

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра джазу та популярної музики

Цяпка Тарас Володимирович

**"ЧАРЛІ ПАРКЕР: БОП І ЙОГО СПАДЩИНА" – ВПЛИВ ЧАРЛІ
ПАРКЕРА НА РОЗВИТОК БОП-ДЖАЗУ.**

Спеціальності 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – джазові оркестрові інструменти

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
Павелко Віктор Вікторович
Старший викладач кафедри
Джазу та популярної музики

Рецензент –
Войтович Олександр Орестович
кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри джазу
та популярної музики

Львів - 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕННЯ БОПУ.....	5
1.1. Витоки бібопу: соціальні, культурні, й музичні передумови.....	5
1.2 Основні фігури: Чарлі Паркер, Діззі Гіллеспі, Телоніус Монк, Макс Роуч.....	6
1.3. Відмінності між бібопом і свінгом	8
РОЗДІЛ II. ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ЧАРЛІ ПАРКЕРА.....	10
2.1. Основні етапи кар'єри (Kansas City, New York, Dial & Savoy Sessions)	10
2.2. Спадщина: вплив на сучасників і наступні покоління.....	11
РОЗДІЛ III. ЧАРЛІ ПАРКЕР ЯК НОВАТОР В ІМПРОВІЗАЦІЇ	14
3.1. Характерні риси його гри (ритміка, гармонія, фразування).	14
3.2. Аналіз окремих імпровізацій Чарлі Паркера: використання бібоп-лінії, секвенцій, хроматизму (на прикладі соло "Billie's Bounce").....	16
ВИСНОВКИ.....	24
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	26

ВСТУП

Актуальність дослідження. Джаз — одне з найважливіших музичних явищ XX століття, яке постійно еволюціонує та набуває нових форм. Особливе місце в його розвитку займає бібоп — стиль, що радикально переосмислив джазову імпровізацію, гармонію та ритмічну структуру. Серед засновників цього напрямку Чарлі Паркер виділяється як музикант, який корінним чином вплинув на джазову виконавську техніку, мову та художнє мислення. Його імпровізації стали еталоном для наступних поколінь, а композиції — зразком глибокого та емоційно насиченого музичного вираження.

Вивчення творчої спадщини Паркера має не лише академічну цінність, але й практичне значення для сучасних джазових музикантів, педагогів і теоретиків.

Мета роботи проаналізувати вплив Чарлі Паркера на формування бібоп-стилю: аналіз імпровізаційних методів, виконавської естетики та композиторських інновацій.

Завдання дослідження:

- Розкрити історичний контекст становлення бібопу.
- Висвітлити життєвий і творчий шлях Чарлі Паркера.
- Проаналізувати основні принципи імпровізації, властиві Паркеру.
- Дослідити особливості його композиційного стилю.

Об'єктом дослідження є імпровізаційна та композиторська діяльність Чарлі Паркера, а **предметом** - особливості музичної мови Чарлі Паркера та його вплив на бібоп і розвиток джазу в цілому.

Методи дослідження

- Історично-музичний аналіз,
- порівняльний аналіз,
- стилістичний аналіз імпровізацій,
- елементи транскрипції.

Наукова новизна полягає у комплексному висвітленні творчості Чарлі Паркера крізь призму його внеску в формування естетики бібопу, що розглядається як багатовимірне явище, сформоване на стику імпровізаційної практики, композиторської інновації та соціокультурних трансформацій середини XX століття.

Уперше в межах цілісного дослідження поєднано музично-аналітичний підхід до імпровізаційної техніки Паркера з вивченням його композиційної мови, що дозволило розкрити закономірності структурної організації його творчості.

Також уточнено роль Паркера як не лише виконавця-новатора, а й як композитора, чия діяльність заклала підвалини подальших стилістичних зрушень у джазовій традиції.

Практичне значення цього дослідження можуть бути використані у викладацькій діяльності, в курсах з історії джазу, імпровізації, а також у практиці виконавців-бібоперів.

Структура роботи

Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ І. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕННЯ БОПУ

1.1. Витоки бібопу: соціальні, культурні, й музичні передумови

Бібоп з'явився не випадково. Становлення бібопу в джазі як нового стилю, було обумовлене багатьма факторами зокрема низкою соціальних, культурних та музичних, що охоплюють період між 1930-ми та 1940-ми роками у США. Цей процес не був спонтанним — він став логічним продовженням еволюції джазу в межах змін, які переживало американське суспільство в зазначений період.

Одним з найважливіших чинників було соціальне становище афроамериканського люду. У міжвоєнний період та в роки Другої світової війни афроамериканські музиканти нерідко опинялись в умовах дискримінації, нерівного доступу до сцени, освіти та гонорарів. У відповідь на ці обмеження вони почали формувати музичні кола, де могли вільно самовиражатися. Саме в таких контекстах — джем-сейшен, клубах Гарлема, квартирниках — і виникали нові музичні ідеї, які згодом перосли у бібоп.

За словами Скотта Дево (Scott DeVeaux), Бібоп не був реакцією на свінг, а його логічним продовженням, розробленим музикантами, які прагнули розширити виразні можливості джазу: "Bebop was not a reaction to swing, but a logical extension of it, developed by musicians who sought to expand the expressive possibilities of jazz."

Важливим було й культурне оточення Гарлема — району Нью-Йорка, що в 1930–40-х роках став осередком афроамериканського інтелектуального й мистецького відродження. Саме тут містилися клуби, в яких виступали майбутні лідери бібопу — Чарлі Паркер, Діззі Гіллеспі, Телоніус Монк, Бад Пауелл та інші. Гарлем став лабораторією нових звуків, де формувалася мова модерного джазу.

