби музичної виразності, певна сфера образності в цілому, певна драматургія, визначеність теми та ідеї, та ін. [69]. Про блюз як жанр пише й І. Яркіна в розвідці «Вокально-інструментальний ансамбль в стилі *funk*» [240, с. 126].

Звертаючись до визначення жанру, яке було подане в підрозділі 1.3, зауважимо, що каталізатором для виникнення блюзу стали об'єктивні історичні умови. Зазначимо також, що відповідно до класифікації жанрів за фактором їх соціокультурного генезиса, блюз належить до первинних жанрів [219, с. 62–63]. Вважаємо необхідним охарактеризувати функцію блюзу, оскільки Є. Назайкінський наголошує на наявності конкретного життєвого призначення певного музичного жанру, яке він характеризує як «громадську, побутову та

художню функцію» [130, с. 94]. На нашу думку, блюзу притаманна побутова функція, оскільки художня та громадська функції, насамперед, властиві вторинним жанрам. Є. Назайкінський також зауважує, що «жанри – це реальний зв'язок музики з життям» [130, с. 80]. Спираючись на наведене твердження, ми можемо зазначити, що блюз як феномен музичної культури, який має тісний зв'язок із соціокультурними характеристиками афроамериканського буття та навіть є його яскравим відображенням, дійсно належить до категорії музичних жанрів.

Відповідність блюзу й категорії музичного жанру простежується також і в його назві. На зазначений аспект звертає увагу Є. Назайкінський, наголошуючи, що «назви жанрів, як і прізвиська, часто вже в самій своїй вербальній формі відображають ті чи інші чудові якості жанру, окремі його ознаки» [130, с. 108]. Як відомо, англійське слово *blues* у перекладі українською мовою означає почуття меланхолії та смутку, що співвідноситься як з образним змістом блюзової музики, так і з соціокультурними умовами її генезису.

Зазначимо, що, незважаючи на різні принципи за якими були сформовані представлені в підрозділі класифікації музичних жанрів, блюз у будь-якому випадку за своїми характерними ознаками належить до однієї з жанрових груп. Спираючись на вище викладений матеріал, ми можемо наголосити на приналежності блюзу до категорії музичного жанру. Відмітимо, що під час уточнення жанрових ознак блюзу, нами будуть взяті до уваги ті характеристики, які пов'язані з історичними умовами його виникнення, а також засобами його виконання [130, с. 94].

Зауважимо, що блюзу притаманний досить яскравий та самобутній характер комплексу музичної виразності. Спираючись на аналіз терміну «стиль», який було викладено в підрозділі 1.3, підсумуємо, що музичний стиль складають засоби музичної виразності, а саме: елементи мелодики і гармонії та принципи їх організації, певні виконавські прийоми тощо. Також необхідною характерною рисою вказаних засобів є те, щоб вони були впізнаваними та вирізнялися на тлі загального культурного простору. Тому вище окреслений

характер блюзових музичних елементів незаперечно свідчить про належність блюзу до категорії музичного стилю. Саме завдяки такій самотності елементів музичної мови, проникнення блюзового саунду в різноманітні стилі та напрями неакадемічної музики ХХ ст. є яскраво вираженим та завжди помітним як слухачу, так і досліднику-науковцю. Відмітимо, що У. Сарджент також вказує на стилістичну спорідненість блюзу та неакадемічного музичного мистецтва: «Риси блюзу проявилися в мелодії і гармонічних зворотах не менш ніж половини продукції Тин-Пен-Еллі – навіть там, де не було прямого наслідування негритянської музики. Вони глибоко проникали в стиль таких популярних композиторів Бродвею, як Гершвін, і принесли в мову американської популярної музики нову якість, яка з того часу постійно існує в ній» [167 с. 145].

Як було зазначено вище, межа між жанром та стилем у неакадемічній музиці ХХ ст. є не досить чіткою, але, виходячи з аналізу етимології цих термінів¹, їх різниця є очевидна. Жанр – це конкретна форма музикування, а стиль визначають ті музичні засоби, за допомогою яких це музикування відбувається. Зазвичай ці два поняття відокремлені одне від одного. Будь-який феномен музичної культури є або носієм рис музичного жанру, або має стилістичні ознаки. Неординарність блюзу полягає саме в ємності цього музичного явища, яке вміщує в собі одночасно риси і жанру, і стилю.

Необхідно зауважити, що на тлі різноманіття та експериментальності форм сучасної музичної культури у мистецтвознавстві не було створено чіткої структурованості та систематизації музичних форм неакадемічної музики. Однак незаперечним фактом є те, що блюзова форма є одною з її провідних музичних структур, зокрема різновид, який отримав найбільше поширення в рамках блюзової музики. Зауважимо, що спираючись на інформацію, яка викладена у підрозділі 1.3, в контексті представленого дослідження ми трактуємо музичну форму як структуру музичного твору. Головними ознаками, які можна виділити у блюзі як музичній формі, є її 12-тактова структура та

¹ Аналіз етимології наведений у підрозділі 1.3 (с. 41–42).

особлива акордова послідовність. Американський дослідник джазу М. Грідлі вважає, що визначальними та домінуючими для блюзу є саме ті ознаки, які визначають його як музичну форму: «Блюз може бути швидким чи повільним. Може бути зі словами або може бути чисто інструментальним твором, та його акордові послідовності можуть бути простими або ускладненими. Для того, щоб музичний твір набув ознак блюзу, єдина необхідна вимога – це наявність у 12-тактовій формі акордової послідовності I-IV-I-V-I або її варіантів» [274, с. 377]. Незважаючи на те, що блюзова форма не відрізняється особливою ускладненістю структури, вона є досить ємним явищем за своїм змістом: за понад 100 років її існування написано безліч музичних творів у різноманітних стилях та напрямках неакадемічної музики, більшість з яких стали справжніми перлинами світової музики.

В музичній термінології неакадемічної музики виник певний термін, що є синонімом терміна «блюзова музична форма», та який міцно закріпився в словнику кожного сучасного музиканта. Мова йде про термін «блюзовий квадрат». Термін «квадрат» у значенні структурної одиниці формоутворення музичного твору отримав широке розповсюдження в усій неакадемічній музиці ХХ ст. В англійській мові терміна, який відповідає ємності цього поняття, немає. Для подібного визначення, в англійській дослідницькій літературі стосовно блюзової музики використовується термін *12-bar blues* (12-тактовий блюз), стосовно музики інших напрямків (*jazz, rock, funk*) використовується термін *blues* та літери, якими позначаються частини твору (*A, B, C* та ін.). У вітчизняній літературі термін «блюзовий квадрат» згадується в дослідженнях таких науковиць, як І. Яркіна [240, с. 97, 179], О. Лубяна [109, с. 50–51, 110, 113, 117, 123]. У перекладених закордонних дослідженнях також іноді зустрічається цей термін: У. Сарджент «Джаз» [167, с. 220, 227]. Але до сьогодні в українському мистецтвознавстві цей термін не отримав достатнього поширення, і його відносять більш до музичного «сленгу», ніж до наукової термінології.

Слово «квадрат» походить від латинського слова *quadrātum*, що в перекладі означає «чотирикутник» [232]. Зауважимо, що у музичній термінології цей термін може використовуватися тільки у переносному сенсі. Але саме цей термін якнайкраще характеризує принцип структурної побудови блюзової музики, яка формується за принципом постійного повторення певної структурної одиниці, в ролі якої, в цьому разі, виступає квадрат. Зазначимо, що перекладені українською мовою англійські терміни «блюз» чи «12-тактовий блюз» мають узагальнююче значення для визначення блюзу як музичної форми. Жоден із синонімів терміна «блюзовий квадрат», чи то блюзова структура, чи то блюзова форма, також неточно відтворює його змістове навантаження.

Певна неточність виникає і при застосуванні терміна *blues scale* (блюзова гама). Слово *scale* у перекладі на українську означає «гама». В музичній термінології гама означає будь-яку послідовність музичних звуків у висхідному чи низхідному русі, в межах однієї октави, де нижній та верхній звуки збігаються за назвою. Синонімом терміна «гама» є термін «звукоряд». Звукоряд – це однонаправлена послідовність звуків у низхідному чи висхідному русі. Як видно з визначення, звукоряд – це більш загальне поняття, ніж гама. Рамки гами є обмежені однією октавою, тоді як звукоряд подібних обмежень не має. До того ж гама обмежена закріпленням за певним звуком. Однак при використанні прямого перекладу англійського слова *scale* термін «гама» не до кінця відповідає вимогам значення терміна *blues scale*. Враховуючи, що мелодика блюзу є певною системою, для позначення її головного елемента більш точним буде таке визначення, як лад.

Найбільш повним та розгорнутим є визначення ладу Ю. Холопова: лад – це «системність висотних зв'язків, об'єднаних центральним звуком або злагодженістю, а також конкретна звукова система, що втілює цю системність» [217, с. 32]. При порівнянні цих визначень помітним є той факт, що лад – це більш складне та комплексне явище, ніж гама та звукоряд, тому ототожнювання цих понять є неможливим. В англійській мові є слово, яке

відповідає терміну лад, – це слово *mode*. Іноді воно зустрічається і в іноземній музичній термінології. Але в англійській теорії музики термін *mode* є більш пов'язаним із модальною ладовістю. Його частіше використовують при дослідженні натуральних або церковних ладів (іонійський, дорійській тощо). Хоча іноді трапляється, що використання цих термінів є сплутаним і в англійській літературі: М. Левайн «*Jazz Theory Book*» (Книга теорії джазу) (визначення терміна «лад») [292, с. 16], П. Шмелінг «*Berklee Music Theory*» (Теорія музики Берклі) (розділ про гами) [313, с. 39–64]. Блюзовий лад – це не лише послідовність звуків, це система музичних звуків, які є функціонально пов'язаними один з одним, тому дуже важливе використання вірного терміна щодо цього музичного явища в українських мистецтвознавчих дослідженнях.

Подібна невідповідність виникає і при перекладі терміна *blue note* (блюзова нота). При використанні прямого перекладу українською мовою ми отримаємо термін «блюзова нота». Слово «нота» походить від французького *note*, яке прийшло від латинського *nōta*, що в перекладі означає «знак або відмітка», що в свою чергу є похідним від слова *noscere* – «знати, помічати» [157]. Відповідно, в музичній термінології нота – це умовний графічний знак, що на нотному стані позначає певну звуковисотність та тривалість музичного звуку. Тобто це явище, нерозривно пов'язане з нотним письмом, тоді як зміст терміна *blue note* ніяким чином до нього не відноситься. Цим терміном позначають, в широкому розумінні, музичні інтонації, які є характерними для блюзової музики, або, у вузькому розумінні, певні ступені блюзового ладу, які створюють характерність блюзового саунду. Виходячи з визначення, зміст цього терміна є пов'язаним насамперед із самим музичним звуком, а не з його графічним позначенням, тому зміст цього явища точніше буде відобразити термін «музичний тон» – у широкому розумінні, та термін «ступінь» (у розумінні ступінь ладу) – у вузькому. Музичний тон – це термін, який позначає музичний звук певної висоти, тобто саме він найточніше відображає зміст обговорюваного явища. Тому при дослідженні блюзу необхідно використовувати терміни «блюзові тони» або «блюзові ступені».

Звернемося також і до уточнення трактування терміна «плаваючі ступені» «Плаваючі ступені» (*blue notes* – пер. з англ. блюзові ноти, *off-pitch-tones* (відмінні тони) [85, с. 29] – пер. з англ. звуки поза тональністю, «*worried*» notes – пер. з англ. схвильовані ноти) – це тони, які виконуються, відхиляючись від основної півтонової температури. Що стосується блюзової музики, то справді, саме вони становлять основну частину характерного блюзового фонізму. Для виконання цих тонів блюзові виконавці використовують певний різновид прийомів: вокалісти виконують їх, не дотримуючись напівтонової температури, гітаристи використовують прийоми *bend* (бенд) та *slide* (слайд) або виконують їх за допомогою пристосування *slider* (слайдер) та *tremolo* (тремоло), піаністи запозичують прийом *slide* у гітаристів: якщо такий рух відбувається з чорної клавіші на білу, то грають цей тон одним пальцем із наступним звуком; якщо з білої на чорну, то виконують обидва звуки одночасно, створюючи ефект «*crushed note*» (розчавлена нота). Як вказано стосовно образного забарвлення способів виконання всіх видів *blue notes* у науковій роботі «*Blues and Gospel Music*» (Блюз та музика госпел), «їх ефектне виконання нікого не залишить байдужим: воно включає в себе стогін, плач, інші вокальні звукові прийоми, які не можуть бути відображені в загальній темперованій мелодиці, але саме вони мають музичну цінність блюзу» [323, с. 63]. Зазначимо, що формування окресленого у наведеному вислові фонізму, який є характерним для блюза, є пов'язаним насамперед зі становищем афроамериканського народу в контексті соціуму США. Зауважимо також, що теоретичне осмислення та поглиблення рівню дослідження головних понять та термінів блюзової музики є важливим та затребуваним науковим процесом, оскільки лише таким шляхом можливе їх вірне трактування та розуміння в контексті неакадемічного музичного мистецтвознавства.

Звернімо свою увагу на виявлення та дослідження головних характеристик блюзу. Зосередимося на питанні визначення ролі імпровізації в контексті явища музичної культури, що вивчається. Маючи намір виявити джерело походження імпровізації в межах блюзової музики, проаналізуємо

наукову літературу. А. Девіна та С. Коновалова вказують на важливий фактор імпровізації в межах африканської музики. [90, с. 92]. Передусім, Д. Пешев пояснює, що африканська музика базується на складній поліритмії, перехресній ритміці та ритмічному багатоголоссі [146]. Відомі слова сурмача Г. Гідденса, який стверджував про життєву необхідність імпровізації для африканця в Новому світі: «Якщо ти раб, ти не зможеш без імпровізації. Тебе привезли в країну, мови якої ти не знаєш... Якщо ти не навчишся грати або імпровізувати на інструменті, тобі не минути лиха, ти просто не виживеш» [163]. Наведений вислів вказує на безпосередній зв'язок імпровізації, зокрема блюзової, з буттям африканців на території США. У контексті досліджень джазової музики, А. Фадевнина, Р. Комурджи зауважують, що джаз «запозичив імпровізацію» саме «з африканської музичної культури» [211, с. 86]. Таким чином, спираючись на проаналізовані наукові роботи, ми можемо зробити висновок про важливість характеристик саме африканської музичної культури для явища імпровізації в межах блюзової музики.

Наведемо характеристику історичних умов, в яких існувала афроамериканська спільнота на території США, а саме: фізична відсутність часу на будь-яку діяльність окрім роботи; відсутність освіти, зокрема музичної; перманентна необхідність у вираженні негативних емоцій тощо. Відповідно до наведеного опису, ми можемо дійти до висновку, що музичне виконання, при тому суто імпровізаційне, було єдиним і можливим у відомих нам історичних обставинах буття афроамериканців. Акцентуємо увагу на тому, що незважаючи на різноманіття жанрів афроамериканської музичної культури, в блюзі межі імпровізації були найбільш широкими. Маючи намір виявити фактори, що призводять до обмеження імпровізаційності виконання, окреслимо наступні аспекти:

1. місце виконання (де виконується твір);
2. наявність програмного навантаження (обмеження тематики твору);
3. вид виконання (у який спосіб виконується твір).

Проводячи порівняльний аналіз ознак провідних жанрів афроамериканської музичної культури – госпел та блюз, – перелічимо характерні особливості обох жанрів відповідно до вищезазначених категорій.

Госпел:

1. виконується під час релігійних обрядів¹;
2. обов'язкова релігійна тематика;
3. поєднання сольного й колективного виконання.

Блюз:

1. виконується будь-де і при будь-яких обставинах;
2. вільна тематика (інтимна лірика, соціальні страждання);
3. сольне виконання.

Як бачимо з вищенаведеного аналізу, блюз не має на увазі жодних обмежень, що дуже впливає на підвищення фактору імпровізаційності в його виконанні. Крім того, в цьому випадку велику роль відіграє збіг в одній особі автора та виконавця твору, що наділяє виконавця правами для внесення будь-яких змін у будь-який час, а також надає повну свободу для викладення своєї музичної думки. Є. Новікова підкреслює, що квінтесенцією свободи в межах блюзу є процес імпровізації, який є втіленням провідної ідеї афроамериканської спільноти, а саме: ідеї боротьби за рівність своїх прав та звільнення від соціальних умовностей суспільства США [135]. Таким чином, блюз постає перед нами як культурний феномен, який також є уособленням провідних ідей афроамериканської спільноти. Саме в блюзі відтворилося прагнення численної кількості поколінь афроамериканців до свободи на території США.

Найбільш актуальним для даного дослідження постає твердження О. Баташева, який вказує, що в межах явища імпровізації відбувається транспозиція художнього змісту творчості в царині результату, який існує в контексті композиції, до площини діяльного процесу [153]. І дійсно, звертаючись до переліку витоків блюзу, а саме до робочої пісні, ми можемо

¹ В процесі розвитку госпел набув нових виконавських характеристик та його почали включати до концертного репертуару [341]. Але застосування релігійної тематики залишилося визначальною характеристикою зазначеного жанру афроамериканської музичної культури.

провести умовну паралель: враховуючи сенсовний зміст та функціональне навантаження робочої пісні, зауважимо, що функція робочої пісні була пов'язана саме з категорією процесу, а не з категорією результату. При чому окреслимо, що в контексті буття афроамериканця-раба категорія процесу роботи мала безкінечний характер.

Етимологія терміну «процес» свідчить, що він походить від латинського слова *processus*, що в перекладі означає «рухатися вперед» [233]. До провідних характеристик зазначеного явища належать певні дії, які можуть мати як тривалий, так і нетривалий характер, які можуть бути як керовані, так і самоорганізовані, і в результаті яких з'являється певна новація. Звертаючись до етимології терміну «результат», вкажемо, що він походить від французького слова *resuitat*, походить від латинського слова *resuitatum*, які в перекладі українською мовою означають наслідок, кінцевий висновок, кінець [234]. Відмітимо, що явище результату є складовою явища процесу. Але, в той же час, акцентуємо увагу на тому, що з результатом пов'язане закінчення певного процесу або дії. Тому перенесення сенсового навантаження художнього змісту блюзової творчості в царину процесу надає нового трактування творчого процесу, який відбувається в межах вказаного культурного феномену. Зазначимо, що в цьому випадку творчий процес набуває ознак безкінечності. Відмітимо, що вказану ознаку необхідно зарахувати до причин пролонгованої актуальності існування блюзу в контексті світової культури.

Зауважимо, що Є. Новікова в дослідженнях феномену імпровізації ставить її на більш високий рівень творчості, ніж вивчений та підготовлений заздалегідь творчий матеріал. Авторка пише наступне: «імпровізаційна діяльність альтернативна планованій і часом змагається з нею в результативності ціннісного сенсу» [135]. Подібне твердження також можна зарахувати до факторів, що сприяли формуванню широкого спектру прояву особливостей блюзової музики в межах неакадемічної музичної культури ХХ ст.

В аспекті порушеного в підрозділі питання, вважаємо за потрібне окреслити різницю професійної та аматорської імпровізації, де остання, на нашу думку, дорівнює категорії імпровізації фольклорної. Професійна імпровізація передбачає наявність певних технічних прийомів, відпрацьованих до стану навички, коли певні дії вибудовуються на підсвідомому рівні в логічну та систематизовану послідовність, що в результаті відображається в творчому процесі. Спираючись на дослідження О. Балабан, зауважимо, що в межах блюзу є доречним застосування поняття «фольклорної імпровізації» [13]. О. Камінська вважає за потрібне додавати імпровізаційність до переліку головних характеристик фольклорної творчості [70, с. 53]. Як вказує М. Шавріна, процес імпровізаційності є засадничим у контексті фольклорної творчості, зокрема музичної, оскільки він є актуальним для фольклору будь-якого географічного регіону. Авторка, наприклад, пише про імпровізаційність у контексті індійського, азербайджанського та таджицького фольклору [224, с. 110–111]. Причина подібного зв'язку полягає в тому, що музичні твори фольклорної творчості складала непрофесійні музиканти, тому головними витокami окреслених творів були лише емоції та переживання виконавця, при чому не обмежені фактором оцінки слухача, розбіжністю з набутими професійними знаннями тощо. Крім того, імпровізація тісно пов'язана з творчим характером фольклорної творчості та блюзу зокрема. Як вказує М. Шавріна, «імпровізація – це завжди творчість» [224, с. 112]. Природньо, що в складі блюзових виконавських традицій присутній процес гармонізації особистості композитора і виконавця, оскільки будь-який індивід у межах фольклорної творчості може відчувати себе справжнім митцем, це також підвищує рівень творчого натхнення. Спираючись на викладену інформацію, можна зауважити, що «фольклорна імпровізація» має місце в контексті будь-якої фольклорної творчості, а не тільки в блюзі. Але маємо вказати на те, що жоден з народів світу не знаходився в історичних умовах ідентичних умовам існування афроамериканської спільноти на території США періоду кінця XVII – кінця XIX ст., що дозволяє нам виокремити її фольклорну творчість в окрему

категорію, що й мало вплив на формування масштабів резонансу афроамериканської творчості в контексті світової музичної культури.

Відмітимо взаємозв'язок фольклорних ознак блюзу саме з африканськими культурними традиціями, оскільки культурному середовищу Африки були притаманні лише ознаки фольклорної творчості. Спираючись на дослідження Д. Пешева, зауважимо про високий рівень емоційності блюзової музики, що бере початок від традицій музичного фольклору Африки. Як вказує Д. Пешев, «музичний фольклор негроїдних народностей Африки надає потужний вплив на психоемоційну природу людини і здатний тимчасово змінювати свідомість людей, викликати граничне збудження, галюцинації і екстаз – стан, схожий на дії психотропних і наркотичних речовин» [146]. Автор також акцентує увагу на вагомості музичного мистецтва в контексті саме африканської культури, оскільки африканці, «відштовхуючись від анімістичної суті свого уявлення про природу, вважали, що всі стихії, рослини і тварини наділені волею і здатні допомагати людям або шкодити, і що за допомогою музики, слів і мови жестів людина здатна впливати на них і мати у своєму розпорядженні на свою користь, тому всі ритуальні обряди супроводжувала музика» [146]. Подібне сенсове навантаження музичної культури отримало відображення і в традиціях афроамериканської музичної культури, в межах якої складові африканської культури мали вагоме значення.

Від окресленої вище фольклорної природи блюзу походить сталий характер блюзових характеристик та традицій його виконання [13, с. 199]. Про таку характерність фольклорних ознак пише О. Бриняк [19]. Як стверджує Р. Сердега, причина зазначеної сталості полягає у властивостях «свідомості, яка лежить в їх основі» [172, с. 106]. Мова йде про особливості колективної свідомості, зміни в якій відбуваються значно повільніше в порівнянні зі свідомістю індивіду. Проаналізуємо це твердження на прикладі компаративного аналізу виконавських традицій блюзу та джазу. Як зазначає Н. Поліщук, блюз та джаз «розвивалися в єдиному руслі становлення афроамериканської ідентичності через створення оригінальних засобів

самовираження» [151, с. 229]. Однак зауважимо, що традиції виконання, які їм притаманні, мають різний характер. Причиною є те, що джаз на відміну від блюзу є синкретичним феноменом за своєю природою походження та розвитку. Будучи явищем музичної культури, в якому відтворилися як традиції афроамериканської, так і європейської культур, традиції виконання джазу в процесі його розвитку перманентно зазнавали трансформацій. Традиції ж виконання традиційного блюзу залишилися незмінними і сьогодні. У той же час, звертаючись до культурологічних робіт, зокрема до дослідження Ю. Попкова, ми маємо відмітити, що збереження будь-якої традиції в її загально культурологічному розумінні протягом довго часу неможливе. Це пов'язане насамперед із змінами соціально-економічних умов [152, с. 29]. О. Первушина зауважує, що подібні трансформації традиції ведуть до появи «неотрадиції» [144, с. 9]. У контексті питання, яке вивчається, ми можемо відмітити, що трансформація традицій блюзового виконання відбулася двічі: на початку ХХ ст., в результаті якої був сформований різновид блюзу, а саме: міський або класичний блюз, та у 40-х рр. ХХ ст., в результаті чого відбулася кристалізація музичного стилю *rhythm&blues*. Проте, необхідно акцентувати увагу на двох аспектах. По-перше, поява нової форми виконання блюзової музики ніяк не вплинула на первинну форму його виконання: як відомо, архаїчний або сільський блюз є актуальним і сьогодні в контексті неакадемічної музики. По-друге, в межах нових традицій виконання наочним прикладом проявлені риси першоджерела. Зауважимо, що окреслена сталість характеристик блюзу, що походить від його фольклорних ознак, необхідно віднести до причин сталого характеру його актуальності, а також перманентності його впливу на стилі та напрями неакадемічної музики ХХ ст.

Як зауважує Р. Сердега, «знання фольклору якогось народу є знайомством із цим народом, адже через фольклор відкривається найголовніша сфера духовності кожного етносу» [172, с. 104]. У цьому і полягає важливість дослідження блюзу в напрямку його фольклорних ознак, оскільки такий погляд дає можливість максимально глибоко та достовірно вивчити феномен

афроамериканської культури, що став невід'ємною складовою неакадемічної музики ХХ ст. та неабияк вплинув на її формування.

Повертаючись до питання визначення факторів, що вплинули на значимість блюзу в контексті неакадемічної музики ХХ ст., вважаємо за необхідне вказати на прояв протиставлення афроамериканцями своєї культури домінуючій культурі США, а саме: культурі «білих». Зазначений аспект нерозривно пов'язаний з фактором боротьби афроамериканців за соціальну рівність, який наочним прикладом відтворився у формі «12-тактовий блюзовий квадрат». Зосередимо увагу, насамперед, на тому, що, незважаючи на широкий спектр різновидів блюзових структур¹, в контексті неакадемічної музики ХХ ст. найбільше розповсюдження отримав зазначений різновид блюзової форми, яка навіть стала своєрідним синонімом блюзу. Її значимість у формуванні неакадемічної музики ХХ ст. можна зіставити зі значенням 8-тактового періоду для процесу становлення класичної західноєвропейської музики. Але зауважимо, що 12-тактовий блюзовий період є чимось більшим, ніж суто структурним елементом неакадемічної музики. У зазначеній формі блюзу закладені ознаки, що неабияким чином вплинули на розвиток численної кількості стилів та напрямів неакадемічної музики ХХ ст.

Насамперед привертає увагу те, що, на відміну від класичного 8-тактового «періоду», блюзовий «період» має 12 тактів. Зважаючи на це, ми відмічаємо, що у блюзі не порушена чотиритактовість музичної структури. Але, як ми бачимо, у формуванні музичної структури блюзу на зміну двократності приходять трикратність ($8:4=2$; $12:4=3$), що є цілком новітньою рисою для західноєвропейської музики. Тому саме поєднання двократності, з одного боку, та трикратності, з іншого, є справді надзвичайною рисою музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат». Можна зробити припущення, що така

¹ Існують різні музичні структури блюзів: 8-тактові, 12-тактові, 16-тактові та ін. Також відомі і особливі форми блюзу: мінорний блюз («*Equinox*» (Рівнодення), «*Mr. PC*» (Містер Пі. Сі.)), блюзовий вальс («*All Blues*» (Весь Блюз), «*Footprints*» (Сліди), «*Bluesette*» (Блюзетте), «*Nutville*» (Натвіль)), блюз із бріджем («*Locomotion*» (Локомоція)) та комбіновані форми блюзу (мінорний блюз «*Equinox*», блюз-вальс «*Gary's Notebook*» (Блокнот Гері), спадаючий блюз «*Blues for Alice*» (Блюз для Аліси), «*Laid Baird*» (Покладений Бейрд), «*Jack Sprat*» (Джек Спрат)) [292, с. 223–246].

незвичайність у формуванні музичної структури стала однією з причин, яка зумовила позитивне сприйняття блюзової музики західноєвропейськими слухачами: звучання блюзу несло в собі щось зовсім новітнє для них, але водночас не руйнувало звичних слухових стереотипів.

У теорії джазової музики¹ розрізняють наступні основні різновиди блюзового квадрата: архаїчний блюзовий квадрат, класичний блюзовий квадрат, блюзовий квадрат у джазовій музиці [44]². Зосереджуючи увагу саме на схемі класичного блюзового квадрата та проаналізувавши її, можна виявити дуже самобутні ознаки: в гармонічних зворотах зазначеної блюзової структури присутня і автентичність, і плагальність, причому однаковою мірою. За кількістю функціональних акордових послідовностей блюзовий квадрат у більшості складається із плагальних зворотів. Така плагальність визиває відчуття м'якості та злагодженості у акустичному сприйнятті блюзової музики. Але в тих самих плагальних гармонічних оборотах закладена і домінантовість, яка, як відомо, є складовою автентичних гармонічних зворотів. Так би мовити «потенційна» домінантовість акустично присутня в блюзовому квадраті з тієї причини, що в акордовому складі блюзу є лише малі мажорні септакорди, а звучання малого мажорного септакорду у західноєвропейській музиці асоціюється зі звучанням домінантсептакорду. Через постійне використання малих мажорних септакордів у блюзовому квадраті відбувається постійне зміщення очікуваного тонального центру, що створює відчуття безперервного розвитку та нескінченності. На нашу думку, зазначений фактор є відображенням аспекту виведення в блюзовій музиці на перший план категорії процесу. В порівнянні із академічною традицією, де використання малого мажорного септакорду вимагає розв'язання та практично невід'ємно зв'язано з

¹ У сучасній теорії музики на сьогоднішній день існують дві головні концепції: академічна та джазова. Причому теорія джазової музики є актуальною не тільки для джазового музичного напрямку, а і для інших музичних стилів та напрямів неакадемічної музики ХХ ст. Тому в цьому випадку під джазовою теорією музики розуміється концепція неакадемічної музики ХХ ст.

² Необхідно відмітити, що думки науковців стосовно визначення термінології, що використовується для позначення різновидів блюзового квадрата, різняться. Але, спираючись на авторське дослідження, нами запропонована класифікація різновидів музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат» (Дод. В).

певним кадансом, функціональна напруга малого мажорного септакорду в блюзі так і не спадає у розв'язанні. Така «нерозв'язаність» підтримує та доповнює ладову невизначеність блюзу, бо тільки після розв'язання домінантсептакорду можна почути, який ладовий нахил – мажорний чи мінорний – має відповідний музичний матеріал.

Саме через наявність такої постійної гармонічної нестійкості та незафіксованості С. Коротков відносить блюз за своїм походженням до музики позаєвропейської. Його висновок спирається на те, що для західноєвропейської музики є характерними визначеність та конкретність, що відображається в темперованому строї (характерні інструменти рояль, гітара, духові інструменти), контрастних та чітких зіставленнях, у чіткій визначеності як принцип викладення музичного матеріалу, на відміну від позаєвропейських нетемперованих інструментів (ситара, сантура), «переливання» звуку один в інший без чіткого зіставлення, «розмиті» консонансності та дисонансності [97, с. 23]. Враховуючи вищезазначені аспекти, ми можемо визначити плагальність як провідну рису блюзової гармонії. Подібний висновок пов'язаний і з особливостями прояву в рамках блюзової гармонії феномену домінантовості, а також із виявленим аспектом перманентної ладової невизначеності, що великою мірою впливає на явище автентичності в контексті блюзової гармонії.

Однією з найцікавіших особливостей класичного блюзового квадрата є його каденція: V–IV–I, яка побудована за абсолютно протилежними законами формування кадансу в академічній гармонії, і є своєрідною «візитною картою» блюзу [223, с. 24]. Подібної каденції не наслідувала навіть джазова музика, для якої характерним є гармонічний зворот акордів II–V–I ступенів. Тому саме каденція V–IV–I, яку за ознаками (якщо спиратися на закони академічної гармонії) можна класифікувати як перервану, є однією з самобутніх та найвизначніших рис саме блюзової музики. Необхідно відмітити, що вищезгаданий гармонічний зворот V–I між 12-м тактом попереднього і 1-м тактом наступного квадрата використовується не завжди, що не дає можливості

класифікувати його як каденцію. Крім того, ми можемо віднести зазначений блюзовий каданс до елементів, що походять від фактора протиставлення афроамериканцями своєї культури, оскільки вказаний гармонічний зворот є нонсенсом у контексті академічної гармонії західноєвропейської традиції. Також зазначимо, що застосування в блюзовому кадансі субдомінантової функції після домінантової функції, на нашу думку, має семантичне значення та символізує емоціональний стан афроамериканців після офіційної відміни рабства, для якого було характерне розчарування через неотримання очікуваних змін та полегшення життєвих умов.

Зауважимо також, що зазначена характеристика гармонічної та ладової невизначеності має тісний зв'язок із соціальним аспектом буття афроамериканців. Насамперед цей фактор пов'язаний із невизначеністю соціального положення афроамериканців після офіційної відміни рабства. Зазначена подія, як відомо, не принесла звільненим рабам очікуваного полегшення. Після неї положення афроамериканців в суспільстві США, яке було до того хоч і не легким, проте визначеним, набуло ознак дисбалансу та невірноваженості, що певним чином відтворилося у функціональних відношеннях блюзової гармонії. Незважаючи на той факт, що походження такої «неконкретності» можна трактувати як прояв ознак африканської культури, соціальний фактор, на нашу думку, в цьому разі також відіграє важливу роль.

Але разом із ладовою невизначеністю та постійним нерозв'язанням напруги малого мажорного септакорду в блюзовому квадраті можна відмітити і абсолютну логічність гармонічного розвитку. Якщо проаналізувати стратегічний гармонічний розвиток 12-тактового блюзового квадрата, то можна відмітити поступове накопичення гармонічної напруги: перша фраза починається з тонічної функції, друга – із субдомінантової, а третя – із домінантової [282, с. 57]. Таким чином між фразами відбувається цілком логічне, можна навіть сказати традиційне, зростання гармонічного напруження, незважаючи на абсолютне порушення домінантового тяжіння між тактами. Але треба відмітити, що ця зростаюча гармонічна напруга через кожні 2 такти

постійно спадає з причини використання тонічної функції у 3–4, 7–8 та 11–12 тактах. Іноді в останньому такті квадрата замість тонічного може також використовуватися домінантовий септакорд. Це єдине місце з усієї структури, де проявляється справжнє домінантове тяжіння V–I між 12 тактом попереднього та 1 тактом наступного квадрата. У такий спосіб зберігається структурна єдність музичної форми.

Спираючись на матеріал, який представлений у додатку В, зауважимо, що сталість ознак блюзу, що походить від його фольклорних ознак, відображена в сталості, як головній характеристиці гармонічного розвитку блюзового квадрата. Також, похідним від зазначеного аспекту є прийом повторювання, який виступає в ролі головного принципу мелодичного та гармонічного розвитку музичного матеріалу блюзової музики. Вкажемо також на те, що первинна форма блюзу, для якої є характерним наявність повного переліку його жанрових та стилістичних ознак, в контексті неакадемічної музики існує і сьогодні. Подібна квінтесенція первинної та синтезованих форм виконання в межах одного культурного явища неабияким чином виділяє блюз на тлі сучасної музичної культури.

Переходячи до розгляду питання характерних особливостей мелодики блюзу, насамперед необхідно виділити основні елементи, на яких базується його фонізм. У теорії музики вказано, що блюзова мелодика є пентатонічною за своїм походженням. Таке твердження спирається на той факт, що витoki цього музичного напрямку походять від африканської культури, оскільки пентатонічність мелодики є характерною для багатьох культур Африки [217, с. 37, 57, 67]. Пентатоніка (від давньогрец. πέντε – п'ять та давньогрец. τόνος – напруга; тон) – це система звуків, яка складається з п'яти звуків у межах октави, також це найпоширеніший різновид ангемітоніки [128, с. 146]. Ангемітоніка (з грец. «безпівтоновий» – давньогрец. άν (негативна приставка) та ін. грец. ήμιτόνιον (півтон) – це «загальне позначення безпівтонових ладів різного ступеневого складу, які групуються відповідно із двома структурними різновидами» [18, с. 2]. Ангемітонові звукоряди найбільш розповсюджені в

народних наспівах, які побудовані на основі трихордів – «безпівтонових наспівах в об'ємі кварта чи квінти» [128, с. 146]. Пентатоніка створюється з малих ангемітонічних структур – трихордів і тетрахордів. Основним принципом ангемітоніки є відсутність функціонально нестійких ладових ступенів, тобто «зв'язок тонів відношеннями найсильніших консонансів» [217, с. 37]. Таким чином, ми можемо зробити висновок, що пентатонічні лади є найвищим проявом консонансності. До базових ладів блюзової музики відносять безпівтонову пентатоніку. Феномен безпівтонового пентатонічного ладу полягає в тому, що кожний із його ступенів є потенційно стійким: «завдяки відсутності в звукоряді гостро звучних півтонових сполучень між ступенями та тритонів стійким (постійним чи тимчасовим) може виявитися будь-який зі звуків пентатоніки» [129, с. 65]. Безумовно, можна оскаржувати градацію такої стійкості, але за природою звучання – це незаперечний факт.

В сучасному мистецтвознавстві розрізняють основні лади блюзової мелодики: блюзовий мінорний та блюзовий мажорний. І мінорний, і мажорний блюзові лади налічують шість ступенів. Такі назви вони отримали відповідно до пентатонічних ладів, на основі яких вони побудовані. Зупинимося детальніше на мінорному блюзовому ладі, який є основним ладом для блюзової мелодики. Б. Нурман відмічає, що «найважливіше значення для розвитку блюзу має саме мінорна пентатоніка. В епоху работоргівлі багато африканців були примусово відправлені до Америки. Пісні, які вони співали під час роботи... трудові пісні (також спіричуели і *field hollers* (польові холлери)). базувалися на мінорній пентатоніці» [296, с. 2]. Мінорний блюзовий лад, побудований на основі мінорної пентатоніки¹, шляхом додавання одного звуку, який, на нашу думку, головним чином і створює самобутній фонізм блюзової музики. Мова йде про появу в мінорному пентатонічному звукоряді тону, який перебуває на відстані тритону від I ступеня ладу. Якщо брати до уваги тоновий склад ладу, то необхідно відмітити, що зазначений тон умовно розділяє інтервал чистої

¹ Зауважимо, що визначення ладового нахилу в контексті пентатонічних, та, відповідно, блюзових ладів є умовним і використовується в представленому дослідженні задля кращого розуміння матеріалу дисертації в ракурсі теорії академічної музики.

