

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЦІНЬ ШЕНЯН

УДК 780.614.131.091.036.9(100+477)"196/20"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ


**БЛЮЗОВИЙ НАПРЯМ У ГІТАРНОМУ ВИКОНАВСТВІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва

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



Цінь Шенян

Науковий керівник: Воскобойнікова Юлія Василівна, доктор мистецтвознавства, доцент

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Цінь Шенян. Блюзовий напрям у гітарному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», галузь знань 02 «Культура і мистецтво». Харківська державна академія культури. Харків, 2026.

Дисертацію присвячено цілісному дослідженню блюзового напрямку в гітарному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Актуальність теми зумовлена тим, що блюзове гітарне виконавство, яке вплинуло на більшість сучасних стилів популярної музики – від рок-н-ролу та хард-року до поп-музики, а також на творчість академічної традиції, – досі не отримало систематичного наукового осмислення ні у світовому, ні в українському музикознавстві. Дослідження блюзового напрямку гітарного виконавства здебільшого мають розпорошений, локальний характер як у географічному, так і в аспектному сенсі, тоді як комплексне вивчення цього явища як багатоаспектного феномену музичної культури до цього часу не здійснювалося.

Мета дослідження – визначення специфіки та значення блюзового напрямку у гітарному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Об'єктом дослідження є неакадемічне гітарне виконавство другої половини ХХ – початку ХХІ століття, **предметом** – специфіка проявів блюзового напрямку в гітарному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Теоретичну основу дослідження складають наукові праці з проблем: – історії та теорії блюзу (Я. Журба, І. Коляда, Ю. Конончук, Р. Oliver, D. Evans, J. Titon, S. Charters, С. Keil, А. Gussow, N. Bromell, R. Palmer,

- E. Wald, E. Komara, P. Schroeder, G. Wardlow, G. Oakley, M. Sakakeeny, R. Springer);
- теорії стилю та жанру (А. Бондаренко, О. Зав'ялова, О. Катрич, О. Коменда, І. Коханик, О. Лігус, І. Покулита, С. Шип);
 - музичного виконавства та інтерпретації (О. Варданян, І. Єргієв, І. Польська, В. Москаленко, Т. Орлова, Н. Рябуха, Л. Шаповалова);
 - музичної форми та фактури (М. Боровик, О. Гнатишин, Н. Горюхіна, А. Івко, Г. Ігнатченко, С. Салдан);
 - гітарного виконавства та гітарної органології (Ф. Бернат, О. Войченко, В. Блажевич, П. Гордієнко, Ю. Юцевич, А. Bennett, К. Dawe, А. Cohen, J. Baily, P. Driver, N. Mongan, I. Gitler, W. Goins);
 - біографічних досліджень блюзових музикантів (J. Fahey, D. Dann, R. Pое, S. Ainslie, P. Carson, M. Power, H. Shapiro, R. Osipov, T. Russell, S. Cushing, R. Sacré);
 - блюзової гітарної техніки та виконавської практики (М. Жембровський, W. Tallmadge, H. Weisethaunet, R. van der Bliiek, S. Smith, J. Lacava, L. Gay, J. Troutman, P. Narváez,);
 - мікрохроматики (І. Гошко, Г. Когут, М. Трянов);
 - соціокультурних аспектів блюзової традиції та міжкультурних взаємодій (D. Weinstein, D. Carr, P. Madura, J. Wipplinger, C. Bakriges та ін., А. Kellett).

Аналітичний матеріал дослідження складають:

- аудіозаписи гітаристів різних періодів та стилів – від ранніх представників дельта-блюзу (Ч. Паттон, Р. Джонсон, С. Хаус), митців чиказького електричного блюзу (М. Уотерс, Бі Бі Кінг, А. Кінг, О. Раш) до британського блюзового відродження (Е. Клептон, П. Грін, Дж. Бек) та ін.;
- обрані композиції Гері Мура, включаючи кавер-версії «All Your Love», «Walking by Myself», «Oh, Pretty Woman», «Stop Messin' Around» та авторські твори «Still Got the Blues», «Midnight Blues», «King of the Blues», «Parissien Walkways» та «Story of the Blues»;

- нотні транскрипції гітарних партій;
- біографічні джерела.