Музиканти бібопу жадали звільнити джаз з танцювальних обмежень. Їхня творчість зверталася не до широкого загалу, а прагнула визнання та розуміння

колег. Цей підхід привів до ускладнення гармонічного мислення, ритмічної організації та мелодійного виразу.

Музичне підґрунтя бібопу сягає стилю свінг, проте нове покоління музикантів прагнуло подолати зразки ,властиві біг-бендам. В цьому контексті важливу роль зіграли джем-сейшини, зокрема в клубі «Minton's Playhouse», які стали місцем для формування нової імпровізаційної техніки.

Стенлі Крауч у книзі "Kansas City Lightning" зауважує, що джазовий стиль Чарлі Паркера розвивався з оточення, де музика була не тільки професією, а способом існування та засобом ідентифікації: "In Kansas City, the music was as free as the liquor, and the musicians played as if their lives depended on it."

Отже, бібоп постав як наслідок перетину соціальних обмежень, культурної потреби у самовираженні та музичної еволюції. Він став відповіддю на тісноту, що відчувалась як у джазовому музикуванні, так і в навколишньому суспільстві, водночас запропонувавши новий спосіб творчого самовираження, який проклав шлях до модерного джазу другої половини XX століття.

1.2 Основні фігури: Чарлі Паркер, Діззі Гіллеспі, Телоніус Монк, Макс Роуч

Виникнення бібопу як новаторського музичного напрямку в джазі було б немислимим без активності його провідних діячів. У епіцентрі цього явища перебували видатні музиканти, кожний з яких зробив свій неповторний внесок у творення та становлення музичної ідіоми бібопу. Виключну роль відіграли Чарлі Паркер, Діззі Гіллеспі, Телоніус Монк та Макс Роуч — митці, які не тільки реформували звучання джазу, але й розширювали його філософсько-естетичні обрії.

Чарлі Паркер, також відомий як «Птаха» (англ. Bird), став одним з найвидатніших новаторів у джазі двадцятого століття. Його гра на альт-саксофоні виділялась неймовірною технічною майстерністю, швидкістю та логічною завершеністю імпровізацій. Паркер докорінно змінив мелодійну мову джазу, запровадивши нові принципи побудови структури мелодійних ліній, поглиблену гармонію, акценти на слабких долях та ритміку. Його композиції, зокрема «Ornithology», «Ko-Ko», «Confirmation», «Donna Lee», стали класичними прикладами бібопу.

Паркера вважають духовним провідником бібопу, адже він задав як музичну, так і філософську модель стилю: орієнтацію на інтелектуальну глибину, індивідуалізм, мистецьку автономію.

«Чарлі Паркер не просто грав джаз — він переосмислив сам його синтаксис» (DeVeaux, *The Birth of Bebop*)

Трубач Діззі Гіллеспі додав ще одну невід'ємну складову бібопу. Його гра зачаровувала блискавичною майстерністю та неординарними гармоніями. Гіллеспі сміливо досліджував ритмічну форму, зокрема, додаючи афрокубинські нюанси в джазову структуру, що пізніше поклало початок латиноамериканському джазу. Він один з перших почав застосовувати в бібопі складні гармонічні заміни, хроматичні переходи, розширені акорди.

На відміну від Паркера, Гіллеспі був чудовим організатором: він збирав ансамблі, керував репетиціями, писав аранжування, сприяв поширенню нового стилю. У 1945–1946 роках їхній спільний квінтет з Паркером остаточно сформував стандарти бібопу як цілісної музичної течії.

Телоніус Монк був унікальним піаністом та творцем музики, який збагатив музичний світ нетрадиційними гармоніями, синкопованими ритмами та витонченою дисонантною логікою. Його виконавський стиль визначався навмисно незграбною технікою, але це було художнє рішення, щоб виразити нову, модерністську ідеологію джазового мислення.

Монк увійшов до числа перших композиторів бібопу, чиї композиції не лише супроводжували імпровізацію, но були і самостійними музичними висловлюваннями («Round Midnight», «Well, You Needn't»). Він активно виступав у клубі Minton's Playhouse, який відіграв важливу роль у становленні нової джазової мови.

Барабанщик Макс Роуч був ключовим новатором в джазові ритміці. Він відмовився від звичної ролі барабанів як виконавця чітко метричного фону та перетворив ударні на рівноправного учасника ансамблю. Роуч запровадив техніку гри на райд-тарілці як головному носію пульсу, а також застосовував креативне варіювання акцентів, поліметрії та синкоп.

Його співпраця з Паркером, Гіллеспі та Монком створила підґрунтя для ритмічної свободи у джазі. Макс Роуч також став значущою фігурою у розвитку пізнього бібосу та політично активного джазу 1960-х років.

Ці музиканти не просто винайшли новий стиль, вони започаткували фундамент модерного джазу, який й досі залишається відкритим для експериментів, інтелектуальних пошуків і глибокого естетичного розуміння.

1.3. Відмінності між бібопом і свінгом

Бібоп та свінг, хоча й постали як етапи еволюції джазу, демонструють різні відмінності в музичному вираженні та культурному підґрунті. Свінг, вершина популярності якого припадає на 1930-ті–початок 1940-х років. Він був створений для широкої публіки та задоволення потреби у танцювальній музиці. На відміну від нього, бібоп, що з'явився у середині 40-х, втілював інтелектуальний та індивідуалістичний підхід до джазу, орієнтований на слухача, а не на танцівника.

У свінгові музиці перше місце належало великим оркестрам, які зазвичай називали біг-бендами. Для цього стилю характерна чітка форма, що найчастіше виражалася у 32-тактові формі. Також відзначалися простота гармонії та стабільний ритм. Імпровізації були лаконічними та переважно вписаними у загальну структуру аранжування.