октави, у межах якої розташований лад, навпіл. Таким чином, цей тон розділяє блюзовий лад на два трихорди: верхній та нижній. Причому верхній звук нижнього тетраходу та нижній звук верхнього – це один і той же звук, який змінює свої ладові функціональні характеристики в залежності від ситуації. З цієї причини доданий тон можна позначати в нотах як підвищений IV ступінь ладу, так і як знижений V. Його функціональна направленість залежить від музичних «обставин», в яких він використовується, тому що цей тон може трактуватися як альтерований звук до V чи IV ступенів. Окрім вищезазначеного блюзового тону, науковці розрізняють ще два характерні для блюзової мелодики ладові тони: розщеплені III та VII ступені. Усі три вищезазначені тони отримали назву «плаваючі».

Необхідно зауважити, що з появою «плаваючих тонів» між ступенями блюзового ладу створюються дисонанси. Таким чином, через появу «плаваючих тонів» у блюзовому ладі порушується консонансність як головний принцип формування ангемітонічного ладу та створюється дисонансність звучання, яка в майбутньому стає найхарактернішою рисою фонізму неакадемічної музики ХХ ст. [216, с. 148]. Але зазначимо, що дисонансність для фонізму саме блюзової музики має насамперед колористичний характер, який, зокрема, є досить виразним та впізнаваним, оскільки в рамках блюзової мелодики характеристики ангемітоніки є провідними. Також вкажемо, що різниця в принципах побудови ладу в блюзі і в академічній західноєвропейській музиці ключовим чином вплинула також і на формування системи засобів музичної виразності блюзової музики. На відміну від західноєвропейської мажоро-мінорної системи, де нахил ладу має певні змістовні та емоційні асоціації, в блюзовому ладі, в якому відсутня яскраво виражена мажорність та мінорність, подібні асоціації не мають місця. Крім того, акцентуємо увагу на тому, що подібна ладова невизначеність зберіглася в контексті афроамериканської музичної культури через низку соціальних факторів. Зазначений елемент системи засобів музичної виразності є відображенням

нестабільності соціального положення афроамериканців в американському соціумі після відміни рабства.

Зауважимо, що в рамках музичної стилістичної системи блюзової музики знайшли широке відображення характеристики насамперед африканської культури. Причину цього ми вбачаємо в особливостях процесу етнічної самоідентифікації афроамериканської верстви населення США, які, в свою чергу, були зумовлені її відокремленим положенням в контексті американського суспільства.

До характерних виконавських особливостей блюзу необхідно віднести застосування певних інструментів, а саме гітари та губної гармоніки. Подібний факт відмічає Д. Вайсман у роботі «*Blues: The Basics*» (Блюз: Основи) [336, с. 9]. Про це пише і В. Ферріс, вказуючи, що гітара є інструментом, який є «найбільш асоційованим із блюзом» [265, с. 31]. Крім того, і В. Пісігін надає інформацію стосовно першого стикання з блюзом В. С. Хенді, особистості, діяльність якої відіграє ключову роль у розвитку блюзової музики [149, с. 7]. Вибір інструментів був зумовлений тим, що африканці-раби мали можливість зробити їх самостійно з підручного побутового матеріалу. Але відмітимо, що гітара надавала більше можливостей для музичного виконавства: зазначений інструмент відрізняється широким спектром виконавських можливостей, оскільки діапазон способів звуковидобування на ньому значно ширший, ніж у губної гармоніки. Наведемо слова В. Хенді з його автобіографічної роботи, де він розповідає про афроамериканця, який грав, натискаючи «ножем на струни гітари... Ефект був незабутнім. Його пісня вразила мене моментально» [276, с. 102]. Як зазначає В. Пісігін, вказана характеристика є похідною саме від африканської культури, оскільки саме в Африці «також була сильна традиція гітарообразних інструментів» [149, с. 25]. Автор безпосередньо пов'язує з африканською музикою велику частину «блюзових стилів акомпанементу», що «...вийшла з ритмічних стилів *finger picking* (перебирання пальців), розвинених у Західній Африці» [149, с. 25]. В свою чергу зауважимо, що гітару також можна було використовувати і як перкусійний інструмент, оскільки корпус

цього інструменту надає таку можливість. Крім того, артикуляційне різноманіття гітарного виконавства надавало можливість для вираження будь-яких емоцій виконавця, що є вагомим фактором для виразної та вибагливої природи музичної мови блюзу. За словами самого В. Хенді, «За допомогою гітари я міг виразити те, що відчував, звуками» [276, с. 35]. Також, у порівнянні з іншим характерним для блюзу музичним інструментом, гітара надавала можливість одночасно співати та грати, що було фізично неможливо зробити при застосуванні губної гармоніки. До того ж, окрім функції акомпанементу, гітару можна було використовувати для інструментальних програвів, що також значно розширювало можливості різноманітності викладення музичного матеріалу. Але підкреслимо, що вибір зазначених інструментів був зумовлений насамперед історичними обставинами виникнення блюзу, тому зазначений аспект необхідно внести до переліку характерних жанрових ознак блюзу.

Зауважимо, що блюз став першим передвісником сольного музикування в контексті культурного буття афроамериканської спільноти. На нашу думку, традиція сольного виконання первинного блюзу пов'язана насамперед із інтимним характером переживань виконавця: підлеглого, раба, істоти в якій відобрали все окрім її переживань які вона і виражає через виконання блюзу. Наведемо влучний вислів К. Коровіної, що якнайкраще характеризує блюз в обговорюваному аспекті: «Блюз – вираз індивідуальної творчої свідомості, і інтровертний початок є в ньому домінуючим» [94, с. 24]. В інших жанрах афроамериканської музичної культури, таких як госпел, робоча пісня та ін. більшою мірою відображений принцип колективної свідомості, який є характерним для афроамериканської спільноти. Зауважимо, що вказана ознака має стратегічне значення для виконавських традицій феномену музичної культури, що вивчається. Насамперед, це пов'язане з історичними умовами його виникнення. Звертаючись до переліку передумов виникнення блюзу, виокремимо деякі, які, на наш погляд, мають відношення до виникнення такої форми виконання блюзової музики. Мова йде насамперед про підвищення рівня індивідуальної ідентичності афроамериканського індивіда після офіційної

відміни рабства. Наведені історичні умови стали умовним каталізатором для зародження нових соціальних процесів в рамках афроамериканської спільноти, що, в свою чергу, вимагало нових форм та різновидів культурних явищ, якою і став блюз. Однак, необхідно зауважити, що такий вид виконання певною мірою став першою ланкою між традиціями афроамериканської та європейської музичних культур. При чому трактування обговорюваного елемента як результату абсолютного впливу європейської традиції виконання є невірним, оскільки первинним в зазначеному аспекті є насамперед збігання різновидів виконання музичних творів, що в подальшому призвело до поєднання в уявленні представників афроамериканської спільноти виконавських традицій, що були характерні для європейського культурного простору. У порівнянні з традиціями виконання джазової музики, в рамках якої сольне виконання – це скоріше виключення, ніж традиція, сольне виконання блюзу стало еталоном та навіть «класичною» традицією блюзового виконавства. Ідея джазової музики полягає в єднанні задля музикування. Як відомо, перші джазові твори невідривно пов'язані з традиціями ансамблевого виконання, в той час як блюз з'явився у вигляді соло і всі трансформації традицій його виконання пов'язані насамперед із впливом на нього виконавських традицій інших феноменів музичної, зокрема неакадемічної, культури. При чому зауважимо, що первинна традиція виконання блюзової музики залишається незмінною і сьогодні.

Невід'ємним від образного кола блюзу також є й образ блюзмена, який відображає провідні особливості блюзової музичної традиції в цілому. Процитуюмо У. Хенді, який характеризував побаченого їм виконавця блюзу наступним чином: «Худий, розкутий негр почав шльопати по гітарі поруч зі мною... Його одяг був ганчір'ям; ноги визирали з взуття. На його обличчі лежав якийсь смуток віків» [276 с. 102]. Виходячи з наведених слів, ми можемо виокремити певне асоціальне положення перших виконавців блюзової музики. В. Коровкін також відмічає: «У відносинах блюзмена з суспільством... впадає в очі його асоціальність (або, скоріше – антисоціальність)» [154]. Подібні свідчення надають нам право зробити висновок про маргінальне соціальне

положення блюзменів та, відповідно, і їх творчості в контексті культури США часів появи блюзу. Звертаючись до дослідження С. Мартинової, яка зазначає. Що «в основі різноманітності вільних проявів особистості лежить звільнення від норм, стереотипів, законів, традицій, а найбільш вільний тип особистості – маргінальна людина, не зв'язана цілком із жодним з видів традицій; традиції та моральні норми є основним обмеженням свободи самовираження» [115, с. 9]. Враховуючи наведений вислів, вважаємо за необхідне окреслити взаємозв'язок явища маргінальності з провідною ознакою блюзової музики, а саме: імпровізаційністю, де остання є проявом фактору свободи.

Необхідно також відмітити і характерність змісту текстів блюзу. Як вказує Ю. Олейник, провідною тематикою блюзів є «туга, самотність, розчарування», причому вони невід'ємні супутники життя людини [139, с. 123]. А. Третьяков зазначає про широке розповсюдження в блюзових текстах образу злого року [205, с. 307]. Причому в будь-якому варіанті ставлення героя до цього фактору¹, він усвідомлює безвихідь свого становища, через що відчуває стан внутрішньої свободи. Ми можемо провести аналогію подібного стану з феноменом катарсису. Як відомо, первинно катарсис був колективним явищем. Подібне твердження стосується періоду Стародавньої Греції та Середньовіччя. Але, як зазначає Є. Бугарчева, з початком Нового часу характер катарсису змінюється з колективного до індивідуального [20, с. 190]. Тому цілком доречно застосування вказаного поняття в контексті образного змісту блюзових текстів. Подібне зауваження не втрачає своєї актуальності, навіть враховуючи той факт, що образне наповнення блюзових текстів має досить «земний» характер, оскільки його зміст повинен бути зрозумілим простим та недосвідченим людям. На основі вище зазначеного, резюмуємо: головною складовою катарсису є людські емоції, і в цьому випадку образи, що їх викликають, не мають вагомого значення. Також провідною тематикою блюзів є взаєностосунки чоловіка та жінки [46, с. 326]. У той же час Д. Пешев відмічає

¹ Автор зазначає три варіанти: покірне прийняття своєї поразки, супротив та перехід героя на бік фатуму [205, с. 307].

простоту як головну рису текстів блюзу: «в ній відображена повсякденна життєва проблематика афроамериканця: нерозділене кохання, непосильна праця, пригнічення і расова дискримінація», тим самим вказуючи на тісний зв'язок зазначеного явища з життям простої людини, зокрема, з фольклорним мистецтвом, що так само ми можемо вивести в ряд провідних ознак блюзового жанру [147].

Але явище катарсису є актуальним не тільки для текстового змісту блюзової музики, а й для блюзу в цілому. Причиною виникнення стану катарсису є високий рівень емоційності блюзової музики, в якій закладені всі страждання та незгоди афроамериканської верстви населення США. Важливість саме музичної складової окреслює і М. Силантьєва, зазначаючи, що «досягнення катарсису неможливо без занять музикою» [174, с. 149]. Зауважимо, що в межах виконання блюзу, стан катарсису є актуальним як для слухача, так і для виконавця. Це все відбувається через характер емоційної складової блюзу, який завдяки особливості його появи є надзвичайно напруженим. Феномен катарсису гармонійно поєднується з відсутністю розважальної складової серед жанрових ознак блюзу, що, насамперед, пов'язане з історичними умовами його виникнення. Також буде цілком доречним поєднати етимологічне походження терміну «блюз» та змістовне наповнення поняття катарсис. У сучасному мистецтвознавстві, зокрема українському, тема катарсису є малодослідженою. Зазначене твердження стосується також і дослідження явища катарсису в контексті неакадемічної музики ХХ ст. Звернімося до аналізу наукової літератури задля визначення провідних, характерних рис явища «катарсис». Як вказує Л. Виготський, катарсис – це відчуття складного розряду, «їх взаємне перетворення», в результаті чого «замість болісних переживань», що викликані твором «ми маємо в наявності високе і просвітлене відчуття легкого дихання [38, с. 224]. За Аристотелем катарсис – це «очищення через страх і співчуття» [29]. Віднесемо вказані емоційні переживання до головних ознак емоційного попереднього стану катарсису. За Ед. Мюллером, катарсис – це перехід від ненасолоди до

насолоди [38, с. 222]. Тобто, це трансформація емоційного стану індивіду від негативного до позитивного. Важливим аспектом є те, що явище катарсису є цілком доказово. Як вказує І. Федь, «Катарсистична процедура чітко простежується на фізіологічному рівні» [213, с. 45]. Автор додає, що катарсис – це духовне очищення [213, с. 44]. І. Федь характеризує явище катарсису як протилежність «нарцизиму», і вбачає в катарсисі шлях до позбавлення від «тотальної відчуженості» та «усамітнення» [213, с. 45]. Ми можемо зауважити, що катарсична складова, що присутня в складі жанрових ознак блюзу, є носієм функції, яка характеризується як інструмент для відчуття «єднання з самим собою», бачення себе як деяку цілісність, яка необхідна людям [20, с. 190]. Враховуючи наведене твердження, ми можемо окреслити вагомість явища «катарсис» для афроамериканського соціуму. Беручи до уваги соціокультурні передумови виникнення блюзу, таке твердження постає перед нами цілком актуальним.

До процесу виявлення провідних характеристик блюзу, необхідно долучити також і висвітлення питання психологічного феномену фрустрації. Звертаючись до аналізу етимології зазначеного терміну, зауважимо, що він походить від латинської мови (*frustratio*) та в перекладі означає «марну спробу», «невдачу» або «обман» [67, с. 166]. Як вказує Т. Мостова, «фрустрація виникає кожен раз, коли фізична, соціальна або навіть уявна перешкода заважає дії, спрямованої на досягнення мети, або перериває його» [123, с. 68]. Зауважимо, що, враховуючи соціокультурні передумови виникнення блюзу, до уваги необхідно взяти, насамперед, фактор соціальної перешкоди. У своєму дослідженні Т. Мостова цитує Р. Сельє, який описував фрустрацію як стрес «скинутої надії» [123, с. 68]. Крім того, автор зауважує, що фрустрація – це засіб для переведення психологічного стану індивіду зі стану стресу в стан дистресу. На нашу думку, останній вказаний аспект якнайбільше відповідає психологічним процесам, які мають місце в контексті виконання блюзу. Феномен фрустрації необхідно долучити також і до переліку передумов появи блюзу, оскільки представник афроамериканської верстви населення часів

виникнення блюзу потребував засобу для зняття емоційного стресу. До дослідження порушеного питання необхідно долучити поняття «масова фрустрація». М. Лозицький наводить наступне визначення вказаного явища: «сукупність негативних психологічних реакцій у відповідь на недосягнуту мету та/або певні очікування» [108, с. 220]. Як відомо, фактор масовості відіграє роль підсилювача в культурних процесах. У контексті блюзового виконання, явище масової фрустрації відіграє роль підсилюючого фактору фрустрації індивідуальної, оскільки блюз є відображенням, насамперед, індивідуальної свідомості індивіду. Таким чином, ми можемо зауважити, що для виконання блюзу важливу роль відіграє психологічний стан фрустрації. Крім того, описаний стан є навіть асоційованим із блюзовим виконанням та в термінології мистецтвознавства зазначається як «блюзовий стан». Спираючись на дослідження Д. Пешева, окреслимо факт зв'язку феномену фрустрації з африканськими виконавськими традиціями в межах блюзу [146]. Можна заперечити, що наведені соціопсихологічні фактори можуть бути застосовані й до інших форм музикування афроамериканської верстви населення, зокрема до госпелу. Але як було вже зазначено раніше, до факторів, що певним чином стримували емоційність виконавця, необхідно віднести форму виконання твору та його програмне навантаження. У той час, як в блюзі ніяких стримуючих факторів не було. Крім того, вважаємо за необхідне залучити зазначений фактор до переліку жанрових характеристик блюзу, оскільки відсутність емоційного стану фрустрації перетворює блюз на музичний твір, що написаний у блюзовому стилі або на твір, який стилізований під блюз.

Зауважимо, що стан фрустрації і катарсису є протилежними психологічними явищами, оскільки вважається, що наявність першого стану заважає прояву другого [150]. Однак, зауважимо, що в цьому випадку музичний твір виступає в ролі провідника між двома зазначеними психологічними феноменами. Тому вважаємо за необхідне підкреслити зв'язок явищ фрустрації і катарсису в межах блюзу. При чому, фрустрація виступає в ролі первинного емоційного стану індивіду, а катарсис – кінцевого. Звернімо увагу на те, що

описаний психологічний феномен фрустрації залишається актуальним для виконання блюзу і сьогодні, що й продовжує відрізняти блюз від численної кількості явищ музичної культури сьогодення. Констатуємо, що сучасні дослідження феномену фрустрації найбільше проведені в сфері вікової психології та педагогіки. Враховуючи факт безперечного зв'язку вказаного явища та блюзу, вважаємо за потрібне наголосити на необхідності проведення досліджень феномену фрустрації в культурологічному аспекті, зокрема в контексті блюзової музики.

Таким чином, ми можемо дійти до висновку, що блюз дійсно є фундаментальним та ємним поняттям неакадемічної музичної культури ХХ ст., і посідає вагоме місце в контексті світової музичної культури. На нашу думку, причина цього полягає в тому, що його притаманні, характерні риси походять від африканських витоків блюзу. Саме завдяки ним блюз у всі часи помітно виділявся на тлі світової музичної культури. Крім того, протиставлення західноєвропейській культурі відіграло велику роль у процесах формування системи засобів музичної виразності блюзу.

2.3. Маргінальність як провідна ознака блюзової музики

Блюз – явище світової музичної культури, яке виникло наприкінці ХІХ ст. в результаті синтезу культур різноманітних країн світу: Африки, Британії та певною мірою Іспанії та Франції [86, с. 260]. Продовжуючи виявлення та дослідження ролі африканської культурної складової в блюзі відмітимо, що думки дослідників щодо окресленого питання різняться. Звертаючись до робіт В. Конен, ми можемо відмітити, що вона зауважувала наступне: «незважаючи на... старання дослідників, у країнах Африки не вдалося знайти тип музики, який би був близький блюзам» [88, с. 78]. Виходячи із вказаних слів, міра участі африканської культури в процесі формування блюзу невелика. Але водночас авторка вказувала і на «глибинний позаєвропейський початок», який «передусім відчувається» в мелодиці блюзу [88, с. 78]. Як видно з переліку

культур, що по-різному впливали на зародження блюзу, за географічним положенням вказаний «позаєвропейський початок» присутній лише в культурі Африки. Водночас можна також привести вислів А. Ломакса, який стверджує, що в Південно-Західній Африці були знайдені пісні, що великою мірою були схожі з блюзом [293, с. 233]. Наведена інформація демонструє розбіжність, яка існує в думках науковців.

Під час висвітлення питання ролі африканської складової в рамках блюзу, необхідно одразу звернути увагу на факт відсутності у блюзі¹ домінування ритмічного початку. Адже саме превалювання ритму є однією з найголовніших особливостей африканської музичної культури, зразки якої представники Африки привезли в США. Причину домінуючої позиції ритмічного початку в культурі Африки зазначає Д. Пешев, вказуючи, що «ритм завжди був для африканців основою ритуальних обрядів, різних церемоній, ігрових дійств» [148, с. 230]. Зазначений аспект має велике значення, оскільки саме в превалюванні ритмічного початку над мелодичним полягає головна різниця між африканською та західноєвропейською музичними культурами. Окрім абсолютного ритмічного відчуття, до елементів, що є складовими зазначеного ритмічного домінування, можна віднести різноманіття ритмічних малюнків, які присутні в музичних творах африканської культури, та використання великої кількості перкусійних інструментів. Подібна тенденція походить від надання африканцями музиці насамперед сакрального змісту. Музика для них завжди була пов'язана з релігійними обрядами. Як пише В. Пісігін, «музика у африканських племен не була джерелом насолоди або задоволення, вона була частиною релігійного ритуалу» [149, с. 43]. Крім того, вказана ознака також значним чином вплинула на зміну головних жанрових характеристик блюзу, серед яких відсутній танець². Звертаючись до етимології слова «ритм», ми можемо окреслити аспект, що є головним для розгляду зазначеного питання. Слово «ритм» має грецьке походження та в перекладі означає «розміреність»

¹ Тут ідеться про блюз до часів появи музичного стилю *rhythm&blues*.

² Як відомо, зазначений аспект також не зник безслідно та надалі відтворився в рамках джазового музичного напрямку.

або «впорядкований, регулярний рух» [161; 175, с. 297]. В цьому випадку певного змісту набуває ознака, що притаманна і першому, і другому значенню. Мова йде про регулярність, оскільки саме в рівномірній та періодичній повторності полягає феномен психологічного впливу на людську психіку, що був необхідним для вищезазначених релігійних процесів. Як вказує Б. Сковронський, для «формування у свідомості людини відчуття періодичності потрібно послідовне повторення події (у ролі події може виступати елемент ритму...) щонайменше трьох-чотирьох разів», тому у разі багатократного ритмічного повторення вищезазначений вплив на психіку людини, що був необхідним під час проведення релігійних ритуалів, є незаперечним фактом [175, с. 298]. Але на зникнення в блюзі домінування ритмічного початку мали вплив два об'єктивні аспекти. По-перше, магічність язичницьких обрядів втратила для афроамериканців свою актуальність, яких на території Америки, іноді навіть насильно, обертали до християнської релігії, тому афроамериканські релігійні музичні твори стали носити інший характер. По-друге, як влучно вказує В. Пісігін, «невід'ємний атрибут африканського побуту був геть забутий, оскільки змученим непосильною працею було не до танців» [149, с. 43]. Отже, ми можемо стверджувати, що зникнення в рамках блюзової музики превалювання ритмічного початку не можна трактувати як зменшення ролі африканської культури в процесі появи блюзу, оскільки, враховуючи соціокультурні умови, зазначене явище було абсолютно пояснюваним та логічним. Але необхідно зазначити, що саме від надання такого значення вищевказаної періодичності в рамках афроамериканської культури бере початок інша ознака, яка відіграє ключову роль у блюзовому формоутворенні. Мова йде про принцип повторюваності як головний принцип викладення музичного матеріалу.

Маючи намір визначити значимість африканської культури для процесу утворення блюзу, перейдемо до розгляду вказаної проблеми у соціокультурному просторі.

Певною мірою про велику роль африканської культури у зазначеному явищі свідчить той факт, що блюз народився саме в середовищі афроамериканців. Про це свідчать тексти блюзів, які були «присвячені питанням і проблемам, що поставали перед чорними» [258, с. 1]. Звертаючись до особи В. Хенді, який відіграє ключову роль у процесі інтеграції блюзу в контекст світової культури, ми знаходимо його слова про те, що кожна з його композицій побудована на основі «якоїсь старої негритянської пісні з Півдня» [275, с. 21]. Причому він окреслював головне зерно, яке, на його думку, було закладене в цих піснях, трактуючи його також у расовому аспекті як «пам'ять... моєї раси» [275, с. 21]. Як зазначає Д. Джедже, «блюз був музичним висловлюванням чорних» [258, с. 23]. В. Рой наводить слова американського етномузикознавця та фольклориста, який також стверджував, що створення блюзу, який «сьогодні обожає весь світ», належить саме «негритянським фольклорним співакам» [311, с. 172]. Продовжуючи думку про світове визнання явищ афроамериканської культури, зокрема блюзу, можна також зауважити, що саме він відіграв певну роль в інтеграційному процесі афроамериканської верстви населення на території США, де ще до другої половини ХХ ст. вона існувала «немов у паралельному просторі часу по відношенню до суспільства білих» [95, с. 15]. Підкреслимо, що до головних витоків блюзу науковці відносять певну кількість явищ саме афроамериканської культури, серед яких перелічують робочу пісню, філд холлер, рінг-шаут, спіричуел, шант і баладу, що ще раз підтверджує належність блюзу до культури афроамериканців.

Враховуючи намічений напрям дослідження, необхідно акцентувати увагу насамперед на тому факті, що поняття блюзу є невід'ємним від явища людського рабства, яке було певний час також невід'ємною частиною життя людини з темним кольором шкіри, що поза своєю волею мігрувала у США¹.

¹ Йдеться про період в історії США з 1619 р. по 1865 р., в який на зазначеній географічній території панувала рабовласницька система. Зазначимо також, що у цей період вказане явище стосувалося не лише афроамериканців. Але в контексті цього дослідження зазначене питання розглядатиметься саме у відношенні до афроамериканської раси.

Подібну значимість соціального аспекту в блюзі ми знаходимо і в статті Б. Верна, де вказано, що блюз – це «жанр... що коментує труднощі раба/екс-раба» [333, с. 3]. Проводить паралель між блюзом та піснями рабів і В. Ферріс, вказуючи, що «рабські пісні подібно до блюзових тем створювалися музикантами, які озвучували чорні страждання» [265, с. 31]. Звернемося також до слів відомих музикантів та наведемо вислів співачки М. Джексон, творчість якої відіграла велику роль у процесі розвитку афроамериканської музичної культури в контексті неакадемічної музики ХХ ст., зокрема жанру госпелу та спірічуелу. Вона зауважувала, що блюз у її розумінні – це «пісня відчаю» [273]. Прямий зв'язок між явищами афроамериканської культури, зокрема блюзом та рабством, відмічає К. Оконнелл, вказуючи, що своїм корінням вони уходять «далеко в рабство та в африканську спадщину» [297, с. 169]. К. Коровіна, аналізуючи поняття «афроамериканець», визначає, що головне значення має те, що «саме поняття “афро” пов'язане з обумовленим рабством феноменом соціальної дійсності» [95, с. 14–15]. Тісний зв'язок блюзу з явищем рабства відмічає і Р. Гарофало, який відносить до його витоків лише явища, пов'язані з культурою рабів, а саме «шаут, філд холлер та робочі пісні» [267, с. 44]. Можна зауважити, що, як відомо з історії розвитку рабства афроамериканців, права та привілеї рабів не завжди були вкрай обмежені. Як вказує А. Яригін, на самому початку за своїм становищем привезені афроамериканці були скоріше «сервентами, отримуючи іноді навіть земельні наділи» [243, с. 49]. Ще на початку ХVIII ст. раби-афроамериканці мали право голосу, можливість бути свідками в суді, за певних умов їм навіть дозволялося мати зброю. Але, починаючи з прийняття «Негритянського закону Південної Кароліни» у 1740 р., «раб остаточно перетворився на знаряддя і власність свого господаря» та його остаточно позбавили «тих небагатьох свобод, якими володів раніше» [243, с. 50]. Можна зауважити, що приблизна дата народження блюзу є дещо пізнішою, ніж дата прийняття тринадцятої поправки в Конституцію США, що забороняла явище рабовласництва на всій території країни [100]. Однак історичні факти свідчать про те, що подібне рішення не означало набуття

афроамериканцями цивільних прав та привілеїв¹. В деяких штатах, особливо на півдні країни, були прийняті так звані «Чорні кодекси», в яких визначалися права афроамериканського населення на території США з урахуванням нової поправки до Конституції. Наприклад, у штаті Міссісіпі існувала заборона на змішані шлюби осіб із білим та темним кольором шкіри, афроамериканцям заборонялося мати зброю, володіти землею тощо. Крім того, був сформований механізм повернення афроамериканців на плантацію через заборону бродяжництва, в рамках якого звільнений раб, який не маючи ніякого майна, опинявся на вулиці, через що його заарештовували згідно з обвинуваченням в бродяжництві та пропонували або заплатити штраф, або знову повернутися на плантацію. Враховуючи повну відсутність у колишнього раба будь-яких коштів, повернення до праці в умовах експлуатації було неминучим. Незважаючи на прийняті в 1968 р. та 1970 р. чотирнадцяту та п'ятнадцяту поправки до Конституції США, які надавали громадянство країни кожній особі, яка народилася у США, із будь-яким кольором шкіри, та забороняли обмежувати громадянина країни у виборчому праві за расовими ознаками, на території країни досить активно діяла організація Ку-клукс-клан. В історії США відоме явище під назвою «суди Лінча», жертвами якого, як правило, були афроамериканці, яких карали лише при наявності підозри у скоєнні злочину без проведення будь-якого суду та слідства. Крім того, необхідно зазначити, що рабство також було актуальним і для людини, що була народжена вже в неволі, оскільки вона автоматично ставала власністю господаря її батьків. Як вказує А. Яригін, «з кінця XVII – початку XVIII ст. йде процес перетворення афроамериканців «на потомствених рабів», що було зумовлене економічною вигодою придбання раба на все його життя [243, с. 50]. Таким чином, ми можемо зауважити, що навіть після офіційної юридичної відміни явища рабства воно не було винесене за рамки соціального існування афроамериканців в США. Більше того, ми можемо зазначити факт тісного зв'язку феномену

¹ Незважаючи на те, що тринадцята поправка до Конституції США була прийнята у 1965 р., як відомо, штат Кентуккі надав цьому документу юридичної сили лише у 1976 р., а останній документ про юридичне визнання цього в штаті Міссісіпі датується 2013 роком.

рабства із соціальним класом афроамериканців, які проживали на території США протягом XVII–XIX ст. Подібні зауваження мають важливе значення, оскільки, спираючись на них, ми можемо виявити основну характеристику блюзу, притаманну йому ще з часів появи витоків. За визначенням, раб – це людина, яка експлуатується та «позбавлена будь-яких засобів виробництва і разом зі своєю робочою силою є товаром, повною приватною власністю експлуататорів» [159]. Таким чином, особу, яка підпадає під соціальну категорію раба, можна класифікувати за соціальними ознаками як соціального маргінала. Ми також можемо зауважити, що раби у США в XIX ст. становили окремий соціальний клас, який мав свою окрему, навіть можна сказати автономну культуру. Крім того, незаперечним фактом є те, що зазначене явище рабства відбивалося в культурі виділеного соціального класу.

Загальне поняття «культура» має безліч визначень та трактувань. Звертаючись до класифікації аспектів зазначеного поняття, вказаного в статті С. Безклубенка, проаналізуємо явище афроамериканської культури, що існувала в Америці в XIX–XX ст. за двома категоріями: «як сукупність матеріальних і духовних надбань» та «як процес освоєння людей у світі» [15, с. 10–11]. За результатами матеріальних та духовних надбань афроамериканської культури та їх ознаками зазначений феномен постає перед нами як явище, що певним чином різниться від культури географічної території, на якій вона існувала. Причиною цього є різниця соціальних обставин, в яких існували її представники. З тієї ж причини ми можемо вказати на їх різницю і за другим виділеним у статті С. Безклубенка аспектом, оскільки «світ», в якому необхідно було існувати представникам обох культур, був також абсолютно різним. Визначення терміна «культура», як вказує Д. Савельєва, відповідає розумінню культури як динамічної та відкритої системи, «що зберігає і удосконалює інформацію при зміні зовнішніх або внутрішніх умов її функціонування» [166, с. 26]. В цьому випадку ми також можемо відмітити різницю в умовах зазначеного функціонування африканської та американської культур. Крім того, Д. Савельєва долучає до процесів, що

беруть участь у формуванні вказаного поняття, також і категорію минулого досвіду, який береться до уваги при розвитку зазначеної культури. Подібне зауваження дає нам можливість визначити характеристики афроамериканської культури в аспекті рабства афроамериканців на території США, що також надає нам право стверджувати про важливість фактора рабства в рамках вищезазначеної культури. Важливість факту спадщини поколінь у рамках культури окреслює і Д. Донских: «це певна сукупність соціально придбаних значущих символів, ідей, цінностей, звичаїв, вірувань, традицій, норм, що транслюються з покоління в покоління» [49, с. 252]. У статті М. Важинського представлено порівняння визначень поняття «культура» в аспекті відношення «культура і образ життя», яку автор характеризує як засадничий зв'язок, що «потребує відповідної уваги» [26, с. 15]. Автор статті описує три варіанти трактування поняття «образ життя» в рамках терміна «культура»: перший – трактування терміна «спосіб життя» як більш широкого поняття, ніж поняття «культура»¹; другий – трактування культури як поняття, що включає спосіб життя; третій – повне ототожнення обох понять². Незважаючи на різницю в думках науковців щодо значення поняття «спосіб життя» в контексті трактування обговорюваного терміна «культура», необхідно зазначити незаперечний факт набуття певного значення першого поняття в рамках другого. Вказане поняття надає нам право зауважити певну різницю у «способі життя» представників афроамериканської та американської культур. Таким чином, ми можемо зробити висновок, що культура, яка створювалася в рамках афроамериканського суспільства на території США, за своїми ознаками була явищем іншого характеру, ніж культура, яка панувала в США в період XVIII–XX ст. в рамках існування населення зі світлим кольором шкіри. Незважаючи на той факт, що явища афроамериканської культури, зокрема музичної, надалі органічно інтегрувалися в контексті американської культури та стали

¹ До культурологів, які притримуються зазначеної думки, можна віднести Л. Коган, Н. Іванова, А. Давидович.

² Прихильником цієї теорії є культуролог А. Азархін.

визначатися як її складова, в своїх витоках зазначені явища були носіями суттєво інших ознак.

Надалі надамо стислий опис стану музичної культури США XVII–XIX ст. Беремо до уваги лише сегмент музичного мистецтва, оскільки саме в його області перебуває предмет дослідження, тобто блюз. Насамперед необхідно зазначити, що музична культура Америки, починаючи з XVII ст., більшою мірою визначалася типом розвитку країни, який характеризується істориками як колоніальний. Традиції культури США тісно пов'язані з культурами країн Європи, зокрема Великобританії, Іспанії, Франції, Німеччини та ін. Подібний факт відмічає і Ф. Шак: «Музична культура Америки зазнала серйозного впливу етномузикознавчої парадигми і повною мірою відкрита для розгляду етнічного та расового змісту проблем, що виникають у житті народів, які живуть на території цієї країни» [225, с. 18]. Формування так званих національних культурних центрів відбувалося стихійно в процесі заселення мігрантами з різних країн Європи території США. У XVIII ст. серед таких центрів можна назвати наступні штати: Луїзіана (Іспанія, Франція¹), Кароліна (Франція), Пенсильванія (Німеччина, Англія), Каліфорнія (Іспанія). До провідних жанрів музичної культури США необхідно віднести оперу², релігійні гімни, сентиментальні балади, пісні тощо. Починаючи з XVII ст., на території США розвивалася насамперед світська музична культура. Центром її розвитку був Бостон. На території США в другій половині XIX ст. створювалися численні симфонічні оркестри в Нью-Йорку, Філадельфії, Чикаго, Пітсбурзі, Лос-Анджелесі та ін. У 1842 р. в Нью-Йорку було створене філармонічне товариство, яке набуло статусу одного із найстаріших товариств світу. Серед ключових фігур американської музичної культури можна назвати Ф. Гопкінсона, Д. Лайона, У. Біллінгса, С. Фостера, Д. Уебба, У. Бредбюрі, Г. Олівера, Л. Гонтшалла та ін. Таким чином, ми можемо дійти висновку, що культура Америки, яка панувала в середовищі «білих» людей, поширювалася та

¹ В дужках позначена назва країни, культура якої панувала в зазначеному географічному регіоні.

² До провідних можна віднести опери американського композитора В. Фрая «Собор Паризької богоматері» і «Леонора» та Дж. Брістоу «Ріп ван Вінкль».

розвивалася, тому її можна характеризувати як домінуючу культуру США протягом XVII–XIX ст. Крім того, на користь цього твердження необхідно віднести і той факт, що зазначена культура панувала в середовищі соціуму, який однозначно можна визначити як домінуючий і в соціальному ракурсі. Люди з білим кольором шкіри посідали вищу позицію від афроамериканців у класовій ієрархії суспільства США періоду XVII–XIX ст.

Виходячи з вищевикладеного, ми можемо вказати, що культура афроамериканців на території США має явні ознаки явища субкультури. Необхідно зауважити, що введення поняття «субкультура» відбулося нещодавно. Його визначив американський соціолог Т. Роззак у 30-х роках XX ст. Але це поняття на сьогоднішній день викликає великий інтерес сучасних науковців. Найбільше його значення полягає у тому, що саме воно надає нам можливість класифікувати явища, які лежать поза межами основного культурного напрямлення, тоді як раніше подібні елементи відносили до категорії позакультурних елементів. Т. Щепанська вказує на той факт, що «поняття субкультура спочатку означало явища, що сприймалися як не- або позакультурні» [229, с. 28]. Крім того, авторка зауважує, що саме сучасне розуміння вказаного поняття надає можливість визначити та дослідити «мультикультурний характер сучасного суспільства» [229, с. 28]. Проектуючи подібне визначення на суспільство США часів зародження та появи блюзу, ми можемо відмітити багатшаровість його культурного складу. Тому використання зазначеного терміна в контексті напряму цього дослідження є вельми доречним. К. Джелдер виділяє три аспекти, які визначають явище субкультури: кількісна меншість соціуму, що підтримує певну культуру; необхідність наявності в соціальної групи окремих традицій; позиція протистояння традицій соціальної групи по відношенню до культури, що визначається як домінуюча, хоча зазначений аспект і не визначається автором як обов'язковий [268]. Автор вказує також, що в рамках явища субкультури часто проявляються риси маргінальності. На користь твердження щодо трактування статусу афроамериканської культури в Америці як субкультурного

слід віднести визначення Б. Єрасова, який пише, що «до розряду субкультур слід зарахувати і міграційні групи з чужорідного етнічного середовища» [54, с. 137]. Крім того, за словами автора, до категорії субкультур відноситься також і «негідне життя вулиці, натовпу, негрів», тим самим окреслюючи другу ознаку афроамериканської спільноти в рамках культури США XVII–XIX ст., що визначає її як субкультуру [54, с. 138]. Зауважимо також, що в сучасній науці виділено безліч субкультур. Головними принципами, за допомогою яких визначаються різновиди субкультур, є наступні: за віковою ознакою, за професійною належністю, за музичними та спортивними перевагами, за етнічними ознаками, за сексуальною належністю, за належністю до певного соціального класу тощо. Культуру афроамериканців, що існувала на території США у XVII–XIX ст., ми можемо визначити як субкультуру за двома характеристиками: за етнічними ознаками та за соціальною класовою належністю. На ознаки культури афроамериканців на території Америки, зокрема блюзу, як явища субкультури вказує її належність до культури сегмента населення, яка на території США визначається другорядною. Крім того, на цей факт вказує і відношення зазначеного сегмента до класу рабів, що визначається як субкультура в загальному соціальному контексті. Але необхідно зазначити, що у разі відношення культури афроамериканців до субкультури за ознаками етнічного походження подібне визначення в деякому сенсі може бути обговорюваним, оскільки культура США, яка тут визначається як домінуюча, є результатом складення певної кількості різних культур, що, подібно до афроамериканської, визначаються за своїм географічним походженням. Однак необхідно також зауважити, що позаєвропейське походження в переліку країн, культури яких можна визначити як складові культури США, має лише африканська культура¹. Визначення афроамериканської культури як феномену, що невід’ємно пов’язаний із

¹ Тут культура індіанських племен не береться до уваги загального контексту культури Америки, оскільки на вказаній території зазначене явище практично не розвинулося і, як наслідок, практично не вплинуло на формування культури США.