Методологічну основу дослідження становить комплекс наукових підходів і методів: системний підхід, діалектичний метод, історико-генетичний метод, контекстний аналіз, структурно-функціональний метод, принцип ізоморфізму, семіотичний метод, принцип компаративізму, біографічний метод, емпіричний метод. Спеціально-музикознавчі методи – стильовий, жанровий, інтонаційний, структурно-композиційний, тембральний, інтерпретаційний та акустичний аналіз – склали основу дослідження музичних аспектів блюзового гітарного виконавства. Крім того, були використані інструменти етномузикології та соціомузикології, а також окремі аспекти психології творчості. Широке застосування отримав компаративний метод для порівняння різних версій блюзових творів. Також були застосовані графічний метод (для створення порівняльних схем) та метод III-асистованої візуалізації (для створення інтерактивної карти блюзової спадкоємності).

Наукова новизна дисертації:

вперше:

- здійснено цілісне дослідження блюзового напрямку у гітарному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття як багатоаспектного явища музичної культури;
- систематизовано категоріальний апарат блюзового напрямку гітарного виконавства, що формує основу для наукового осмислення процесів у межах українського музикознавчого дискурсу;
- створено широку панораму діяльності головних репрезентантів блюзового напрямку гітарного виконавства;
- введено у науковий обіг творчість Гері Мура як одного з найвпливовіших європейських блюзових гітаристів та здійснено аналіз його виконавського стилю на матеріалі обраних творів;

- визначено роль творчості Гері Мура в комунікації афроамериканської та британської традицій блюзового виконавства та подальшому розвитку неакадемічного гітарного мистецтва;

уточнено:

- історичну періодизацію блюзового напрямку гітарного виконавства з урахуванням домінуючого типу інструмента, географічного центру та соціокультурного контексту;
- просторово-моторну детермінованість блюзових гітарних композицій як чинник домінування автодидактики в передачі технічної майстерності; *набули подальшого розвитку:*
- положення про діалектику технологічного ускладнення й свідомого мінімалізму як сутнісну рису блюзової естетики;
- уявлення про феномен «блюзової дифузії» як механізм стильової еволюції неакадемічного гітарного мистецтва ХХ століття;
- методологія комплексного дослідження неакадемічних виконавських практик, збагачена застосуванням компаративного методу для аналізу різних версій блюзових творів.

У Першому розділі «Блюз та гітарне виконавство» проаналізовано джерельну базу дослідження, обґрунтовано методологію та систематизовано категоріальний апарат блюзового гітарного виконавства.

У підрозділі 1.1 здійснено огляд наукової літератури з проблем блюзових традицій гітарного виконавства. Визначено, що дослідження мають розпорошений характер: переважають біографічні нариси, інтерв'ю та есеїстика, тоді як аналітичні музикознавчі розвідки залишаються нечисленними. Виявлено зовнішні впливи на формування блюзової гітарної традиції – гавайського стилю гри, що позначився на виникненні слайд-техніки, та іспаномовних латиноамериканських традицій, що відобразилися в ритмічних структурах техаського та новоорлеанського блюзу. Зафіксовано дискусію навколо расової належності блюзу, яка виявила, що ключовим критерієм автентичності виконання є не походження музиканта, а глибина

його занурення в культурне середовище жанру. Зафіксовано феномен «блюзової дифузії» – проникнення блюзових виконавських прийомів у практично всі стильові напрями гітарного мистецтва ХХ століття, що підтверджує статус блюзу як музичної універсалії. Виявлено суттєву наукову лакуну щодо дослідження творчості Гері Мура, частково заповнену лише біографічними працями М. Пауера та Г. Шапіро.

У підрозділі 1.2 обґрунтовано комплексну методологію дослідження, зумовлену багатовимірністю блюзу як культурного феномену – одночасно стильової характеристики, жанрової дефініції, структурно-ладової моделі, національно-культурного явища та різновиду літературної творчості. Діалектичний метод використано для розкриття внутрішніх суперечностей блюзової традиції. Контекстний аналіз визначено як фундаментальний для адекватного розуміння блюзового виконавства, оскільки воно виявляється надзвичайно чутливим до соціального, культурного, особистісного та технічного контекстів. Біографічний метод набуває особливої ваги в умовах неакадемічного виконавства, де домінує орієнтація на неформальних лідерів та видатних музикантів.