Натомість у бібопі домінували невеликі ансамблі, наприклад, квінтети чи секстети. Цей стиль відзначався набагато складнішою гармонією, використанням хроматизму та замінами акордів. Темп був значно швидшим, з акцентом на слабкі долі і використання синкоп. Форма імпровізації була вільнішою ніж в свінгу. Мелодії часто складалися з фрагментів і базувалися на акордових схемах добре відомих музичних стандартів, що називалось «contrafact».

«Де свінг був танцювальною музикою, а бібоп – арт-музикою»(DeVeaux, Scott)

Роль ритм-секції у свінгу бас і ударні здебільшого виконували функцію метричної опори, забезпечуючи стабільний тайм. У бібопі ударні набули інтерактивного характеру: Макс Роуч, Кенні Кларк та інші новатори почали

використовувати райд-тарілку як головний інструмент темпового пульсу, тоді як хай-хет і томи використовувалися для акцентів і поліритмії.

Бібоп-ритм (особливо райд-пульс, walking bass, епізодичний компінг) став підґрунтям для майбутніх стилів: хард-боп, кул-джаз, модальний джаз, фрі-джаз (котрий пішов далі). Майже весь джаз після 1945 року має його відблиск. Наголос на Індивідуальності: Ритм-секція перестала бути просто "машиною" для пульсації. Кожен інструмент (бас, барабани, піаніно) здобув значно більшу ритмічну та мелодійну волю в рамках колективної взаємодії.

Імпровізація у бібопі постала не як додаток, а як стрижень музичної експресії. Вона передбачала розкуту гру з акордами, темпом і структурою, що різнилося з порівняно чіткими соло в епоху свінгу.

РОЗДІЛ II. ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ЧАРЛІ ПАРКЕРА

2.1. Основні етапи кар'єри (Kansas City, New York, Dial & Savoy Sessions)

У розвитку музичної мови Чарлі Паркера чітко простежуються кілька ключових етапів, кожен з яких був вирішальним у становленні естетики бібопу.

Початковий період творчості Паркера щільно переплітається з музичною атмосферою Канзас-Сіті — ключового центру свінгу 1930-х років. Саме тут, виступаючи у великих оркестрах Джея Мака Шанна (Jay McShann Orchestra), він здобув перші професійні навички та почав експериментувати гармонічних і ритмічних форм. Під впливом саксофоністів Лестера Янгата, Бастера Сміта, Паркер поволі формує власний унікальний стиль, який вирізнявся швидкістю виконання, виразністю гри та сміливими хроматичними ходами.

У 1942 році Паркер перебрався до Нью-Йорка, який тоді був епіцентром джазової революції. Тут він став частиною середовища музикантів, які енергійно ламали сталість свінгу: Телоніус Монк, Кенні Кларк, Дізі Гіллеспі та інші. Значний вплив мали джем-сейшени за участі Паркера у клубі Minton's Playhouse, що фактично була колискою бібопу. У цьому клубі народжувалася нова імпровізаційна концепція, заснована на гармонічній насиченості, блискавичній швидкості та виразності музичних фраз.

Співпраця з Дізі Гіллеспі, котра вилилась у створення квінтету 1945 року, вважається вершиною становлення стилю бібоп. Вони виступали у клубах Three Deuces, Onyx Club, гастролювали, а також записували перші треки, що оформили звучання нового стилю.

Період записів для лейблів Savoy Records (Ньюарк, 1945–1947) та Dial Records (Лос-Анджелес, 1946–1947) був найпродуктивнішим у кар'єрі Чарлі Паркера. Саме ці сесії стали знаковими в історії джазу. До них увійшли такі твори, як:

Savoy Records

- "Ko-Ko"

- "Now's the Time"
- "Billie's Bounce"

Dial Records

- "Ornithology"
- "Yardbird Suite"
- "Moose the Mooche"

Ці записи демонструють високу зосередженість новаторських рис: блискавичну техніку, складні акордові прогресії, динамічне фразування, цілковиту перебудову імпровізаційної логіки. Показовим є трек "Ко-Ко", записаний у 1945 році: його зараховують одним із перших завершених прикладів бібоп-естетики. Період сесій часто супроводжувався особистими потрясіннями: зловживання психоактивних речовин, відміна турів, психологічні кризи. Після затримання та перебування у психіатричній лікарні Camarillo State Hospital (1946), Паркер на короткий час відновив відносно стабільну творчу діяльність.

Отже, шлях Паркера — це траєкторія швидкого злету, який змінив напрям розвитку джазу. Кожен крок його кар'єри — від ранніх дослідів у Канзас-Сіті до зрілих студійних творів на Dial і Savoy — становить поступовий розвиток музичного мислення, що лежить в основі сучасного джазового мистецтва.

2.2. Спадщина: вплив на сучасників і наступні покоління

Чарлі Паркер вплинув фундаментально на розвиток джазу як у своєму поколінні, так і в наступні десятиріччя. Його новаторський стиль гри, глибока імпровізаційна мова, а також загальний підхід до музичної форми і змісту започаткували нову парадигму в американській музиці XX століття.

Вплив Паркера на формування бібопу всередині 1940-х років став центральною постаттю у формуванні покоління музикантів, що шукали нових шляхів розвитку джазової мови. Його співпраця з Дізі Гіллеспі, Телоніусом Монком, Бадом Пауеллом, Максом Роучем та іншими не тільки окреслила

звучання бібопу, а й заклала підвалини нової естетики — джазу як високої інтелектуальної діяльності. Чимало з цих музикантів безпосередньо визнавали вплив Паркера, як у технічному сенсі (гармонія, ритм, фразування), так і в ідеологічному (орієнтація на індивідуальність, свободу творчого висловлювання).