соціальним класом рабів, надає нам право однозначно класифікувати визначену культуру як явище субкультури на території США в період XVIII–XIX ст.

Крім того, в цьому разі цілком доречно введення до складу головних характеристик афроамериканської культури також і поняття «маргінальність». Як зазначає сучасний український культуролог С. Мартинова, «на сьогодні не існує загальної концепції маргінальності, відсутня класифікація її видів і форм, немає цілісної раціональної концепції, універсальної пояснювальної моделі» [115, с. 1]. Але звернемося надалі до аналізу наукової літератури, яка присвячена дослідженню вказаного явища. Ж. Бобер пише про наступну класифікацію явища маргінальності, що визначена сучасними науковцями: рольову, структурну та культурну [17, с. 137]. Щодо рольової маргінальності, зазначене явище можна спроектувати на прояв характерних особливостей та реакцій індивіда стосовно певної референтної групи. Феномен структурної маргінальності визначається як положення «низькостатусних і неінтегрованих у соціальну структуру індивідів і груп», що перебувають на нижній ланці соціуму або, інакше кажучи, «на узбіччі суспільства» [50, с. 137, 31, 80]. Поняття культурної маргінальності пов'язане насамперед з індивідами, які відносяться до групи осіб, які змінили місце свого проживання, та, відповідно, існує в «двох різних культурних групах» [50, с. 137]. Необхідно зазначити, що дві останні категорії мають пряме відношення до питання, що вивчається. Звертаючись до етимології обговорюваного терміна, що визначається як похідне від латинського слова *marginalis* (*margo* – край, межа), певна кількість дослідників розуміє під даним поняттям особу, яка перебуває на межі двох культур, соціальних класів тощо [72, с. 130]. Серед них Р. Парк, Є. Стоунквіст, А. Антоновські, М. Голдберг, Д. Головенські, Н. Дікі-Кпарк, І. Краусс, Дж. Манчіні, Р. Мертон, Т. Шибутані, Т. Уїттерманс. С. Оболкіна в статті «Философский анализ проблемы маргинальности» визначає, що маргінал – «це людина саме “краю”», а не «дна» [136, с. 12]. Але існує також і інша думка дослідників, серед яких Б. Манчіні, Я. Штумський, А. Турен, Ж. Леві-Стренже, В. Бертіні, які трактують зазначене поняття як стан індивіда, який перебуває на

найнижчому рівні суспільства, або, інакше кажучи, визначають стан соціального суб'єкта як «пов'язаний із переорієнтацією» або «втратою... статусних позицій» [117]¹. Д. Головенський визначає соціальний фактор як головну причину прояву явища маргінальності [272]. О. Галсанамджілова трактує вказаний термін також у соціологічному сенсі та визначає маргіналів як представників «соціального дна» [40, с. 160]. Н. Дробязко відносить до «маргінальних груп населення» насамперед індивідів, які пов'язані з міграційними процесами, тим самим підкреслюючи саме соціальний аспект як головну визначальну ознаку маргінальності [50, с. 3]. С. Мельник відносить до групи «маргінальних соціальних елементів... біженців, мігрантів, колишніх в'язнів, сезонних робітників, змушених переселенців, кримінальних елементів, бродяг тощо» [117]. Афроамериканці на території США часів виникнення блюзу є носіями зазначеної характеристики насамперед за ознаками свого статусу мігрантів та, відповідно, етнічного походження. Безумовно, можливе обговорення вказаного твердження стосовно афроамериканців, які були народжені вже на території США та, відповідно, мали, як здається, більший рівень інтеграції в контексті домінуючої культури. Але необхідно зазначити, що фактор певної соціальної відокремленості афроамериканців від загального буття США у цьому разі можна віднести на користь першого твердження щодо превалювання ознак маргінальності. Також, враховуючи вказану відокремлену позицію афроамериканців у контексті соціальної структури США, ми можемо вказати, що зазначена маргінальність представленої верстви населення має ознаки «периферійності» [40, с. 161]². Також на користь вищевказаного твердження можна віднести і другу провідну ознаку класу афроамериканців, що відносить їх до якнайнижчого рівня соціальної ієрархії.

Щодо вживання в наукових дослідженнях обговорюваного поняття по відношенню безпосередньо до блюзу, то можемо відмітити, що К. Коровіна

¹ Крім того, прихильники цієї теорії розрізняють також і інший різновид обговорюваного явища, який визначають як «вищий», та відносять до нього осіб, які виступають проти загальноприйнятих суспільних норм.

² Необхідно зазначити, що в процесі історичного розвитку вказана категорія трансформувалася на «перехідність» [40].

застосовує поняття «маргінальність», обговорюючи питання походження феномену афроамериканської культури, та зокрема блюзу. Авторка висвітлює соціальний аспект зазначеного питання, вказуючи, що «блюз спочатку культивувався в нижчих шарах суспільства... в маргінальному середовищі» [95, с. 24]. Необхідно зазначити, що перші блюзмени, як відомо, також були носіями ознак соціальної маргінальності, оскільки цьому відповідав їх спосіб життя. Й. Берендт та Г. Хьюсмен, описуючи життя перших блюзменів, зауважують наступне: «Мандрівні блюзові співаки подорожували з міста в місто, від плантації до плантації, з банджо (або гітарою) і торбою, містила якій було все їх мирське майно» [246, с. 11]. А. Логутов описує концепцію «кочівництва», що відіграє ключову роль у популярній музиці в США 60-х рр. XX ст. та бере свій початок від вимушеної «міграції чорношкірого населення», що також «відтворилося в пісенній ліриці блюзу» [107]. В. Коровкін, обговорюючи образ блюзмена, підкреслює «його асоціальність» не тільки по відношенню до суспільства домінуючої культури осіб зі світлим кольором шкіри, а навіть і до «негритянської» спільноти, тим самим підсилюючи фактор маргінальності блюзу [96].

На сьогоднішній день вказане поняття є широко застосованим у різних наукових сферах. Насамперед, безумовно, в дослідженнях соціології, психології та філософії. Крім того, зазначений термін ми зустрічаємо і в дослідженнях юриспруденції та мистецтвознавства. Щодо останнього, як визначає Н. Дробязко, «маргінальним називають мистецтво, яке винесене на узбіччя життя, за формою і змістом далеке від актуальних ідей, художніх напрямів, течій, що визначають стиль епохи» [51, с. 21]. Необхідно підкреслити, що визначений аспект є малодослідженим у мистецтвознавстві. Більшою мірою наукові дослідження щодо висвітлення порушеної проблеми зустрічаємо в літературі, архітектурі, живописі, «екранній культурі» тощо [66, с. 18]. К. Романова визначає маргінальне мистецтво як «народне», що протиставляється «канонічному» або «офіційному» мистецтву [164, с. 5]. Феномен маргінальності в контексті сучасної культури досліджує Н. Регінська

та окреслює, що «термін «маргінальний», перекочувавши із соціології в мистецтвознавство, посів тут гідне місце, помінявши зневажливо-вторинний статус непрофесійно-провінційного на позитивну рису» елементу, що розширює «кола мистецтва» [160, с. 181]. А. Суворова визначає маргінальне мистецтво як мистецтво «за межами нормованого» [187, с. 247]. За визначенням Є. Яковлева, маргінальним є той «художник, скульптор, письменник, композитор, поет, архітектор, вчений, що перебуває збоку (не всередині) сучасної йому культури і науки» [238]. С. Мігунов наголошує на тому, що головним визначальним фактором маргінального мистецтва є «винятковість» його «авторів і як її наслідок – незацікавленість у потенційному глядачеві або принаймні мінімальна адресність їх творінь» [113]. Таким чином, до маргінального мистецтва ми можемо віднести твори митців без спеціальної підготовки¹, творчий напрям яких перебуває поза межами головної мистецької магістралі. Наведений висновок вказує на наявність ознак маргінальності в блюзі як результаті творчої діяльності представників афроамериканської культури.

Крім того, щодо питання визначення маргінальних явищ у мистецтвознавстві, перед нами постає питання: чи є носіями маргінальних ознак продукти культури², яка визначається як маргінальна? Безумовно, досить важко дати однозначну відповідь на це та необхідно зазначити, що в кожному конкретному випадку буде потрібний аналіз всіх характерних ознак досліджуваного явища. Але безумовним є той факт, що продукт маргінальної культури буде виявленням емоцій, проблем та подій, що є актуальними для зазначеної культури. У разі із продуктами музичної культури, створеними в жанрі пісні, вказаний фактор буде мати прямий прояв у текстах творів. Якщо брати до уваги інструментальний жанр, в цьому разі при аналізі необхідно вдаватися до визначення походження характерних стильових або жанрових

¹ Зазначимо, що коріння такої недосвідченості афроамериканців також сягають часів рабовласництва, оскільки «рабам було заборонено» отримувати «навіть мінімальну освіту, а білий, який вирішив просвітити раба, карався батогами» [149, с. 44].

² Тут ідеться про продукти культури в області мистецтва.

ознак явища, що досліджується. Таким чином, для визначення явища мистецтва як маргінального необхідно також виявлення застосування засобів виразності, що є новітніми та альтернативними стосовно «магістрального» напрямлення мистецтва [12].

Характеризувати блюз як маргінальне явище в контексті мистецтвознавства надає нам право розкриття мелодики та гармонії блюзу як маргінального явища в контексті музичної культури США. На відміну від релігійної музики афроамериканців, гармонія якої зазнала певного впливу від законів гармонічної організації західноєвропейської музичної традиції, гармонія блюзу є феноменом, що є явищем, яке однозначно перебуває поза межами західноєвропейської музичної культури. Мелодика блюзу в контексті музики США XIX ст. також представляє собою абсолютно самобутнє явище, оригінальність ознак якого дозволяє і сьогодні без сумніву визначити прояв його в рамках будь-якого іншого феномену неакадемічної музики XX ст. Крім того, тематика блюзових вокальних творів також перебуває у площині побуту афроамериканської верстви населення, яка відноситься до маргінальних груп за своїми соціальними ознаками¹.

Зауважимо, що С. Мартинова, досліджуючи феномен маргінезу виокремлює фактор страху, як провідну ознаку психологічного стану маргінальної особистості². Авторка вказує наступне: «маргінал, перебуваючи на антропологічній межі “пограничної” ситуації, відчуває соціальний, метафізичний страх, що проблематизує смисл існування» [115, с. 11]. Проектуючи зазначений аспект на явище блюзу маємо зазначити, що, на нашу думку, фактор страху є прямо пов'язаним із психологічним станом фрустрації, який, як було зазначено раніше, є характерною особливістю виконання блюзової музики. Оскільки страх в контексті існування афроамериканської спільноти виникав через певні соціальні умови існування, стан фрустрації в цьому випадку виступає в ролі наслідку. В той час, як джерелом виникнення

¹ Йдеться про історичний період появи блюзу.

² Авторка навіть вносить термін «страх» до ключових слів своєї дисертації, що досліджує феномен маргінальності.

фрустрації є страх, що походить від маргінального положення афроамериканського індивіду в суспільстві США. Вкажемо також і на спільність ознак маргінальності та явища катарсису, в рамках якого окреслений психологічний стан виступає в ролі першоджерела.

Таким чином, зауважимо, що культура афроамериканців на території США часів появи блюзу є носієм ознак субкультури. Незважаючи на те, що культура США має полінаціональний характер, подібне твердження ми можемо зробити через певну відособленість її існування в рамках домінуючої культури зазначеного географічного регіону. Крім того окреслимо, що провідна роль у процесі формування блюзу належить афроамериканській культурі. Подібний висновок можна зробити, виходячи з двох аспектів: по-перше, незаперечним фактом є важливість елемента маргінальності для процесу формування блюзу, що походить від характеристик саме афроамериканської культури, по-друге, визначальним фактором є також і середовище, де народилося зазначене явище. Крім того, оскільки блюз з'явився в рамках афроамериканського культурного простору, в контексті якого характеристики африканської культури відіграють важливу роль, саме африканську культуру можна охарактеризувати як домінуючу у формоутворювальних процесах блюзу. Підкреслимо, що подібне твердження в жодному разі не заперечує наявності у зазначеному процесі складових інших культур. Пояснимо вищезазначене твердження, спираючись на головну ознаку афроамериканської культури, зокрема блюзу, яка визначається нами як маргінальність.

Як відомо, засновником обговорюваного поняття Р. Парком було відмічено, що маргінальність – це перебування індивіда або соціальної групи на межі двох конфлікуючих між собою культур [302]. Виходячи із зазначеного, ми можемо вказати як обов'язковий фактор наявності соціального, культурного або навіть загальнолюдського дисонансу в процесі появи маргінальних явищ. Як зазначає М. Байтов, «маргінальне явище передбачає позиційне співвідношення з магістраллю: воно може бути маргінальним лише тому, що перебуває поза магістральною лінією, уздовж якої шикуються інші явища» [12].

Ми можемо зазначити, що при відсутності вказаного дисонансу між етнічними групами та соціальними класами, які склали середовище для народження витворів афроамериканської культури, зокрема блюзу, вищезазначені процеси створення нових культурних феноменів могли б і не відбутися. Є. Стоунквіст для визначення культурного простору в якому з'являються маргінальні явища застосовує спеціальний термін: «маргінальне середовище», що означає середовище, в якому перетинаються дві культури і де «домінуюча культура комбінує, об'єднує особливості двох культур» [106, с. 173]. Виходячи з наведеного визначення, ми можемо зауважити, що певний інтеграційний характер афроамериканської та культури та культури США, а саме культури «білих», свідчить про актуальність поняття «маргінальність» для процесів появи та становлення блюзу. Тому, визначаючи важливість явища маргінальності для блюзу, необхідно усвідомлювати також і значимість домінуючої, а саме американської культури для формування зазначеного явища афроамериканської музичної культури.

Крім того, вкажемо на аспект, який певним чином відображає прояв ознак європейської культури та американської культури «білих» в контексті розвитку блюзу. Насамперед, необхідно зауважити, що до появи блюзу в контексті афроамериканської культури існували лише жанри духовної та робочої музики. Це було пов'язане з буттям афроамериканського народу, для якого музика завжди була складовою життя та, з одного боку, була тісно пов'язана з сакральними процесами, а з іншого – супроводжувала індивідуума кожен мить життя, яке було невід'ємним від праці. Тобто, блюз став першим жанром афроамериканської музичної культури, який не був пов'язаним із працею або релігією. Враховуючи таке твердження, ми маємо зауважити, що відповідно в блюзі був закладений потенціал до розвитку в світському виконавському напрямі. Відмітимо, що блюз набув ознак музичної форми в процесі історичного розвитку, в той час як характеристики жанру та стилю були притаманні блюзу з самого початку його виникнення. Спираючись на дослідження М. Арагновського, зауважимо, що зазначене спостереження

свідчить про набуття блюзом в процесі його становлення ознак світської музики¹. Тому, незважаючи на те, що ознаки світської музики в первинному переліку провідних характеристик блюзу є відносними, маємо зауважити, що, на нашу думку, блюз дійсно є першим музичним жанром афроамериканської культури, в якому був закладений вагомий потенціал традиції світського музикування.

Зазначене твердження є вкрай важливим, оскільки надає можливість обґрунтувати належність блюзу не до категорії фольклорної творчості, а до культурної площини неакадемічної музики. Не зважаючи на яскравий та навіть наочний прояв характеристик фольклорної творчості в межах блюзової музики, аспект світського музикування, що отримав значний розвиток в процесі її становлення, в даному випадку відіграє ключову роль. У зазначеному аспекті був закладений не тільки вектор становлення блюзової музики, а й напрям перспективи розвитку всієї афроамериканської музичної культури. Крім того, зазначимо, що превалювання ознак афроамериканської культури в процесі формування блюзу як явища світової культури є незаперечним. Спираючись на вище поданий матеріал, констатуємо, що головні характеристики афроамериканської культури, як то ознаки субкультури та, відповідно, маргінальності, притаманні також і блюзу як явищу зазначеної культури.

Висновки до розділу 2

У результаті проведеного дослідження ми дійшли наступних висновків:

- зародження блюзу є складеним процесом, в якому можна виділити чотири сегменти факторів, що на нього впливали: соціальні, етнічні, психологічні та культурні. До групи соціальних факторів належать: особливості процесу ресоціалізації африканців в суспільстві США; відокремлена позиція афроамериканців у соціумі США, зумовлена географічними умовами їх

¹ Як було зазначено у підрозділі 1.3, М. Арагновський дуже влучно зауважує, що професійній музиці притаманні ознаки жанру і структури, в той час як побутовій – ознаки жанру і стилю [35, с. 123–164].

етнічного походження, що впливало на їхню відособлену позицію, а також і в контексті географічного походження мігрантів, які становили населення Нового Світу; утискання соціальної творчості в афроамериканському середовищі, що виникало через відокремленість афроамериканської спільноти; фактор постійного опору та боротьби афроамериканців за свої права; певні зміни в соціальному становищі афроамериканців, які відбулися після відміни легального рабства, що вимагали нових форм у контексті афроамериканської культури. До групи етнічних факторів ми можемо віднести: високий рівень етнічної самоідентифікації афроамериканців, зумовлений їх соціальним відмежуванням; особливості етнічних стереотипів у афроамериканській спільноті. До групи психологічних факторів належать: особливості психології мігрантів; процес набуття персональної ідентичності в контексті афроамериканської спільноти; певний психологічний стан, що пов'язаний з вказаними соціальними та етнічними факторами. До групи культурних факторів необхідно зарахувати: тісний зв'язок музичної творчості з буттям афроамериканського соціуму, що було зумовлено вірністю виділеної групи своїм етнічним традиціям та певними умовами соціального буття афроамериканців; особливості явища кривої культурної адаптації індивіда; особливості акультурації африканців у культурному просторі США;

- культуру афроамериканців необхідно класифікувати як субкультурне явище в контексті культури США. Подібне твердження є актуальним, незважаючи на полінаціональний склад населення США, оскільки головну роль тут відіграє відособленість афроамериканської культури в межах домінуючої культури «білих» зазначеного географічного регіону;

- маргінальність є провідною ознакою блюзу, що спрямовувало вектор процесів формування системи його головних характеристик;

- необхідним є введення в науковий обіг терміну «блюзовий квадрат»;

- акцентовано увагу на коректному вживанні термінів «блюзовий лад» та «блюзові тони»;

- блюзу притаманні як риси жанру, так і риси стилю та музичної форми, котрі мають безпосередній зв'язок з певними соціокультурними особливостями афроамериканського соціуму.

До жанрових ознак блюзу відносяться:

- імпровізаційність як головний принцип викладення музичного матеріалу, при чому провідною характерною рисою зазначеного явища є вільність музичного виконання – відображення фольклорного коріння витоків блюзу, оскільки вільна імпровізація є однією з провідних засад фольклорної творчості; у яскравому прояві фольклорних характеристик ми вбачаємо вплив ознак африканської культури;

- поєднання в одній особі виконавця та автора та, відповідно, сольна форма виконання, як провідний засіб викладення музичного матеріалу – прояв ознак фольклорної імпровізації; персональна ідентичність афроамериканського індивіду;

- велика роль вокального початку – історичні умови появи блюзу, можливість доступу лише до вокального виконання;

- наявність характерних інструментів (гітара, губна гармоніка) – історичні умови буття афроамериканської спільноти, оскільки афроамериканці мали можливість виготовити лише такі інструменти;

- певна тематика текстів – належність витоків блюзу до категорії фольклорної творчості та відповідно тем, які близькі до життя простого народу;

- обов'язковий емоційний стан виконавця (фрустрація) – особливості психологічного стану мігранта, який з причини стійкого характеру етнічних стереотипів, мав пролонгований характер;

- певний стан виконавця та слухача (катарсис) – наслідок психологічного стану фрустрації та, відповідно, психологічних особливостей мігранта;

- відсутність розважальності – відображення наявності катарсичної складової в переліку концептуальних ознак блюзу як музичного жанру;

До стилістичних характеристик блюзової музики відносяться:

- особливості мелодичної організації (пентатонічність, плаваючі тони) – прояв ознак африканської культури, що відображає актуальність високого рівня етнічної самоідентифікації представників афроамериканської спільноти; прояв фактору нестабільного соціального положення афроамериканців на території США;

- специфіка гармонічної організації музичного матеріалу (превалювання плагальності, що вплинуло на сприйняття автентичності; особливості використання малого мажорного септакорду) – виведення на перший план у провідних засадах блюзу категорії процесу, оскільки автентичні гармонічні звороти асоційовані з явищем кадансу та розв'язанням; відображення африканського коріння блюзу;

- певні вокальні та інструментальні виконавські прийоми (*growling*, *bend*, *slide*, тріль) – прояв африканських музичних традицій;

- принцип повторюваності, як провідна ознака викладення музичного матеріалу – відображення фактору регулярності, що є характерним для африканської музичної культури; відображення високого рівня етнічної самоідентифікації представників афроамериканської спільноти.

До характерних ознак блюзу як музичної форми відносяться:

- стала кількість тактів у складі музичної структури – прояв фактору протиставлення традиціям західноєвропейської культури; домінуюча позиція етнічної самоідентифікації представників афроамериканського соціуму, що була зумовлена відокремленим положенням їх етнічної групи в соціумі США;

- принципи гармонічного формоутворення – ідентичні до стилістичних особливостей блюзу.

- африканська культурна складова посідає домінуючу позицію в переліку концептуальних засад блюзу. Подібне твердження є актуальним з таких причин як: соціокультурні передумови виникнення блюзу мають відношення, насамперед, до афроамериканської спільноти, для якої факт первинного походження завжди відігравав засадниче значення в усіх аспектах її буття; нероздільність вказаного феномену музичної культури з явищем рабства

індивідів африканського походження на території США; прояв ознак маргінальності, що безпосередньо пов'язано з первинним етнічним походженням представників афроамериканської спільноти; сенсове навантаження музичного сегменту афроамериканського культурного простору, що походить від вагомій ролі музичного мистецтва в контексті африканської культури; особливості жанрових і стилістичних характеристик блюзу;

- наявність фактору протиставлення традиціям західноєвропейської культури відіграє головну роль у процесах формування системи засобів музичної виразності блюзу. Вказаний аспект стосується особливостей блюзової мелодики та гармонії, а також факту встановлення форми 12-тактового блюзу як еталону в блюзовій музиці, явища, що не тільки не має аналогів у широкому спектрі музичних форм академічної музики, а й навіть не має зв'язку з її провідними принципами формоутворення;

- спираючись на виявлений фактор протиставлення традиціям західноєвропейської культури, необхідно зробити висновок про приналежність блюзу до окремої категорії неакадемічної музичної культури, яка виникла та пройшла процес становлення паралельно з джазовою музикою, а не як її складова. Наведене твердження є актуальним, оскільки в музичному напрямі *jazz* відбувся синтез ознак африканської та західноєвропейської культур, тоді як аспект протиставлення традиціям останньої вказаної культури є визначальною характеристикою блюзу, що значним чином вплинуло на процес формування його жанрових та стильових характеристик.

Пропонуємо наступне авторське визначення блюзу: це феномен музичної культури, який виник на території США наприкінці XIX ст., має тісний зв'язок із традиціями африканської культури, поєднує риси музичного жанру, музичного стилю й музичної форми, та є носієм сталих ознак і характеристик виконавських традицій.

РОЗДІЛ 3

ВПЛИВ БЛЮЗУ НА МУЗИЧНІ СТИЛІ ТА НАПРЯМИ НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Провідні засади блюзу в рамках музичного напрямку *jazz*

Блюз відіграє велику роль у процесі становлення та розвитку джазової музики та відповідно займає вагому позицію у межах творчості численної кількості відомих джазових музикантів. Зокрема, Д. Колтрейна, в складі кожного альбому якого є принаймні один твір, пов'язаний із блюзом; Д. Бенсона та У. Монтгомері, словник музичної мови яких безумовно був багатий на блюзові інтонації; Ч. Мінгуса, творчість якого зазнала певного впливу блюзу в 50-х рр. ХХ ст.; Л. Армстронга, який використовував блюз як основу для багатьох своїх найважливіших композицій¹; Ч. Паркера, який є автором понад 170 блюзових творів; К. Бейсі, який вважав, що джаз – це свінгований блюз; С. Коулмана та К. Вілсона, які зберегли творчу сфокусованість на блюзі, використавши його характерні елементи для концепції свого індивідуального виконавського стилю; Д. Кролл та Д. Редмана, які ще й сьогодні виконують блюз практично в його незмінному вигляді, та ін.² Але вважаючи за необхідне конкретизувати ступінь важливості ролі блюзу в межах джазової музики, перейдемо до уточнення спільних характеристик зазначених явищ неакадемічної музики ХХ ст.

Про спільність блюзу і джазу свідчать твердження певної кількості дослідників неакадемічної музики. Глобальний вплив блюзу на джазову музику

¹ До таких композицій можна віднести: «*Dippermouth Blues*» (Діпермаус блюз), «*Gutbucket Blues*» (Гатбакет блюз), «*Lonesome Blues*» (Самотній блюз), «*Potato Head Blues*» (Картопляна голова), «*St James Infirmary*» (Лазарет св. Джеймса), «*West End Blues*» (Вест-Енд Блюз) та ін.

² Необхідно зауважити, що вплив блюзу простежується також і в джазовій музиці інших географічних регіонів, зокрема в контексті європейської культури [140]. Але, враховуючи напрям представленого дослідження, зосередимо увагу на культурному просторі США.

відмічають Й. Берендт та Г. Хьюсмен, пишучи про блюз як невід'ємну складову джазової музики з часів періоду після новоорлеанського джазу аж до наших часів [246, с. 11]. Автори також відмічають факт злиття блюзу з джазовим мейнстрімом та окреслюють високий рівень блюзової свідомості в контексті сучасних джазових музичних стилів, зокрема *free jazz* (фрі джаз) [246, с. 11]. Про походження стильових рис джазу, а саме гармонії таких стилів та напрямів, як *boogie-woogie*, новоорлеанський джаз, чиказький джаз, свінг, музичний стиль *bebop*, *hard bop* (хард боп), пише і Ю. Чугунов [222, с. 98–102]. Про стильову спорідненість блюзу з часів ранішнього джазу пише і Г. Шюллер. Автор відзначає, що, починаючи з «1920 р., блюз став... постійною складовою джазової мови» [314, с. 37]. В. Конен характеризує блюз як «передджазовий жанр» [88, с. 78]. Авторка також вказує на походження характерного для джазу нетемперованого інтонування та принципів варіаційності формоутворення саме від блюзу [88, с. 107]. А. Шевченко відмічає спорідненість блюзового та джазового вокального інтонування, вказуючи, що «блюзове інтонування використовується не тільки під час виконання блюзів, а й під час виконання джазових стандартів» [227, с. 176–177]. Т. П'язза звертає увагу на те, що джазова музика завжди пов'язана з «блюзовим відчуттям» [303, с. 102]. Про спорідненість джазової музики та блюзу як жанру пише С. Амірханова, характеризує блюз як найбільш домінуючий жанр у контексті джазової музики, «що визначив як мелодико-інтонаційний лад джазу, так і його конструктивну основу» [4, с. 98]. Виділяє стильове походження джазової музики від блюзу і О. Назін, вказуючи, що «на початкових етапах становлення джазу мелодійне мислення... визначалося низкою сформованих у рамках блюзу... правил» [132, с. 133]. Про фундаментальне значення блюзу для джазової музики в аспекті виконавської техніки пише і О. Леурда, зазначаючи, що «...блюз із його музично-виразною системою став фундаментом для подальших музичних поколінь естрадно-джазової музики» [104, с. 113]. Таким чином, ми можемо вказати на однаковість у думках науковців із цього приводу. Але висвітлимо більш детально аспекти вказаного впливу.

Досліджуючи питання прояву характерних ознак блюзу в джазовій музиці, насамперед необхідно зазначити фактор, який відображений у джазовому музичному стилі, що панував у 40-х рр. ХХ ст. та в історії джазової музики характеризується як *bebop*. Як відомо, зазначений музичний стиль виник як своєрідний знак протесту до пануючого в ті часи музичного строю. Блюз, в свою чергу, є виявленням людських страждань, що відбувалися в результаті конфлікту різних культур та утиску прав людини. Влучно характеризує блюз Д. Колліер: «...блюз – це крик відчаю, що вирвався з горла людей, які були стерті в прах» [84, с. 122]. Тобто імпульсом для творчості і в межах блюзу, і в межах музичного стилю *bebop* було несприйняття подій, що відбувалися в оточуючому середовищі. Очевидним є те, що реакція на таке несприйняття в рамках зазначених феноменів неакадемічної музики була різною: в блюзі її можна охарактеризувати, як своєрідну смиренність та усвідомлення того факту, що нічого не можна змінити, в музичному стилі *bebop* головним ідейним стрижнем є фактор непокори та боротьби. Подібне спостереження надає нам право віднести блюз до явищ субкультури, а музичний стиль *bebop* – контркультури. Але їх головна ознака є спільною: їх парадигму складає несприйняття існуючої культурно-історичної ситуації, що і вплинуло на формування маргінальності як провідної характеристики зазначених культурних явищ¹. Причому зазначимо, що в рамках музичного стилю *bebop* характеристика маргінальності мала засадниче значення, оскільки музичний стиль *bebop* був історичним періодом для якого характерний стрімкий розвиток. На користь вищевказаного твердження можна віднести той факт, що культурні феномени, що мають маргінальні ознаки, є головним фактором розвитку культури. [17, с. 140]. На нашу думку, в цьому разі до музичного стилю *bebop* буде доречним застосування терміну, що має більш масштабне культурологічне значення, а саме «простір культурної маргінальності»

¹ Зауважимо, що джазова музика є також носієм маргінальних ознак, але в контексті культури США. Тоді як музичному стилю *bebop* зазначена характеристика притаманна в рамках джазової музичної культури. Тобто в першому разі функцію «магістрального» напряму виконує культура США, тоді як у другому – джазова культура 30-х рр. ХХ ст.

[17, с. 139]. Як зазначає Ж. Бобер, простір культурної маргіальності – «це простір, з одного боку, вростання інновації в традицію через розширення меж і перспектив традиції, з іншого – заперечення традиції через руйнування її стандартів і норм» [17, с. 139]. Відмітимо, що в цьому випадку інструментом для розширення меж традиції виступили провідні засади блюзу. При чому зауважимо, що каталізатором у зверненні музикантів вказаного стилю в окресленій культурологічній ситуації саме до блюзу, виступили його яскраві фольклорні ознаки, оскільки саме у фольклорі найбільшим чином закладені первинні традиції будь-якої етнічної групи.

Звернемося надалі до висвітлення питання жанрової спільності джазу та блюзу. Як було зазначено раніше, однією з найголовніших рис блюзу як жанру є поєднання в одній особі функції автора та виконавця. У блюзі вказаний фактор призводить до надання імпровізаційності провідної ролі у створенні та водночас викладенні музичного матеріалу. Подібний процес відбувається і в джазовій музиці, тому зазначений аспект можна виокремити як споріднену рису джазу та саме блюзу як музичного жанру. Таке зауваження має важливе значення, оскільки в контексті джазової музики імпровізація є не тільки засобом викладення музичного матеріалу, а і носієм її стратегічних ідей. Як зазначає С. Амірханова, «музична виконавська імпровізація стала найважливішим виявленням свободи в джазі, оскільки містила в собі можливість протиставитися константності структурно композиційному принципу “композиторської музики”» [4, с. 106]. Можна зауважити, що імпровізаційність як головний принцип викладення музичного матеріалу притаманна не лише блюзу, тому в джазову музику зазначена тенденція могла прийти від її іншого витoku – регтайму. Однак зазначимо, що імпровізаційна основа в блюзі виражена значно більшою мірою. На підтвердження цього маємо вислів В. Сирова: «З усіх жанрів афроамериканського фольклору блюз є найбільш відкритим і динамічним. Особливо яскраво це видно під час порівнянні блюзу і спіричуелу, блюзу і регтайму, блюзу і кантрі» [192]. Незаперечним фактом є те, що в процесі розвитку регтайму його вищезазначена

імпровізаційна основа була втрачена, та він перейшов до жанрів суто композиторської музики¹, тоді як у блюзі імпровізаційність так і залишилася головним принципом музичного «мовлення». Відмітимо, що незважаючи на те, що в процесі становлення джазової музики прояв стилістичних особливостей блюзу великою мірою зменшувався, що на перший погляд вказує на віддалення двох обговорюваних явищ неакадемічної музики, ми вважаємо, що зазначена жанрова характеристика з'явилася в джазовій музиці саме від блюзу. Можна зауважити, що і джаз, і блюз належать до культурного простору афроамериканців, для якого явище імпровізаційності є провідною ознакою. Але підкреслимо, з усіх жанрів афроамериканської культури, саме в блюзі імпровізація мала найбільш вільну форму виконання. Крім того, зазначений характер імпровізаційності збережений у рамках жанрових ознак блюзу до сьогоднішнього дня, що свідчить про вагомість та, відповідно, впливовість феномену імпровізаційності саме в контексті блюзу, а не будь-якого іншого феномену культурного простору США.

Продовжуючи розгляд питання впливу блюзу на джазову музику як музичного жанру, зазначимо аспект сольного музикування, зокрема імпровізації, що приводить до вільного характеру викладення музичного матеріалу. Простежуючи історію розвитку джазової музики, ми можемо зауважити, що з самого початку її існування, а саме з новоорлеанського періоду, для джазу був характерним прийом колективної імпровізації. Крім того, головною первинною концепцією викладення музичного матеріалу в межах джазової музики також було саме групове виконання. К. Коровіна пише, що подібний висновок можна зробити, виходячи з основного переліку інструментів, що «є базовим у процесі музикування» в джазі [95, с. 24]. Зауважимо, що в контексті історичного розвитку традиція сольної імпровізації вільного характеру в рамках музичного напрямку *jazz* також набула широкого поширення. Але буде доречним вказати, що найбільшою мірою це відбулося в

¹ Під композиторською музикою розуміємо твори, в яких виклад музичного матеріалу відбувається без застосування імпровізації.

другій половині ХХ ст. До зазначеного періоду в рамках виконавських традицій джазової музики вказане явище мало другорядний характер та походило від особистих уявлень виконавця, а не від традицій музичного напрямку. Виняток складала лише сольні фортепіанні джазові стилі, такі як *blues-piano* (блюз-піано), *boogie-woogie* та ін. Але в їх межах традиція сольного виконання імпровізаційного характеру була пов'язана з фактором комерційної затребуваності. Необхідно зазначити, що в історії музики, як джазової так і академічної, не існувало жанрів аналогічних блюзу, які б мали подібне концептуальне заповнення традиції сольного виконання імпровізаційної спрямованості. Наприклад, музиканту, який виконує сольну партію в жанрі академічного інструментального концерту, в рамках каденції також надавалася можливість у вільній формі викласти свої музичні думки. Але подібне явище відбувалося задля демонстрації рівня виконавської віртуозності, оскільки протиставлення можливостей соліста та оркестру закладене в етимології назви самого жанру: слово «концерт» походить від латинського слова *concertare*, що в перекладі означає «змагатися» [156]. Тобто жанр інструментального концерту концептуально абсолютно відрізняється від концепції блюзу як жанру. Тому ми можемо зауважити, що традиція сольної імпровізації, яка отримала розвиток у рамках музичного напрямку *jazz* походить від жанрових ознак блюзу.

Примітним є той факт, що на відміну від джазової музики, у жанрових засадах блюзу відсутня розважальність. Відмітимо, що до головних ознак поняття «розважальність» насамперед відноситься функція, яку воно виконує, а саме направлення на задоволення потреб слухача або глядача. Зауважимо, що розважальних ознак може набути навіть первинно нерозважальний жанр, наприклад, класична опера. Подібний процес відбувається через додавання до первинних ознак жанру нових характеристик, що призводять до його трансформації¹. Зазначимо, що в рамках музичного мистецтва на формування

¹ Як приклад, можна навести вистави-дегустації «Служниця-пані» Дж. Перголезі (опера-буф із тортом і гарячим шоколадом), «Кавова кантата» (музичні сеанси з дегустацією кави) і «Селянська кантата» (сільські історії під пиво) Й. С. Баха, «Аполлон і Гіацинт» В. Моцарта (сімейний вечір чеховської пори з вином і десертом), «Мавра» І. Стравінського (сусідські посиденьки з чаєм і

ознак розважальності впливають специфіка засобів музичної виразності, що використовуються. Тобто в цьому разі йдеться про спектр засобів, спрямованих на викликання позитивних емоцій слухача або глядача: ладовий нахил твору, застосування певних мелодичних інтонацій, специфіка гармонічної побудови композицій, манера викладення музичного матеріалу та сценічної поведінки тощо. Зауважимо, що комплекс засобів музичної виразності характерних для блюзу, а саме: превалювання нестійкості в рамках гармонічної функціональності, неточне інтонування, особливості застосування мелодичних інтонацій, тенденція до заниження в межах вокального та інструментального інтонування, свідчить про те, що блюз не належить до жанрів розважальної музики. Також зазначимо, що окреслений аспект відсутності розважальності все ж таки має частковий прояв у рамках джазової музики, яка за своїми жанровими ознаками є мистецтвом розважального характеру. В цьому разі, необхідно взяти до уваги той факт, що у процесі розвитку зазначеного музичного напрямку, його функція зазнала певних трансформацій. Мова йде про функціональне навантаження музичних джазових стилів, які складають музичний напрям *jazz* у другій половині ХХ ст. Серед них можна перелічити музичні стилі *bebop*, *hard bop*, *cool jazz*, *modal jazz* (модальний джаз), *free jazz* та ін. При чому зауважимо, що зазначена тенденція походить від блюзу та відсутності розважальної складової в переліку його ознак як жанру.

Як відомо, твори, написані у формі 12-тактового блюзового квадрата, становлять масштабну частину музичної спадщини джазу. Під час їх аналізу вказаних творів, нами була виявлена певна неоднорідність у застосуванні вищезазначеної музичної структури. Причиною цього є те, що кожен період розвитку джазу є носієм певних характеристик та функцій у рамках джазової музичної культури. Тому, розглядаючи питання впливу блюзу на джазову музику як музичної форми, необхідно враховувати факт періодизації джазової музичної культури. Безумовно, можна зауважити, що подібний аналіз не може

пряниками), «Тісба» Дж. Ф. Лемпа (знущальна опера з прологом і епілогом, чаєм по-англійськи і англійським гумором) [66].