У підрозділі 1.3 здійснено систематизацію категоріального апарату блюзового гітарного виконавства, що охоплює структурні (дванадцятитактова, восьмитактова, шістнадцятитактова форми, turnaround, риф, лік), гармонічні (блюзовий септакорд, тритонова заміна, модальна гармонія, педальний тон), ритмічні (свінг, шафл, триольна пульсація, синкопа), інтонаційні (блюзова нота, бенд, вібрато, мікротонове інтонування), технічні та організаційно-виконавські аспекти. Запропоновано українськомовні відповідники англійської термінології, що створює основу для наукового опису виконавських процесів у межах українського музикознавчого дискурсу. Встановлено, що виявлена термінологічна система є не лише описовою, а й функціональною: категорії ритмічного позиціонування, драматургічного керування, тембрового характеру та мелодичної артикуляції утворюють цілісний інструментарій для аналізу

блюзового виконавства на тій глибині, яка недосяжна засобами традиційної нотації.

У Другому розділі «Гене́за та розвиток блюзової гітарної традиції» здійснено історичну періодизацію блюзового гітарного виконавства та досліджено еволюцію виконавської техніки й інструментарію.

У підрозділі 2.1 столітню історію блюзової гітари впорядковано через чотири етапи. Акустичний етап (1890-ті – 1930-ті) сформував базовий виконавський канон у сільських громадах дельти Міссісіпі; визначено внесок Ч. Паттона, Р. Джонсона, С. Хауса, Б. Вайта та інших піонерів жанру. Етап електрифікації та урбанізації (1940-ві – 1950-ті) перемістив центр тяжіння до Чикаго, Мемфіса та Детройта, де технологічний перехід на електроінструмент спричинив якісну зміну виражальних засобів; визначено роль М. Уотерса, Бі Бі Кінга, А. Кінга, Е. Джеймса, О. Раша, Дж. Ріда та інших. Етап глобалізації (1960-ті – 1970-ті) вивів жанр за межі американського континенту завдяки британським музикантам, які переосмислили афроамериканську спадщину в контексті рок-культури; простежено діяльність Е. Клептона, П. Гріна, Дж. Хендрікса, Дж. Бека та інших. Сучасний етап (від 1980-х) позначений співіснуванням ретроспективних і новаторських тенденцій; визначено внесок С. Р. Вона, Р. Крея, Дж. Бонамасси, Д. Тракса та інших у збереження й оновлення блюзової традиції. Зафіксовано зростаючу роль жінок у блюзі та тенденцію до глобалізації жанру.

У підрозділі 2.2 досліджено еволюцію виконавської техніки та інструментарію блюзової гітари від примітивного *diddley bow* до сучасних цифрових систем. Виявлено діалектичну взаємозумовленість техніки та інструментарію: кожний технологічний зсув призводив не просто до розширення звукової палітри, а до перегляду уявлення про блюзовий саунд. Виявлено два тембральні полюси електричної блюзової гітари: м'який, обертоново насичений звук напівакустичних моделей Gibson із хамбакерами, оптимальний для мелодійного фразування, та різкий, артикульований тон

цільнокорпусних Fender із сингл-звукознімачами, що акцентує атаку й динамічні контрасти. Встановлено просторово-моторну детермінованість блюзового виконавства, що пояснює домінування автодидактики як механізму передачі майстерності. Виявлено діалектичне протиставлення технологічного ускладнення й свідомого мінімалізму як сутнісну рису блюзової естетики, що може бути сформульоване як основний закон блюзового звуковидобування: саунд визначається не інструментом і не технічними засобами, а руками виконавця.

У Третьому розділі «Виконавська специфіка блюзової творчості Гері Мура» досліджено творчу біографію Гері Мура та проаналізовано виконавську специфіку його блюзових творів.