Зокрема, Телоніус Монк наголошував, що Паркер «відчинив двері, крізь які всі ми пройшли». Макс Роуч підкреслював, що імпровізації Паркера являли собою «мову самі по собі» - цілісну систему, яка потребувала глибокого розуміння та засвоєння.

Розширення впливу на хард-боп, кул і модальний джаз у період з 1950 по 1960 роки вплив Паркера вийшов за межі бібопу. Музиканти хард-бопу, такі як Кліффорд Браун, Сонні Роллінз, Джекі Маклін, зберегли енергію та логіку імпровізації, які започаткував Паркер. Водночас, представники кул-джазу, серед яких Лі Коніц чи Ленні Тристано, також відчували натхнення від його хроматичних ходів та структурної волі, хоча вони перетворили це на більш спокійну та аналітичну форму вираження.

Майлз Девіс, що виступав з Паркером у середині сорокових років, згодом очолив модальний джаз. Але навіть у "Kind of Blue"(1959), де структура була максимально полегшеною, відчувається паркерівський підхід до фрази, інтонації та мелодійного розгортання.

«Без Паркера — жодного з нас би не було. Він — джерело.» — Майлз Девіс (Miles: The Autobiography, 1989)

Академічна спадщина та трансформація джазу на рівні освіти. У 1970-х та пізніші роки творчість Паркера стала часткою академічного канону джазу. Його соло аналізують у консерваторіях, джазових школах та у теоретичних працях. Мотиви, акордові схеми та фрази Паркера досліджуються як джерело для розвитку імпровізаційних навичок.

Праці таких авторів, як Томас Оуенс (Bebop: The Music and Its Players) чи Генрі Мартін (Charlie Parker and Thematic Improvisation), зробили важливий внесок у розуміння технічного і мистецького новаторства Паркера.

Багато саксофоністів — від Джона Колтрейна до Кенні Гарретта — вважають Паркера не просто своїм попередником, а взірцем інструментальної досконалості. Образ Паркера піднявся за межі музичного світу. Для покоління бітників та джазових естетів п'ятдесятих він став втіленням волі, шалу, інтелектуальної непокори масовій культурі. У творчості письменників, на зразок Джека Керуака або поетів-бітників, Паркер доволі часто постає як уособлення творчого осяяння та саморуйнування. Фільми, книжки, документалістика та скульптури (наприклад, монумент у Канзас-Сіті) вказують на те, що вплив Паркера триває як на музичному, так і на культурному рівнях.

РОЗДІЛ III. ЧАРЛІ ПАРКЕР ЯК НОВАТОР В ІМПРОВІЗАЦІЇ

3.1. Характерні риси його гри (ритміка, гармонія, фразування)

Імпровізації Чарлі Паркера стала еталоном джазової майстерності, яке й нині править за мірило професійних вимог в академічному та практичному джазовому музикуванні. Паркер не просто розширив діапазон технічних можливостей альт-саксофона, та здійснив справжню трансформацію гармонічної, ритмічної та мелодійних основ джазового виконавства.

1. Ритміка: синкопа, поліритмія і свобода — це ритмічна мова Паркера.

Він застосовував синкоповані структури, непарні ритмічні групи, зміщення акцентів, що давали імпровізації ефекту "ритмічної невловимості". Одним з значущих новаторських підходів Паркера було ритмічне «розтягування» фрази — коли мелодійний мотив розгортається незалежно від метричної сітки, створюючи ілюзію імпровізаційної волі, водночас зберігаючи логіку і баланс.

Також притаманне використання подвійного темпу (double time) — техніки, коли музикант грає вдвічі швидше за головний пульс, що дозволяє створити надзвичайну динамічність. Паркер часто змінював подвійний темп із паузами й несподіваними ритмічними зупинками, формуючи драматургічну напругу.

2. Гармонія: хроматизм, переосмислення акордових структур.

Одним з ключових нововведень Паркера у джазовій музиці стало корінне перетворення гармонії. Він активно використовував комплексні заміни акордів, так звані субституції (гармонічні заміни), додавав альтеровані акорди, а також вводив в музику недіатонічні інтервали, що вносили дисонанс. Завдяки цьому, його імпровізації виходили за межі звичних гармонічних рамок, формуючи неповторні звукові образи.

Окрему увагу вабить його активне використання хроматичних прохідних, в яких нестійкі ноти впроваджуються як логічні складові фрази, а не як випадкові оздоби. Паркер поєднував тональні центри з модальною логікою, розширюючи концепцію функціональної гармонії. Його метод також визначається вертикальним мисленням: замість руху виключно мелодією, він оперував акордними конструкціями, часом випереджаючи або контрапунктуючи гармонічну базу супроводу. Це стає очевидним у його комплексних арпеджіо та секвенціях, котрі він відтворював з математичною точністю, однак музично вільно.

3. Фразування: тематизм, довгі лінії, мовна інтонація.

Фразування - це спосіб підкреслити концепцію, мотив або навіть меседж, яке має бути за задумом творця. Зазвичай це позначається нотними знаками на нотному стані, які називаються фразовими знаками або фразовим маркуванням. У більшості п'єс для саксофона нема позначок. тому музикант сам вирішує, як він хоче висловити свою музику.

Фразування Паркера нерідко порівнюють з мовленням: його фрази мають граматичну логіку, з виразною структурою питань, відповідей, окликів, пауз. Це не випадково: Паркер вважав, що музикант повинен «говорити» через інструмент.

Типові риси його фразування: Довгі фрази часто на 8-16 тактів, тематична імпровізація, використання "бібопових" ладів — стійких мелодико-гармонічних фрагментів (ліків), які стали частиною бібопової мови. Попри це, фрази Паркера завжди є цілісними, навіть у випадку великої щільності нот: кожна ідея має свій початок, розвиток та логічне завершення.