бути повним із двох причин: по-перше, кількість джазових стандартів і сьогодні точно не визначена дослідниками, по-друге, перелік джазових стандартів постійно поновлюється новими творами. Але нами до уваги були взяті найвидатніші джазові твори, роль яких можна охарактеризувати як засадничу для джазової музики, тому в результаті проведеного аналізу ми можемо запропонувати наступну умовну періодизацію інтенсивності застосування форми 12-тактового блюзового квадрата в контексті джазової музики: джазові стандарти, створення яких припадає на час до появи музичного стилю *bebop*; твори, які належать до періоду панування музичного стилю *bebop*; композиції, що належать до стилістичного джазового відгалуження *mainstream*¹ (мейнстрім); композиції, які створені в рамках ери *Modern Jazz*. Спираючись на перелік джазових творів, який систематизований за хронологічним принципом їх створення (Дод. А), ми можемо зробити висновок, що найбільшого розвитку в контексті джазової музики музична форма 12-тактового блюзового квадрата отримала у другій половині ХХ ст. Імпульсом для зазначеного розвитку стало її значне поширення в рамках музичного стилю *bebop*. Зауважимо, що починаючи з другої половини 50-х рр. ХХ ст. вказана форма використовувалася як у своєму первинному або традиційному вигляді (в рамках напряму *mainstream*), так і в інших різновидах (музичні стилі *modal jazz*, *hard bop*).

Продовжуючи розгляд питання впливу блюзу на музичний напрям *jazz* в якості музичної форми, зауважимо, що в контексті зазначеного напряму гармонічна структура обговорюваної форми зазнала деяких трансформацій. Зауважимо, що у цьому разі насамперед необхідно звернутися до уточнення відповідної термінології. До першого фактора, що різнить стандартний блюзовий квадрат від блюзового квадрата, що застосовується в джазовій музиці, відноситься включення до складу акордового цифрування характерного для джазу гармонічного звороту II–V ступенів. 12-тактовий блюзовий квадрат,

¹ В цьому разі термін *mainstream* застосований у широкому розумінні, що вбирає в себе напрям джазової музики, який після появи музичного стилю *bebop* головним чином стилістично залишився в рамках стандартного свінгу, але водночас вибірково застосовуючи стилістичні елементи сучасних напрямів джазу.

що базується на подібній акордовій структурі, в термінології джазової теорії музики визначається як класичний блюзовий квадрат [222, с. 98]. Д. Коллієр також ототожнює таку форму блюзу із сучасними формами джазової музики, зазначаючи, що «...блюз, отримавши гармонійну основу, діатонічний звукоряд і стандартний розмір, європейзувався і став таким, яким ми його знаємо з сучасного джазу» [85, с. 67]. Зауважимо, що деякі мистецтвознавці відносять форму 12-тактового блюзового квадрату з додаванням вказаного гармонічного обороту до окремої категорії блюзової музики. Але слід акцентувати увагу на тому, що подібно до того, як гармонічна структура класичного блюзу пов'язана з такими музичними стилями та напрямками, як *boogie-woogie*, *rhythm&blues*, *rock'n'roll* та *rock*, зазначений різновид блюзової форми невідривно асоційований із джазовою музикою. Наведене твердження є актуальним, оскільки жоден із музичних стилів та напрямів неакадемічної музики ХХ ст. не має подібного характерного різновиду гармонічного звороту. З цієї причини ми вважаємо за необхідне розглядати обговорюваний різновид 12-тактового блюзового квадрату в рамках саме джазової музики, а не відносити до видозміни блюзу. Зауважимо, що в цьому випадку обов'язковим є включення до визначення такого виду музичної структури вказівку приналежності до джазової музики. Необхідно також зазначити, що іноді, незважаючи на збіг у структурі, подібні твори, враховуючи їх стилістичні ознаки, назвати блюзом є важко або навіть невірно. Причиною цього є другий фактор, що різнить класичний блюзовий квадрат від блюзового квадрата у джазовій музиці. Мова йде про різновид акорду, що будується на першому ступені ладу: в блюзі – це малий мажорний септакорд, тоді як у джазі, зазвичай, – тризвук із доданим секстовим тоном¹. З причини ознак свого фонізму малий мажорний септакорд асоціюється більшою мірою зі звучанням домінантсептакорду та, відповідно, відтворює домінантову функцію, тоді як тризвук із доданим секстовим тоном є

¹ Незважаючи на той факт, що джерелом походження цього різновиду акорду є блюзова музика, а саме склад мажорного блюзового ладу, звуки якого відповідають побудові вищезазначеного акорду, в блюзовій музиці він використовується досить рідко та головним чином асоціюється з джазовою музикою.

відображенням тоничності¹. З цієї причини прояв тонічної функції та її централізуючий фактор, який є доволі відносним у рамках архаїчного та класичного блюзових квадратів, у джазі має більш очевидний характер. Однак, вдаючись до аналізу гармонічної структури джазових творів, що написані у формі 12-тактового блюзового квадрата, стає очевидним той факт, що іноді зустрічаються і винятки. Як, наприклад, під час звучання гармонії I ступеня в таких джазових стандартах, як «*Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are*» (Ба-Люе Болівар Ба-Люе-Аре), «*Barbados*» (Барбадос), «*Buzzy*» (Кайф), «*Cheryl*» (Шеріл), «*K. C. Blues*» (Кей Сі блюз), «*Now's the Time*» (Зараз час), «*Perhaps*» (Можливо) та ін., застосовується малий мажорний септакорд. Але подібний фактор більшою мірою впливає лише на долю блюзового забарвлення, яке відтворене в рамках джазового стандарту або імпровізації на нього, оскільки характерність гармонічного звороту II–V ступенів, який є асоційованим, причому в абсолютній мірі, саме з джазовою музикою надає композиції чітке стилістичне визначення. Через це, на нашу думку, в сучасній теорії джазової музики такий різновид блюзової структури необхідно характеризувати як використання форми 12-тактового блюзового квадрата в рамках джазової музики, а не як варіант блюзу. Однак коли у творі повністю відтворена гармонічна структура класичного блюзового квадрата, що є скоріше винятком, ніж правилом для джазової музики, подібний різновид музичної форми необхідно визначати як класичний блюзовий квадрат із використанням свінгової метричної пульсації.

Зауважимо також, що плагальність як головна характерна риса блюзової гармонії в контексті форми 12-тактового блюзового квадрата у джазовій музиці синтезована з домінантовістю західноєвропейської музичної системи. Подібний процес відбувається через включення до складу гармонічної послідовності блюзового квадрата характерної для джазової музики акордової прогресії II–V–I ступенів, в якій потенційно закладені два автентичні звороти, що найяскравіше проявляється у разі використання на II ступені ладу акорду

¹ Це явище відбувається через відсутність дисонуючих інтервалів, що створюють звуки акорду, і дає можливість проявитися тонічній функції, на відміну від малого мажорного септакорду, до складу якого входять два дисонуючих інтервали: зменшена квінта та мала септима.

мажорного різновиду. Крім того, враховуючи той факт, що для джазової музики характерне додавання вказаного гармонічного звороту в будь-якому місці блюзової структури, блюзова форма таким чином може наповнюватися безліччю автентичних зворотів. Але, незважаючи на таку особливість принципу гармонічної організації музичного матеріалу, наявність певної кількості тактів та відповідне розташування гармонічних функцій, що складає стратегію гармонічного розвитку в рамках музичної форми, окреслену структуру в будь-якому випадку необхідно характеризувати як форму 12-тактового блюзового квадрата, що є характерною для джазової музики.

Окрім всього вищезазначеного, необхідно вказати на те, що сам термін «блюз» є дуже ємним за своїм наповненням, тому подібне уточнення термінології, що застосовується, необхідне задля уникнення плутанини у поняттях.

Враховуючи синкретичну природу джазової музики, широкий прояв ознак блюзового формоутворення в її рамках є аспектом, який вказує на втілення фактору протиставлення західноєвропейській культурі, який є притаманний культурі афроамериканців та, зокрема, блюзу. Також зазначимо, що незважаючи на те, що в музичному напрямі *jazz* стандартна форма 12-тактового блюзового квадрата зазнала чималих змін, у будь-якому своєму різновиді та із внесенням до неї будь-яких елементів вона залишається феноменом блюзового формоутворення в рамках джазової музики. Крім того, перед нами постає вся глибина вищезазначеної музичної форми, в якій закладений потенціал до нескінченної кількості трансформацій та внесення новаторських рис, які походять, зокрема, від джазової музики.

Переходячи до розгляду питання стилістичної спорідненості блюзової та джазової музики, необхідно насамперед звернутися до виявлення та дослідження принципів мелодичної організації в джазі. На подібний характер відносин мелодики блюзу та джазу вказує і С. Амірханова: «Саме на... виробленому в межах цього жанру мелодичному звукоряді ("блюзовому ладі") заснована величезна кількість джазових композицій» [4, с. 98]. Підтвердження

зазначеного аспекту ми знаходимо також у другому підрозділі дисертації українського мистецтвознавця В. Олендарьова, де йдеться про систему засобів виразності джазової музики [140]. Пояснюючи подібне твердження, ми можемо зазначити, що в цьому разі мелодика джазу спирається на звукоряд блюзової діатоніки та, як наслідок, на пентатонічну основу міжступеневого тяжіння, яке притаманне мелодиці блюзу. Але в рамках джазової мелодики зазвичай відбувається синтез зазначеного міжступеневого тяжіння та вертикального або гармонічного мислення, на якому базується мелодика джазової музики. Окрім вищезазначених характеристик, для мелодики джазової музики, при використанні внутрішньоладових альтерацій, є характерним застосування блюзових звукових тонів.

Окрім мелодики, вплив блюзу розповсюджується також і на принципи гармонічної організації джазової музики. Але зазначимо, що окреслений вплив має глибший характер. Принципи гармонічної організації джазу великою мірою походять від західноєвропейської музики. Подібний факт визначає і Ю. Чугунов [222, с. 5]. Д. Вайсман вказує, що у джазі використовуються і «деякі гармонічні елементи регтайму», які, як відомо, також базуються на принципах західноєвропейської музичної традиції [336]. Але при розгляді зазначеного питання необхідно брати до уваги «неєвропейське» походження мелодики та гармонії одного з витоків джазової музики, тобто блюзу. В. Конен, в свою чергу, пов'язує своєрідність джазової гармонії саме з принципами «неакадемічного» блюзового інтонування [88, с. 79–80]. Зазначене явище самобутнього інтонування насамперед стосується мелодики блюзу або його виконавських прийомів, але водночас цей процес має відношення і до особливостей гармонічної функціональності. Як було зазначено в розділі 2, феномен домінантового тяжіння або домінантовості в блюзі має своєрідний та оригінальний характер. Подібною самобутності явище домінантовості в рамках блюзової музики набуває завдяки тому, що мелодика блюзу спирається на блюзові звукові тони, що відроджує специфічне інтонування. Щодо визначення характеру домінантовості в джазі необхідно зазначити, що вона перебуває на

межі між блюзом та західноєвропейською академічною традицією. Враховуючи той факт, що, незважаючи на спирання принципів побудови мелодичного матеріалу в традиційному джазі на акордову звукову структуру, практично всі внутрішньоладові альтерації мелодики відбуваються за участю блюзових тонів, цілком зрозуміло, що прояв домінантовості зазнає впливу також і від блюзової музики. Крім того, таким чином блюзового забарвлення набуває не тільки феномен домінантовості, а і загальне гармонічне звучання джазової музики. Тому явище домінантового тяжіння, яке спирається насамперед на ладову ввіднотоновість, є не настільки яскраво вираженим у джазовій музиці, як у західноєвропейській музичній традиції, та за своїми стильовими ознаками також відповідає і блюзу. Зазначимо, що в процесі розвитку в межах джазової музики ступінь прояву ознак блюзової гармонії поступово зменшувалася, та характеристики, що притаманні західноєвропейській гармонічній системі, набували більшого значення. Однак, таке зауваження не впливає на факт спорідненості явища домінантовості в контексті блюзу та джазу.

Найбільшим чином принципи гармонічної організації блюзу відгукнулися в музичному стилі *boogie-woogie*, характерна гармонічна структура композицій якого повністю є відображенням гармонічної послідовності архаїчного або класичного 12-тактового блюзового квадрата. Про абсолютну спорідненість *boogie-woogie* та блюзу пише і Д. Коллієр, навіть визначаючи *boogie-woogie* як «фортепіанний блюзовий стиль» [85, с. 258]. Подібним до нього є визначення *boogie-woogie* в роботі Р. Кроуфорда та Л. Хамберліна, де автори також відносять обговорюваний стиль до стильового відгалуження блюзової музики [254, с. 582]. Важливим є той факт, що серед творів, які написані в стилі *boogie-woogie*, практично не існує прикладів відходу від гармонічної структури 12-тактового блюзового квадрата, що ще раз вказує на глибинну спорідненість цих двох музичних явищ неакадемічної музики ХХ ст. П. Сілвестер зазначає походження музичного стилю *boogie-woogie* від блюзу наступним чином: «*Boogie-woogie* поступово став визнаватися як окрема фортепіанна форма, що

набула розвитку від блюзового акомпанементу¹ до сольного виконання», тим самим підкреслюючи пряму спорідненість зазначених явищ [317, с. 5]. Під час проведення аналізу характерних патернів, що використовуються в акомпанементі музичного стилю *boogie-woogie*, виявляється їх безумовне базування на діатоніці блюзової мелодики. Також найголовнішим виконавським прийомом вказаного музичного стилю є найхарактерніший прийом блюзової виконавської техніки, що в теорії джазової музики визначається як *slide*. Зазначений прийом первинно походить від відповідного виконавського прийому гітарної техніки. Завдяки використанню цього засобу звукове забарвлення творів музичного стилю *boogie-woogie* набуває яскравого блюзового колориту, оскільки саме завдяки йому можливе вірне відтворення звучання блюзових тонів, які відіграють засадничу роль у створенні блюзового саунду. Зазначений стиль надав значний поштовх для розвитку фортепіанного виконавства в рамках музичного напрямку *jazz*. Причиною його динамічного та масштабного розповсюдження, на нашу думку, є широкий спектр прояву жанрових, стилістичних та формотворчих блюзових характеристик, які, в свою чергу, є тісно пов'язані з традиціями музичної культури Африки. Вказаний аспект ще раз окреслює важливість ролі блюзу для процесу становлення неакадемічної музики ХХ ст., та, зокрема, джазової музики.

Блюзові характеристики простежуються і в спектрі виконавських прийомів, що застосовуються в межах джазової музики. Насамперед це стосується широкого використання прийомів звукової артикуляції на духових інструментах, які відносяться науковцями до найхарактерніших інструментів джазової музики, що походить від виразності вокалу і блюзовій музиці [336]. До подібних прийомів інструментального виконавства належать *growling* (гроулінг), *bend*, *slide*, тріль тощо. До цієї ж категорії належить і використання в джазовому виконавстві нечіткого інтонування. Зазначене явище насамперед властиве для ступенів, що належать до категорії «плаваючих» у рамках

¹ Як відомо, первинно блюзовий акомпанемент виконувався на гітарі. Автор характеризує фортепіанний акомпанемент у блюзу як похідний від гітарного та пише, що «акомпанемент фортепіано до блюзового співу був точною копією гітарної техніки» [317, с. 5].

блюзової діатоніки. Як зазначають О. Жаркова та Н. Хорзеєва, прийом «інтонування звуків із нечіткою фіксацією звуковисотності» був запозичений саме з блюзу [56, с. 29]. Необхідно зауважити, що виділений аспект стосується не тільки вокального, а й інструментального виконавства. Однак зрозуміло, що можливості темперованих інструментів у цьому разі є обмеженими. Тому велике значення має внутрішнє слухове уявлення виконавця, яке повинно вірно відтворювати ладові альтерації, що є характерними для джазової музики.

Таким чином, ми можемо дійти до висновку, що в рамках музичного напрямку *jazz* знайшли прояв ознаки блюзу як жанру (імпровізаційність як головний спосіб викладення матеріалу, відсутність розважального початку, психологічний стан фрустрації), стилю (спирання на звукоряд блюзової діатоніки, пентатонічне міжступеневе тяжіння, застосування блюзових тонів та блюзового інтонування, прояв плагальності в рамках автентичності, розповсюдження блюзових виконавських прийомів) та форми (широке застосування форми «12-тактовий блюзовий квадрат», створення нової форми «12-тактовий блюзовий квадрат у джазовій музиці»). Також, ми можемо зауважити, що зазначені аспекти впливу блюзу свідчать про широкий спектр прояву ознак африканської культури в контексті джазової музики.

Необхідно зауважити, що виявлені мистецтвознавчі характеристики є пов'язані з соціокультурними ознаками блюзу. Важливим є те, що через окреслення цього взаємозв'язку відбувається теоретичне осмислення провідних засад блюзу та неакадемічної музики, яка є масштабною складовою сучасної світової культури. Спираючись на матеріал, що представлений у висновках до другого розділу дослідження, необхідно зауважити, що в джазовій музиці великою мірою відображені фольклорні ознаки блюзу, які займали центральну позицію в процесі її становлення. Серед соціокультурних характеристик блюзу, що відобразилися у музичному напрямі *jazz* також необхідно відмітити наступні: високий рівень етнічної самоідентифікації афроамериканського індивіду, відображення нестабільності соціального стану афроамериканців, домінуюча позиція категорії процесу, протиставлення культурним традиціям

західноєвропейської культури. Враховуючи той факт, що джазова музика є синкретичним явищем, задля поглиблення рівню її дослідження та теоретичного осмислення, вважаємо важливим виявлення соціокультурних витоків її складових, які походять від афроамериканської культури.

3.2. Роль блюзу в межах музичного напрямку *rock* та музичних стилів *rhythm&blues* та *rock'n'roll*

Продовжуючи розгляд питання впливу блюзу на неакадемічну музику ХХ ст., зокрема в аспекті його прояву як жанру, стилю та музичної форми, необхідно виділити наступну групу явищ, що необхідно дослідити: рок-музика, музичні стилі *rhythm&blues* і *rock'n'roll*. Зауважимо, що стилі *rhythm&blues* та *rock'n'roll* можна класифікувати як явища, які стилістично підготували появу рок-музики. О. Бельтюков зазначає наступне: «Імпульс, наданий такими виконавцями, як Елвіс Преслі, Білл Хейлі, Літл Річард, Чак Беррі¹, дав життя стильовому напрямку – рок-музиці» [16, с. 25]. Важливість музичного стилю *rhythm&blues* окреслює і Є. Гутов. Автор географічно розділяє зони впливу вищезазначеного музичного стилю на виникнення рок-музики, зазначаючи, що «...британський ритм-н-блюз нам цікавий набагато більше, оскільки саме в ньому відбувалася кристалізація ідейно-музичних стратегій “бунтарського року” кінця 1960-х, що створив субкультурний фундамент рок-музики в цілому» [45, с. 8]. Але автор визнає також і важливість американського «музичного світу, який опинився набагато більше консервативним по відношенню до різних новацій, ніж британська сцена», зазначаючи одночасно, що і він «зробив свій потужний внесок у формування класичної рок-музики» [45, с. 9]. Р. Шукер характеризує *rhythm&blues* як «...один із найважливіших попередників музичного стилю *rock'n'roll*» [316, с. 230]. Водночас К. Бикова

¹ Е. Преслі та Б. Хейлі – виконавці, творча діяльність яких належить до епохи розквіту музичного стилю *rock'n'roll*, Л. Річард – виконавець, якого визначають як одного із засновників музичного стилю *rock'n'roll*, Ч. Беррі – музикант, який відомий як виконавець музичного стилю *rock'n'roll* у ранішньому періоді його становлення.

зауважує, що *rock'n'roll* «послужив потужним поштовхом у створенні цілої культури – року» [24, с. 93]. В. Сиров також відмічає спорідненість цих трьох явищ світової музичної культури: «...блюз, а точніше ритм-енд-блюз, стає жанровим прабатьком рок'н'ролу і всього року... блюз проникає в найпотаємніші куточки цієї музики, виявляється на всіх її рівнях» [192]. А. Вініченко також поєднує зазначені в підрозділі стилі та напрями в одну культурологічну групу [33]. Як субжанри рок-музики характеризує музичні стилі *rhythm&blues* і *rock'n'roll* Л. Васильєва [27, с. 12]. В. Откидач окреслює, що музичні стилі *rhythm&blues* і *rock'n'roll* були першим етапом становлення рок-музики [141]. Відповідно до наведеної інформації, можна відмітити, що зазначені три явища неакадемічної музики ХХ ст. є невід'ємними одне від одного. Тому ми вважаємо за необхідне виділити їх в одну групу явищ, що досліджуються.

Розставляючи зазначені представлені явища музичної культури у хронологічному порядку, ми отримаємо наступний перелік: *rhythm&blues*, *rock'n'roll* та рок-музика. Але зауважимо, що саме рок-музика в результаті розвитку склала наймасштабніший пласт неакадемічної музики ХХ ст., у межах якого виникли численні стильові напрями та відгалуження. Як влучно вказує А. Громаков, «рок-музика – це ціла історична ніша, в якій вмістилися свої духовні цінності, порядки, норми і правила» [43, с. 115]. З цієї причини висвітлення питання впливу блюзу на окреслений сегмент неакадемічної музики ХХ ст. ми почнемо з дослідження музичного напрямку *rock*.

Зазначимо, що блюз за його ознаками характеризується як явище субкультури. На відміну від більшості інших напрямів неакадемічної музики ХХ ст., а саме музичних стилів та напрямів *rhythm&blues*, *soul*, *funk*, *disco* та ін., рок-музика характеризується як контркультура [188, с. 22]. В аспекті прояву ознак маргінальності в контексті явищ контркультури, якнайбільш влучним є вислів С. Мартинової, яка вказує наступне: «Долаючи шаблонність заданості, маргінальність тим самим ставить під сумнів пріоритетність стійких стандартів змісту соціальної свідомості» [116, с. 126]. Відмітимо, що рок-музику

необхідно виділити в окрему категорію контркультурних явищ, оскільки існує певна кількість субкультур, таких як готи, панки, хіпі та ін., які нерозривно пов'язані саме з рок-музикою. Зерно протесту, що є головним стрижнем рок-музики, було закладено ще в часи панування передуючого їй музичного стилю *rock'n'roll*. Наведемо характеристику цього стилю, що приводить П. Тейлор: «...*rock'n'roll* виник як важлива нова музична сила, яка захватила народну уяву, стала каталізатором потужної молодіжної культури, революціонізувала популярну музичну індустрію та глибоко вплинула на інші форми музики» [320, с. 9]. Незважаючи на те, що у філософії, яку проповідував *rock'n'roll*, елемент боротьби та протесту не відігравав настільки провідної ролі, як у році, він був у ньому присутній та походив від маргінальної природи зазначеного стилю. Також зауважимо, що маргінальність стилю *rock'n'roll* бере початок від маргінальної природи блюзу, що надалі отримало більш масштабний розвиток і поширення в межах слідуючого за ним музичного напрямку *rock*. Подібне твердження є актуальним, оскільки до появи стилю *rock'n'roll* в контексті неакадемічної музики ХХ ст. існувало лише два явища музичної культури, яким була притаманна маргінальність: блюз та музичний стиль *bebop*. Однак, враховуючи стильові ознаки музичного стилю *rock'n'roll*, він запозичив вказану ознаку саме від блюзу, а не від музичного напрямку *jazz*. Як було зазначено, в історії джазової музики також відомий феномен, що характеризується як явище контркультури. Мова йде про пануючий у 40-х роках ХХ ст. музичний стиль *bebop*. Але відмітимо, що це одне стильове відгалуження в рамках музичного напрямку, тоді як риси, характерні для контркультури, є домінуючими для цілого напрямку рок-музики. Крім того, необхідно зазначити, що саме в рок-музиці маргінальний початок, який є невід'ємним від поняття «субкультура» та «контркультура», посідає центрову позицію в концепції змістовного наповнення цього напрямку. Про це свідчить той факт, що саме в рамках рок-музики народилася масштабна частина світової музичної культури, що класифікується як альтернативна. Її становлять наступні музичні стилі: *heavy metal* (хеві-метал) (а також його стильові відгалуження *avant-garde metal*

(авангардний метал), *black metal* (блек-метал), *death metal* (дез-метал), *doom metal* (дум-метал), *thrash metal* (треш-метал), *power metal* (пауер-метал), *hard rock* (хард-рок), *grunge* (гранж), *glam rock* (глем-рок), *punk rock* (панк рок), *gothic rock* (готик-рок) та ін. Подібна належність до альтернативних видів музичного мистецтва¹ значною мірою перегукується з блюзом, в переліку основних характеристик якого відсутня комерційна та розважальна складова, що і є, як відомо, головною визначальною рисою альтернативних культурних явищ.

Похідною рисою рок-музики від блюзу як музичного жанру є надання солісту ключової ролі в процесі викладення музичного матеріалу, що перекликається з жанровими ознаками блюзу, яка, в свою чергу, походить від його фольклорного коріння². Окреслену ознаку відмічає і С. Дюкін, зауважуючи, що «Важливою властивістю рок-культури... є ... індивідуалізація» [53, с. 30]. В. Тормахова в статті «До питання інтерпретації у рок-музиці» (2017) також пише, що соліст, а саме «його харизма» відіграють провідну роль в рок-музиці [201, с. 126]. Однак, слід зазначити, що в рамках вказаної ознаки відображений інша жанрова характеристика блюзу. Мова йде про те, що в рамках рок-музики домінуючими є як складова вокалу, так і складова електричної гітари, що, як відомо, характерне для блюзу. Подібний аспект відмічає і В. Тормахова, зауважуючи, що «У стилях рок-музики, особливо у музиці хеві-метал, в композиціях часто використовується гітарне соло» [202, с. 229]. Примітним є той факт, що окреслене домінування ролі вокаліста та гітариста є характерним для всіх без винятку стильових відгалужень рок-музики. Але слід зазначити, що в контексті музичного аранжування, провідну роль все ж таки слід надати інструментальному початку, оскільки у тих композиціях, в яких відсутня вокальна партія, сольну функцію завжди виконує електрогітара. Зауважимо, що в процесі розвитку альтернативних стильових

¹ Під «альтернативними» видами мистецтва розуміються ті явища музичної культури, що виникають у результаті протиставлення напряму *pop mainstream*, що в дослідницькій літературі визначається як масово популярна, усереднено-комерційна музика [45, с. 2].

² Зазначений аспект має відображення також і в рамках музичних стилів *rhythm&blues* та *rock'n'roll*. Але в музичному напрямі *rock* він виражений якнайбільше.

відгалужень рок-музики стилістичний вплив блюзу практично зник, тоді як вплив блюзу як жанру залишився незмінним¹.

До традицій блюзу відноситься застосування в гітарній техніці рокового напрямлення широкого спектра виконавських прийомів, таких як *slide*², *bend*, *glissando*³ (гліссандо), *tremolo* (тремоло) та ін. Використання ефекту *overdrive* (овердрайв) як головної характерної риси гітарного рокового саунду надає значно більших можливостей для застосування широкої палітри звукового забарвлення під час використання вищезазначених прийомів що, відповідно, приводить до більшого рівню виразності інструментального виконання. Крім того, ця особливість гітарного звуку сприяє тонкому інтонуванню, що також є похідним явищем від блюзу. Подібне прагнення до виразності сольного інструмента в рок-музиці бере початок від чуткості та філігранності блюзового вокального виконавства, що відноситься до провідних жанрових характеристик блюзу. Таке широке використання блюзових елементів на інструменті, який набув масштабного розвитку в контексті рок-музики, обумовлене зручністю гітарної аплікатури, що застосовується при виконанні прийомів, що, в свою чергу, походить від жанрових характеристик блюзу. Зауважимо, що зазначений аспект впливу блюзу на музичний напрям *rock*, поєднує в собі ознаки блюзу як жанру та водночас стилю. Такий фактор наочним чином демонструє складність проведення будь-якої систематизації неакадемічної музики ХХ ст. Причина вказаного ускладнення полягає в тому, що в процесі свого становлення неакадемічна музика склала масштабний пласт світового культурного простору. Тому численна кількість її складових та процес їх взаємодії, для якого є характерним їх взаємопроникнення, великою мірою ускладнюють їх виявлення

¹ Окрім альтернативних музичних стилів рок-музики, в історії неакадемічної музики ХХ ст. визначають категорію комерціалізованої музики, яка написана, спираючись на стилеві ознаки музичного напрямку *rock*. Як правило, це стосується сучасних музичних гуртів та виконавців, які первинно орієнтовані на комерційне розповсюдження, з причини чого їх характеризують як явища масової культури.

² Відповідний прийом поширений як виконаний із застосуванням пальця, так і з застосуванням спеціального засобу, що зветься *slider*.

³ Під терміном *glissando* розуміємо прийом, подібний до прийому *slide*, але який охоплює великий звуковий діапазон.

та диференціацію. Зауважимо, синтез ознак блюзу як жанру та стилю в рамках музичного напрямку *rock*, наочним чином демонструє таке твердження і скоріше є правилом, ніж винятком.

Виведення в групу провідних характерних особливостей музичного напрямку *rock* виразності гітарного виконавства також вплинуло і на формування в рамках рок-музики образу музичного лідера, творчість якого невідривно пов'язана з електрогітарою¹. Зауважимо, що окреслена тенденція походить від синтезу двох жанрових ознак блюзу, а саме домінування вокального початку у викладенні музичного матеріалу, а також виділення гітари як провідного інструменту. До плеяди таких музичних особистостей, які працювали у вищезазначеному напрямі рок-музики, можна віднести Б. Гая, Е. Клептона, Д. Хендрікса, Д. Бека, Д. Сатріані, С. Вая та ін. Необхідно відмітити, що у контексті зазначеного аспекті мистецтвознавці віддають роль провідної фігури Д. Хендріксу: «Вплив Хендрікса відчувається у грі кожного гітариста, який вчився на його музичних фразах, до його провідних учнів можна віднести С. Рей Вона... Е. Джонсона, Д. Сатріані, М. Стерна... С. Вая» [304, с. 116]. У роботі Р. Крауфорда та Л. Хамберліна ми знаходимо визначення, що надає представлення про масштабність впливу особистості Д. Хендрікса на розвиток електрогітари в рамках рок-музики: «До часу смерті Хендрікса... його приклад надихнув інших музикантів на створення блискучої рок-музики. В Англії Е. Клептон із групи *Cream* (Крем) і Джиммі Пейдж із *Led Zeppelin* (Лед Зеппелін)... привнесли відпрацьоване Хендріксом вміння повернути увагу до виконання блюзових стандартів та оригінальних композицій. На півдні США Д. Оллмен із групи *Allman Brothers* (Брати Альман), А. Коллінз з *Lynyrd Skynyrd* (Линирд Скинирд) та Б. Гіббонс із *ZZ Top* (Зі Зі Топ) робили так само» [254, с. 469]. Виділяючи найяскравіші приклади у

¹ Необхідно зазначити, що така традиція, яка розвинулася в рок-музиці, бере початок від часів появи музичного стилю *rhythm&blues*. Як приклад можна навести творчість виконавця С. Хокінса. Подібна тенденція простежується і в рамках музичного стилю *rock'n'roll*. Яскравим прикладом зазначеного аспекту є відеокліп Е. Преслі на композицію «*Blue Suede Shoes*» (Синє замшеве взуття), в якому він представлений як співак, який грає на гітарі [262]. Як відомо, Е. Преслі на гітарі не грав, але наведений факт демонструє вищезазначену тенденцію в рамках вказаного музичного стилю неакадемічної музики ХХ ст.

творчій спадщині обговорюваного сегменту рок-музики, в межах якої відтворилися принципи блюзової організації музичного матеріалу, зазначимо наступні композиції: музичні альбоми «*Joe Satriani*» (Джо Сатріані) (Д. Сатріані), «*Layla*» (Лейла) (Е. Клептон), «*Trouble Every Day*» (Біда щодня) (Ф. Заппа), «*Brush with the Blues*» (Кисть із Блюзом) (Д. Бек), «*12 String Blues*» (12-струнний блюз) (Д. Хендрікс).

Зауважимо, що образ лідера рок-гурту подібний до образу блюзмена. Зазначені образи ріднить невід'ємність від компоненту гітарного виконавства. Крім того, маргінальні ознаки, які притаманні блюзу, знайшли відображення в манері сценічної поведінки та характеру сценічного одягу рок-виконавців. Зовнішній вигляд музикантів зазначеного напрямку ніколи не відповідав тенденціям сучасної моди, а був зумовлений лише особистими уявленнями виконавця. Що стосується сценічної поведінки, то її еталони також не збігалися з прийнятими в суспільстві нормами. Важливим аспектом є те, що причиною такої поведінки була не жага комерційного успіху, а внутрішня потреба й особисті переконання рок-виконавців, зовнішній вираз їх життєвої та творчої філософії. Вважаємо, що зазначені характеристики є відображенням маргінального початку музичного напрямку *rock*, що походить від блюзу.

Серед похідних від блюзу характерних стильових рис, зокрема принципів мелодичної організації музичного матеріалу, в рамках рок-музики можна виділити широке розповсюдження інтонацій, що побудовані, спираючись на діатоніку блюзового мінорного ладу. Причому подібне явище має повсюдне поширення серед музичних композицій зазначеного музичного напрямку. Подібний факт відмічає і І. Палкіна, вказуючи, що «...у рок-музиці переважає... тип мелодії, в основі якої частіше за все лежить пентатоніка або блюзовий лад» [142, с. 31]¹. Спирання мелодики рок-музики на мелодику блюзу, особливо в її

¹ До найяскравіших проявів зазначеного явища ми можемо віднести наступні композиції: «*Smoke on the Water*» (Дим над водою) – частина А, «*Trouble Every Day*» – частина А, «*Roadhouse Blues*» (Дорожній блюз), «*Rat Bat Blue*» (Щур Бет Блакитний) – спирання на блюзову діатоніку в гітарних програшах, «*Hear My Train A Comin'*» (Почуй мій поїзд, що йде) – головний риф гітари, «*Kozmic Blues*» (Козмічний блюз) – побудова вокальної партії на діатониці мінорного блюзового ладу, «*Undercover Agent For The Blues*» (Таємний агент для блюзу) – частина А, «*Roadhouse Blues*» –

ранньому періоді, відмічають і А. Чернобров та І. Лисиця [220, с. 174]. Іншим аспектом прояву блюзових принципів мелодичної організації, що відтворилися в музичному напрямі *rock*, є накладання мажорного ладу в гармонії на мінорний лад у мелодиці композиції. У результаті подібного процесу створюється акустичне роздвоєння терцієвого тону ладу, що безумовно походить від блюзового початку. Наочними прикладами прояву зазначеного явища є композиції у виконанні гурту AC/DC (Ейсі Дісі) «*Highway to Hell*» (Дорога у пекло) та гурту *Jeff Beck Group* (Джефф Бек Груп) «*Going Down*» (Спускаючись).

В рамках вказаного музичного напрямку відтворився прийом повторювання як головний принцип організації мелодичного матеріалу, що також походить від стильових ознак блюзової музики. Необхідно зазначити, що в музичному напрямі *rock* він проявляється в суцільному пануванні мелодичних рифів. Зазначене спирається на рифовість у мелодичному викладенні музичного матеріалу також виявляється в музичному стилі *rhythm&blues*, що передував появі рок-музики. Але свій початок ця традиція бере саме від блюзу, в рамках якого повторюваність є головним принципом музичного розвитку. Ця категорія віднесена саме до розгляду питання впливу блюзу як музичного стилю на принципи мелодичної організації рок-музики, оскільки в своїй більшості вищезазначені рифи побудовані на звуках мінорного пентатонічного ладу. В дослідницькій літературі є визначеним той факт, що спирається на мінорний пентатонічний звукоряд притаманне не лише блюзовій музиці, а, наприклад, і мелодиці англо-кельтських балад. Але рясне застосування блюзових елементів у гітарних партіях зазначеного напрямку надає нам підставу стверджувати про саме блюзовий початок вищезазначеного мінорного пентатонічного ладу. До найхарактерніших рифів, що спираються на принципи мелодичної організації блюзової музики, можна віднести вступ до композиції «*Big Gun*» (Великий пістолет), «*Black Night*» (Чорна ніч).

побудова партії гітари, клавішних інструментів та вокалу на діатоніці мінорного блюзового ладу та ін.

В дослідницькій літературі походження принципів гармонічної організації музичного напрямку *rock* науковці відносять до впливу гармонічних елементів, що походять від англо-кельтської балади [192]. Подібне припущення виказує і О. Бельтюков у дисертації «Стилевой генезис массовой музыкальной культуры XX века (на примере США и Великобритании)» [16, с. 74–75]. Але необхідно відмітити, що в деяких гармонічних формулах, що є характерними для зазначеного музичного напрямку, простежується безумовний вплив блюзу. Як відомо, стилістично для гармонії рок-музики притаманні послідовності акордів, що перебувають у терцієвому та секундовому відношенні один до одного: $I\text{m}-III$ (нат) або $I\text{m}-VII$ (нат)¹. Ми пропонуємо трактувати подібне явище як прояв блюзового коріння, оскільки саме ці ступені становлять перші два та останній звуки мінорного блюзового ладу. Враховуючи той факт, що централізуючою ланкою рок-музики є електрогітара, а фактура викладення музичного матеріалу в рамках рок-музики найчастіше двоголосна (паралельними квартами, з мелодичним звуком нагорі, або паралельними квінтами, з мелодичним звуком унизу), необхідно зазначити, що в цьому разі звуки, задіяні в подібних послідовностях, також відповідають складу мінорного блюзового ладу. Крім того, використання у створенні саунду електрогітари ефекту *overdrive* веде до формування великої кількості звукових обертонів, що відтворює нечітке напівтонове інтонування, що також своїм корінням веде до блюзу. Необхідно зазначити, що спирання на блюзовість мелодики рок-музики також значно впливає на прояв блюзового початку і в гармонічних законах організації музичної мови року. Безумовно, не можна не погодитись із вищезазначеними науковцями в тому, що вказані елементи мелодики характерні також і для англо-кельтської монодичності, зокрема пентатоніка є одним із характерних для неї ладів. Але, враховуючи обидві позиції, можна із впевненістю зазначити, що гармонія рок-музики представляє собою квінтесенцію ознак англо-кельтської балади та блюзу.

¹ Оскільки ми вважаємо саме мінорний ладовий нахил найбільш характерним для композицій рок-музики, в цьому разі будуть наведені приклади лише акордових послідовностей у мінорному ладі.

На створення блюзового забарвлення в гармонії року впливає ще один фактор. Як було зазначено раніше, провідним інструментом рок-музики є електрогітара, а фактурне викладення гітарних рифів у своїй більшості є двоголосним (рідше одноголосним). Оскільки зазвичай подібне викладення відбувається паралельними інтервалами (квартами або квінтами), в рок-музиці створюється вільне трактування ладового нахилу в рамках музичного твору. Подібне явище відбувається через непровідну роль терцієвого тону у звуковому складі рифів. Через це з'являється простір для вільного ладового інтонування мелодичного матеріалу у вокальній партії в рамках всього твору. Хоча подібне спостереження відноситься лише до композицій, написаних у мажорних ладах, що не є поширеним у рок-музиці, природа цього явища безумовно лежить у блюзовому просторі та є відображенням саме блюзового початку в принципах гармонічної побудови музичного матеріалу року. Наочним прикладом вищезазначеного явища є композиція Д. Хендрікса «*Hey, Joe*» (Хей, Джо), в якій ладовий нахил стає визначеним лише з появою партії бек-вокалу, що викладена у багатоголосній фактурі [324]. До цього моменту, який відбувається на першій хвилині шістнадцятій секунді композиції, враховуючи побудову основного гітарного рифу, який спирається на звуки мінорного блюзового ладу та застосування у вокальній партії блюзового інтонування III ступеня, ладовий нахил визначити практично неможливо.