У підрозділі 3.1 розкрито творчий шлях Гері Мура в контексті блюзових процесів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Встановлено, що його траєкторія є характерною для покоління європейських блюз-рокових музикантів: блюзовий імпульс юності, засвоєний опосередковано через британський блюзовий бум 1960-х (вплив П. Гріна, Е. Клептона, Дж. Хендрікса), пройшов тривалий період латентного існування у сферах джаз-року («Colosseum II»), хард-року та хеві-металу (сольна кар'єра 1980-х, співпраця з «Thin Lizzy»), а потім реалізувався у формі свідомого повернення до жанру на якісно новому рівні (альбом «Still Got the Blues», 1990). Ключовою характеристикою є те, що рокові роки Мура не були відхиленням від блюзового шляху, а стали джерелом тих виразових засобів – розширеної динамічної палітри, каскадних швидкісних пасажів, потужної сценічної енергетики, – які суттєво оновили його блюзову виконавську практику. Проаналізовано зв'язки спадкоємності, які засвідчили, що «вхідні» впливи Мура охоплювали афроамериканський електричний блюз, британський блюз-рок, психоделічний рок та бітлівську мелодіку, тоді як його вплив поширився далеко за межі блюзового жанру. Встановлено роль Мура як «вузла переходу» між афроамериканською блюзовою традицією та ширшим простором сучасного рок-гітаризму.

У підрозділі 3.2 здійснено порівняльний аналіз кавер-версій та авторських композицій альбому «Still Got the Blues» (1990). Аналіз кавер-версій («All Your Love» за О. Рашем, «Walking by Myself» за Дж. Роджерсом, «Oh, Pretty Woman» за А. Кінгом, «Stop Messin' Around» за П. Гріном) показав, що Мур зберігав структурну основу 12-тактового блюзу та його ключові ознаки – ладовість зі зниженими ступенями, діалогічну структуру «call and response», триольну пульсацію, бенди, вібрато, мелізматику, – водночас розширюючи форму, динамізуючи її засобами рок-музики та вводячи авторські рішення (зміна функцій частин, додаткові соло-епізоди, прийом «stop-time»). Аналіз авторських композицій («Still Got the Blues», «Midnight Blues», «King of the Blues») виявив, що Мур виходив за межі традиційних блюзових квадратів, використовуючи 8- та 16-тактові структури, секвентні побудови, гармонічний рух за кварто-квінтовым колом, тритонові заміни та елементи поп- і рок-форми (bridge). Виявлено характерні ліки (мелодико-позиційні структури), які Мур використовував як стилеутворюючі елементи у різних тональностях і темпах. Серед найсуттєвіших трансформацій блюзової виконавської традиції встановлено послідовне уподібнення гітарного тембру людському голосу – у фразуванні, співмірному з дихальними можливостями співака, у тембрових фарбах, що імітують спів, крик та плач, у свідомій мінімізації ефект-обробки. Виявлено цілеспрямовану інструментальну стратегію Мура, за якої вибір конкретної гітари (Gibson Les Paul Standard 1959 – для насиченого блюзового звучання, Fender Stratocaster 1960 – для психоделічних програм, Gibson ES-335 – для м'яких балад) визначався тембровим задумом конкретної композиції.

У Висновках викладено основні результати проведеного дослідження. Встановлено, що блюзовий напрям у гітарному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття є складним, багатовимірним явищем, яке поєднує функції музичної універсалії, генератора виконавських інновацій та інструмента міжкультурної комунікації. Специфіка блюзового гітарного виконавства полягає у нерозривному зв'язку між технічними прийомами та

емоційно-смісловим наповненням, а його значення виходить далеко за межі власне жанрової парадигми: блюзові виразові засоби, гармонічні моделі та естетичні принципи проникли у практично всі стильові напрями гітарного мистецтва, визначивши звучання сучасної популярної музики.

Практичне значення результатів полягає у можливості їх використання в навчальних курсах з історії гітарного виконавства, методики навчання гри на гітарі та історії популярної музики, а також у впровадженні запропонованого категоріального апарату в музикознавчі дослідження та навчально-методичну літературу. Аналітична схема спадкоємності блюзових гітарних традицій є інструментом для подальших досліджень історії жанру.