3.2. Аналіз окремих імпровізацій Чарлі Паркера: використання бібоп-лінії, секвенцій, хроматизму (на прикладі соло "Billie's Bounce")

Імпровізації Чарлі Паркера — це важка структура, збудована на систематичному застосуванні характерних музичних елементів, серед яких центральне місце займають бібоп-лінії (bebop lines), секвенції та хроматизм.

Розбір одного з найвідоміших його соло — у композиції “Billie’s Bounce” — дозволяє глибше усвідомити ці складові.

Бібоп-лінії — це стрімкі, ритмічно насичені мелодійні фрази, що містять притаманні бібопу елементи: активні ноти, хроматичні проходи, та імпровізаційні вивчені фрази (licks).

З його найперших мелодій відчутно, як Чарлі Паркер знаходив шлях, аби позбутися громіздкості мажорної гама, натомість спрямовуючи її до свінгу та безперервного розвитку. Крок за кроком, методично й обґрунтовано, він почав експериментувати з певними гамми, вводячи хроматичні ноти. Дізі, обираючи інший підхід до самих гам, перейняв ті ж стратегії для їхнього перетворення. Ці гама зрештою стали наріжним каменем джазу в цілому, від бібопу до модальної музики.

Приклад бібопових ладів

Bebop Scales				
#	Name	Notes in C Major	Degrees	Passing note
II	Bebop Dorian	D E F F# G A B C	1 2 b3 b4 4 5 6 b7	b/w b3 & 4
V	Bebop Dominant	G A B C D E F F#	1 2 3 4 5 6 b7 7	b/w b7 & 1
I	Bebop Major	C D E F G A b A B	1 2 3 4 5 b6 6 7	b/w 5 & 6
i	Bebop melodic minor	C D E b F G A b A B	1 2 b3 4 5 b6 6 7	b/w 5 & 6

Секвенції (повтори мотиву чи фрази на різних висотах)—один з ключових прийомів Паркера. У «Billie's Bounce» він активно використовує цей прийом, аби створити відчуття наростання, розвитку та напруження. Хроматизм, або використання нот, які не належать до діатонічної гами, є ключем до музичного стилю Паркера. У композиції «Billie's Bounce» він продемонстрував майстерне володіння хроматичними пасажами, що слугують як «підхід» до основних тонів або ж привносять напругу через змінені акордові тони.

Приклад музичного аналізу: «Billie's Bounce»



Ноти нам демонструють, як виглядає тема пісні. партія написана в тональності D для альт-саксофона. Як бачите, акорди представляють блюзову гаму, а не мажорну гаму. Це через те, що в мажорній гамі відсутня G#, а в блюзовій гамі є G#. Для того, щоб дізнатись про блюзовий лад, нам необхідно знати формулу блюзового ладу, а саме: (1 b3 4 #4 5 b7).

В оригінальному записі Паркер часто використовує гами Dmaj7 в першому такті, хоча це мало бути D7. У перші 7 тактів Паркер часто включає ноти з провідної тональності, голосу що йде від F# у тонічному акорді до F в субдомінантовому акорді. Нижче наведено першу сольну партію з імпровізації Чарлі Паркера на цю пісню.

Billie's Bounce

Charlie Parker

Як ви можете бачити, зеленим кольором виділено фрази, які Чарлі Паркер використовував у своїй імпровізації, а оскільки ця пісня має лише 12-тактовий блюз, то виходить, що в цій імпровізаційній частині Паркер має всього три фразування свого соло. Перше - на 1-3 такті, друге - на 5-7 такті і третє - на 9-11 такті. З цих підсумків видно, що Паркер поставив собі за ціль зіграти соло на 3 такті, а потім відпочити один такт, що також є повторенням стилю Паркера у створенні його сольної партії, що робить його соло більш послідовним та організованим.

Billie's Bounce

Charlie Parker

У цій фразі можна розгледіти фірмову імпровізаційну манеру Паркера в тактах 1 та 2. Він також застосовував цей вступ через 8 років у своєму соло на "Now's The Time". Більшість його імпровізаційних партій мають цю лінію, котра є досить відомою для інших музикантів, оскільки вона має власний розвиток стилю, ритмічну структуру, котру можна вважати проміжною, а також вибір нот не є надто для саксофоніста при виконанні соло. Крім того, цей патерн

може бути використаний й іншими музикантами, не обов'язково саксофоністами, оскільки цей патерн може бути застосований у багатьох інших гамах. Нижче наведено приклад партії імпровізації Чарлі Паркера в "Now's The Time".



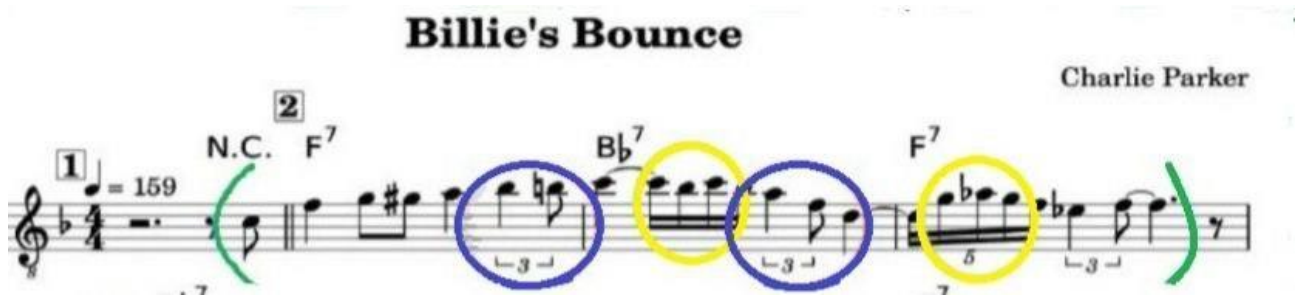
У цій мелодичній конструкції використовується широкий спектр нот, адже Паркер використав шістнадцяті ноти у другому такті та квінтоль в третьому такті. Відповідно до ритмічної структури, нота F є найчастіше повторюваною, її зіграно чотири рази, що перевершує частоту відтворення інших, таких як C, B та G.