Звернемо увагу на той факт, що деякі характерні стилістичні риси рок-музики невід'ємно пов'язані з визначенням її як явища контркультури: превалювання мінорного ладового нахилу (драматизм сенсового навантаження)¹; обрання рівної, а не свінгової пульсації як стилістичної основи рок-музики (окресленість чіткості ритмічних візерунків); превалювання остинатності як головного принципу організації музичного матеріалу та спирання на рифовість (повторюваність музичних інтонацій та ритмів, що сприяє кращому сприйняттю слухача). Виділення функції соліста та вокальна

¹ Як зазначає Д. Іванов, описуючи семантику мінорного ладового нахилу, мінор «налаштовує свідомість слухача на те, що єдине стан світу – це безперервна, абсурдна війна» [65, с. 64].

виразність інструментальних партій, що беруть початок від жанрових характеристик блюзу, значним чином сприяють підвищенню рівня сприйняття слухачем закладених у рок-музиці ідей протистояння та боротьби. Як влучно зазначають Л. Мірська та В. Пігулевський в рамках рок-музики, як контркультурного явища, музика стала «засобом протесту» [120, с. 79]. Крім того, як зауважує В. Міронов, на відміну від академічної музики, під час виконання якої музикант намагається «створити будь-який образ», музиканти напряму *rock* «із самого початку мали на меті зблизитися з аудиторією» [119, с. 187]. Подібна тенденція до зближення з людиною і вплинула на звернення до численної кількості стильових елементів саме блюзової музики, в рамках якої ознаки фольклорної творчості посідають вагомий позицію, оскільки фольклорні явища якнайбільше є близькими для людини та, відповідно, слухача.

Необхідно зазначити, що принципи блюзового формоутворення не знайшли значного відтворення в рамках музичного напряму *rock*. Причиною цього є спирання композиційних принципів року більшою мірою на пісенні форми, структурна організація яких відповідає двократності. Крім того, явище плагальності гармонічних оборотів, що є головною рисою блюзового формоутворення, не знайшло відображення в рамках рок-музики, для якої центровим стрижнем є спирання на домінантовість західноєвропейської музичної системи¹. Однак існують певні приклади використання музичної форми 12-тактового блюзового квадрата в контексті рок-музики: «*Yer Blues*» (Йєр блюз), «*SMF*» (ЕсЕмЕф), «*Tush*» (Туш), «*Rock and Roll*» (*Рок-енд-рол*), «*Road Ladies*» (Дорогі пані) та ін.

Окремого виділення потребує стильове відгалуження рок-музики, яке визначається як *blues-rock* (блюз-рок). Походження від блюзу цього музичного стилю є очевидним, виходячи навіть з етимології його назви. О. Козлов

¹ Вищезазначені терцієві та секундові зіставлення акордів, в яких проявляється блюзовий початок у рок-музиці, не є елементами формоутворення. Вони представляють собою колористичне зіставлення акордових співзвуч, або, в разі із терцієвим зіставленням, розширення колористичної палітри акорду тонічної функції.

характеризує зазначений музичний стиль як «музичний стрижень рок-культури» [83]. Спільність стилістичних рис блюзу та музичного стилю *blues-rock* відмічає В. Сиров: «Блюзові “риффи”, “блюзові тони”, як і сам блюзовий лад, інтегрований у натурально-ладову систему європейського мислення, характерне ритмічне розгойдування... – все, що відбилося на музичній лексиці року, найяскравіше втілилося в одному з його найвпливовіших напрямів – блюз-році» [192]. Виходячи з наведених висловів ми можемо підкреслити важливість саме блюзового початку для розвитку зазначеного стилю. До найяскравіших представників цього стилю можна віднести Д. Хіллі, Д. Бонамасса, Г. Мурра та ін. Великий внесок у розвиток стилю *blues-rock* був зроблений і Е. Клептоном¹ та Д. Хендріксом, незважаючи на те, що спектр їх діяльності не був обмеженим тільки одним стилем. Для стилістики *blues-rock* є характерним поєднання характерних рис блюзової та рок-музики. Серед жанрових характеристик блюзу, які відтворилися в зазначеному стилі, необхідно відмітити наступні: імпровізаційність, як провідний засіб викладення музичного матеріалу та надання електрогітарі лідувочої виконавської функції. До стилістичних ознак блюзу в стилі блюз рок слід віднести наступні характеристики: спирання принципів мелодичної організації на діатоніку блюзової ладової системи, спирання організації мелодичного матеріалу на рифи, широке застосування виконавських прийомів блюзу². В рамках зазначеного стилю музична форма «12-тактовий блюзовий квадрат» відіграє провідну роль, що великою мірою відбивається на його фонічній спорідненості з блюзом.

Rhythm&blues – це музичний стиль, що набув розвитку в 50-х рр. ХХ ст.³

Про спорідненість зазначеного музичного стилю та блюзу писала численна кількість дослідників неакадемічної музики ХХ ст. Р. Шукер характеризує його

¹ Про важливість блюзу для творчості Е. Клептона свідчить навіть назва документальної стрічки про виконавця, що вийшла у 2018 р. «*Life in 12 Bars*» (Життя в 12-ти тактах), що безумовно є прямо пов'язаним із кількістю тактів у музичній формі «12-тактовий блюзовий квадрат».

² Повсюдне використання гітарного звуку з ефектом *overdrive* є похідною стильовою рисою від музичного напрямку *rock*.

³ Зазначимо, що під терміном музичний стиль *rhythm&blues* ми розуміємо урбанізовану форму блюзу, що у 30–40-х рр. ХХ ст. створила пласт неакадемічної музики ХХ ст.

як перехідний етап саме від традиційного блюзу, пишучи, що *rhythm&blues* – це «важливий міст між блюзом та *soul*» [316, с. 230]. У музичній енциклопедії *rhythm&blues* характеризується як «...жанр популярної музики, що спочатку виконувався афроамериканськими музикантами та інтегрував у собі поєднання блюзу, джазу і госпелу» [162].

Звертаючись до питання стосовно спільних рис стилю *rhythm&blues* та блюзу в аспекті феномену маргінальності, необхідно зазначити, що вказаний стиль був сформований у соціальному середовищі афроамериканських гетто. Тому необхідно зазначити, що фактор расової нерівності відіграв велику роль у межах зазначеного стилю. Однак, зауважимо, що фактор маргінальності цього разу проявив себе з іншого боку. Наслідок такої трансформації спричинений характерними рисами розважальності як жанрової ознаки стилю *rhythm&blues*. Проводячи паралель між музичним стилем *bebop* та авангардною музикою, О. Козлов пише: «Бібоп, а згодом атональний авангард Орнета Коулмена, стали засобом постановки багатьох негритянських проблем і виразом здивування, гіркоти і навіть озлобленості післявоєнного чорного покоління. Нічого цього не було в ритм-енд-блюзі. Він, насамперед, тікав від проблем, допомагав забути про них. Його головним завданням стали нехитра розвага, зняття напруги після важкої роботи у жителів негритянських гетто у великих американських містах» [83]. Наведений вислів вказує на те, що стиль *rhythm&blues* був створений для відпочинку. Ознаки розважальності в зазначеному стилі беруть початок також і від жанрових засад музичного напрямку *jazz*. Окреслений фактор можна виявити проаналізувавши сам термін *rhythm&blues*: він відображає поєднання в зазначеному стилі блюзу та ритму. Зауважимо, що на час появи стилю *rhythm&blues* ритмічний початок найяскравішим чином був проявлений в музичному напрямі *jazz*. Тому, якщо походження другої половини назви окресленого стилю є очевидним, то походження першої та, відповідно, її характеристик, походить від джазу. Крім того, спираючись на історичний аналіз становлення стилю *rhythm&blues*, зауважимо, що факт його комерційного успіху також відіграв певну роль у нівелюванні ознак маргінальності. Однак,

зважаючи на соціальне середовище походження зазначеного стилю, вважаємо, що маргінальність необхідно включити до складу характерних ознак стилю *rhythm&blues*. Подібне твердження має вагоме значення, оскільки маргінальність стилю *rhythm&blues* виступає на противагу розважальності, що в результаті призводить до сприйняття вказаного стилю не як явища масової культури.

Що стосується прояву жанрових ознак блюзової музики, то необхідно зауважити, що в межах зазначеного стилю вагомим значення набуло гітарне інструментальне виконавство. Зазначимо, що виразність партій електогітари в музичному стилі *rhythm&blues* набула небувалих висот, які не мають аналогів серед численної кількості стилів та напрямів неакадемічної музики ХХ ст. Застосування широкого спектру гітарних артикуляційних прийомів походить від превалювання вокального початку, як головного принципу викладення музичного матеріалу, що бере свій початок від жанрових характеристик блюзу. Також в процесі набуття солістом концептуальної ролі у процесі викладення музичного матеріалу, ми вбачаємо прояв жанрових ознак блюзу та, відповідно, його фольклорного початку.

Зауважимо, що жанрові ознаки блюзу в межах стилю *rhythm&blues* проявляються у факті наявності у виконавця під час виконання музики окресленого стилю певного емоційного стану. Мова йде про психологічний стан фрустрації. Про це свідчить манера виконання, яка притаманна стилю *rhythm&blues*. Але в цьому випадку причиною затребуваності стану фрустрації є не зовнішні обставини, а явище, яке у мистецтвознавстві визначається як «пам'ять жанру». Як вказує М. Андреев, «ті явища, фактори, сили, назвемо їх як завгодно, які волею історичних обставин або завдяки динаміці культурустворюючих процесів постали в певний момент в якості зовнішньої причини походження драми, ніби відображаються в пам'яті жанру і продовжують свою роботу вже зсередини, впливаючи... на форми, які приймає породжений ними ... феномен» [6]. Н. Гріднева зазначає, що «пам'ять жанру кожен новий раз воскрешає певний мірообраз, що сформувався за всю історію

його розвитку» [42, с. 509]. Виходячи з вище зазначеного, ми можемо зауважити, що у виконавців стилю *rhythm&blues* стан фрустрації виникав через їх взаємодії з блюзовою музикою. Окреслимо, що цьому питанні стан фрустрації виступає в ролі наслідку, а не причини, що, на нашу думку не впливає на вагомість вказаного психологічного аспекту в контексті провідних засад стилю *rhythm&blues*. Можна зауважити, що стан розважальності виступає в ролі певної противаги стану фрустрації. Але, спираючись на слуховий аналіз композицій стилю *rhythm&blues*, твердження про наявність у виконавця зазначеного психологічного стану є очевидним.

У контексті обговорюваного питання, а саме в актуальності стану фрустрації для виконавських традицій стилю *rhythm&blues*, велику роль відіграє расовий фактор, що сягає своїм корінням історичних умов його генезису. Як було вказано вище, стиль *rhythm&blues* подібно до блюзу з'явився в середовищі афроамериканців. Беручи це до уваги, буде доречним вказати на актуальність для характерних рис зазначеного стилю явища «пам'ять етносу». Як зауважує О. Зелінська, «Пам'ять етносу містить в собі багатопланову мережу інформації» [64, с. 399]. Авторка також зазначає, що пам'ять етносу «є компонентом суспільної системи соціалізації людини», завдяки чому «наступні покоління отримують готовими основні життєво важливі орієнтири» [64, с. 399]. Наведені твердження вказують, що виконання композицій у стилі *rhythm&blues* музикантами афроамериканського походження виступало в ролі підсилюючого фактору стану фрустрації. Як наслідок зазначеного аспекту, необхідно відмітити факт використання великої палітри виконавських прийомів блюзу в межах стилю *rhythm&blues*. Як зауважує Я. Круглова, часте застосування блюзових прийомів у музиці стилю *rhythm&blues* – це імпульсивний вислів свого часом надмірно емоційного «психологічного стану в музиці» [101, с. 99]. Крім того, яскравий прояв вище вказаних прийомів свідчить про відображення африканських культурних характеристик у межах стилю *rhythm&blues*. Враховуючи ознаку розважальності, яка притаманна

вказаному стилю, відмітимо відсутність феномена катарсису, як наслідку стану фрустрації.

Також необхідно зауважити про ідентичність тематики тексту блюзу та стилю *rhythm&blues*. Любовна лірика, побутові перепетії, які відрізняються простотою викладення та побутовим, приземленим змістом – ось тематичне коло творів у стилі *rhythm&blues*. Причиною даного аспекту є вагомість фольклорного початку для обох зазначених феноменів музичної культури.

Вважаємо за необхідне зауважити, що розважальний корінь стилю *rhythm&blues*, який походить від жанрових засад джазової музики, в основному і відрізняє зазначений музичний стиль від блюзу. Але ознаки маргінальності та переважна кількість спільних виявлених жанрових характеристик зазначених явищ музичної культури, свідчить про їх безперечну спорідненість.

Водночас зауважимо, що музичний стиль *rhythm&blues* став найяскравішими представником стилістичних рис блюзу. Єдиною різницею є засаднича позиція ритмічного початку в рамках зазначеного музичного стилю, який у самому блюзі, в традиційному його розумінні, провідної ролі не відіграє. Але, враховуючи той факт, що джазова музика, від якої музичний стиль *rhythm&blues* набув вищезазначену характеристику, в ті часи набула неабиякого розвитку та популярності, подібне явище має справді природні причини. Крім того, певним катализатором виникнення домінуючої позиції ритмічного початку та, відповідно, розважальності в контексті обговорюваного стилю, була широка розповсюдженість у зазначений період стилю *bebop*, що на противагу вимагало появи імузичного явища, яке буде більш доступним та легким для сприйняття. А ритм, як відомо, відіграє велику роль у процесі сприйняття музичного матеріалу слухачем, що і зумовило формування зазначеного аспекту в контексті стилю *rhythm&blues*. Виділяючи інший аспект причини відбування зазначеного процесу інтеграції домінування ритмічного початку в рамках музичного стилю *rhythm&blues*, можна навести слова М. Роуча, який у роботі Д. Санторо відмічає, що під час створення будь-яких справді нових музичних явищ, таких як «*bebop, rhythm&blues, рок або реп*», головні зміни стосуються іншого

трактування ролі саме ритмічного початку, якому, як правило, відводиться більш значне положення серед характеристик музичного стилю [312, с. 47].

Торкаючись питання спільності принципів мелодичної організації музичного стилю *rhythm&blues* та блюзу, необхідно відмітити їх абсолютну ідентичність. Подібну спорідненість мелодики блюзу та музичного стилю *rhythm&blues* окреслює і Д. Аберсольд, вказуючи наступне: «Виконавці ритм-н-блюзу завжди користуються блюзовим ладом» [1, с. 31]. Насамперед мова йде про спирання мелодичного матеріалу вказаного стилю на діатоніку блюзового ладу. Яскравим прикладом застосування зазначених принципів є композиція гурту *Joe Liggins and His Honeydrippers* (Джо Ліггінс та його медоноші) «*Pink Champagne*» (Рожеве шампанське), головний мелодичний матеріал якої базується і в першому, і в другому квадраті, на звуках мінорного блюзового ладу в той час як основний лад композиції відповідає мажору [288]. Зазначене явище акустично відтворює звучання розщепленого терцієвого тону, що безумовно асоціюється з характерним блюзовим саундом. Необхідно зазначити, що подібне спирання на блюзову мінорну діатоніку є постійним протягом всього твору, незалежно від гармонії, яка використовується, що відповідає лінійному музичному мисленню, яке є також характерним для блюзової музики.

Відмітимо, що головною спільною характеристикою блюзу та обговореного музичного стилю є спирання побудови мелодичного матеріалу на принцип повторюваності та, як наслідок, широке використання в музичній фактурі інструментальних рифів. Крім того, необхідно зазначити, що в рамках музичного стилю *rhythm&blues* є часто застосованим традиційний для блюзової музики мелодичний зворот, що визначається як *turnaround* (торнераунд). На високий ступінь прояву блюзового фонізму в контексті музичного стилю *rhythm&blues* також впливає широке використання виконавських засобів, що є характерними для блюзової музики, а саме: застосування блюзового вокального інтонування з використанням ступенів ладу блюзової діатоніки та «плаваючих

тонів»; використання технічного прийому *slide*, що яскравим чином відтворює звучання «блюзових тонів» у рамках блюзової діатоніки, тощо.

Вплив принципів блюзової організації музичного матеріалу в аспекті гармонії стилю *rhythm&blues* простежується у використанні головних гармонічних послідовностей блюзової музики. Мова йде про акордову послідовність, що характерна для музичної форми 12-тактового блюзового квадрата. Причому, на відміну від джазової музики, в рамках музичного стилю *rhythm&blues* зазначена гармонія застосовується у своєму первинному різновиді, без використання акордових заміни, прийомів гармонічних зрушень та затримувач тощо. Однак необхідно зауважити, що, враховуючи той факт, що мелодика зазначеного стилю переважно спирається на розширену блюзову діатоніку, різновид акордів, що використовуються в рамках зазначеної акордової послідовності, також є розширеним. Мова йде про різновид акорду, що використовується на I ступені ладу. Найбільш яскравою характеристикою блюзу¹ є використання на зазначеному ступені малого мажорного септакорду. У рамках музичного стилю *rhythm&blues* ми можемо говорити також і про характерність використання іншого різновиду акорду, що більшою мірою походить від мажорного різновиду блюзового ладу, а саме мажорного тризвуку з додаванням секстового тону. На нашу думку, зазначений аспект походить від образно-змістовного навантаження музики обговорюваного стилю. Як було вказано вище, належність творів музичного стилю *rhythm&blues* до розважального мистецтва певним чином впливала на формування його системи засобів музичної виразності. Необхідно відмітити, що розважальний вектор визначив певні закони побудови музичного матеріалу. Зокрема, спирання мелодики на діатоніку мажорного блюзового ладу. Цей аспект головним чином вплинув на різновид акорду, що використовується в першому такті 12-тактового блюзового квадрата в контексті музичного стилю *rhythm&blues*. Крім того, слід зазначити, що в рамках обговорюваного стилю іноді зустрічається акордова послідовність мінорного блюзового квадрату. Як відомо, така

¹ Вказана ознака більшою мірою стосується архаїчного та класичного блюзу.

акордова прогресія не є первинно характерною для блюзової музики через неяскравість вираження ладового нахилу у блюзових композиціях. Але в процесі інтеграції блюзу в музичні стилі та напрями неакадемічної музики через набування нових запозичених від них елементів зазначене явище також можна характеризувати як характерну акордову послідовність саме блюзової музики. Зауважимо, що вищезазначений різновид мінорного блюзового квадрата первинно отримав розвиток у рамках джазової музики постбопового періоду. Мінорний блюзовий квадрат у рамках музичного стилю *rhythm&blues* різниться від мінорного блюзового квадрата, що характерний для джазової музики ладовим нахилом акорду IV ступеня: в джазовій музиці, як правило, застосовується тризвук мінорного нахилу, тоді як у музичних стилях принципи організації гармонічного матеріалу здебільшого походять від блюзу, зокрема у музичному стилі *rhythm&blues* використовується акорд мажорного нахилу. Причина цього полягає у взаємозв'язку мелодики та гармонії будь-якого музичного стилю. У цьому разі в рамках музичного стилю *rhythm&blues* причина полягає в спіранні мелодики зазначеного стилю не на семиступеневий лад, як у джазовій музиці ери *Modern Jazz*, а на звуковий склад розширеної блюзової діатоніки.

Щодо прояву ознак блюзового формоутворення, спираючись на проведений аналіз музичної спадщини стилю *rhythm&blues*, ми можемо зробити висновок про засадниче місце музичної форми 12-тактового блюзового квадрата в контексті вказаного музичного стилю. Причому необхідно зазначити, що найбільшого поширення в рамках стилю *rhythm&blues* зазнали її основні різновиди, а саме архаїчний та класичний блюзові квадрати. Зауважимо, що в цьому разі визначальну роль відіграє використання в складі зазначених різновидів 12-тактового блюзового квадрата блюзової каденції, що якнайбільше відтворює принципи блюзового формоутворення в межах музичного стилю *rhythm&blues*.

Як висновок, зауважимо, що музичний стиль *rhythm&blues* є уособленням всіх стилістичних рис блюзу, які реалізовані в іншому жанровому трактуванні.

Таке твердження дозволяє зробити висновок про трактування музичного стилю *rhythm&blues*, як неотрадицію виконання блюзової музики. За визначенням О. Первушиної, неотрадиція – це «історико-культурний феномен, в основі виникнення якого має місце тенденція, націлена на реактивацію стійких меморіальних утворень і їх інтеграції в сучасну культурну ситуацію шляхом не тільки збереження, а й активного зміни основних елементів традиції» [143, с. 324]. Спираючись на наведене визначення зауважимо, що в цьому випадку, в ролі реактивації традицій блюзового виконання виступає додання до системи стилістичних ознак блюзу фактору вагомого значення ритмічного початку.

У широкому спектрі прояву стилістичних ознак блюзу в межах музичного стилю *rhythm&blues* ми вбачаємо вагомість складової афроамериканської та, відповідно, африканської культури, які відіграють провідну роль у контексті провідних засад блюзу та відповідно, стилю *rhythm&blues*.

В історії неакадемічної музики ХХ ст. популяризацію музичного стилю *rock'n'roll*, незважаючи на досить недовгий строк панування зазначеного явища музичної культури, можна порівняти лише зі свінгом, який абсолютно домінував у джазовій музиці в 30-х рр. ХХ ст. О. Бельтюков надає наступну характеристику вище зазначеному музичному стилю: «Як і свінг, *rock'n'roll* став загальним явищем, надихаючи представників різних національностей на власне втілення закладених у ньому художніх принципів» [16, с. 25]. П. Тейлор також зазначає, що, «починаючи з 1956 р., всеосяжний вплив *rock'n'roll* домінував у популярній музиці» [320, с. 10]. Незважаючи на масове розповсюдження зазначеного стилю, його виникнення подібне до блюзу, що вказує на наявність в переліку його провідних характеристик феномену маргінальності. Але на відміну від стилю *rhythm&blues*, зазначений аспект відображений в його межах найменше. Причина цього полягає у соціальних передумовах виникнення стилю *rock'n'roll*. Як вказує О. Соловйова, «Умовами появи рок-н-ролу в США в середині 1950-х рр. були: різке зростання кількості вільного часу у молоді, як наслідок підвищення матеріального рівня життя

сімей і причина інфантилізації молоді; загострення конфлікту між поколіннями “дітей і батьків”» [184, с. 235]. Тому ідеї гедонізму, які проповідувала молодь, яскраво відобразилися і в новому стилі, оскільки соціальне середовище надавало відповідний умовний запит. Крім того, незважаючи на те, що первинно музичний стиль *rock'n'roll* з'явився в середовищі афроамериканців, в його контексті, на відміну від стилю *rhythm&blues*, доволі швидко був інтегрований аспект виконання світлошкірими музикантами, що свідчить про певне нівелювання ознак соціальної маргінальності як провідної ознаки афроамериканської культури. Але під час висвітлення питання прояву ознак маргінальності в межах зазначеного явища неакадемічної музики ХХ ст., необхідно враховувати те, що за визначенням науковців «молодіжна культура – це передусім система цінностей, установок, способів поведінки і життєвих стилів певної групи, що відрізняється від панівної в суспільстві культури» [197, с. 77]. Тобто, за своїми ознаками молодіжна субкультура також є носієм ознак соціальної маргінальності. Як влучно вказує А. Вініченко, *rock'n'roll* «став якимось чинником *contra* і цим перевернув музичну культуру» [33, с. 83]. Крім того, набуття соціальним протестом ознак масовості, стало вирішальним фактором для початку трансформацій у культурному просторі США та, як наслідок, широкого розповсюдженні нового стилю. Тому ми можемо зазначити, що фактор маргінальності в процесі становлення музичного стилю *rock'n'roll* відігравав провідну роль, що дозволяє долучити маргінальність до переліку його головних ознак.

На спільність музичного стилю *rock'n'roll* і блюзу як жанру вказує виокремлення соліста як концептуально вагомої ланки процесу викладення музичного матеріалу. Надання гітарі провідного значення в контексті музичної фактури, також відіграє певну роль у межах зазначеного стилю. Необхідно відмітити надзвичайну виразність гітарних партій у музиці *rock'n'roll*, що походить від первинності виразного характеру вокального початку в блюзі, яка, в свою чергу, є його жанровою ознакою.

Зауважимо, що подібно до стилю *rhythm&blues*, музичний стиль *rock'n'roll* найбільше від блюзу як жанру різнить наявність розважального початку. Про спільність і навіть спадкоємність зазначених стилів неакадемічної музики пише А. Вініченко, зауважуючи, що музичний стиль *rock'n'roll* – це «новий виток розвитку ритм-н-блюзу» [33, с. 88]. Однак, якщо у стилі *rhythm&blues* причиною виникнення зазначеного аспекту розважальності була життєва необхідність у відпочинку певної соціальної групи, то в музичному стилі *rock'n'roll* він був відображенням ідей гедонізму, які притаманні молодіжній верстві населення. Також, необхідно враховувати, що в той час, як в стилі *rhythm&blues* в ролі протиположності розважальності виступає соціокультурна маргінальність, то в стилі *rock'n'roll* вектори маргінальності та розважальності співпадають. Але наявність фактору боротьби, що вказує на прояв у межах музичного стилю *rock'n'roll* контркультурних ознак, надає нам право вказати на функцію протиположності розважальному початку, яку виконував феномен маргінальності.

Переходячи до виявлення стильових характеристик блюзу в рамках музичного стилю *rock'n'roll*, насамперед необхідно висвітлити питання засобів організації мелодичного матеріалу зазначеного стилю. Походження мелодики стилю *rock'n'roll* від блюзу наочно проявляється з причини превалювання в його композиціях мажорного ладового нахилу. А, як вже було вказано раніше, саме в рамках мажорного ладу блюзові елементи проявляються найяскравішим чином із причини явного слухового сприйняття блюзового тону, що перебуває на III ступені ладу. Наочним прикладом виділеного елемента є творчість Л. Річарда, котрого в історії музики характеризують як одного із засновників музичного стилю *rock'n'roll*. В роботі Д. Кірбі наведені слова Д. Хендрікса, який висловлювався наступним чином про творчість вищезазначеного музиканта: «Я хочу робити з моєю гітарою те, що Л. Річард робить зі своїм голосом» [289, с. 161]. Серед композицій, створених Л. Річардом, чимала кількість творів, що склали велику частину «золотого фонду» музичного стилю *rock'n'roll* та поширилися серед таких відомих виконавців, як Е. Преслі,

Б. Холлі, Д. Лі Льюїс, Д. Вінсент та ін. Необхідно зазначити, що в більшості композицій зазначеного виконавця, а саме в «*Jailhouse Rock*» (Тюремний рок), «*Long Tall Sally*» (Довга висока Саллі), «*The Girl Can't Help It*» (Дівчина не може в цьому допомогти), «*Tutti Frutti*» (Тутті фрукти), відбувається накладення мінорної блюзової діатоніки на мажорний лад.

Головним принципом організації мелодичного матеріалу в музичному стилі *rock'n'roll* є спирання на принцип повторювання. У рамках зазначеного стилю він виражений у превалюванні рифів в музичній фактурі. Необхідно відмітити, що їх звуковий склад відповідає вищезазначеним особливостям мелодики музичного стилю *rock'n'roll*, тобто розширеній блюзовій діатониці. Як приклад використання характерних рифів можна навести гітарний риф із композиції Ч. Бері «*Around and Around*» (Навколо і навколо).

Характерною стильовою рисою викладання музичного матеріалу в музичному стилі *rock'n'roll* є блюзове інтонування. Зазначений елемент носить провідний характер у рамках зазначеного стилю та не залежить від індивідуального стилю композитора, виконавця та ін. Найяскравіше блюзовий початок проявляється під час виконання мелодичних інтонацій, що побудовані, спираючись на мінорний блюзовий звукоряд, оскільки, беручи до уваги, що в переважній кількості композицій зазначеного стилю неакадемічної музики ХХ ст. панує мажорний нахил, саме інтонації мінорного блюзового ладу найяскравішим чином відтворюють акустичне звучання розщепленого III ступеня ладу блюзової діатоніки. Однак відмітимо, виявлене під час дослідження абсолютне превалювання мажорного ладового нахилу в межах музичного стилю *rock'n'roll*, великою мірою різнить зазначений стиль із блюзом та його образним наповненням.

Щодо принципів гармонічної організації, то музичний стиль *rock'n'roll* представляє собою квінтесенцію стилістичних рис блюзової та західноєвропейської музики. Зазначений аспект формує застосування в композиціях стилю *rock'n'roll* великої кількості автентичних акордових зворотів та гармонічних послідовностей, які в теорії західноєвропейської музики

характеризуються як «повний гармонічний зворот»¹. Але водночас ми можемо відмітити, що поряд із повним гармонічним зворотом у рамках однієї композиції може використовуватися і блюзова акордова послідовність, що є проявом вищезазначеного синтезу принципів західноєвропейської та блюзової гармонічної організації.

Спорідненою рисою музичного стилю *rock'n'roll* із блюзом також є і різновид акорду, що використовується на першому ступені ладу. Йдеться про малий мажорний септакорд, який є одним із найхарактерніших елементів блюзової гармонії. Це явище зустрічається в будь-якій композиції, що відповідає зазначеному музичному стилю. Враховуючи останній вказаний фактор, а також превалювання блюзовості в мелодиці музичного стилю *rock'n'roll*, необхідно відмітити, що, незважаючи на прояви західноєвропейської музичної організації в рамках зазначеного музичного стилю, функція домінантовості більш відповідає блюзовій природі. Наявність тритону в складі акорду тонічної функції та сприйняття терцієвого тону акорду V ступеня через призму нечіткого інтонаційного відтворення «блюзових тонів», що практично руйнує головний ввідний тон ладу – VII ступінь, значно впливає на напрям вектора домінантовості у бік блюзової музики.

Музична форма 12-тактового квадрата посідає центральне місце у принципах формоутворення стилю *rock'n'roll*. На принципи блюзового формоутворення спиралась всі без винятку композитори та виконавці, які працювали в цьому музичному стилі. Серед творів обговорюваного музичного стилю практично не існує прикладів, які б аби повністю не відповідали блюзовій структурі, або частково не включали її до свого складу. Найширше в стилі *rock'n'roll* застосовувалася форма архаїчного блюзового квадрата. Причина надання переваги саме цьому різновиду блюзової форми є наслідком прояву в його межах канонів західноєвропейської традиції, що проявляється у характеристиках домінантового функціонального тяжіння (т. 9–10). Однак є

¹ Під терміном «повний гармонічний зворот» розуміється акордова послідовність, яка складається з акордів, що будують на відповідних ступенях ладу, та слідує наступним чином: I-IV-V-I.

також очевидно і ширина спектра різновидів розширених блюзових форм, що використовувалися в рамках обговорюваного музичного стилю. Таким чином, ми можемо зробити висновок, що, подібно до зазначених провідних рис гармонії музичного стилю *rock'n'roll*, принципи характерного для нього формоутворення також представляють собою синтез законів блюзового та західноєвропейського формоутворення. Але, незважаючи на це, ми можемо зазначити, що принципи блюзового формоутворення справді посідають центральне місце в контексті музичних форм, що використовувалися в музичному стилі *rock'n'roll*.

Широкий спектр виявлених стилістичних ознак блюзу в музичному стилі *rock'n'roll* свідчить про вагомість ознак афроамериканської культури для процесу його становлення. Вказаний аспект походить від генезису зазначеного стилю у середовищі афроамериканського соціуму. Однак, не зважаючи на виявлені спільні з блюзом риси, в рамках музичного стилю *rock'n'roll* і жанрові, і стилістичні особливості є відображенням іншої концепції музичного мистецтва в рамках неакадемічної музики ХХ ст. Причиною цього є наявність в переліку його характерних ознак розважального початку. Однак зауважимо, що враховуючи наявність фактору маргінальності, зазначений аспект розважальності відіграє другорядну роль в рамках музичного стилю *rock'n'roll*.

Зауважимо, що принцип імпровізаційності в контексті трьох зазначених явищ неакадемічної музики ХХ ст. виявляє себе по-різному. Найяскравіше він проявив себе в музичному стилі *rhythm&blues*, а от в межах напряму *rock* та стилю *rock'n'roll* він виражений найменше. У музичному стилі *rhythm&blues* імпровізаційність відображається у викладенні музичного матеріалу усіх без виключення інструментів. Це переважно відбувається в процесі оформлення партії вокалу та гітари, які відіграють концептуальну роль інструментів, що виконують сольну функцію в межах зазначеного стилю. Зауважимо, що наявність розважальної та комерційної складової, не витіснили феномен імпровізаційності з переліку провідних засад стилю *rhythm&blues*, що вказує на його вагомість в рамках жанрових ознак зазначеного стилю та певною мірою

різнить музичні стилі *rhythm&blues* і *rock'n'roll*. У напрямі *rock* імпровізаційність найбільше відображується в характері гітарної музичної фактури. Принцип втілення імпровізаційного викладення матеріалу в межах музичного стилю *rock'n'roll* ідентичний до напрямку *rock*: найбільше зазначений аспект відображений у викладенні партій фортепіано, гітари і вокалу. Причина незначного прояву ознак імпровізаційності в стилі *rock'n'roll* полягає у домінантній позиції танцювального початку, який зменшує значення всіх інших характеристик. Підтвердженням цього слугує те, що стиль *rock'n'roll* посідає помітне місце в сучасній танцювальній культурі.

Таким чином, блюз постає перед нами як засадниче явище неакадемічної музики ХХ ст., що значно вплинуло на формування системи засобів музичної виразності музичного напрямку *rock* та музичних стилів *rhythm&blues* і *rock'n'roll*.

3.3. Прояв характерних ознак блюзу в контексті музичних стилів *soul*, *funk*, *rap* та музичного напрямку *pop*

Наступним етапом дослідження проблеми впливу блюзу на неакадемічну музику ХХ ст. є виділення сегмента музичного простору, що набув розвитку наприкінці 50-х рр. ХХ ст. Мова йде про музичні стилі *soul* і *funk*. Окрім того, в цьому підрозділі також буде зазначений вплив блюзу на музичний напрям *pop* та музичний стиль *rap*.

Факт спорідненості музичного стилю *soul* та блюзу відмічений у ряді робіт дослідників неакадемічної музики ХХ ст. До групи, яка характеризується як «блюзові стилі», відносить музичний стиль *soul* О. Бельтюков [16, с. 61, 91]. Автор також зазначає, що стиль *soul* став «...безпосереднім і чистим продовженням блюзової традиції» [16, с. 105]. Д. Коллієр надає наступне визначення обговорюваного стилю: «Соул-музикою... називають всю негритянську музику, що пов'язана з блюзовою традицією. Під цією концепцією розуміються також стилі вокальної негритянської музики, що

виникли після Другої світової війни на основі ритм-і-блюзу та традицій госпел-сонгу» [85, с. 373]. Як видно з наведеного визначення, блюз фігурує як у ньому, як у широкому, так і в більш вузькому трактуванні стилю *soul*. Ф. Гарланд характеризує музичний стиль *soul*, як «...суміш блюзу, джазу та госпелу» [266, с. 12]. І. Яркіна виділяє музичний стиль *rhythm&blues* як складову обговорюваного музичного стилю: «*Soul* виник як своєрідний синтез *Rhythm&Blues*'у з духовними піснями-танцями (спіричуел і госпелс)» [240, с. 59]. Пише про спільність музичних стилів *soul* та *rhythm&blues* і Г. Комара, зазначаючи наступне: «“*Soul*” був справді етикеткою, прикріпленою до форми *rhythm&blues*, яка являла собою втілення стилістичних елементів... госпелу та блюзу» [253, с. 6]. Характеристика музичного стилю *soul*, що надана Р. Крауфордом та Л. Хамберліном, навіть ідентифікує зазначений стиль із музичним стилем *rhythm&blues*, чим також підкреслює їх спорідненість. Автори характеризують музичний стиль *soul* як «*rhythm&blues* після 1960-х рр.» [254, с. 591]. Як видно з вищенаведеної інформації, всі дослідники одноставно вказують на спорідненість музичного стилю *soul* із музичним стилем *rhythm&blues* або безпосередньо з блюзом. Зауважимо, що в контексті порушеного в підрозділі питання ми можемо провести паралель між музичним стилем *rhythm&blues* та блюзом, оскільки перший представляє собою музичне явище, яке увібрало в себе всі найголовніші ознаки блюзу як музичного стилю, музичного жанру та музичної форми з додаванням до них яскраво вираженого спірання на ритмічний початок, яке походить від джазової музики. Підкреслимо ще раз, що головні стильові ознаки блюзу, такі як принципи організації мелодики та гармонії, виконавські прийоми тощо, в рамках музичного стилю *rhythm&blues* є збереженими. Причина виділення дослідниками не блюзу, а саме музичного стилю *rhythm&blues* як одного з головних витоків музичного стилю *soul* найімовірніше полягає в тому, що стиль *soul* є поєднанням двох головних складових стилю *rhythm&blues*: стилістичних блюзових рис та домінуючого ритмічного початку. А дослідження стилю *soul* у відриві від фактору превалювання ритмічної організації музичного матеріалу є

стилістично невірним. Крім того, характер ритмічної організації в музичному стилі *soul* є ближчим саме до музичного стилю *rhythm&blues*, у рамках якого він набув нових характеристик та значення. Таким чином, враховуючи той факт, що музичний стиль *rhythm&blues* серед музичних стилів неакадемічної музики є явищем, що найяскравіше відобразило всі стильові та жанрові риси блюзу, в рамках порушеного в підрозділі питання ми можемо розглядати вплив стилю *rhythm&blues* саме як вплив блюзу.