Ключові слова: музична культура, музичне мистецтво, композиторська творчість, музичне виконавство, гітарне виконавство, стиль, жанр, фольклор, блюз, джаз, музичний інструмент, гітара, інтерпретація, імпровізація, гітарне соло.

ABSTRACT

Qin Shengyang. The Blues Direction in Guitar Performance of the Second Half of the 20th – Early 21st Century. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 Music Art, field of knowledge 02 Culture and Art. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2026.

The dissertation provides a comprehensive study of the blues direction in guitar performance of the second half of the 20th – early 21st century. The relevance of the topic is determined by the fact that blues guitar performance, which has shaped the sound of most modern popular music styles – from rock and roll and hard rock to pop music and works of the academic tradition – has not yet received systematic scholarly examination in either international or Ukrainian musicology. Research on the blues direction in guitar performance has been

predominantly fragmented and localised, both geographically and in scope, while a comprehensive study of this phenomenon as a multifaceted cultural occurrence has not been undertaken.

The aim of the study is to determine the specifics and significance of the blues direction in guitar performance of the second half of the 20th – early 21st century.

The object of the study is non-academic guitar performance of the second half of the 20th – early 21st century, and its **subject** is the specifics of manifestations of the blues direction in guitar performance.

The theoretical basis of the study is made up of scientific works on the problems of:

- history and theory of blues (Ya. Zhurba, I. Kolyada, Yu. Kononchuk, P. Oliver, D. Evans, J. Tilton, S. Charters, C. Keil, A. Gussow, N. Bromell, R. Palmer, E. Wald, E. Komara, P. Schroeder, G. Wardlow, G. Oakley, M. Sakakeeny, R. Springer);

- theory of genre and style (A. Bondarenko, O. Zavyalova, O. Katrych, O. Komenda, I. Kokhanyk, O. Ligus, I. Pokulita, S. Shyp);

- musical performance and interpretation (O. Vardanyan, I. Yergiyev, I. Polska, V. Moskalenko, T. Orlova, N. Ryabukha, L. Shapovalova);

- musical form and texture (M. Borovyk, O. Hnatyshyn, N. Goryukhina, A. Ivko, G. Ignatchenko, S. Saldan);

- guitar performance and guitar organology (F. Bernat, O. Voychenko, V. Blazhevich, P. Gordienko, Y. Yutsevich, A. Bennett, K. Dawe, A. Cohen, J. Baily, P. Driver, N. Mongan, I. Gitler, W. Goins);

- biographical studies of blues musicians (J. Fahey, D. Dann, R. Poe, S. Ainslie, P. Carson, M. Power, H. Shapiro, R. Osipov, T. Russell, S. Cushing, R. Sacré);

- blues guitar technique and performance practice (M. Zhembrovsky, W. Tallmadge, H. Weisethaunet, R. van der Bliet, S. Smith, J. Lacava, L. Gay, J. Troutman, P. Narváez,);

- microchromatics (I. Goshko, G. Kohut, M. Tryanov);
- sociocultural aspects of the blues tradition and intercultural interactions (D. Weinstein, D. Carr, P. Madura, J. Wipplinger, C. Bakriges et al., A. Kellett).

The analytical material of the study comprises: audio recordings of blues guitarists from various periods and styles – from Delta blues pioneers (C. Patton, R. Johnson, S. House) to representatives of Chicago electric blues (M. Waters, B. B. King, A. King, O. Rush) and the British blues revival (E. Clapton, P. Green, J. Beck); compositions from Gary Moore's album "Still Got the Blues" (1990), including cover versions ("All Your Love", "Walking by Myself", "Oh, Pretty Woman", "Stop Messin' Around") and original works ("Still Got the Blues", "Midnight Blues", "King of the Blues"); guitar part transcriptions; biographical sources (M. Power, H. Shapiro, R. Osipov).

The methodological foundation of the study is a complex of scholarly approaches and methods: the systemic approach, dialectical method, historical-genetic method, contextual analysis, structural-functional method, the principle of isomorphism, semiotic method, the principle of comparativism, biographical method, and empirical method. Specialised musicological methods – stylistic, genre, intonational, structural-compositional, timbral, interpretive, and acoustic analyses – formed the basis for studying the musical aspects of blues guitar performance. Additionally, tools from ethnomusicology and sociomusicology were employed, along with selected aspects of creativity psychology. The comparative method was extensively applied for comparing different versions of blues works. Graphic methods were also used to create comparative diagrams, and AI-assisted visualisation was applied to construct an interactive map of blues heritage.