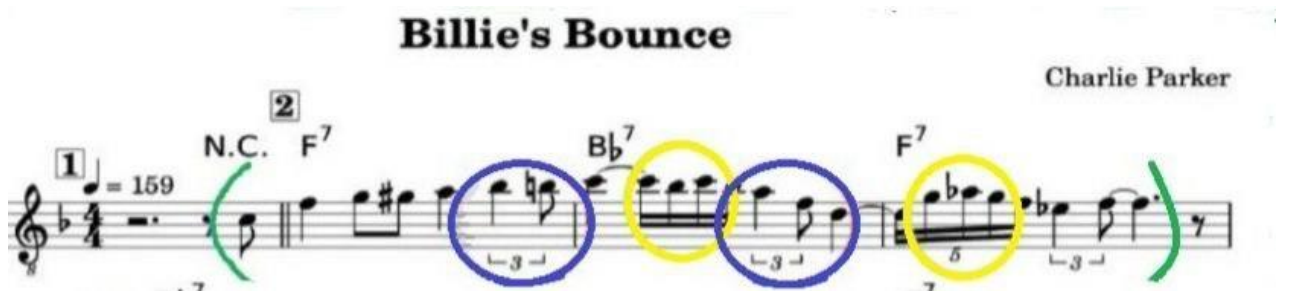
Початкова частина цієї фрази, що є рядком у тактах 1 і 2, подібна до назви пісні «Ornithology». «Ornithology», котру насправді написав Бенні Харріс. Кажуть, що Харріс взяв цей вступ зі соло Паркера. У такті 10 теж є рядок з пісні "Ornithology", котрий звучить так:



Крім того, у фразі відчувається повторення ритмічного малюнку: у першому такті один і той самий ритм, що й у третьому такті 2, виділені синім кольором.

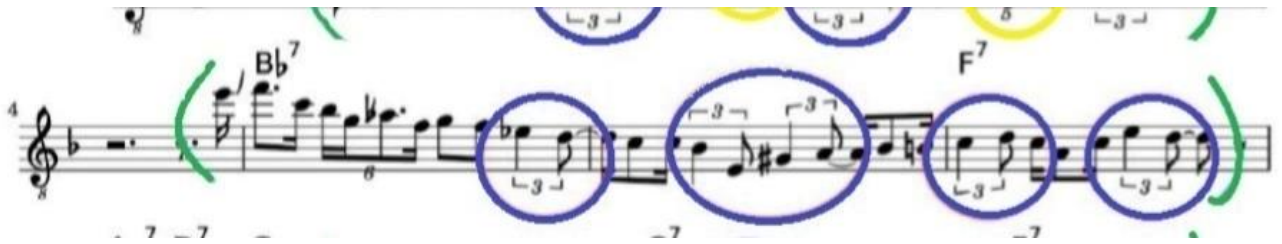


Ритмічне повторення базується на триолі з ритму чверть-восьма під одним ребром. Подібний ритмічний малюнок можна також побачити у 2-гу долю такту на 3-тю, але він відрізняється тривалістю ноти, оскільки базується на пунктирному чвертному ритмі. У першому фразовому уривку спостерігаємо використання хроматичних змін – звуки $G^\sharp$ та B , включені в акордову конструкцію $F7$. Варто відзначити, що тут таке використання є доречним, адже воно не супроводжується подовженням тривалості нот.



Далі, Паркер також вдається до прийому сусідніх звуків, відмічених жовтим, в другому такті й третьому тактах. У другому такті Паркер використовує сусідній звук від ноти C до B , а в третьому — від G до $A^\flat$. Упродовж всієї фрази з такту 1-3 спостерігаємо ритмічний розвиток: від використання лише четвертів та восьмих доходить до квінтолі в п'ятому такті.

В наступній частині першої імпровізації той самий ритмічний малюнок з триолі з чверті та восьмої знову з'являється у п'ятому такті — на четвертій долі, у шостому такті — на другій та третій долях, а також на першій долі сьомого такту.