Вдаючись до аналізу етимології назви стилю *soul* необхідно зазначити, що в дослідницькій літературі з цього приводу існує дві версії. Перша характеризує термін *soul*, який походить від слова давньоанглійської мови *sawol*, що перекладі означає духовна та емоційна частина людини, оживлене існування [299]. Тобто подібна назва відображає високий рівень емоційності, що є доіснуючою складовою парадигми стилю *soul*, та бере початок від характерних ознак блюзу, а також частково від провідних засад музичного явища *gospel*. Зазначений аспект характеризують як ключовий Н. Вербіна та В. Живов, пишучи, що *soul* – це духовний жанр. [28, с. 3]. Автори також вказують на велике значення емоційного фактора в контексті музичного стилю *soul* [28, с. 3]. Про подібну характеристику пише і Ж. Кесян [74]. Друга версія спирається на теорію того, що вказаний термін має суто расове коріння та, відповідно, тісно пов'язує його з проблемою расової нерівності. Подібна версія витікає з історичних фактів: у минулому вважалося, що «негри – це ще не люди, а скоріше тварини з людським тілом» та в людини з темним кольором шкіри немає душі, тому біблейська заповідь «Не убий!» до неї відношення не має [82, с. 56]. Як зазначає О. Козлов, «...питання про душу стало для негрів питанням життя та смерті» [82, с. 56]. Другий аспект зазначений у вислові О. Козлова, безумовно, вказує на соціальний фактор, що закладений у витоках зазначеного музичного стилю, а це безумовно великою мірою ріднить його з блюзом¹. Подібне твердження про відображення соціального конфлікту

¹ Навіть враховуючи високий рівень комерціалізації, якого в процесі розвитку набув зазначений музичний стиль, вказана характеристика має велике значення в рамках стилю *soul*.

афроамериканців у витоках музичного стилю *soul* ми бачимо і в статті Д. Рітца «*Soul Music*» (Музика соул), в якій автор трактує звернення до госпелу та блюзу, як «...повернення до витоків музики чорних» [309]. Зазначає расове коріння як головний виток музичного стилю *soul* і Д. Хірші: «Расова пам'ять була, вірогідно, головним джерелом *soul*» [280, с. 84]. На соціальний аспект вказують і О. Огородова, Ю. Біляр та О. Шебанова, пишучи, що музичний стиль *soul* «став одним з інструментів соціальної та політичної боротьби афроамериканців» [138, с. 25]. Проблема расової дискримінації є також причиною звернення саме до жанру *gospel*, про який вже згадувалося в першому аспекті зазначеного питання. Крім того, в ракурсі соціального аспекту можна також провести певну паралель між блюзом та *gospel*. Подібне твердження наводить Д. Хірші, наводячи слова американського журналіста, продюсера та керівника студії грамзапису *Atlantic* (Атлантик) Д. Векслера, якому належить винахід терміна *rhythm&blues*, який стверджував, що «...блюз та госпел через свою принципову південність у певному сенсі сповнені душевності¹» [280, с. 84]. Зазначимо, що виток соціального конфлікту афроамериканців була їх маргінальна позиція у суспільстві США. Виходячи з цього, ми можемо зауважити, що музичному стилю *soul* притаманна соціальна і культурна маргінальність, що бере початок від провідних характеристик блюзу. Аспект соціальної маргінальності в рамках стилю *soul* був підкреслений появою в середині 60-х рр. ХХ ст. його відгалуження під назвою «*blue-eyed soul*» (синьоокий соул) або «*white soul*» (білий соул). Його концептуальним направленням було виконання музики в стилі *soul* виконавцями зі світлим кольором шкіри, що і відображене в назві вказаного явища музичної культури. Крім того, фактор відгалуження за принципом етнічного походження був підсилений тим, що просуненням музичних гуртів стилів *soul* та «*blue-eyed soul*» займалися різні звукозаписні компанії. «*Blue-eyed soul*» проіснував до кінця ХХ ст., що ще раз підтверджує актуальність расового аспекту для

¹ В цьому разі використовується гра слів, оскільки душевність (в перекладі на англ. *soulfull*) переключається з назвою музичного стилю *soul*.

музичного стилю *soul* та вказує на наявність ознак маргінальності в переліку його головних характеристик.

Зауважимо, що феномен імпровізаційності як засаднича риса блюзової музики широко відтворився в контексті зазначеного музичного стилю. На нашу думку, це проявилось насамперед у насиченості вокальних партій музичного стилю *soul* прийомами мелізматики, що також створювало відчуття свободи у викладенні музичного матеріалу. Крім того, зазначений аспект втілений у засобі викладення музичного матеріалу також і інструментальних партій, виконавці яких були практично не обмежені під час їх відтворення. Зауважимо, що питання впливу блюзу на формування вокальних партій стилю *soul* може бути певним чином обговореним з причини прояву характеристик жанру *gospel* у межах зазначеного стилю. Вказаний аспект може утруднити розрізнення зон впливу блюзу та госпелу. В той час, як в аспекті інструментального виконавства, подібне питання не визиває ніяких суперечок, оскільки блюз є єдиним жанром афроамериканської музики, для якого інструментальне викладення музичного матеріалу є провідною жанровою характеристикою. Зауважимо, що збереженню вільного характеру інструментальної імпровізації в рамках музичного стилю *soul* сприяв склад музичних гуртів, що працювали в зазначеному напрямі. Як правило, він обмежувався складом вокально-інструментального комбо, що, як відомо, є найкращим різновидом інструментального складу, який допускає вільне викладення музичного матеріалу. Зауважимо, що явище імпровізаційності посідало центральну позицію в переліку головних ознак вказаного стилю, що пов'язане насамперед із трактуванням його головної ідеї як повернення до витоків афроамериканської музичної культури, що, в свою чергу, вказує на наявність в контексті провідних ознак стилю *soul* ознак маргінальності.

До прояву жанрових характеристик блюзу в стилі *soul* варто додати процес виокремлення ролі соліста як провідної концепції музичного виконання. Необхідно зацентувати увагу на тому, що зазначена характерна риса взаємопов'язана з явищем персональної ідентичності афроамериканського

індивіду та з парадигмою афроамериканського соціуму, в контексті провідних характеристик стилю *soul* вона набуває концептуального значення. Зауважимо, що роль соліста в стилі *soul* завжди належить вокалісту. Можна вказати на те, що ця особливість є похідною від госпелу і таке твердження буде вірним. Але матимемо на увазі, що соціокультурні передумови виникнення блюзу вказують на ідентичну до госпелу значимість вокального початку в контексті жанрових ознак блюзу. Тому вважаємо, що в цьому випадку характерні ознаки, які притаманні виокремленню вокальної партії як домінуючої складової музичного гурту походить як від госпелу, так і від блюзу. Важливим є той факт, що в рамках традицій «*blue-eyed soul*» відбувалося нівелювання зазначеної характеристики та почало практикуватися групове вокальне виконання. У зазначеному аспекті ми вбачаємо тенденцію віддалення від жанрових ознак блюзу, що є логічним, враховуючи соціокультурні умови появи зазначеного відгалуження стилю *soul*.

Переходячи до розгляду питання стилістичного зв'язку музичного стилю *soul* та блюзу, слід відмітити високий ступінь спорідненості двох зазначених явищ неакадемічної музики ХХ ст. Передусім зазначена спільність проявляється в застосуванні принципів організації мелодичного матеріалу, що походять від блюзу. Насамперед мова йде про спирання мелодики творів музичного стилю *soul* на звуки розширеної блюзової діатоніки, що відповідно відтворює пентатонічне ладове міжступеневе тяжіння та є характерним для блюзової музики. Зазначена характеристика виявляється в переважній кількості музичних композицій зазначеного музичного стилю. Найяскравішим прикладом наведеного аспекту є творчість Р. Чарльза, якого О. Огородова, Ю. Біляр та О. Шебанова характеризують як найважливішу фігуру музичного стилю *soul* [138, с. 25]. Автори також пишуть про «блюзову традицію» як одну зі складових виконавського стилю Р. Чарльза. Зауважимо, що в творчості зазначеного музиканта має місце композиція «*I Got a Woman*» (У мене є жінка) [308], починаючи з якої, як відмічає К. Хендісайд у роботі «*Soul and R&B*» (Соул та ритм-енд-блюз), «було винайдене популярне поняття музики *soul*»

[277, с. 11]. Акцентуємо увагу на застосуванні яскравих блюзових інтонацій, а саме побудові мелодичних мотивів на верхньому трихорді мажорного або мінорного блюзового ладу, що підкреслює відсутність ввідного тяжіння. Також зазначимо, що мелодика композицій музичного стилю *soul*, як правило, спирається на принципи лінійного мислення, що є також проявом стилістичних ознак блюзу. Наочними прикладами наведених характеристик є композиції «*What A Wonderful World*» (Який чудовий світ), «*Hit the Road Jack*» (Забирайся, Джек), «*Please, Please, Please*» (Будь ласка, будь ласка, будь ласка).

Щодо головних ознак принципів гармонічної організації музичного стилю *soul*, які перекликаються з блюзом, то насамперед необхідним є окреслення структурної простоти різновидів акордів, що використовуються, та нескладності їх гармонічних співвідношень. Але звернемо увагу, що в рамках зазначеного стилю поєднані принципи гармонічної організації, характерні як для блюзу, так і для західноєвропейської тоніко-домінантової системи. Однак, як уже було зазначено у підрозділі 2.2, на явищі домінантовості, яке походить від західноєвропейської музичної традиції, відбивається спирання мелодики музичного стилю *soul* на блюзові принципи організації мелодичного матеріалу, а саме на пентатонічність та, відповідно пентатонічне міжступеневе тяжіння. До характерних елементів гармонії музичного стилю *soul* необхідно віднести насичення музичної фактури численною кількістю плагальних гармонічних оборотів, що безумовно бере початок від гармонії блюзу. Подібний фактор зазначає і О. Бельтюков у дисертації «Стилевой генезис массовой музыкальной культуры XX века (на примере США и Великобритании)» [16, с. 69]. Це явище найчастіше відбувається в рамках гармонічної послідовності блюзового квадрата. Найяскравішим прикладом застосування окресленого елемента є творчість Р. Чарльза та композиції «*A Bit Of Soul*» (Трохи душі), «*Blackjack*» (Блекджек), «*Lonely Avenue*» (Самотня авеню), «*You Be My Baby*» (Ти моя дитина), «*What'd I Say*» (Що я сказав) та ін. Ми також можемо відмітити прояв гармонічних характеристик блюзу і в композиціях гармонічна структура яких не відповідає жодному з основних різновидів блюзових акордових

послідовностей. Такий висновок можна зробити через застосування плагальності як переважного фактора у формуванні гармонічної структури твору. Крім того, в рамках музичного стилю *soul* широко застосований прийом гармонічного руху, що визначається як *turnaround*. Таким чином, ми можемо зазначити, що принципи гармонічної організації, притаманні блюзу в рамках музичного стилю *soul*, застосовуються не тільки в контексті блюзових форм, а і в інших різновидах музичних структур, які є характерними для обговорюваного музичного стилю.

Відмітимо також спорідненість виконавських прийомів, що застосовуються в блюзі та в музичному стилі *soul*. Цей факт у ракурсі вокального виконавства виділяє К. Бикова, пишучи, що «блюз і соул, мають у своєму арсеналі схожі виконавські прийоми» [24, с. 92]. Н. Вербіна та В. Живов вказують, що для зазначеного музичного стилю є характерним «насичення мелодії блюзової орнаментикою»¹ [28, с. 3]. О. Жаркова та Н. Хорзеєва пишуть, що саме в рамках музичного стилю *soul* відбувся найбільший розвиток вокальної орнаментики, що бере початок від виразності вокалу в блюзовій музиці [56, . 27]. Відмічає спорідненість вокальних прийомів стилю *soul* та блюзу і В. Тормахова [204, с. 211]. Незважаючи на те, що виділений аспект впливу можна умовно розділити на дві групи – групу вокальних та групу інструментальних прийомів, – у цьому разі вони тісно пов'язані між собою. Тому, буде доречним говорити про прояв виконавських прийомів блюзу як в контексті вокальних, так і інструментальних партій. Зазначений аспект має важливе значення, оскільки саме в рамках музичного стилю *soul* чималого розвитку набула функція інструментів клавішної групи, а саме фортепіано, електропіано та органу, що надалі мало стратегічне значення для розвитку вказаного інструменту в рамках неакадемічної музики ХХ ст. Окреслений аспект свідчить про важливу роль блюзу в межах стилю *soul* для процесу становлення неакадемічної музики ХХ ст. Серед виконавських прийомів блюзу,

¹ Під орнаментикою розуміємо прийоми мелізматики, а саме мелодичний відрізок, що виконується на один склад, у разі вокального виконання, та із виконанням музичного матеріалу поза метричною організацією у разі інструментального.

які отримали найбільшого розвитку в контексті фортепіанного виконавства стилю *soul* слід зазначити прийоми *slide* та *double stop* (дабл стоп). До вокальних виконавських прийомів музичного стилю *soul*, які беруть свій початок від блюзу, можна насамперед віднести наступні: *dirty tone* (брудний тон), *shout*, *off pitch* (офф пітч), *bending* (згинання) тощо. Як вказує І. Яркіна, «...вигуки, крики, зойки, широко застосовуються майстрами... *soul*'у» [240, с. 73]. Зокрема, вона зазначає вказану рису як характерний елемент виконавського стилю Д. Брауна та Л. Грехема [240, с. 73]. Зауважимо, що використання блюзових виконавських прийомів відіграє ключову роль у відтворенні блюзового фонізму в рамках музичного стилю *soul*.

Слід вказати на те, що для зазначеного стилю характерно застосування музичних форм, які притаманні пісенним жанрам, а саме тридцятидвохтактової пісенної форми. Але, спираючись на аналіз творчого здобутку музичного стилю *soul*, ми можемо відмітити також і широке застосування різноманітних різновидів 12-тактового блюзового квадрата. Серед них: архаїчний 12-тактовий блюзовий квадрат, мінорний блюзовий квадрат, 12-тактовий квадрат, що є характерний для джазової музики, 16-тактовий блюзовий квадрат та ін. Найбільшу увагу привертають твори, які нетрадиційних для блюзу формах. Серед таких композицій можна зазначити «*This Little Girl of Mine*» (Ця моя маленька дівчинка) у виконанні Р.Чарльза, «*Don't Cry, Baby*» (Не плач, дитино) у виконанні А. Франклін. Окрім нетрадиційних різновидів блюзових структур, існує також певна кількість композицій, стилістика яких відповідає музичному стилю *soul*, що написані у формі 12-тактового блюзового квадрата. Серед них: «*Let the Good Times Roll*» (Нехай добрі часи котяться) (блюзовий квадрат, характерний для джазової музики), «*A Fool for You*» (Дурень для тебе) (блюзовий квадрат, характерний для джазової музики), «*Hallelujah, I Love Her*» (Алілуйя, я люблю її) (блюзовий квадрат, характерний для джазової музики), «*It's Alright*» (Все добре) (мінорний блюзовий квадрат), «*Mess Around*» (Безлад навколо) (мінорний блюзовий квадрат), «*Won't Be Long*» (Не буде довго) (16-тактовий блюзовий квадрат) та ін. Таким чином, ми можемо дійти до висновку,

що, незважаючи на те, що в рамках музичного стилю *soul* форма блюзового квадрата не відіграє провідної ролі, загальні принципи блюзового формоутворення посідають у ньому певне місце.

Зазначимо, що широкий спектр прояву блюзових стилістичних ознак в музичному стилі *soul* є відображенням вагомості соціального аспекту в межах його провідних засад. Не зважаючи на те, що зазначений аспект в контексті блюзу він проявлений у завуальованій формі, а в стилі *soul* зазвичай носить яскраво-демонстративний характер, звернення до традицій блюзу та запозичення його головних характеристик, як одного з провідних явищ афроамериканської культури є цілком логічним і виправданим.

Музичний стиль *funk* є прямим наслідувачем передуючого йому музичного стилю *soul*. О. Бельтюков пише, що «стиль фанк сформувався всередині соулу», чим підкреслює спільність зазначених явищ неакадемічної музики ХХ ст. [16, с. 109]. Враховуючи таке твердження, цілком логічним є те, що подібно до стилю *soul*, у рамках музичного стилю *funk* має місце прояв явище маргінальності. Як пише І. Яркіна, і *soul*, і *funk* «мали... відчутний соціально-політичний підтекст, сприяючи формуванню цілісної музичної культури США без поділу за расовою ознакою, зігравши в цьому плані консолідуючу роль у формуванні сучасного справді демократичного американського суспільства» [240, с. 66]. К. Фелейз характеризує *funk* як політично заряджену музику [264]. Вдаючись до аналізу етимології терміну *funk* зауважимо, що він походить від афроамериканського сленгу та за однією версією трактується, як певний запах із сексуальним змістом [212; 1, с. 223]. За іншою версією, зазначене жаргонне слово означає «танцювати так, щоб дуже сильно спітніти» [73]. Враховуючи походження зазначеного терміну, прослідковується прямий зв'язок вказаного музичного стилю з афроамериканською верствою населення США. Підкреслює важливість соціального фактора музичного стилю *funk* і Н. Сосновський, стверджуючи, що «це не просто повернення до “африканського коріння”, це ідея “чорної влади”» [184, с. 99]. Автор порівнює ідеї, що були відтворені в рамках музичного стилю

funk, із діяльністю організації «Чорні пантери»¹, членів якої характеризує як «озброєних радикалів» [184, с. 99]. У роботі «*Encyclopedia Of The Blues*» «високий рівень відчуття чорноти» зазначений як «невід’ємна частина стилю *funk*» [263, с. 353]. Р. Шукер характеризує *funk* як «елемент подальших жанрів, що мали “чорну” орієнтацію» [316, с. 115]. Соціальні ідеї, що були закладені у музичному стилі *funk* наочно втілилися в композиціях «*Say it Loud I'm Black and I'm Proud*» («Скажи голосно: я – чорний, і я цим пишаюся») у виконанні Д. Брауна та «*Don't Call me Nigger, Whitey*» («Не клич мене нігер, білий») у виконанні С. Стоуна. Таким чином, ми можемо дійти до висновку, що явище маргінальності необхідно долучити до складу провідних характеристик музичного стилю *funk*.

Що до прояву жанрових ознак блюзу в рамках музичного стилю *funk*, то зауважимо, що вони є практично ідентичними зі стилем *soul*. Зазначимо лише ті аспекти, які різнять зазначені стилі.

Що стосується імпровізаційності як головного принципу викладення музичного матеріалу, то в межах музичного стилю *funk* ця ознака яскраво відобразилася в характері партій вокалу та бас-гітари. Учасники музичного гурту в порівнянні з, наприклад, секцією духових інструментів, бек-вокалістами, які мали виконувати матеріал із розписаного аранжування, та електрогітарою, що виконувала лише ритмічно-підтримуючу функцію, отримували значно більшу свободу у викладенні музичного матеріалу. Бас-гітарист вибудовував свою партію, спираючись на акордове цифрування та провідний риф твору, вокаліста обмежували лише форма твору та текст композиції, який також міг зазнавати змін, що не порушувало при цьому стилістичних ознак композиції.

Також зазначимо, що в музичному стилі *funk* значного розвитку набула техніка гри на бас-гітарі. Значимість зазначеного інструменту для вказаного стилю можна порівняти зі значимістю електрогітари для історичного періоду

¹ «Чорні пантери» (пер. з англ. *Black Panther Party for Self-Defense*) – організація радикального напрямку, що діяла на території США в 1966–1969 рр. [221].

неакадемічної музики ХХ ст., який А. Козлов характеризує як «блюз – ритм-енд-блюз – рок-н-ролл – блюз-рок» [82, с. 55]. О. Огородова, Ю. Біляр та О. Шебанова також відмічають, що саме в музичному стилі *funk* «бас-гітара грала мелодизовані фігурації замість звичної лінії баса *walking bass*» [138, с. 26]. Автори також вказують, що в стилі *funk* «почали застосовувати прийом “*slap*”» [138, с. 26]. На користь цього твердження свідчить робота К. Крінгела, де представлена ширина спектра виконавських прийомів, що застосовуються при грі на бас-гітарі в стилі *funk*. Серед них прийоми: *hammer-on* (хаммер-он), *pull-off* (пул-офф), *dead notes* (мертві ноти), *slide*, *trill* (трель), *vibrato* (вібрато), *bend* та ін. Зазначений розвиток безпосередньо пов'язаний із зосередженням уваги саме навколо цього інструмента в рамках стилю *funk*, що пов'язано з виділенням ритмічного початку як провідної характеристики обговорюваного стилю. Спираючись на аналіз виконавської техніки гри на бас-гітарі, зауважимо, що зазначене явище бере початок від технічних виконавських здобувань, що були досягнуті до цього часу в рамках музичного стилю *rhythm&blues* в області майстерності гри на електрогітарі, тим самим створивши базу для відповідної системи виконавських навичок гри на бас-гітарі. Таке твердження є актуальним, оскільки більшість із зазначених прийомів гри на бас-гітарі в музичному стилі *funk*, які були вказані вище, є похідними від елементів, що становлять техніку гри на електрогітарі. Необхідно зазначити, що в рамках вказаного аспекту в музичному стилі *funk* набув широкого розвитку прийом гри на бас-гітарі, що характеризується як *slap*¹ (слеп), який у результаті склав великий пласт музичної спадщини бас-гітарного виконавства. Оскільки виявлений зв'язок між гітарним і бас-гітарним виконавством прямо походить від музичного стилю *rhythm&blues*, у рамках якого він був зазначений похідним елементом від блюзової музики, ми можемо

¹ *Slap* (англ. *slap* – ляпас) – технічний прийом, що застосовується при грі на різноманітних інструментах. При грі на бас-гітарі вказаний прийом виконується за допомогою удару фалангою великого пальця по струні та підчепленням вказівним або середнім пальцем тієї ж або іншої струни. Зазначений прийом був винайдений ще в 20-х рр. ХХ ст. при грі на контрабасі. Але найширшого розвитку вказаний виконавський прийом зазнав саме в рамках музичного стилю *funk*.

характеризувати його також як результат впливу жанрових ознак блюзу на систему виконавських прийомів музичного стилю *funk*.

Зауважимо, що текстова тематика в музичному стилі *funk* мала соціально загострений характер. І це дуже впливало на характер прояву соціального аспекту в межах зазначеного стилю. Але в творчій спадщині стилю *funk* маємо приклади використання текстів, в яких висвітлюється побутова або лірична тематика. Зазначимо, що простота викладення та іноді прямолінійність в обраній для текстів лексики уподібнює музичний стиль *funk* до блюзу.

Що стосується характеристик принципів мелодичної організації музичного стилю *funk*, ми можемо відмітити їх походження від принципів організації мелодики блюзової музики. Мова насамперед йде про спирання мелодики музичного стилю *funk* на звуки блюзової діатоніки. Зазначена характеристика наочним чином відтворилася в творчості Д. Брауна, якого мистецтвознавці характеризують як основоположника зазначеного музичного стилю. Подібне твердження ми знаходимо і в статті І. Яркіної: «До кінця 60-х – першої половини 70-х рр.¹ Джеймс Браун, якого іменували “соул-братом № 1”, створив і обґрунтував *funk* як провідний напрям в афроамериканській популярній музиці» [241, с. 69]. У композиціях зазначеного виконавця є широко застосована блюзова діатоніка, причому в розширеному різновиді. Крім того, необхідно зазначити, що вказане явище проявилось як у вокальних, так і в інструментальних партіях його композицій. Переважне панування мажорного ладового нахилу та використання елементів блюзової мелодики в композиціях стилю *funk* відповідно яскравим чином відтворює блюзове забарвлення плаваючих ступенів, які є головним елементом прояву блюзового фонізму. Важливе місце серед блюзових елементів у рамках стилю *funk* посідає блюзове інтонування в контексті вокальних партій, для якого характерна певна тенденція до заниження, що бере початок від образного наповнення блюзової музики. Також під блюзовим інтонуванням ми розуміємо неточне відтворення звуковисотності, що не відповідає 12-напівтоновому строю західноєвропейської

¹ Мається на увазі ХХ ст.

музичної традиції. Необхідно також зазначити, що для мелодики музичного стилю *funk* притаманне лінійне музичне мислення, що бере початок від принципів блюзової мелодики. Таким чином, ми можемо дійти висновку, що в рамках музичного стилю *funk* принципи організації мелодичного матеріалу блюзової музики відобразилися справді яскраво.

Для гармонічної організації зазначеного стилю є характерна остинатність. Вказаний елемент бере свій початок від блюзу, для якого остинатність гармонічного розвитку є однією з характерних особливостей. Мова йде про перші чотири такти всіх різновидів гармонічних структур блюзового квадрата¹, а також про гармонічний склад тактів 5–8 блюзового квадрата, в яких ми також можемо відмітити статичність гармонічного розвитку. Зазначена риса гармонічної остинатності є проявом саме блюзових гармонічних характеристик, оскільки, як відомо, для джазової гармонії характерна певна ускладненість. Яскравим прикладом вказаного явища є композиція у виконанні Д. Брауна «*The Big Payback*» (Велика окупність), яка триває понад сім хвилин та побудована практично на одній гармонії: протягом всієї композиції зміна акордів відбувається лише вісім разів, причому зазначені гармонічні зміни представляють собою повторення акордового звороту, що триває лише один такт [285]. До таких прикладів, які яскраво демонструють характеристику остинатного гармонічного розвитку можна віднести наступні композиції: «*Sex machine*» (Секс-машина) [284], «*Give Up the Funk*» (Відмовтеся від фанку) [301], «*The Boss*» (Шеф) [286] та ін. В результаті вказаної ознаки формується ще один характерний елемент музичного стилю *funk*, який знаходиться в області організації мелодичного матеріалу: мова йде про спирання на рифовість як один із головних принципів викладення музичного матеріалу. Зазначений аспект проникає в усі області музичної фактури композицій стилю *funk*: побудова партії бас-гітари, електрогітари та духових інструментів.

¹ Окрім різновиду гармонічної прогресії із застосуванням акорду IV ступеня в другому квадраті акордової схеми квадрата.

Виявляючи ступінь значимості в рамках музичного стилю *funk* ознак блюзу як музичної форми, зазначимо, що цей фактор відіграє в ньому певну роль. Подібне зауважує і Г. Комара в дослідженні «*Swing in early Funk and Jazz-Funk (1967–1971): Micro-rhythmic and Macro-structural investigations*» (Свінг у ранньому фанк та джаз-фанк (1967–1971): мікроритмічні та макроструктурні дослідження) [253, с. 28]. Наочними прикладами цього твердження є певна кількість композицій музичного стилю *funk*, у рамках яких застосовані принципи блюзового формоутворення. Серед них: «*Papa's Got a Brand New Bag*» (Папа здобув абсолютно нову сумку), «*I Got You*» (Я тебе зрозумів) – частина *A*, «*This Old Heart*» (Це Старе Серце) – частина *A* та ін. Одним із найяскравіших зразків синтезу блюзового формоутворення із характерними рисами музичного стилю *funk* є композиція у виконанні Д. Брауна «*Think*» (Подумайте), в якій форма в частині *B* частково представляє собою 12-тактову структуру [283]. Однак, ми можемо зауважити, що блюзовий формоутворювальний фактор відіграє другорядне значення в рамках музичного стилю *funk*, оскільки провідною ознакою в системі складових вказаного музичного стилю є абсолютне превалювання ритмічного початку. При чому, зазначене домінування настільки вагоме, що значним чином зменшує значимість інших стилістичних характеристик обговорюваного стилю.

Таким чином, ми можемо вказати на вплив блюзу на музичний стиль *funk* в області ознак соціальної маргінальності, а також жанрових і стилістичних ознак (мелодики, гармонії та виконавських прийомів). Блюз як музична форма не відіграє визначальної ролі в рамках вказаного музичного стилю.

Розглядаючи питання впливу блюзу на музичний напрям *pop*, необхідно насамперед вказати на той факт, що головною ознакою зазначеного пласта музичної культури є його розважальна спрямованість. При чому в цьому випадку провідну роль відіграє фактор первинної спрямованості, а не сам розважальний аспект. Акцентуємо увагу, що подібно до ролі ритмічного початку в стилі *funk* або вокальної виразності стилю *soul*, зазначена характеристика є домінуючим фактором, який впливає на процес кристалізації

провідних засад вказаного напрямку. За висловом Т. Адорно, «комерційна машина масової культури маніпулює поп-музикою як товаром, щоб заспокоїти маси, які пасивно реагують на нього» [47, с. 48]. Крім того, як вказує О. Капічіна, «визначальним фактором поп-музики є її... розважальний характер», що також вказує на приналежність зазначеного музичного напрямку до розважальної площини культурного комплексу ХХ ст., що в свою чергу є фактором протилежності жанровим ознакам блюзу [71]. Ми можемо зазначити, що вказаному музичному напрямку не притаманні ознаки соціальної маргінальності. Не зважаючи на те, що напрям *pop* первинно отримав найбільше поширення серед молодіжної соціальної групи, в його контексті були відсутні ознаки протесту, як, наприклад, в музичному стилі *rock'n'roll*. Його складали музичні твори, які були призначені для розваги, зокрема танців. Тому ми можемо вказати на те, що окреслені ознаки розважальності посідають домінуючу позицію в рамках музичного напрямку *pop*. Також, зауважимо, що аспект культурної маргінальності, під яким ми розуміємо прояв характеристик афроамериканської культури, не відігравав провідної ролі в межах зазначеного напрямку. Тому ми можемо вказати на відсутність ознак маргінальності, як в культурному, так і в соціальному аспектах, в музичному напрямі *pop*.

Фактор імпровізаційності також не увійшов до переліку характерних ознак напрямку *pop*. Причиною цього також є згадуваний вище аспект комерційної направленості зазначеного напрямку, оскільки координатором творчого процесу в контексті обговорюваного стилю є не виконавець, а його продюсер.

Також ми можемо стверджувати, що в рамках музичного напрямку *pop* блюз не посідає провідного місця і за своїми стильовими ознаками. Торкаючись питання прояву блюзових принципів мелодичної організації, необхідно зазначити, що музиці зазначеного напрямку притаманне вертикальне мелодичне мислення, що головним чином різнить її від принципів організації мелодики в блюзі. Однак необхідно звернути увагу, що в контексті зазначеного напрямку неодноразово проявлялися характерні елементи блюзової мелодики, гармонії та

музичної форми. Насамперед йдеться про побудову мелодичного матеріалу композицій музичного напрямку *pop* на звуках блюзової діатоніки. Наприклад, це стосується деяких творів із репертуару співачки *Adele* (Адель [244]). У композиції в її виконанні «*Rolling in the Deep*» (Котиться в глибині) спираючись на мінорний блюзовий звукоряд побудований інтонаційний матеріал, який можна характеризувати як інтонаційний *hook* всієї композиції. Прояв блюзовості бачимо і в композиції співачки *Duffy* (Даффі), яка є яскравим представником музичного напрямку *pop*. Мелодичний матеріал композиції «*Mercy*» (Милосердя) в її виконанні побудований на звукоряді мінорного блюзового звукоряду [260]. На подібне явище ми можемо вказати і в композиції Р. Ньюмана «*You Can Leave Your Hat On*» (Ти можеш залишити свій капелюх надітим), яка увійшла до «золотої» колекції світового музичного надбання музики *pop*. Мелодичний матеріал зазначеного твору побудований на діатоніці розширеного блюзового ладу. Головний риф композиції¹, подібно до мелодії, побудований на звукоряді розширеного блюзового ладу [287]. Також блюзовий інтонаційний матеріал посідає значне місце у творчості гіганта поп-музики ХХ ст. М. Джексона. Його місце в музичному напрямі *pop* вдало окреслюють А. Філозова та І. Корсакова, пишучи, що саме М. Джексон «...зробив величезний внесок у сучасну поп-музику. Він був новатором, найяскравішим представником поп-культури другої половини ХХ століття; навіть сьогодні титул «короля поп-музики» належить Джексону – “корона” не перейшла до іншого спадкоємця» [214, с. 34]. Мова йде про широке застосування блюзової мелодики в інструментальних рифах композицій у виконанні зазначеного співака. Наприклад, головний риф композиції «*Bad*» (Поганий) є побудований на звуках нижнього тетраорду мінорного блюзового ладу. Подібне явище відбувається і в композиції «*Thriller*» (Трилер), головний риф якої побудований, спираючись на діатоніку мінорного блюзового ладу. Необхідно зазначити, що у разі спирання мелодичного матеріалу на звуки блюзової

¹ В оригінальному авторському виконанні зазначений елемент відсутній [305]. Але в усіх подальших інтерпретаціях цієї композиції (Т. Джонс, Д. Коккер, Гару та ін.) вказаний інструментальний риф став невід’ємною її частиною.

діатоніки в мелодиці проявляється також і лінеарність мелодичного мислення, яка є визначальною рисою блюзової мелодики. Зрозуміло, що в порівнянні з проявами семиступеневої ладовості в рамках музичного напрямку *pop* вищезазначені елементи відіграють значно меншу роль, але будучи навіть другорядним фактором у принципах організації мелодичного матеріалу зазначеного музичного напрямку, вони посідають у ньому певне місце.

Щодо принципів гармонічної організації музичного матеріалу напрямку *pop*, які є характерними для блюзової музики, необхідно зазначити, що їх прояв має фрагментарний характер. Головною причиною є те, що для гармонічних відносин зазначеного музичного напрямку є характерна автентичність. Причому, враховуючи, що мелодика вказаного музичного напрямку більшою мірою спирається на семиступеневі лади, в яких яскраво проявлена ввіднотоновість, принципи блюзової гармонії в його рамках носять другорядний і несистематичний характер.

До характерних блюзових виконавських прийомів, що застосовуються в межах музичного напрямку *pop*, відноситься використання блюзового інтонування у вокальній партії твору. Найширше зазначений фактор проявлений у рамках творчої спадщини М. Джексона. Його виконавський вокальний стиль наскрізь пронизаний блюзовими виконавськими елементами. Насамперед мова йде про елемент, який став своєрідною візитівкою його виконавського стилю та є й сьогодні неповторним і легко впізнаваним: голосовий вигук, який виконується у високій голосовій теситурі. Його природа, безумовно, лежить у площині стилістичних ознак блюзової музики, а саме в прийомі *shout*, який характеризують як головний елемент арсеналу виконавських прийомів блюзового стилю. У творчості *pop* співачки Б. Спірс також спостерігається застосування блюзового інтонування. Зокрема, в композиції «*Toxic*» (Токсичний) [251]. Наочним прикладом прояву елементів блюзового інтонування також є певні композиції співака М. Болтона¹.

¹ Незважаючи на ширину спектра стильової направленості творчого надбання, його творчість певною мірою можна віднести саме до музичного напрямку *pop*.

Наприклад, у композиції «*Singing the Blues*» (Співаючи блюз) зазначений прийом досить широко застосовується в частині *A* [318].

В композиціях музичного напрямку *pop* зустрічаються приклади застосування принципів блюзового формоутворення. Насамперед мова йде про застосування характерного для форми 12-тактового блюзового квадрату гармонічного звороту V–IV–I ступенів. Серед найяскравіших прикладів, в яких застосований окреслений елемент, можна назвати композиції «*Black or White*» (Чорне чи біле), «*Mercy*» (Милосердя), «*Down So Long*» (*Вниз так довго*) та ін.

Зазначимо, що вказані елементи, які свідчать про прояв блюзових принципів організації музичного матеріалу в музичному напрямі *pop*, носять поодинокий та несистематичний характер. Причина цього, на нашу думку, полягає у відсутності в рамках зазначеного музичного напрямку маргінального початку, який є провідною ознакою блюзу. Але, незважаючи на вищезазначений фактор, частота проявів блюзової музики в рамках вказаного музичного напрямку дає нам право зазначити певний вплив блюзу як музичного стилю на музичний напрям *pop*.

Водночас необхідно висвітлити питання прояву характеристик блюзу в контексті напрямку *hip-hop*. Як відомо, зазначене явище посідає окремий прошарок у культурному просторі ХХ ст., під яким науковці розуміють субкультурну форму засвоєння «молоддю соціальної суб'єктності через створення, освоєння, поширення, розвиток чотирьох основних напрямів – брейк-данс, реп, графіті та ді-джеїнг» [110, с. 147]. Як видно з наведеного визначення, вказана культура проявляється в трьох галузях мистецтва: музичній, танцювальній та художній. Враховуючи напрям дослідження, зосередимося на музичному сегменті культури *hip-hop*, а точніше, на музичному стилі *rap*¹.

Як вказує І. Трякіна, «сьогодні хіп-хоп став одним із найбільш комерційно успішних видів сучасної розважальної музики» [206, с. 101]. Однак

¹ Незважаючи на те, що ді-джеїнг є явищем, яке певним чином також відноситься до стилів музичного мистецтва, включати його до предметів дослідження ми вважаємо недоречним, оскільки воно є виключно результатом компіляції вже створеного музичного матеріалу.

необхідно також зауважити, що зазначений стиль неакадемічної музики певним чином різниться з іншими стилями та жанрами комерційного музичного напрямку. За своїм походженням культура *hip-hop* та, зокрема, музичний стиль *rap* невід'ємно пов'язана із субкультурою афроамериканців або, точніше, з життям афроамериканських кварталів Нью-Йорка у 70-х роках ХХ ст. Тому зрозуміло, що соціальна складова є провідною ознакою вказаного явища неакадемічної музики. Необхідно зазначити ознаки культурної маргінальності, які беруть початок від соціальної маргінальності середовища, де була народжена культура *hip-hop* та, відповідно, музичний стиль *rap*. Зауважимо, що в термінології неакадемічної музики терміном *rap* позначають як обговорюваний музичний стиль, так і речитатив, що виконується під ритмо-мелодичний акомпанемент [5, с. 93]. Важливим є те, що зазначений прийом може бути використаний у будь-якому стилі та напрямі неакадемічної музики, при чому асоціація з афроамериканським середовищем є його сталою ознакою. Це також вказує на те, що маргінальність є однією з головних ознак музичного стилю *rap*.

Надалі виявимо характеристики в контексті музичного стилю *rap*, що беруть початок саме від блюзу. Насамперед, необхідно зазначити відображення імпровізаційності як провідної жанрової ознаки блюзу в рамках музичного стилю *rap*. Це пов'язано зі спрощенням музичної фактури в межах зазначеного музичного стилю, що також вказує на прояв іншої похідної риси від блюзу в контексті цього явища неакадемічної музики ХХ ст., а саме остинатності як головного принципу розвитку музичного матеріалу. Даний контекст створює площину для вільної текстової імпровізації виконавця, в особі якого об'єднуються ролі автора і виконавця. Тому реп-виконавець, як колись і блюзмен, постає перед нами як вільний митець, що мінімально обмежений музичними умовностями та, відповідно, має можливість максимально виразити свої ідеї та емоції. У цьому вільному вираженні закладена головна ідея афроамериканської культури, а саме: ідея свободи, яка наочно відтворилася в жанрових характеристиках блюзу та провідних засадах музичного стилю *rap*.

Зауважимо також, що прояв імпровізаційності вказує на відображення фольклорних ознак в переліку провідних засад вказаного музичного стилю. Незважаючи на соціально загострену текстову тематику в творах стилю *rap*, характер викладення та оформлення текстів є максимально близьким до традицій блюзу.