The scientific novelty of the dissertation:

for the first time:

- a comprehensive study of the blues direction in guitar performance of the second half of the 20th – early 21st century has been conducted as a multifaceted phenomenon of musical culture;

- the categorical apparatus of the blues direction in guitar performance has been systematised, forming a foundation for scholarly comprehension of processes within Ukrainian musicological discourse;
- a broad panorama of the activities of the main representatives of the blues direction in guitar performance has been created;
- the work of Gary Moore has been introduced into scholarly discourse as one of the most influential European blues guitarists, and an analysis of his performance style has been conducted based on selected works;
- the role of Gary Moore's work in the communication between African American and British traditions of blues performance and the further development of non-academic guitar art has been determined;

refined:

- the historical periodisation of the blues direction in guitar performance, taking into account the dominant instrument type, geographic centre, and sociocultural context;
- the spatial-motor determination of blues guitar compositions as a factor in the dominance of autodidacticism in transmitting technical mastery;

further developed:

- the concept of the dialectics between technological complexity and deliberate minimalism as an essential feature of blues aesthetics;
- the understanding of the «blues diffusion» phenomenon as a mechanism of stylistic evolution in 20th-century non-academic guitar art;
- the methodology of comprehensive research on non-academic performance practices, enriched by the application of the comparative method for analysing different versions of blues works.

Chapter One, "Blues Direction of Guitar Performance as an Object of Musician Research", analyses the study's source base, substantiates the methodology, and systematises the categorical apparatus of blues guitar performance.

Section 1.1 provides a review of scholarly literature on blues traditions in guitar performance. It was determined that research has been fragmented, with biographical essays and journalistic writing predominating over analytical musicology. External influences on the formation of the blues guitar tradition were identified – the Hawaiian playing style, which influenced the emergence of slide technique, and Hispanic Latin American traditions, reflected in the rhythmic structures of Texas and New Orleans blues. The discussion around the racial identity of blues revealed that the key criterion of performance authenticity is not the musician's origin but the depth of their immersion in the genre's cultural environment. The phenomenon of "blues diffusion" – the penetration of blues performance techniques into virtually all stylistic directions of 20th-century guitar art – was documented. A significant scholarly lacuna regarding the study of Gary Moore's work was identified.

Section 1.2 substantiates the comprehensive research methodology, determined by the multidimensionality of blues as a cultural phenomenon. The dialectical method was employed to reveal the internal contradictions of the blues tradition. Contextual analysis was identified as fundamental for an adequate understanding of blues performance. The biographical method acquired particular importance in non-academic contexts, where an orientation toward informal leaders and outstanding musicians predominates.

Section 1.3 systematises the categorical apparatus of blues guitar performance, encompassing structural (twelve-bar, eight-bar, sixteen-bar forms, turnaround, riff, lick), harmonic (blues seventh, tritone substitution, modal harmony, pedal tone), rhythmic (swing, shuffle, triplet pulsation, syncopation), intonational (blue note, bend, vibrato, microtonal inflexion), technical, and organisational-performance aspects. Ukrainian-language equivalents of English terminology were proposed, creating a foundation for scholarly description of performance processes within Ukrainian musicological discourse. It was established that the identified terminological system is not merely descriptive but functional: categories of rhythmic positioning, dramaturgical management, timbral

character, and melodic articulation form a comprehensive toolkit for analysing blues performance at a depth inaccessible through traditional notation.

Chapter Two, "Genesis and Development of the Blues Guitar Tradition", presents a historical periodisation of blues guitar performance and examines the evolution of performance technique and instrumentation.

Section 2.1 organises the century-long history of blues guitar into four stages. The acoustic stage (1890s–1930s) established the basic performance canon in the rural communities of the Mississippi Delta. The electrification and urbanisation stage (1940s–1950s) shifted the centre of gravity to Chicago, Memphis, and Detroit, where the technological transition to electric instruments caused a qualitative change in expressive means. The globalisation stage (1960s–1970s) took the genre beyond the American continent through British musicians who reinterpreted the African American heritage in the context of rock culture. The contemporary stage (from the 1980s) is marked by the coexistence of retrospective and innovative tendencies.