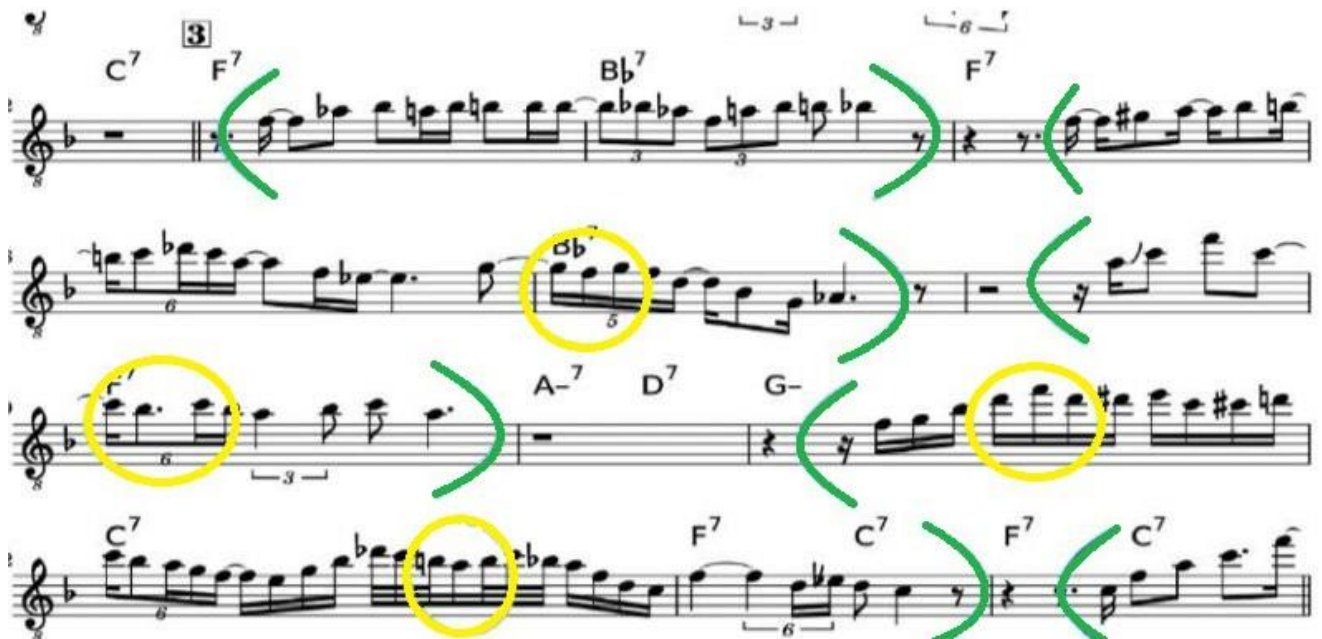
У цій фразі Паркер починає використовувати складніші ритми, зокрема секстолю в п'ятому такті, а також широке застосування синкоп. Вибір нот Паркера переважно складають ноти C та D, оскільки фраза розвивається за схемою II-V-I до A7, що дозволяє використовувати ці ноти протягом всієї фрази. Переходимо до третього фрагмента соло, який є фінальним в першій імпровізаційній частині. Нижче представлено партитуру даної фрази.



Паркер відразу ж вдається до складності у вступі до цієї мелодійної фрази, що проявляється в ритмічному малюнку і у виборі нот. Це пов'язано з тим, що найвища нота у фразі - F, що є досить високою для саксофоніста.. У дев'ятому такті, Паркер спочатку виконує акордові звуки G-7 і торкається ноти D $\flat$ у секстолі, щоб підвести до наступного акорду - C7.

На акорді C7 Паркер знову використовує повторюваний ритмічний малюнок, який пронизує всю імпровізаційну частину. У нотному матеріалі найчастіше зустрічаються ноти F та B $\flat$, адже ця композиція написана в тональності F, і ці ноти є базові для розвитку техніки у цьому розділі.

Також нота D $\flat$ у дев'ятому такті представляє собою ноту бібопового ладу а саме дорійського з 4 $\flat$. А у одинадцятому такті G $\sharp$ є додатковою хроматичною нотою для м'яккішого переходу до нотки A.



Вище подано другий квадрат імпровізації. Тут можна виокремити 4 фрази оскільки Паркер робить невеличкі паузи, аби перепочити та підготуватись до наступною фразою. Ці фрази охоплені зеленою дужкою: на 13-14 тактах, далі на 15-17, потім на 18-19 і завершальна - на 21-23 тактах. Загалом із цього поділу видно, що Паркер грає фрази тривалістю 2-3-2-3 такти, що відрізняється від трьох тактового структурування у першому квадраті імпровізації.

В цій частині імпровізації Паркер зосереджується переважно на грі соло з використанням ритму шістнадцятих нот та триолів. Це зумовлено декількома факторами. По-перше, це пов'язано зі стрімким темпом самої композиції, що властиво бібопу, а також з тим, чим славився Паркер - його здатністю до бездоганного виконання складних партій у швидкому темпі.



Наведена вище фраза відкриває другий квадрат імпровізації. Це короткий лік у гамі F блюз. Паркер рідко вдається до блюзових фраз в першому такті.

Причина в тому, що у першому такті Паркер скоріше зіграє домінантний акорд, ніж мажорний. Ця фраза демонструє також повторюваний ритмічний малюнок на третій та четвертій долях першого такту а саме ритм восьма-шістнадцята, та триоль на першій та другій долі другого такту. Ця фраза на початку квадрату порівняно першим квадратом імпровізації він демонструє аналогічний стиль у вступній імпровізації. Він починає з дуже простих ритмічних структур, поступово ускладнюючи їх, демонструючи свій професіоналізм у швидких темпах.

Паркер переважно застосовував шістнадцяті ноти, а також секстолі та квінтолі. У 15-му такті також використано хроматичні ноти і бібопові лади, а саме G# перед A і Bb перед B $\sharp$. Застосування бібопової хроматики може допомогти розвитку імпровізації, використовуючи провідний тон для наближення до наступного акорду. У 16-му такті Паркер використовує Eb, щоб тонічний акорд звучав більш подібно як домінанта на F7, що додає імпульсу до Bb7 (IV7) у наступному такті. Цей підхід було адаптовано на початку 12-тактової блюзової форми, і Паркер має чимало шляхів посилити цей ефект.

По-перше, це введення деяких нот які є у бібопових ладах які ми тепер знаємо і хроматичні, таких як b4, #5, b9 або #9, до акорду F7. Далі він додає C-7 до F7, щоб створити звучання "ii-V7". Крім того, Паркер також підсилює цей ефект, вказуючи Cb7 замість F7 (що є тритоновною заміною). Останній спосіб – це комбінування з деяких зазначених вище способів. Ці прийоми змушують F7 сприймати більше як домінантовий акорд замість тонічного, що веде до розв'язання в Bb7 у наступному такті. Далі - третя фраза з імпровізаційної частини. У цій фразі мінімальна кількість змін нот порівняно з іншими фразами. Більшість нот – це лише ноти C, Bb та A, але є також нота F у 18-му такті. По суті, ці ноти – просто акорд від тону F7 і завершуються на ля, що припадає на четверту долю такту 19. У 19-му такті також присутній допоміжні тони: перехід C-Bb-C.