Звертаючись до аналізу історичного розвитку стилю *rap*, ми можемо відмітити спільність його засобів вокальної виразності з блюзом. Зазначений аспект відображений у широкому застосуванні прийому *shout*, оскільки, як вказує В. Луков, із самого початку *rap* був «односкладовими викриками», які застосовував *DJ Kool Herc* (Діджей Кул Херц)¹ при спілкуванні з танцюючим натовпом [110, с. 148]. У прояві подібних вокальних прийомів ми вбачаємо відображення афроамериканських фольклорних витоків в контексті провідних характеристик зазначеного явища культури.

Таким чином, ми можемо визначити ступінь впливу блюзу на виділений сегмент в неакадемічній музиці ХХ ст. як середній рівень. Подібний висновок ми робимо через частковий прояв характерних рис блюзу як музичного жанру, музичного стилю та музичної форми в рамках стилів *funk*, *soul*, *rap* та напрямку *pop*, із найменшим проявом в останньому зазначеному явищі неакадемічної музики ХХ ст. Водночас необхідно зауважити, що в рамках музичного стилю *rap*, подібно до блюзу, наочним прикладом відображена маргінальність, яка, насамперед, пов'язана зі значенням традицій афроамериканської культури для обох вказаних феноменів музичної культури.

Висновки до розділу 3

Спираючись на проведені дослідження, ми можемо вказати на широкий спектр впливу блюзу на музичні напрями *jazz*, *rock*, *pop* та музичні стилі *rhythm&blues*, *rock'n'roll*, *soul*, *funk* і *rap*:

¹ Вважається, що саме він започаткував традиції культури *hip-hop*.

У рамках джазової музики ми можемо окреслити наступні аспекти вказаного впливу:

- імпровізаційність як головний принцип викладення музичного матеріалу в блюзовій музиці є однією з головних засад музичного напрямку *jazz*;
- традиція сольного музикування як жанрова особливість блюзу набула концептуального значення для джазової музики в другій половині ХХ ст.;
- фактор відсутності в системі ознак блюзу як жанру розважального початку відіграє важливу роль у процесах становлення музичного напрямку *jazz*;
- у джазовій музиці через набуття нових ознак та характерних рис стрімко розвинулася форма 12-тактового блюзового квадрата, що призвело до кристалізації музичної структури, в результаті чого відбувся синтез ознак блюзового та джазового принципів формоутворення;
- найбільший вплив блюзу як музичної форми відбувається в джазовому музичному стилі *boogie-woogie*;
- прояв впливу блюзу в аспекті принципів побудови мелодичного матеріалу виявлений у тому, що мелодика джазової музики спирається на блюзову діатоніку, що в результаті й призвело до домінування пентатонічного міжступеневого тяжіння в межах мелодики періоду традиційного джазу;
- прояв характеристик блюзу у принципах гармонічної організації музичного матеріалу джазової музики виявлено в особливостях феномену домінантового тяжіння;
- у музичному напрямі широкого розповсюдження набули *jazz* виконавські прийоми, які є притаманні блюзу ;

У музичному напрямі *rock* і музичних стилях *rhythm&blues* та *rock'n'roll*, нами були окреслені наступні ознаки впливу блюзу:

- імпровізаційність як провідна жанрова ознака блюзу найбільше відтворилася в стилі *rhythm&blues*;
- у напрямі *rock* і стилі *rock'n'roll* спостерігається менший прояв імпровізаційності;

- у традиціях інструментального виконавства музичного напрямку *rock* та стилів *rhythm&blues* та *rock'n'roll* відображено засадниче положення гітари характерне для традицій блюзового виконавства;
- з останнім визначенням пов'язане застосування широкого спектра виконавських прийомів на гітарі в рамках напрямку *rock* та стилю *rhythm&blues*, а також базування гітарного саунду на використанні ефекту *overdrive*, що бере початок від тенденції до нетемперованого інтонування та надзвичайної виразності викладення музичного матеріалу в рамках блюзової музики;
- у музичному напрямі *rock* і музичних стилях *rhythm&blues* та *rock'n'roll* відбувається виокремлення соліста як головного концептуального зерна в процесі викладення музичного матеріалу, що також бере початок від традицій виконання блюзової музики;
- зазначений образ соліста тісно пов'язаний з електрогітарою, що походить від важливого значення вказаного інструмента в рамках блюзової музики;
- феномен фрустрації проявлений у виконавських традиціях стилю *rhythm&blues*, але через наявність ознак розважальності, катарсис, як наслідок стану фрустрації, відсутній;
- характерні ознаки образу блюзмена переважно відображені в образі соліста в музичному напрямі *rock*;
- фактор відсутності розважальності як жанрової характеристики блюзу відтворився в рамках музичного напрямку *rock*;
- в стилях *rhythm&blues* і *rock'n'roll* розважальний початок займає певну позицію, але противагою йому виступає вагомість фактору соціокультурної (у стилі *rhythm&blues*) та окремо соціальної (у стилі *rock'n'roll*) маргінальності;
- тематика текстів творів у музичному стилі *rhythm&blues* є спільною з блюзом;
- принципи організації мелодичного матеріалу блюзової музики посідають важливу позицію в рамках музичного напрямку *rock*, але вказана

ознака завуальована через превалювання у творах цього напрямку мінорного ладового нахилу;

- у музичних стилях *rock'n'roll* та *rhythm&blues* принципи організації мелодичного матеріалу блюзової музики набули значного поширення, що яскраво проявляється через перевагу мажорного ладового нахилу в творах зазначених стилів;

- у рамках музичного стилю *rhythm&blues* характерні риси блюзової гармонії відіграють провідне значення;

- у музичному напрямі *rock* та музичному стилі *rock'n'roll* принципи гармонічної організації представляють квінтесенцію блюзових ознак та характеристик англо-кельтської та західноєвропейської музичних культур відповідно;

- принципи блюзового формоутворення мають другорядне значення в контексті музичного напрямку *rock*, тоді як у музичних стилях *rock'n'roll* та *rhythm&blues* вони відіграють засадничу роль;

- принцип повторюваності та відповідне базування на рифовість як провідний засіб викладення музичного матеріалу, значним чином відтворений у рамках усіх трьох зазначених феноменів неакадемічної музики ХХ ст.;

- у музичному стилі *rhythm&blues* відбулося яскраве втілення стилістичних характеристик блюзу, але в іншому жанровому аспекті, що призвело до формування неотрадиції виконання блюзової музики;

- у процесі становлення музичного напрямку *rock* стилістичні ознаки блюзу нівелювалися, в той час, як прояв жанрових характеристик збільшувався. У контексті розвитку музичних стилів *rhythm&blues* та *rock'n'roll* простежується сталість прояву ознак блюзу.

У музичних стилях *soul*, *funk*, *rap* та музичному напрямі *pop* нами були виявлені такі ознаки впливу блюзової музики:

- імпровізаційність як головний принцип організації музичного матеріалу найбільше відтворилася в рамках музичного стилю *rap* (форма

викладення музичного та текстового матеріалу), в контексті музичних стилів *soul* (викладення вокальної партії) і *funk* (партії вокалу та бас-гітари);

- традиція виокремлення соліста як жанрова характеристика блюзу відтворилася в музичних стилях *soul* і *funk*;

- у контексті стилів *soul* і *funk* втілені принципи мелодичної організації блюзу та його виконавські прийоми;

- у рамках музичного стилю *soul* переважно поширені принципи організації гармонічного матеріалу, притаманні блюзовій музиці;

- принципи блюзового формоутворення не відіграють провідної ролі в контексті музичних стилів *soul* і *funk*, але посідають певне місце в рамках зазначених явищ музичної культури;

- у музичному стилі *funk* і *rap* відтворився принцип остинатності, який є одним з засадничих у гармонічній організації блюзової музики;

- збільшення значення ролі бас-гітари в рамках музичного стилю *funk*, що в результаті призвело до формування системи виконавських прийомів гри на вказаному інструменті, є похідним від виконавських традицій блюзу;

- у межах музичного напрямку *pop* характеристики блюзової музики не посідають провідної позиції, оскільки їх прояв має поодинокий та частковий характер, що залежить від особистих уявлень та переваг виконавця.

Таким чином, ми можемо зауважити, що вплив блюзу в межах напрямів та стилів неакадемічної музики ХХ ст. є неоднорідним. Окреслимо зазначений вплив в аспекті кожної блюзової характеристики, розташовуючи напрями та стилі неакадемічної музики за зниженням градації впливу блюзу:

- явище імпровізаційності як головний принцип викладення музичного матеріалу: *jazz, rhythm&blues, rap, soul, funk, rock'n'roll, rock*;

- поєднання в одній особі виконавця та автора, як наслідок, концептуальне значення сольного викладення музичного матеріалу: *rhythm&blues, jazz* (друга половина ХХ ст.), *soul, funk, rock, rap*;

- концептуальне значення інструментального, а саме гітарного виконавства: *rhythm&blues, rock, rock'n'roll, funk*;

- характерна тематика текстів: *rhythm&blues, funk, rap*;
- психологічний стан фрустрації: *rhythm&blues*;
- відсутність розважального початку: *rock, jazz* (друга половина XX ст.), *soul, funk, rhythm&blues, rock'n'roll*;
- принципи мелодичної організації музичного матеріалу: *rhythm&blues, rock'n'roll, soul, funk, jazz* (перша половина XX ст.), *rock, pop*;
- принципи гармонічної організації музичного матеріалу: *rhythm&blues, rock'n'roll, soul, funk, jazz, rock*;
- виконавські прийоми: *rhythm&blues, rock'n'roll, jazz* (перша половина XX ст.), *soul, funk, rock, rap, pop*;
- принцип повторюваності: *rhythm&blues, rock'n'roll, rock, funk* (остинатність), *rap* (остинатність);
- формоутворювальні принципи: *rhythm&blues, rock'n'roll, jazz, soul, funk, pop*.

Виявлені ознаки маргінальності в зазначених у дисертації напрямках та стилях неакадемічної музики XX ст., пояснюють причину прояву в їх рамках широкого спектру жанрових та стилістичних ознак блюзу. Актуальність такого твердження полягає в тому, що в контексті культурного простору США блюз необхідно характеризувати як одне з найяскравіших маргінальних соціокультурних явищ, тому зв'язок між маргінальними явищами в рамках культурного простору однієї країни є цілком очікуваним. Крім того, виявлений фактор маргінальності також виступає причиною прояву ознак афроамериканської культури, які, насамперед, пов'язані з культурою Африки. Зауважимо, що в процесі становлення, висвітлені в дисертації музичні стилі та напрями неакадемічної музики, увійшли до складу домінуючого сегменту культурного простору США і сьогодні вони вже не сприймаються як маргінальні явища культури. Але ознаки соціокультурної маргінальності, які відігравали значиму роль у процесі формування системи стилістичних особливостей зазначених феноменів музичної культури, обов'язково необхідно

враховувати під час подальших досліджень неакадемічної музики ХХ ст. задля об'єктивного та повноцінного їх вивчення.

Характерні жанрові, стилістичні та формотворчі ознаки блюзу, які відображені в рамках представлених у дослідженні музичних напрямів та стилів неакадемічної музики ХХ ст., тісно пов'язані з соціокультурними умовами його виникнення та соціокультурними характеристиками афроамериканської спільноти. Зазначене твердження вказує на вагомому позицію афроамериканської культури в процесі становлення неакадемічної музики ХХ ст. Характерні ознаки вказаної верстви соціуму США, а саме: маргінальність соціокультурного положення, високий рівень етнічної самоідентифікації, особливості психологічного стану мігранта, особливості акультурації африканців у культурному просторі Америки, фактор постійного опору та боротьби афроамериканців за свої права, тісний зв'язок музичної творчості з буттям афроамериканського соціуму відігравали провідну роль у формуванні системи головних характеристик блюзу, який складає окремий прошарок неакадемічної музики ХХ ст. і, водночас, дуже вплинув на процес її становлення.

Вважаємо, що у зверненні до таких значимих явищ музичної культури, як блюз, знаходиться ключ до подальшого розвитку неакадемічної музичної культури ХХІ ст. Подібне твердження актуальне зокрема і для української культури. Зауважимо, що першочергове значення та вплив музичної культури США в контексті становлення світової неакадемічної музичної культури є незаперечним. Таке твердження пов'язане з повсюдним процесом вестернізації. Тому звернення до дослідження засадничих явищ культури США неминуче і навіть необхідне. Але задля збереження національного обліку певної культури на тлі світового простору, особливості, які будуть виявлені в результаті проведення таких досліджень, необхідно поєднувати з характерними ознаками національного культурного простору. Тому ми можемо зауважити, що в цьому і полягає провідний вектор подальшого розвитку музичної культури ХХІ ст., зокрема української. Водночас, необхідно наголосити на тому, що задля

запобігання прояву поверховості та аматорства в межах зазначеного напрямку розвитку сучасної української музичної культури, вкрай необхідними є проведення наукових досліджень, які будуть спрямовані на виокремлення та теоретичне осмислення характерних рис провідних явищ світової культури, особливостей процесу їх розвитку та впливу на певні сектори неакадемічної музики.

ВИСНОВКИ

1. У результаті проведення аналізу досліджень українських та зарубіжних науковців встановлено, що питання впливу блюзу на неакадемічну музику ХХ ст. висвітлено в науковій літературі недостатньо. Найбільше досліджено питання ролі блюзу в рамках музичних напрямів *jazz* та *rock*, тоді як проблема впливу блюзу на 10 інші напрями та стилі неакадемічної музики ХХ ст., а саме *soul*, *funk*, *rhythm&blues*, *rock'n'roll*, *pop*, *rap*, є малодослідженою.

2. Провідну роль у процесах появи блюзу відіграють особливості соціокультурного буття афроамериканського населення на території США, а саме: соціальні (особливості процесу ресоціалізації; утискання соціальної творчості; фактор опору та боротьби за свої права; зміни в соціальному становищі після відміни легального рабства), етнічні (високий рівень етнічної самоідентифікації; особливості етнічних стереотипів), психологічні (характеристики психології мігрантів; процес набуття персональної ідентичності) та культурні (зв'язок музичної творчості з буттям афроамериканського соціуму; особливості явища кривої культурної адаптації індивіда; особливості акультурації африканців) фактори, які пов'язані між собою.

3. У переліку основних характеристик блюзу провідну позицію посідають ознаки, які пов'язані із традиціями африканської культури. Причиною цього є виявлений зв'язок зазначених характеристик із соціокультурними умовами виникнення блюзу. Велику роль у формуванні вказаного аспекту також відіграє наявність фактора протиставлення традиціям західноєвропейської культури, що стало імпульсом для звернення до первинної етнічної культури представників афроамериканської верстви населення США. Блюзу притаманні характеристики жанру (імпровізаційність як головний принцип викладення музичного матеріалу, поєднання в одній особі виконавця та автора, первинність ролі вокального початку, наявність характерних інструментів, відсутність розважальності, певна тематика текстів, стан фрустрації, наявність катарсису),

стилю (особливості мелодики – пентатонічність, плаваючі тони, гармонії – превалювання плагальності, особливості фонізму малого мажорного септакорду, остинатність як головний принцип розвитку, виконавські прийоми – growling, bend, slide, тріль) та форми (стала кількість тактів музичної структури, принципи гармонічного розвитку).

4. Маргінальність є провідною рисою блюзу. Вказана ознака походить від фактора належності блюзу до культури афроамериканців, що за своїми характеристиками є субкультурою в контексті культури США. Зазначений феномен маргінальності пояснює широкий спектр прояву головних рис блюзу як жанру, стилю та музичної форми в контексті неакадемічної музики ХХ ст., оскільки саме маргінальні явища завжди привертають до себе увагу через їх певне виділення на тлі культурного простору. Виявлені ознаки маргінальності в зазначених у дисертації напрямках та стилях неакадемічної музики ХХ ст. пояснюють причину прояву в їх рамках широкого спектра жанрових, стилістичних та формоутворювальних ознак блюзу, оскільки зв'язок між маргінальними явищами в рамках культурного простору однієї країни є цілком логічним і очікуваним.

5. У музичному напрямі *jazz* знайшли відображення жанрові, стилістичні та формоутворюючі ознаки блюзу. У процесі розвитку джазової музики вплив блюзу як стилю на неї поступово зменшувався, водночас, як рівень прояву в її рамках жанрових і формоутворюючих блюзових ознак, – навпаки зростав. Таке твердження свідчить про перманентний характер процесу впливу блюзу на джазову музику та дозволяє зробити висновок про вагому роль блюзу для музичного напрямку *jazz*.

6. У межах музичного напрямку *rock* і музичних стилів *rhythm&blues* та *rock'n'roll* характерні ознаки блюзу також отримали значне поширення. Жанрові ознаки блюзу найбільше відобразилися в музичному напрямі *rock* і стилі *rhythm&blues*. У напрямі *rock* і стилі *rock'n'roll* значною мірою відтворилися стилістичні риси блюзу. Формоутворюючі характеристики блюзу знайшли прояв у межах стилів *rhythm&blues* і *rock'n'roll*. Оскільки жанрові,

стилістичні та формоутворюючі ознаки блюзу найбільше втілені в стилі *rhythm&blues*, при цьому характер їхнього прояву сталий, ми можемо трактувати зазначений стиль у контексті становлення неакадемічної музики ХХ ст. як «неотрадиція» виконання блюзу.

7. У сегменті неакадемічної музики, який становлять музичні стилі *soul*, *funk*, *rap* та музичний напрям *pop*, характеристики блюзу відображені меншою мірою. Найбільша кількість жанрових і стилістичних ознак блюзу була виявлена в музичних стилях *soul* і *funk*. Також відмічений певний прояв формоутворюючих принципів блюзу в рамках зазначених музичних стилів. У музичному стилі *rap* яскраво проявлений фактор імпровізаційності, який є відображенням провідної ідеї афроамериканського соціуму. Домінуюча позиція розважальної складової та відсутність ознак маргінальності в музичному напрямі *pop* є причинами незначного прояву характеристик блюзу в його межах.

8. У ході проведення дослідження були виявлені наступні причини сталої актуальності та широкого розповсюдження блюзу в межах неакадемічної музики ХХ ст.: набуття творчим процесом ознак безконечності через перенесення концептуального змісту блюзової творчості в область процесу; високий творчий рівень музичного мистецтва, в якому превалює імпровізаційний характер; сталість характеристик блюзу, що походить від вагомій позиції ознак фольклорної творчості в контексті його провідних засад; домінуюча позиція африканської культурної складової; соціокультурна маргінальність як провідна характеристика блюзу. Враховуючи масштаб впливу блюзу на неакадемічну музику ХХ ст., зауважимо, що представлене дослідження не претендує на вичерпність. Доречним буде проведення подальших досліджень різновидів блюзу окресленими науковцями задля виявлення та дослідження їх ознак в аспекті прояву характеристик жанру, стилю та форми. Також подальші дослідження необхідно направити на виявлення впливу вищезазначених різновидів блюзу на формування масштабного пласту музичної культури ХХ ст., а саме неакадемічної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберсольд Д. Искусство музыкальной импровизации. URL : <https://cloud.mail.ru/public/BzJo/fgpLY6JtG> (дата звернення 14.04.2019).
2. Абуев С. М. Фольклорные основы в генезисе джаза. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. Вып. 1 (45). С. 251–254.
3. Алексеева А. А. Истоки возникновения блюза и его распространение. Студенческая наука и XXI век. 2018. Вып. 2-2. С. 14–16.
4. Амирханова С. А. Джаз как искусство самовыражения. Уфа : РИС УГАИ им. З. Исмагилова, 2014. 193 с.
5. Андреев В. К. Лингвистические параметры типологизации современных молодежных субкультур. Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: языкознание. 2011. Вып. 1 (13). С. 92–98.
6. Андреев М. Л. Фарс, комедия, трагикомедия. Очерки по исторической поэтике драматических жанров. 2017. Kartaslov.ru. URL: https://kartaslov.ru/%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%9C_%D0%9B_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B5%D0%B2_%D0%A4%D0%B0%D1%80%D1%81_%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F_%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F_%D0%9E%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B8_%D0%BF%D0%BE_%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B5/3#p64 (дата звернення 4.07.2020).
7. Андреева Г. М. Социальная психология. Москва : Аспект Пресс, 2001. 384 с.

8. Антипова Ю. В. Орган в неакадемической музыкальной практике. Орган и рок-музыка. Манускрипт. 2018. Вып. 5 (91). С. 107–109.
9. Архандеева М. Блюз как путь к профессиональному мастерству исполнителя. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции «Национальное культурное наследие России: региональный аспект». Самара, 29 марта 2017 г. С. 439–444.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
11. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. Москва : Советский композитор, 1978. 200 с.
12. Байтов Н. Маргинальность в искусстве. Levin.rinet.ru. URL : <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/BYTOV/statji/3.html> (дата звернения 4.07.2018).
13. Балабан О. В. Импровизация как средство постижения народной музыкальной культуры. Мир науки, культуры, образования. 2015. № 2 (51). С. 198–200.
14. Баляев С. И. Этнический стереотип как социально-перцептивный феномен группового самосознания. Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2012. Вып. 4. С. 9–11.
15. Безклубенко С. Д. Про поняття культура та культуру визначення понять. Культура і мистецтво у сучасному світі. 2013. Вип. 14. С. 6–13.
16. Бельтюков А. О. Стилевой генезис массовой музыкальной культуры XX века (на примере США и Великобритании) : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 – «Теория и история культуры (культурология)» / Российский гос. проф.-пед. ун-т. Екатеринбург, 2016. 192 с.
17. Бобер Ж. Культурная маргинальность и ее место в развитии культуры. Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2010. Т. 2, Вып. 4. С. 136–143.

18. Бражник Л. В. Ангемитоника: теория и практика. Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2016. Вып. 4. С. 130–136.

19. Бриняк О. Загальна характеристика українського фольклору. URL: https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=http://loippo.lviv.ua/files/metodyka/Mystectvo_muzucne/Muzukoznavstvo/%D1%85%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D1%84%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D1%83.doc (дата звернення 4.07.2020).

20. Бугарчева Е. А. Социальный смысл катарсиса. Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2007. С. 186-192.

21. Будагян Р. Сочетание академических и неакадемических традиций в скрипичном исполнительстве рубежа XX–XXI веков. 2019. Colloquium-journal. Т. 2. Вып. 26. С. 20-24

22. Буденкова В. Е., Савельева Е. Н. Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа: модели и подходы. Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. Вып. 1 (21). С. 31–44.

23. Бурлак А., Запесоцкий О. В ритме эпохи: очерки истории музыки рок. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский Гуманитарный Университет Профсоюзов, 1994. 85 с.

24. Быкова К. П. Исполнительские приемы пения в современных эстрадных вокальных стилях и жанрах. Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. 2015. Вып. 2. С. 90а–94.

25. Быховский К. Б. Музыка в современных социальных дискурсах: Принципы и основные векторы культурологического анализа : автореферат дис. на соискание учен. степени канд. культурологии : 24.00.01 – «Теория и история

культуры (культурология)» / Московский педагогический государственный университет. Москва, 2004. 28 с.

26. Важинский Н. П. К вопросу об определении термина «культура». Аналитика культурологии. 2010. Вып. 1 (16). С. 13–21.

27. Васильева Л. Л. Рок-музыка як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 – «Теорія і історія культури» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2004. 19 с.

28. Вербина Н., Живов В. Стилистические особенности исполнения жанра «соул» как одного из ведущих духовных жанров поп-музыки. Центральный научный вестник. 2018. Т. 3. Вып. 1 (42). С. 3–4.

29. Вербицкая Г. Я. Катарсис: вопросы структуры и смысла. Социально-гуманитарные знания. 2014. № 10. Cyberleninka.ru. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/katarsis-voprosy-struktury-i-smysla> (дата звернення 10.07.2020).

30. Веревкина Ю. В. Академическая музыка в неакадемическом исполнении: некоторые особенности «middle culture». Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. Вып. 3. С. 200–205.

31. Верменич Ю. ...И весь этот джаз. Санкт-Петербург : Невский фонд, 2005. 448 с.

32. Верменич Ю. Джаз. Истории. Стили. Мастера. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2011. 610 с.

33. Виниченко А. А. Рок-н-ролл: дискуссионный очерк определительной системы. Культурная жизнь Юга России. 2018. № 3 (70). С. 83–89.

34. Виниченко А. А. У истоков рока: блюз, кельтская баллада. Современные проблемы науки и образования. 2015. №. 2–2. С. 774. Science-education.ru. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=22997> (дата звернення 10.10.2019).

35. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. Ленинград: Музыка, 1977. 191 с.
36. Воробьев Д. Н. Деятельность организации «Ниагара» и появление негритянского протестного движения в США (1905 – 1909). Вестник Брянского государственного университета. 2017. Вып. 4 (34). С. 50–57.
37. Воробьев Д. Н. Национальная афроамериканская лига: на заре негритянского протестного движения в США (1887–1894). Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия История. Международные отношения. 2018. Т. 18. № 1. С. 84–89.
38. Выготский Л. С. Искусство как катарсис. Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2001. № 1. С. 201–225.
39. Гаджимурадова З. М. Этническое самосознание как элемент структуры самосознания личности. Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: гуманитарные науки. 2006. Вып. 3. С. 42–47.
40. Галсанамжилова О. Н. К вопросу о структурной маргинальности в российском обществе. Журнал социологии и социальной антропологии. 2006. Т. IX. Вып. 4. С. 160–169.
41. Гребенюк М. Н. О кризисе идентичности. Аналитика культурологии. 2011. С. 112–114.
42. Гриднева Н. А. «Память жанра» в неканоническую эпоху (на примере творчества Ингеборг Бахман). Нижний Новгород : ННГУ им. Н. И. Лобачевского. 2020. 710 с.
43. Громаков А. Рок-музыка как кейс музыкальной социализации. Теория и практика общественного развития. 2014. Вып. 1. С. 115–117.
44. Гурулев Л. Блюз: Гармония и форма. 7 нот. URL : <http://www.7not.ru/jazz/6.phtml> (дата звернення 4.03.2019).
45. Гутов Е. В. Хэви метал рок: опыт системного описания. Вестник Нижневартковского государственного университета. 2014. Вып. 1. С. 3–18.
46. Денисова Е. А., Ламанов Т. А. Эмотивный компонент блюзовых текстов жанра афроамериканской баллады и языковые выразительные средства

его реализации. Материалы международной научной конференции «XIX Царскосельские чтения». Санкт-Петербург, 21-22 апреля 2015 г. С. 324–328.

47. Дерюгина Д. С. Теодор Адорно о популярной музыке: критический анализ. Гуманитарный акцент. 2018. Вып. 2. С. 48–54.

48. Документальный сериал Кена Бёрнса «Джаз» (2001). Русская версия. Портал jazz.ru. URL : <https://www.jazz.ru/kenburnsjazz/> (дата звернения 14.04.2019).

49. Донских Д. Г. Понятие и соотношение терминов субкультура и контркультура. Криминальная субкультура. Бизнес в законе. 2009. Вып. 2. С. 251–253.

50. Дробязко Н. Е. Маргинальная культура в современном обществе. Аналитика культурологии. 2011. Вып. 1 (19). С. 173–177.

51. Дробязко Н. Е. Маргинальное искусство: за и против. Культурная жизнь юга России. 2008. Вып. 4 (29). С. 21–22.

52. Дуняшева Л. Концепт «свобода» в афроамериканском песенном дискурсе. Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2011. Т. 153. Вып. 6. С. 157–166.

53. Дюкин С. Г. Рок-музыка и рок-культура: к вопросу о дефинициях понятий. Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 41 (1). С. 26–33.

54. Ерасов Б. С. Социальная культурология. Москва : Аспект Пресс, 2000. 591 с.

55. Ефимов А. В. Очерки истории США 1492–1870. Москва : Учпедгиз, 1958. 430 с.

56. Жаркова О. С., Хорзеева Н. С. Исполнение мелизмов в пении: история, эволюция, эстрадно-джазовая специфика. Материалы V Международной научно-практической конференции «Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры». Самара, 24 апреля 2017 г. С. 24–29.

57. Журба В. В. Характерні особливості гармонії музичного стилю. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2017. Вип. 37. С. 196–205.
58. Журба В. В. Характерні особливості мелодики музичного стилю bebop. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2016. Вип. 35. С. 108–117.
59. Журба Я. А. К вопросу о влиянии блюза на музыкальное направление рок. Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2019. № 2 (32). С. 86–92.
60. Журба Я. О. Головні терміни і поняття блюзової музики. Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2018. Вип. 2 (11). С. 223–227.
61. Журба Я. О. Роль блюзу в джазовій музиці. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2018. Вип. 39. С. 145–153.
62. Журба Я. О. Форма 12-тактового блюзу як феномен музичної неакадемічної культури ХХ століття. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2016. Вип. 35. С. 118–128.
63. Журба Я. О. Характерні особливості мелодики блюзу. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2017. Вип. 37. С. 205–213.
64. Зелинская Е. А. Роль знаковых систем культуры в исторической памяти этноса. Материалы IV Международной (заочной) научно-практической конференции молодых ученых «Инновационные тенденции развития российской науки». Красноярск, 01–30 апреля 2011 г. С. 397–400.
65. Иванов Д. И. Семантика тональности в синтетическом рок-тексте. Артикульт. 2015. № 3 (9). С. 61–67.
66. Іванова О. Тілесність мистецтва слова в епоху тотальної інформативності. Проблеми сучасного літературознавства. 2014. Вип. 18. С. 18–27.
67. Ильин В. Н. Особенности психологической поддержки в преодолении фрустрации. Перспективы науки. 2020. № 3 (126). С. 166–168.
68. Казанцева Л. П. Академическое музыкальное искусство в современной отечественной культуре. Фундаментальные исследования. 2013.

Вып. 8–6. С. 1471–1475. URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=32159> (дата звернення 5.07.2020).

69. Казанцева Ю. П. Музыкальный жанр и его содержание. Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. Вып. 1. С. 90–94.

70. Каминская Е. Актуализация традиционного фольклора в современной социокультурной среде на основе его имманентных характеристик. Вестник славянских культур. 2016. Вып. 1 (39). С. 53–64.

71. Капічіна О. О. Поп-музика в контексті феноменолого-естетичного аналізу. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2012. Вип. 3. С. 24–28.

72. Капустина А. Н. Маргинализация личности как отражение кризиса современного общества. Личность, семья и общество: вопросы педагогики и психологии. 2016. Вып. 2 (59). С. 128–135.

73. Карта слов и выражений русского языка. Значение слова «фанк». Kartaslov.ru. URL: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D1%84%D0%B0%D0%BD%D0%BA> (дата звернення 9.08.2020).

74. Кесян Ж. А. К вопросу о сценическом образе соул исполнителя. Сборник статей по материалам очно-заочной IV Международной научно-практической конференции «Музыкальное исполнительство и педагогика: история, теория, практика». Курск, 21-22 апреля 2018 г. С. 90–93.

75. Кириллова Т. С., Одишелашвили И. Р. Межкультурная коммуникация и афроамериканский английский. Материалы II Международной научно-практической конференции: «Вопросы искусствоведения, философии, культурологии, истории и лингвистики». Пятигорск, 19 февраля 2017 г. С. 64–67.

76. Клейн Л. Персонализм: «культура и личность» (окончание). Развитие личности. URL : http://rl-online.ru/articles/R104_05/373.html (дата звернення 5.04.2018).

77. Кнабе Г. Диалектика повседневности. Вопросы философии. 1989. № 5. С. 1–23.
78. Ковалев В. Г. Роль искусства в социальном творчестве. Педагогика искусства. 2016. Вып. 2. С. 25–30.
79. Ковалев В. Г. Типы социального взаимодействия и социальное творчество. Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: философские науки. 2015. Вып. 2 (14). С. 30–41.
80. Коваленко Т. М. Творчість і креативність – риси майбутніх фахівців у вищій економічній освіті. Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка. 2009. Вип. 3 (27), ч. 2. С. 35–41.
81. Коверза О. Зародження джазового мистецтва в Америці. Мистецтвознавчі записки. 2009. Вип. 16. С. 64–72.
82. Козлов В. Рок-музыка: истоки и развитие. Москва : Сикопа, 2011. 192 с.
83. Козлов В. Рок-музыка: истоки и развитие. URL : <https://www.libfox.ru/92289-aleksey-kozlov-rok-istoki-i-razvitie.html> (дата звернення 4.12.2018).
84. Коллиер Д. Л. Луи Армстронг. Американский гений / пер. з англ. А. Денисов, М. Рудковская. Москва : Радуга, 1987. 424 с.
85. Коллиер Д. Л. Становление джаза. Москва : Радуга, 1984. 392 с.
86. Коляда І. А., Конончук Ю. В. Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів. Молодий вчений. 2016. Вип. 12.1 (40). С. 259–263.
87. Конен В. Д. Пути американской музыки. Москва : Музыка, 1965. 526 с.
88. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
89. Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. Москва : Москва, 1975. 479 с.

90. Коновалова С. А., Девина А. Ю. Методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала. Педагогика искусства. 2019. № 2. С. 91–98.

91. 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.

92. Корнев П. К. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта. Вестник СПбГУКИ. 2013. Вып. 3 (16). С. 075–078.

93. 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.

94. Коровина Е. М. Происхождение американского блюза как проблема культурологического понимания : автореферат дис. канд. культурологии : 24.00.01 – «Теория и история культуры (культурология)» / Уральский гос. ин-т им. М. Горького. Екатеринбург, 2005. 28 с.

95. Коровина Е. М. Происхождение американского блюза как проблема культурологического понимания : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 – «Теория и история культуры (культурология)» / Уральский гос. ин-т им. М. Горького. Екатеринбург, 2005. 204 с.

96. Коровкин В. Корни блюза. Опыт исследования афро-американского фольклора. Полный джаз. 1992. Вып. 4 (106). URL : <http://www.jazz.ru/mag/106/read.htm> (дата звернения 5.05.2019).

97. Коротков С. А. История современной музыки: курс лекций. Киев : Продюсерский центр LAV-studio, 1996. 291 с.

98. Костерина А. Б., Бельтюков А. О. Музыкальный стиль как художественная модель бытия. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2015. Вып. 2 (42). С. 140–144.

99. Кочетков В. Психология межкультурных различий. URL : <http://www.al24.ru/wp->

content/uploads/2015/07/%D0%BA%D0%BE%D1%87_1.pdf (дата звернення 6.08.2019).

100. Кречетников А. Как Америка выдавливала из себя рабство. BBC. URL : https://www.bbc.com/russian/international/2015/12/151216_usa_history_rights (дата звернення 16.08.2018).

101. Круглова Я. В. История возникновения ритм-энд-блюза как жанра популярной музыки. Сборник статей по материалам очно-заочной IV Международной научно-практической конференции «Музыкальное исполнительство и педагогика: история, теория, практика». Курск, 21–22 апреля 2018 г. С. 98–103.

102. Куль М. Этот мой джаз Books.google.com.ua. URL : https://books.google.com.ua/books?id=pHiODgAAQBAJ&pg=PT14&lpg=PT14&dq=%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F+%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0+%D0%BD%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%B2&source=bl&ots=VNHbKWbJzt&sig=OhXTW-s-kkGDs_pvH-PK0vQpOC0&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjh47LC-_7dAhXGhaYKHTycAsQ4FBD0ATACegQIBxAB#v=onepage&q=%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F%20%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%20%D0%BD%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%B2&f=false (дата звернення 1.09.2019).

103. Леви Д., Веннер Я. Великие интервью журнала Rolling Stone за 40 лет. Москва : Рипол Классик, 2015. 512 с.

104. Леурда О. П. Технические и исторические аспекты мелизмов в массовой музыке XX века. Культурная жизнь Юга России. 2017. Вып. 1 (64). С. 112–115.

105. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. Вісник КНУКІМ. 2016. Вип. 35. С. 129–137.

106. Литвинчук О. Маргінальність: актуалізація проблеми. Українська полоністика. 2014. Вип. 11. С. 172–179.

107. Логутов А. От кочевничества к оседлости: Вудсток и MTV. Новое литературное обозрение. 2012. Вып. 5 (117). С. 221–230. URL : https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/117_nlo_5_2012/article/18935/ (дата звернення 8.08.2019).

108. Лозицький М. Соціально-психологічні особливості суспільства у період змін державно-правового життя. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Проблеми формування громадянського суспільства в Україні: виклики та колізії». Дніпро, 15 травня 2020. С. 219–221.

109. Лубяная Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX-XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ростовская гос. консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова Ростов-на-Дону, 2014. 171 с.

110. Луков В. А. Хип-хоп культура. Знание. Понимание. Умение. 2005. Вып. 1. С. 147–151.

111. Лысикова Н. П. Основные характеристики и взаимосвязи народной культуры. Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2015. Т. 15. № 4. С. 32–37.

112. Львова И. Модификация джазовых фортепианных стилей: от импровизации к нотным текстам. Современные проблемы науки и образования. 2015. Вып. 6. С. 498.

113. Маргинальное искусство. Русский журнал. 1999. URL : <http://old.russ.ru/krug/kniga/19991129.html> (дата звернення 4.02.2018).

114. Маркова С. Д. Аккультурация: к теории вопроса. Электронный научно-практический журнал «Современные научные исследования и инновации». URL : <http://web.snauka.ru/issues/2015/12/60006> (дата звернення 16.09.2019).

115. Мартинова С. П. Феномен маргінезу як чинник трансформацій сучасних форм у культуротворчому бутті : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – «Теорія та історія культури

(мистецтвознавство)» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 19 с.

116. Мартинова С. П. Феномен маргінезу як чинник трансформацій сучасних форм у культуротворчому бутті : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 190 с.

117. Мельник С. Н. Социологический анализ маргинальности в социальной структуре современного российского общества : автореферат дис. канд. социологических наук : 22.00.04 – «Социальная структура, социальные институты и процессы» / Дальневосточный государственный университет. Владивосток, 2003. 217 с. URL : <http://cheloveknauka.com/sotsiologicheskiy-analiz-marginalnosti-v-sotsialnoy-strukture-sovremennogo-rossiyskogo-obschestva> (дата звернення 5.09.2018).

118. Милосердова Л. В. Социальный статус афро-американского варианта английского языка. Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2008. Вып. 2 (10). С. 147–157.

119. Миронов В. Союз культуры, науки, религии (мысли мудрецов). URL : https://books.google.com.ua/books?id=RStWDwAAQBAJ&pg=PA186&lpg=PA186&dq=%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F+%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0+%D0%BD%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%B2&source=bl&ots=srdmOKkS9&sig=yAVPbjukGlfq9XVMlqQmjHjssY&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjIs7PS9_7dAhWBGSwKHaKiC7UQ6AEwCnoECAQQAQ#v=onepage&q=%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F%20%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%20%D0%BD%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%B2&f=false (дата звернення 5.06.2018).

120. Мирская Л. А. Контркультурный эрос в рок-музыке. Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4 (29). С. 78–83.

121. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Москва : Музыка, 1981. 430 с.

122. Мишурис М. Блюз – это хорошая идеология. Философско-литературный журнал «Логос». 2016. Т. 26. Вып. 3 С. 234–255.
123. Мостова Т. О. Наукові підходи до розуміння сутності професійної фрустрованості особистості у сучасній психологічній науці. *Colloquium-journal*. 2019. № 6 (30). С. 67–69.
124. Мохонько А. Джазовый вокал: проблемы, поиски, решения. *In Situ*. 2015. Вып. 1. С. 101–107.
125. Музыка наших дней / ред. Володихин Д. М. Москва : Аванта-плюс, 2002. 432 с.
126. Музыка языка. Наука и жизнь. 2007. Вып. 3. URL : <https://www.nkj.ru/archive/articles/9342/> (дата звернення 6.09.2018).
127. Музыкальная форма / ред. Тюлин Ю. Н. Москва : Музыка, 1974. 359 с.
128. Музыкальная энциклопедия. В 6. т. Т. 1 / ред. Ю. Келдыш. Москва : Сов. композитор, 1973. 536 с.
129. Мясоедов А. Н. Алексеев Б. К. Элементарная теория музыки. Москва : Музыка, 1986. 240 с.
130. Назайкинский Е. В. Стили и жанры в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
131. Назарова Г. Р. Блюз. Материалы первой студенческой международной научно-практической конференции «История джаза на современном этапе развития музыкальной педагогики. Традиции и новаторство». Москва, 22 апреля 2019 г. С. 14–21.
132. Назин А. Особенности взаимодействия музыкального языка джаза и рок-музыки в XX – начала XXI веков. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. 2014. Вып. 2 (31). С. 132–136.
133. Налчаджян К. А. Эмигранты, иммигранты и этническое самосознание. *Экология человека*. 2007. Вып. 3. С. 41–47.
134. Непомнящих Е. А. Язык и культура сегодня. *Вестник Иркутского государственного технического университета*. 2014. Вып. 6 (89). С. 271–275.

135. Новикова Е. Б. Импровизация: сущность и философско-антропологические смыслы. Cheloveknauka.com. URL: <http://cheloveknauka.com/improvizatsiya-suschnost-i-filosofsko-antropologicheskie-smysly> (дата звернення 4.08.2020).

136. Оболкина С. В. Философский анализ проблемы маргинальности. Научный ежегодник института философии и права Уральского отделения российской академии наук. 2018. Т. 18. Вып. 2. С. 7–20.

137. Овчинников Е. История джаза. URL : <https://ale07.ru/music/notes/song/jazz/ovchinnikov2.htm> (дата звернення 14.07.2018).

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. Олейник Ю. С. Специфика языковой картины мира Американской фольклорной блюз-баллады. Известия Санкт-Петербургского государственного экономического университета. 2010. Вып. 2 (62). С. 120–122.

140. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 22 с.

141. Откидач В. М. Рок-музика, як соціокультурне явище : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01 – «Теорія та історія культури (мистецтвознавство)» / Харківська держ. академія культури. Харків, 2008. 63 с.

142. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 214 с.

143. Первушина О. В. Культурная преемственность, культурная память и традиция: соотношение понятий как культурологическая проблема. Мир науки, культуры, образования. 2011. № 1 (26). С. 324–328.

144. Первушина О. В. Традиционная культура как проблема культурологического дискурса. Мир науки, культуры, образования. 2012. № 5 (36). С. 5–10.

145. Перинская Н. А. Ресоциализация. Знание. Понимание. Умение. 2005. Вып. 4. С. 161–162.

146. Пешев Д. Ф. Исполнительские традиции афроамериканской музыки:

ретроспективный анализ. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_25026875_13962991.pdf (дата звернения 7.09.2020).

147. Пешев Д. Ф. Классификация афроамериканских музыкальных жанров северной Америки: история вопроса. Современные наукоемкие технологии. 2015. Вып. 12 (часть 5). С. 924–928. URL : <https://top-technologies.ru/ru/article/view?id=35398> (дата звернения 3.03.2018).

148. Пешев Д. Ф. Основные черты африканских традиций в музыкальных направлениях афроамериканской культуры. Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. 2015. Вып. 2. С. 229а–231.

149. Писигин В. Пришествие блюза. В. 5 т. Т. 1. Москва : Империиум Пресс, 2009. 464 с.

150. Познякова О. Л. Деонтологизация драмы в социальном контексте. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. 2017. № 7. С. 167–170.

151. Полищук Н. А. Пол Битти и джазовая стратегия XXI века в афроамериканской литературе. Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2012. № 18 (98). С. 229–240.

152. Попков Ю. В. Социокультурный неотрадиционализм и проблемы современного развития локальных культур. Новые исследования Тувы. 2010. № 2. С. 25–39.

153. Портал «Джаз.Ру». Алексей Баташев. Феномен импровизации. Jazz.ru. URL: <https://www.jazz.ru/pages/batashev/improvisation.htm> (дата звернения 15.07.2020).

154. Портал «Джаз.Ру». Коровкин В. Корни блюза Опыт исследования афро-американского фольклора. Выпуск №4. Jazz.ru. URL: <https://www.jazz.ru/mag/106/read.htm> (дата звернения 4.09.2020).

155. Поршнева Б.Ф. Социальная психология и история. Москва, 1979. 212 с.

156. Происхождение слова концерт. Этимологические онлайн-словари русского языка. URL : <https://lexicography.online/etymology/к/концерт> (дата звернения 16.10.2018).

157. Происхождение слова нота. Lexicography.online. URL : <https://lexicography.online/etymology/%D0%BD/%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%B0> (дата звернения 24.08.2019).

158. Происхождение слова стиль. Lexicography.online. URL : <https://lexicography.online/etymology/%D1%81/%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8C> (дата звернения 14.07.2019).

159. Раб. Толковый словарь Ушакова. URL : <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/992950> (дата звернения 26.11.2018).

160. Регинская Н. В. Маргинальный концептуализм – метаязык современного искусства. Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2009. Т. 186. С. 176–181.

161. Ритм. Этимологический онлайн-словарь русского языка Шанского Н. М. URL : <https://shansky.lexicography.online/%D1%80/%D1%80%D0%B8%D1%2%D0%BC> (дата звернения 28.12.2018).

162. Ритм-н-блюз. E-reading.club. URL : https://www.e-reading.club/chapter.php/1002682/40/Napravleniya_Muzykalnye__Enciklopediya_muzyki.html (дата звернения 20.10.2018).

163. Рой М. История джаза: серия 1. Youtube.com. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Ud5Bi2_HSck (дсодата звернення 14.09.2020).
164. Романова К. О. Мизерикорды: маргинальное искусство средневековья. Новое слово в науке: перспективы развития. 2016. Вып. 3 (9). С. 27–31.
165. Романова Л. В. Музыкальный жанр как культурная форма. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 3. С. 67–71.
166. Савельева Д. А. К вопросу об определении понятия «культура». Вестник МГУП имени Ивана Федорова. 2013. Вып. 6. С. 22–27.
167. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва : Музыка, 1987. 296 с.
168. Сборник специальный, Блюз. Часть 2. Москва : Guitar Colledge, 2004. 96 с.
169. Свиридов С. Рок-искусство и проблема синтетического текста. Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2002. Вып. 6. С. 5–33.
170. Себрюк А. Н. Антропонимические репрезентанты афроамериканского сообщества в американском варианте английского языка. Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Филологические науки. 2013. Вып. 4. С. 62–67.
171. Себрюк А. Н. Аффиксальный способ образования антропонимов на примере афроамериканских имен собственных. Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. Вып. 1. С. 393–396.
172. Сердега Р. Л. Фольклор як неоціненне джерело інформації і вдячний об'єкт гуманітарних студій. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. 2016. № 74. С. 103–107.
173. Сердюк І. Л. Соціальна творчість як об'єкт діяльності особистості. Гуманітарний вісник ЗДІА. 2006. Вип. 26. С. 84–93.

174. Силантьева М. В. Музыкальное исполнительство и служение музыканта: философский аспект. Материалы международной конференции «Музыка и философия». 2012. С. 145-158.
175. Сковронський Б. В. Ритм у композиції мелодії та орнаменту. Мистецтвознавчі записки. 2010. Вип: 18. С. 296–305.
176. Скрёбков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Санкт-Петербург : Лань, 2018. 448 с.
177. Смелзер Н. Социология. Москва : Феникс, 1994. 688 с.
178. Смирнова И. А. Регтайм и блюз в контексте формирования джазового исполнительства. Сборник научных статей XII Международной научно-практической конференции «Культура. Наука. Творчество». Минск, 03 мая 2018 г. С. 533–538.
179. Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. 237 с.
180. Смыкало Н. В. Рок-культура Запада как феномен культуры второй половины ХХ в. Материалы международной научной конференции «XVII Царскосельские чтения». Санкт-Петербург, 23-24 апреля, 2013. Т. I. С. 128–132.
181. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2013. 52 с.
182. Солдатова Г. У. Психология межэтнической напряженности. Москва : Смысл, 1998. 389 с.
183. Соловьева Е. В. Социокультурный аспект трансформаций рок-н-ролла в 1960-е гг. Ярославский педагогический вестник. 2014. Т. 1. Вып. 3. С. 234–238.
184. Сосновский, Н. А. Соул и фанк : Современная энциклопедия. Музыка наших дней. Москва : Аванта-плюс, 2002. С. 95–100.

185. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке Москва : Музыка, 1968. 104 с.
186. Стернс М. История джаза. Studfile.net. URL : <https://studfiles.net/preview/5147165/page:5/> (дата звернення: 16.11.2018).
187. Суворова А. Тактики «маргиналов»: к проблеме методологии аутсайдерского искусства (постсоветский кейс). Журнал исследований социальной политики. 2018. Вып. 16 (2). С. 237–250.
188. Султанова М. А. Философия контркультуры Теодора Розака (очерк философской публицистики). Москва : Ифран, 2005. 196 с.
189. Сурков П. Легенди світового року. Москва : АСТ, 2016. 121 с.
190. Сулова Т. Ф. Адаптация мигрантов: понимание проблемы в контексте конструктивистского подхода. Международный научно-исследовательский журнал. 2016. Вып. 9–3 (51). С. 100–103. URL : <https://research-journal.org/psychology/adaptaciya-migrantov-ponimanie-problemy-v-kontekste-konstruktivistskogo-podxoda/> (дата звернення 14.03.2018).
191. Сыров В. Н. Понятийно-терминологические аспекты рока. Художественная культура. 2019. Вып. 2 (28). С. 146–159.
192. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к третьей музыке. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 1997. 209 с. URL : <https://bookree.org/reader?file=523185> (дата звернення 4.03.2019).
193. Темирова Ф. А., Накохова Р. Р., Накохова Д. Х. Этническое самосознание как научная проблема: теоретический анализ. Современные проблемы науки и образования. 2015. Вып. 1 (часть 1) URL : <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=18037> (дата звернення: 26.10.2018).
194. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сборник статей. Москва : Музыка, 1971. 365 с.

195. Терентьев Д. Специфические черты аккордики в поп- и рок-музыке 1980-х годов. В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. Вып. 61. С. 40–52.
196. Тернер С. Лестница в небо. Москва : Триада, 2001. 288 с.
197. Тесленко А. Н. Поп-музыка в пространстве молодежной культуры. Современные проблемы социально-гуманитарных наук. 2016. Вып. 6 (8). С. 76–88.
198. Тихонова Д. В. Трактовка кризиса идентичности у афроамериканцев во времена рабства и способов его преодоления (на материале романа Э. Рэндалл «Ветер унес»). Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. Вып. 3 (71). С. 205–209.
199. Толмачев Ю., Дубок В. Музыкальное исполнительство и педагогика. Тамбов : Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина, 2005. 269 с.
200. Толочик М. А. Блюзове виконання у спектрі джазової музики. Актуальні питання культурології. 2012. Вип. 12. С. 167-171.
201. Тормахова В. М. До питання інтерпретації у рок-музиці. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 3. С. 124–128.
202. Тормахова В. М. Еволюція куплетної форми в рок- та поп-музиці. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 3. С. 226–230.
203. Тормахова В. М. Неакадемічна музика: проблеми дефініції та сутнісні виміри. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка (серія мистецтвознавство). 2019. Вип. 1 (40). С. 21–27.
204. Тормахова В. М. Стилеутворення в неакадемічній музиці. Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Вип. 29 (5). С. 209–212.
205. Третьяков А. В. Лирика американского блюза. Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2017. Вып. 17. С. 302–307.

206. Трякина И. Влияние хип-хоп субкультуры на установки молодого поколения. Социальные явления. 2013. Вып. 2. С. 100–105.
207. Тытык О. В. Американский блюз: поэтика жанра. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. Вып. 3 (9): в 3-х ч. Ч. III. С. 166–170.
208. Тытык О. В. К вопросу об интонационно ладовой модели мелодии блюза. Проблемы музыкальной науки. 2011. Вып. 2 (9). С. 222–226.
209. Тягина А. В. Блюз и его производные в XXI в. Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции «Национальное культурное наследие России: региональный аспект». Самара, 29 марта 2019 г. С. 322–326.
210. Ушканова Р. Д. Логико-семантический анализ аккультурации. Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. 2010. Т. 7. № 1. С. 149–152.
211. Фадевнина А. А., Комурджи Р. З. Первооткрыватели и возникновение джаза как вида музыкального искусства. Крымские диалоги: культура, искусство, образование. 2018. № 4 (12). С. 86–88.
212. Фанк. Encyclopaedia.bigru.ru. URL : <http://encyclopaedia.bigru.ru/enc/culture/FANK.html> (дата звернення: 12.12.2018).
213. Федь І. Оздоровлення через духовне очищення у вимірах часу. Вісник Донбаського державного педагогічного університету. Серія: Соціально-філософські проблеми розвитку людини і суспільства. 2014. № 2. С. 42–53.
214. Филозова А., Корсакова И. Творчество Майкла Джексона как яркий пример успешности в сфере поп-музыки. Наука и современность. 2015. Вып. 39. С. 33–37.
215. Філософія. Підручник. Харків : Консум, 2000. 672 с.
216. Холопов Ю. Н. Гармония: практический курс. В. 2.ч. Ч. 2. Москва : Композитор, 2005. 624 с.
217. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. Санкт-Петербург : Лань, 2003. 544 с.

218. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2014. 320 с.
219. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.
220. Чернобров А. А. Эволюция молодежной музыкальной субкультуры. Английская рок-музыка 60-70-х гг. XX в. и ее лингвокультурологические и социально-психологические аспекты. Сибирский педагогический журнал. 2007. Вып. 8. С. 172–188.
221. «Чёрные пантеры». ФБР называло их самым опасным противником американского государства. Topwar.ru. URL : <https://topwar.ru/78625-chernyepantery-fbr-nazyvalo-ih-samym-opasnym-protivnikom-amerikanskogo-gosudarstva.html> (дата звернення: 14.09.2018).
222. Чугунов Ю. Гармония в джазе. Москва : Советский композитор, 1988. 156 с.
223. Чугунов Ю. Эволюция гармонического языка джаза. Москва : Муравей, 1997. 170 с.
224. Шаврина М. А. О роли импровизации в музыкальном фольклоре. Материал третьей научно-практической конференции «Традиционная и современная культура: история, актуальное положение, перспективы». Прага, 20-21 сентября 2013 г. С.109–113.
225. Шак Ф. М. Адаптация западных гуманитарных концепций к отечественной массовой музыке. Культурная жизнь Юга России. 2013. № 1 (48). С. 17–19.
226. Шапошникова Т. Д. К проблеме адаптации детей из семей мигрантов в современном социокультурном пространстве. URL : <http://www.school2100.ru/upload/iblock/a9f/a9f147baf3352eebf91b9853db91a1ee.pdf> (дата звернення 14.09.2018).
227. Шевченко А. С. Специфіка вокально-джазової культури виконавців. Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2017. № 2 (10). С. 175–183.

228. Шушарджан С. В. Руководство по музыкальной терапии. Москва : Медицина, 2005. 478 с.
229. Щепанская Т. Б. Традиции городских субкультур. Современный городской фольклор. URL: <http://www.poealy.narod.ru/subcult-f.htm> (дата звернения 7.07.2020).
230. Энди Е. Стилистика рока. Киев : Нике, 1993. 24 с.
231. Этимологические онлайн-словари русского языка. Происхождение слова жанр. Lexicography.online. URL: <https://lexicography.online/etymology/%D0%B6/%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80> (дата звернения 27.07.2020).
232. Этимологические онлайн-словари русского языка. Происхождение слова квадрат. Lexicography.online. URL: <https://lexicography.online/etymology/%D0%BA/%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D1%80%D0%B0%D1%82> (дата звернения 27.09.2020).
233. Этимологические онлайн-словари русского языка. Происхождение слова процесс. Lexicography.online. URL: <https://lexicography.online/etymology/%D0%BF/%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%86%D0%B5%D1%81%D1%81> (дата звернения 10.09.2020).
234. Этимологические онлайн-словари русского языка. Происхождение слова результат. Lexicography.online. URL: <https://lexicography.online/etymology/%D1%80/%D1%80%D0%B5%D0%B7%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B0%D1%82> (дата звернения 7.07.2020).
235. Этимологический онлайн-словарь русского языка Шанского Н. М. Форма. Lexicography.online. URL: <https://lexicography.online/etymology/shansky/%D1%84/%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0> (дата звернения 17.08.2020).
236. Этнопсихологический словарь. Москва : Московский психолого-социальный институт, 1999. 343 с.
237. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка: Т. 1. Москва : Советский композитор, 1972. 711 с.

238. Яковлев Е. Г. Проблема эстетического взаимодействия: профессионал, маргинал, аутсайдер. Информационный портал «Медицинская психология». URL : <http://www.medpsy.ru/inye/inye022.php> (дата звернення 14.09.2018).

239. Яковлева Е. А., Кубасова Э. Т. Концепт «джаз» и его становление в современном русском языке: проблема соотнесенности музыки и речи. Вестник Башкирского университета. 2011. Т. 6. Вып. 1. С. 65–68.

240. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль в стилі funk : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв. Харків, 2016. 207 с.

241. Яркіна І. Ю. Идеология и творчество создателей стиля funk. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . Мистецтвознавство. Архитектура. 2015. Вып. 1. С. 66–72.

242. Яркіна І. Ю. Становление стиля фанк: С. Стоун и его дебютный альбом «A Whole New Thing». Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. Вып. 1 (18). С. 66–73.

243. Ярыгин А. А. «Черное рабство» в южных колониях англии в северной америке. «Запад-Восток». Научно-практический ежегодник. 2009. Вып. С. 49–52.

244. Adele - Rolling in the Deep. Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rYEDA3JcQqw> (дата звернення: 23.10.2018).

245. Aykroyd D., Manilla B. Elwood's Blues: Interviews with the Blues Legends & Stars. San Francisco, California : Backbeat Books, 2004. 274 p.

246. Berendt J., Huesmann G. The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century. USA : Chicago Review Press, 2009. 816 p.

247. Blues Festivals. Blues.org. URL : <https://blues.org/find-blues-festivals/> (дата звернення 3.10.19).

248. Blues Pilgrimage To The Crossroads. Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=o2sFRgVtHU0> (дата звернення 14.10.19).

249. Blues Speak: the Best of the Original Chicago Blues Annual. Urbana : University of Illinois Press, 2010. 196 p.
250. Blues Story: A Documentary. Youtube.com. URL : https://www.youtube.com/watch?v=5qq_qnLHf74&list=RD5qq_qnLHf74&start_radio=1&t=4 (дата звернення 13.11.19).
251. Britney Spears - Toxic (Official Music Video). Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LOZuxwVk7TU> (дата звернення: 16.10.2018).
252. Brown C. The art of rock and roll. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1992. 336 p.
253. Câmara G. S. Swing in early Funk and Jazz-Funk (1967-1971): Micro-rhythmic and Macro-structural investigations. 2016. URL : <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/51103/MA-Thesis---Guilherme-S---Camara---Swing-in-early-Funk-and-Jazz-Funk--1967-1971--Micro-rhythmic-and-Macro-structural-investigations.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 23.10.17).
254. Crawford R., Hamberlin L. An Introduction to America's Music. New York : W. W. Norton & Company, 2013. 624 p.
255. Deveaux S., Giddins G. Jazz. USA : W. W. Norton & Company, 2009. 720 p.
256. Dickerson J. Goin' Back to Memphis: a Century of Blues, Rock 'n' Roll, and Glorious Soul. New York : Schirmer Books, 1996. 298 p.
257. Dixon R., Godrich J. Recording the blues. New York, Stein and Day, 1970. 120 p.
258. Djedje J. C. The (Mis)Representation of African American Music: The Role of the Fiddle. Journal of the Society for American Music. 2016. Vol. 10. N. 1. P. 1–32.
259. Dohrenwend B., Smith R. Toward a Theory of Acculturation. Southwestern Journal of Anthropology. 1962. N 18. P. 30–32
260. Duffy – Mercy. Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=y7ZEVA5dy-Y> (дата звернення: 13.10.2018).

261. Ellison M. *Extensions of the Blues*. New York : Riverrun Press, 1989. 342 p.
262. Elvis Presley - Blue Suede Shoes ('68 Comeback Special 50th Anniversary HD Remaster). Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=O6BbL4DrrBo> (дата звернення 14.10.19).
263. *Encyclopedia of the Blues* / editor E. Komara. New York: Routledge, 2006. 1274 p.
264. Fellezs K. *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*. USA : Duke University Press Books, 2011. 312 p.
265. Ferris W. *Blues from the Delta*. New York : Da Capo Press, 1988. 250 p.
266. Garland P. *The Sound of Soul*. Chicago : H. Regnery, 1969. 246 p.
267. Garofalo R. *Rockin' Out: Popular Music in the U.S.A.* USA : Pearson Education (US), 2013. 542 p.
268. Gelder K. *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*. USA : Routledge, 2007. 188 p.
269. Giddins G. *Vision of Jazz*. New York : Oxford University Press, 2000. 704 p.
270. Gioia T. *How to Listen Jazz*. New York : Basic Books, 2016. 193 p.
271. Goffman E. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York : Prentice-Hall, 1986. 168 p. URL : http://www.hse.ru/data/2011/11/15/1272895702/Goffman_stigma.pdf (дата звернення 11.11.19).
272. Golovensky D. *The Marginal Man Concept: An Analysis and Critique*. *SocialForces*. 1952. Vol. 30. P. 333–339.
273. Gospel: как музыка рабов пережила четыре эпохи и сломала границы между христианством и миром. *Invictory.org*. URL : <https://www.invictory.org/articles/reviews/music/5527-gospel-kak-muzyka-rabov-perezkhila-chetyre-epohi-i-slomala-granitsy-mezhdu-hristianstvom-i-mirom> (дата звернення 1.10.18).
274. Gridley M. *Jazz Styles: History & Analysis*. Boston: Mass. Pearson, 2012. 513 p.

275. Guralnick P. Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock'n'Roll. USA : Back Bay Books; 1999. 272 p.
276. Handy W. C. Father of the Blues: An Autobiography. USA : Da Capo Pres, 1991. 340 p.
277. Handyside C. Soul and R&B. Chicago : Heinemann Library, 2006. 48 p.
278. Harvard Dictionary of Music / editor W. Apel. USA : Harvard University Press, 1968. 930 p.
279. Herzhaft G. Encyclopedia of the Blues. Fayetteville : University of Arkansas Press, 1992. 534 p.
280. Hirshey G. Nowhere to Run: The Story of Soul Music. New York : Da Capo Press, 1994. 416 p.
281. History of Rock Magazines – Shop. Collect-A-Mag. URL : https://www.collect-a-mag.com/collectamagshop/cat_534748-HISTORY-OF-ROCK-MAGAZINES.html (дата звернення 10.10.18).
282. Jaffe A. Jazz Harmony. Tübingen : Advance Music, 1996. 158 p.
283. James Brown - James Brown - The Best Of (By Classic Mood Experience). Youtube.com. URL : https://www.youtube.com/watch?v=e-je0LJ_TS8 (дата звернення: 3.10.2019).
284. JAMES BROWN - Sex machine (Long 12" Version Videoclip). Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1UzZUfUnxY> (дата звернення: 3.10.2018).
285. James Brown - The Big Payback. Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ncvBBjb3iU4> (дата звернення: 16.09.2018).
286. James Brown - The Boss. Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jC2ZY2loo74&list=PLe3rHQaGYRAiv9ZwzLyiUEJvpmhonu9vo&index=108> (дата звернення: 3.11.2019).
287. Joe Cocker - You Can Leave Your Hat On (Official Video) HD. Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hfgwrDYUQ2A> (дата звернення: 16.12.2018).

288. Joe Liggins & The Honeydrippers - Pink Champagne. Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cwwSYp5EPCo> (дата звернення: 23.12.2018).
289. Kirby D. Little Richard: The Birth of Rock 'n' Roll. New York : Continuum, 2009. 218 p.
290. Leadbitter M., Slaven N. Blues records, January 1943 to December 1966. New York : Oak Publications 1968, 381 p.
291. Legendary Blues Guitarist Buddy Guy at Guitar Center. Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=un-OXLWhvDc&t=153s> (дата звернення: 24.10.2019).
292. Levine M. Jazz Theory Book. Petaluma : Sher Music Company, 1995. 522 p.
293. Lomax A. The Land Where the Blues Began. New York : New Press, 2002. 560 p.
294. Macken B., Fornatale P. The Rock Music Source Book. New York : Anchor Books, 1980. 644 p.
295. Neely T. Goldmine Standard Catalog of Rhythm&Blues Records. Iola, WI : Krause Publications, 2002. 488 p.
296. Noorman B. Blues theory. URL : <http://www.virtualmusicschool.org/dataen/blues/pdfs/bluestheory.pdf>. (дата звернення 3.03.2018).
297. O'Connell C. Blues, How Do You Do? Paul Oliver and the Transatlantic Story of the Blues. USA: University of Michigan Press. 2015. 251 p.
298. Oliver P. Blues Off the Record. New York : Da Capo Press, 1988. 297 p.
299. Online Etymology Dictionary. Soul. Etymonline.com. URL: <https://www.etymonline.com/word/soul> (дата звернення 17.09.2020).
300. Parliament Funkadelic - One Nation Under A Groove (docu 2005). Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=IjQ5QcM1SfA&t=796s> (дата звернення: 12.04.2018).

301. Parliament - Give Up the Funk (Tear the Roof Off the Sucker). Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=gBWH3OWfT2Y> (дата звернення: 19.11.2018).
302. Park R. E. Human Migration & the Marginal Man. *American Journal of Sociology*. 1928. Vol. 33. N. 6. P. 881–893.
303. Piazza T. *Blues Up and Down: Jazz in Our Time*, New York : St. Martin's Griffin, 1997. 194 p.
304. Piccoli S. *Jimi Hendrix*. Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1997. 129 p.
305. Randy Newman - You Can Leave Your Hat On - 3/26/1983 - Capitol Theatre (Official). Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=tEGy4fI-2y0> (дата звернення: 18.09.2018).
306. Rare Rolling Stones BBC Documentary 1982 Part 1. Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2xYtI12ehxQ> (дата звернення 22.09.2017).
307. Rare Rolling Stones BBC Documentary 1982 Part 2. Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kezFXZle8rY> (дата звернення 22.09.2017).
308. Ray Charles - I got a woman. Youtube.com. URL : https://www.youtube.com/watch?v=CnI_LuCJ4Ek (дата звернення 1.07.2017).
309. Ritz. D. Soul Music. *Encyclopedia Britannica*. URL : <https://www.britannica.com/art/soul-music> (дата звернення 22.09.2017).
310. *Rolling Stone Interviews* / editor(s) J. Wenner , J. Levy. New York : Little, Brown & Company, 2008. 496 p.
311. Roy W. G. *Reds, Whites, and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*. Princeton : Princeton University Press. 2014. 296 p.
312. Santoro G. *Highway 61 Revisited : the Tangled Roots of American Jazz, Blues, Folk, Rock, & Country Music*. New York : Oxford University Press, 2004. 320 p.
313. Schmeling P. *Berklee Music Theory. Book 1*. Boston : Berklee Press, 2005. 85 p.

314. Schuller G. Early Jazz: Its Roots and Musical Development. New York : Oxford University Press, 1986. 416 p.
315. Shaw A. The Rock Revolution: What's Happening in Today's Music. New York : Crowell-Collier Press, 1969. 215 p.
316. Shuker R. Popular Music: The Key Concepts. New York : Taylor & Francis Inc., 2005. 324 p.
317. Silvester P. J. The Story Of Boogie Woogie. A Left Hand Like God. USA : Scarecrow Press, 2009. 438 p.
318. Singin' the Blues. Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pgur5VlAqqY> (дата звернення: 27.11.2020).
319. Szatmary D. A Time to Rock: a Social History of Rock and Roll. New York : Schirmer Books, 1996. 367 p.
320. Taylor P. Popular Music Since 1955: A Critical Guide to the Literature. New York : Mansell, 1985. 533 p.
321. Tipaldi A. Children of the Blues: 49 Musicians Shaping a New Blues Tradition. San Francisco: Backbeat Books, 2002. 288 p.
322. The Big Book of Blues. USA : Hal Leonard Corporation, 2009. 312 p.
323. The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music \ editor A. Moore. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 234 p.
324. The Jimi Hendrix Experience - Hey Joe (Audio). Youtube.com. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rXwMrBb2x1Q> (дата звернення: 27.12.2018).
325. The Real Book - Volume I: C Edition. USA : Hal Leonard, 2004. 462 p.
326. The Real Book - Volume II: C Edition. USA : Hal Leonard, 2005. 440 p.
327. The Real Book - Volume III: C Edition. USA : Hal Leonard, 2005. 464 p.
328. The Real Book of Blues. USA : Hal Leonard Corporation, 2011. 480 p.
329. The Top 500 Most Influential Rock Songs. Wmich.edu. URL : <https://wmich.edu/mus-gened/mus152/Top500.html> (дата звернення: 7.09.2018).
330. Tipaldi A. Children of the Blues: 49 Musicians Shaping a New Blues Tradition. USA : Backbeat, 2002. 288 p.

331. Titon J. T. Downhome Blues Lyrics: An Anthology from the Post-World War II Era. Boston : Twayne Publishers, 1981. 214 p.
332. Ulanov B. A History of Jazz in America. USA : Ulan Press, 2012. 406 p.
333. Verna B. G. African-Derived Music of the Americas p. 3. American International Journal of Contemporary Research. 2015. Vol. 5. P. 1–7.
334. W.C Handy Biography. YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zCDDVJYgD2A> (дата звернення 7.09.2018).
335. Wald E. Escaping the Delta. Robert Johnson And The Invention Of The Blues. USA : Amistad, 2004. 306 p.
336. Weissman D. Blues: The Basics. New York : Routledge, 2005. Books.google.com.ua. URL : https://books.google.com.ua/books?id=yYtR20TlGOoC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false/2018-10-3 (дата звернення 15.07.2017).
337. Whitburn J. Top R & B Singles, 1942-1988. Menomonee Falls, Wis. : Record Research Inc, 1996. 613 p.
338. Wolfson M. P. Great Blues Riffs For Guitar. USA : Cherry Lane Music, 1994. 49 p.
339. Yanow S. Jazz – A Regional Exploration. USA : Greenwood, 2005. 320 p.
340. Zhurba Y. A. Marginality as The Basic Characteristic of Blues. European Journal of Humanities and Social Sciences. 2020. № 3. P. 14–17.
341. Zosim O. L. Ukrainian Protestant Music Tradition: Genesis, Historical Milestones, Modern Stage. Cultural and arts studies of national academy of culture and arts management : collective monograph. M. Poplavskyi, I. Kostyrya, N. Korniienko, Yu. Horban, etc. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. P. 101–116.

ДОДАТКИ

Додаток А. Перелік джазових стандартів, що написані у формі 12-тактового блюзового квадрата

- ера традиційного джазу: «*St. Louis Blues*» (Сент-Луїс Блюз) – В. Хенді, 1914; «*Beale Street Blues*» (Білл Стріт Блюз) – В. Хенді, 1916; «*One O’Clock Jump*» (Стрибок о першій годині) – К. Бейсі, 1938; «*Things Ain’t What They Used To Be*» (Речі – це не те, чим вони раніше були) – М. Еллінгтон, 1941; «*C Jam Blues*» (Сі джем блюз) – Д. Еллінгтон, 1942;

- період панування музичного стилю *bebop*: «*Blue ’N Boogie*» (Блю енд бугі) – Д. Гіллеспі, Ф. Папареллі, 1944; «*Billies Bounce*» (Відскоки Біллі) – Ч. Паркер, 1945; «*Now’s The Time*» (Зараз час) – Ч. Паркер, 1945, «*Cool Blues*» (Класний блюз) – Ч. Паркер, 1947; «*Barbados*» (Барбадос) – Ч. Паркер, 1948; «*Misterioso*» (Містеріозо) – Т. Монк, 1948; «*Bloomdido*» (Блумдідо) – Ч. Паркер, 1950; «*K. C. Blues*» (Кі. Сі. Блюз) – Ч. Паркер, «*Au Privave*» (Ау Прайвейв) – Ч. Паркер, 1950; 1951; «*Blues For Alice*» (Блюз для Аліси) - Ч. Паркер, 1951; «*Straight No Chaser*» (Прямо без переслідування) – Т. Монк, 1951; «*Blue Monk*» (Блю монк) – Т. Монк, 1952; «*Solar*» (Сонячна) – М. Девіс, 1954; «*Va-Lue Bolivar Va-Lues-Are*» (Ба-Люе Болівар Ба-Люе-А) – Т. Монк, 1956; «*Birk’s Works*» (Біркс ворк) – Д. Гіллеспі, 1957;

- джазовий напрям мейнстрім: «*Route 66*» (Маршрут 66) – Б. Труп, 1946; «*Night Train*» (Нічний потяг) – Д. Форрестер, О. Вашингтон, Л. Сімкінс¹, 1951; «*Bag’s Groove*» (Бегз грув) – М. Джексон, 1952;

- епоха *Modern Jazz*: «*All Blues*» (Всі блюзи) – М. Девіс, 1959, «*Blue Train*» (Синій потяг) – Д. Колтрейн, 1957, «*Bessie’s Blues*» (Блюз Бессі) – Д. Колтрейн, 1964, «*Mr. P. C.*» (Містер Пол Чемберс) – Д. Колтрейн, 1959, «*Blues in the*

¹ В деяких джерелах автором цієї композиції визначений Д. Еллінгтон.

Closet»¹ (Блюз у шафі) – Х. Бабасін, О. Петіфорд, 1956, «*Nutville*» (Натвіль) – Х. Сільвер, 1965, «*Gary's Notebook*» (Зошит Гері) – Л. Морган, 1964, «*Stolen Moments*» (Вкрадені моменти) – О. Нельсон, 1960, «*The Jody Grind*» (Джоді Грінд) – Х. Сільвер, 1966, «*Watermelon Man*» (Людина з кавуна) – Х. Хенкок 1962, «*The Sidewinder*» (Боковина) – Л. Морган, 1963, «*Unit 7*» (Блок 7) – С. Джонс, 1962; «*Raise Four*» (Підвищена кварта) – Т. Монк, 1968; «*Something in Blue*» (Щось у синьому) – Т. Монк, 1968.

¹ Зазначена композиція також відома під назвою «*Collard Greens and Black Eyed Peas*».

Додаток Б. Зіставлення акордових тонів гармонії мажорного блюзу та звуків мінорного пентатонічного ладу

- септакорд I ступеня:

Схема

1



- септакорд V ступеня:

Схема

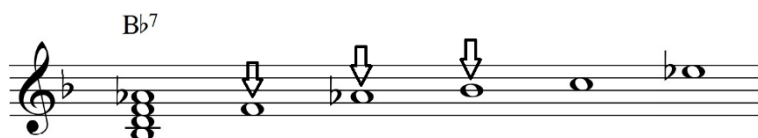
2



- септакорд IV ступеня:

Схема

3



Додаток В. Гармонічні схеми різновидів музичної форми «12-тактовий блюзовий квадрат»

Архаїчний блюзовий квадрат

I ₇	I ₇	I ₇	I ₇	
IV ₇	IV ₇	I ₇	I ₇	
V ₇	V ₇	I ₇	I ₇ (V ₇)	

Класичний блюзовий квадрат

I ₇	I ₇ (IV ₇)	I ₇	I ₇	
IV ₇	IV ₇	I ₇	I ₇	
V ₇	IV ₇	I ₇	I ₇ (V ₇)	

Блюзовий квадрат у джазовій музиці

I ₆	I ₆ (IV ₇)	I ₆	I ₇	
V ₇	IV ₇	I ₆	VI ₇	
IIIm ₇	V ₇	I ₆	IIIm ₇ V ₇	

Сучасний блюзовий квадрат у джазовій музиці

I ₆	VIIm ^{b5}	III ₇	VIIm ₇	II ₇	Vm ₇	I ₇	
IVmaj ₇	IVm ₇	bVII ₇	IIIIm ₇	VI ₇	bIII ₇	bVI ₇	
IIIm ₇	V ₇		IIIIm ₇	VI ₇	IIIm ₇	V ₇	

Додаток Г. Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Журба Я. О. Форма 12-тактового блюзу як феномен музичної неакадемічної культури ХХ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. Вип. 35. С. 118–128.
2. Журба Я. О. Характерні особливості мелодики блюзу. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. Вип. 37. С. 205–213.
3. Журба Я. О. Роль блюзу в джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. Вип. 39. С. 145–153.
4. Журба Я. О. Головні терміни і поняття блюзової музики. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 2 (11). С. 223–227.

Статті в іноземному науковому періодичному виданні

5. Журба Я. А. К вопросу о влиянии блюза на музыкальное направление рок. *Вестник Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. 2019. № 2 (32). С. 75–81.
6. Zhurba Y. A. Marginality as The Basic Characteristic of Blues. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 3. P. 14–17.

Наукові праці апробаційного характеру

7. Журба Я. О. Блюз як передвісник джазової музики першої половини ХХ ст. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, 20–21 квітня 2017 року, м. Харків. Харків, 2017. С. 112–113.

8. Журба Я. О. Особливості гармонії музичного стилю блюз. Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття : матеріали VI Міжнародної науково-творчої конференції. 25–26 квітня 2017 року, м. Київ. Одеса-Київ-Варшава, 2017. С. 225–227.

9. Журба Я. О. Блюз як передвісник неакадемічної музики другої половини XX ст. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства* : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених та студентів, 13–14 жовтня 2017 року, м. Одеса. Одеса, 2017. С. 24–27.

10. Журба Я. О. Вплив блюзу на музичний напрям рок. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність* : матеріали VII Міжнародної науково-творчої конференції, 20–21 листопада 2018 року, м. Київ. Київ, 2018. С. 338–341.

11. Журба Я. О. Проявлення характерних ознак блюзу в рамках музичного стилю *rhythm&blues*. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 22–23 квітня 2021 р., м. Київ, 2021.

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 – опублікування тез доповіді).