ВИСНОВКИ.

У цій роботі було проведено всебічний аналіз творчості Чарлі Паркера — одного з найвпливовіших діячів в джазовій історії XX століття. Його вклад у становлення стилю бібоп виявився вирішальним як у музично-естетичному, так і в соціокультурному вимірі.

Розгляд історичного підґрунтя зародження бібопу показало, що цей напрям постав як відповідь афроамериканських музикантів на обмеження свінгу та комерційних тенденцій джазу 1930-х років. Бібоп сформувався як вираз музичного протесту й самоствердження, для якого були характерні індивідуальна віртуозність, інтелектуальна глибина та гармонійна свобода. Було встановлено, що творчий доробок Паркера, Діззі Гіллеспі, Телоніуса Монка та Макса Роуча став наріжним каменем нової естетики в джазі.

У другому розділі проаналізовано життєвий та творчий шлях Чарлі Паркера. Його становлення як музиканта відбулося в умовах суворой соціальної нерівності, що водночас формувало його прагнення до іновацій. Періоди, пов'язані з Канзас-Сіті, Нью-Йорком і записами на лейблах Dial та Savoy, відображають не лише еволюцію його стилю, а й розвиток його мистецького світогляду. Крім того, було розкрито масштаб впливу Паркера на сучасників — Майлза Девіса, Джона Колтрейна, Сонні Роллінса та інших — і на наступні покоління музикантів, які перейняли його концепції гармонії, ритму й імпровізації.

У третьому розділі здійснено глибокий аналіз музичної мови Чарлі Паркера як новатора в імпровізації. Проаналізовано ключові особливості його виконавської манери: акцентування на складній ритміці, збагаченій гармонії, широке використання хроматизму, секвенцій та бібоп-ліній. Ретельний розбір соло у композиції “Billie’s Bounce” продемонстрував, що його імпровізації вибудовані на логічно структурованих мелодичних конструкціях, в яких переплітаються інтелектуальна глибина та глибока емоційність.

Отже, Паркер створив принципово новий підхід до імпровізації, піднявши її до рівня високої композиційної організації.

Загалом, Чарлі Паркер не просто започаткував бібоп, а й радикально змінив джаз, перетворивши його на інтелектуальну форму мистецтва. Цей стиль поєднав у собі неперевершену технічну майстерність, складні гармонічні рішення та глибоку емоційну насиченість. Його внесок продовжує надихати, а дослідження його музики залишається ключовим для розуміння розвитку джазової мови у XX та XXI століттях.

Список використаних джерел

1. Azzara, C. D. (2002). Improvisation. In Colwell, R. & Richardson, C. The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning (pp. 171–187).
https://books.google.com.ua/books/about/The_New_Handbook_of_Research_on_Music_Te.html?id=35ianv5yuvcC&redir_esc=y
2. Berliner, P. (1994). Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. University of Chicago Press.
<https://dokumen.pub/thinking-in-jazz-the-infinite-art-of-improvisation-9780226044521.html>
3. Biography. Charlie Parker Biography. Retrieved from:
<https://www.biography.com/musician/charlie-parker#charlie-bird-parker>
4. Brian, P. (2005). Chasin' the Bird: The Life and Legacy of Charlie Parker.
<https://books.google.com.my/books?hl=en&lr=&id=ijEGzLKQY5kC&oi=fnd&pg=P>
5. Davis, M., & Troupe, Q. (1989). Miles: The Autobiography. Simon & Schuster.
<https://books.google.com.ua/books?id=xgAVXHhuNYgC&pg=PA7>
6. DeVeaux, S. (1997). The Birth of Bebop. University of California Press. ст.1–15, 83–110, 185–220.
https://docdrop.org/download_annotation_doc/Deveaux---1997---The-Birth-of-Bebop-dsoh7.pdf
7. Frith, F. (2010). Teaching Improvisation. Not Teaching Improvisation. Dissonanz/Dissonance, 10–17.
https://www.researchgate.net/publication/369384110_Teaching_as_Improvisation
8. Gioia, T. (2011). The History of Jazz. Oxford University Press. Ст.171–190.
<https://books.google.com.bz/books?id=J9G50L3c14QC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>

9. Green, L. (2014). Music Education as Critical Theory and Practice: Selected Essays. Farnham: Ashgate.
<https://books.google.com.my/books?id=uj8rDwAAQBAJ&pg=PP1>
10. Owens, T. (1995). *Bebop: The Music and Its Players*. Oxford University Press. Cт.25–83.
https://docdrop.org/download_annotation_doc/Owens---1995---Bebop-The-Music-and-its-Players-koi0y.pdf
11. Peter, S. An Analysis of Charlie Parker’s “Billie’s Bounce” Solo.
<http://peterspitzer.blogspot.com/2011/07/an-analysis-of-charlie-parkers-billies.html>
12. Porter, L. (1997). *Jazz: A Century of Change*. Schirmer.
13. Sawyer, R. K. (2003). *Creativity and Development*. New York: Oxford University Press.
14. Sawyer, R. K. (2006). Group creativity: Musical performance and collaboration. *Psychology of Music*, ст.148–165.
15. Woideck, C. (1996). *Charlie Parker: His Music and Life*. University of Michigan Press. Cт.88–125.
https://books.google.com.ua/books/about/Charlie_Parker.html?id=yuubqYxkRfYC&redir_esc=y