Section 2.2 examines the evolution of blues guitar performance technique and instrumentation from the primitive diddley bow to modern digital systems. The dialectical interdependence of technique and instrumentation was revealed: each technological shift led not merely to an expansion of the sonic palette but to a revision of the very concept of blues sound. Two timbral poles of electric blues guitar were identified: the soft, overtone-rich sound of Gibson semi-acoustic models with humbuckers and the sharp, articulate tone of Fender solid-body instruments with single-coil pickups. The spatial-motor determination of blues performance was established, explaining the dominance of autodidacticism as a mechanism for transmitting mastery. A dialectical opposition between technological complexity and deliberate minimalism was identified as an essential feature of blues aesthetics, which can be formulated as the fundamental law of blues sound production: the sound is determined not by the instrument or technical means, but by the performer's hands.

Chapter Three, "Gary Moore's Creativity as a Marker of Major Processes of Blues Direction of Guitar Performance in the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century," examines Moore's creative biography and analyses the performance specifics of his blues compositions.

Section 3.1 traces Gary Moore's creative path in the context of blues processes of the second half of the 20th – early 21st century. It was established that his trajectory is characteristic of the generation of European blues-rock musicians: the youthful blues impulse, absorbed indirectly through the British blues boom of the 1960s (the influence of P. Green, E. Clapton, J. Hendrix), underwent an extended period of latent existence in the domains of jazz-rock ("Colosseum II"), hard rock, and heavy metal (solo career of the 1980s, collaboration with "Thin Lizzy"), before being realized as a conscious return to the genre at a qualitatively new level (the album "Still Got the Blues" 1990). The analysis of heritage connections demonstrated that Moore's "input" influences encompassed African American electric blues, British blues rock, psychedelic rock, and Beatles-inspired melodicism, while his influence extended far beyond the blues genre. Moore's role as a "transition node" between the African American blues tradition and the broader space of contemporary rock guitar was established.

Section 3.2 provides a comparative analysis of cover versions and original compositions from the album "Still Got the Blues" (1990). The analysis of cover versions ("All Your Love" after O. Rush, "Walking by Myself" after J. Rogers, "Oh, Pretty Woman" after A. King, "Stop Messin' Around" after P. Green) showed that Moore preserved the structural foundation of 12-bar blues and its key features while expanding the form and dynamizing it with rock music techniques. The analysis of original compositions ("Still Got the Blues", "Midnight Blues", "King of the Blues") revealed that Moore went beyond traditional blues structures, employing 8- and 16-bar structures, sequential constructions, harmonic movement along the circle of fifths, tritone substitutions, and pop and rock form elements (bridge). Characteristic licks (melodic-positional structures) were identified as style-forming elements. Among the most significant transformations, a consistent

assimilation of the guitar timbre to the human voice was established – in phrasing commensurate with a singer’s breathing capacity, in timbral colours imitating singing, crying, and weeping, and in the deliberate minimisation of effects processing. Moore’s deliberate instrumental strategy was revealed, whereby the choice of a specific guitar (Gibson Les Paul Standard 1959, Fender Stratocaster 1960, Gibson ES-335) was determined by the timbral concept of each composition.

The Conclusions summarise the main results of the study. It was established that the blues direction in guitar performance of the second half of the 20th – early 21st century is a complex, multidimensional phenomenon combining the functions of a musical universal, a generator of performance innovations, and an instrument of intercultural communication. The specifics of blues guitar performance lie in the inseparable connection between technical devices and emotional-semantic content, and its significance extends far beyond the genre paradigm itself.

The practical significance of the results lies in their potential use in educational courses on the history of guitar performance, guitar teaching methodology, and the history of popular music, as well as in the implementation of the proposed categorical apparatus in musicological research and educational literature.

Key words: music culture, music art, composition, music performance, guitar performance, style, genre, folk music, blues, jazz, musical instrument, guitar, interpretation, improvisation, guitar solo.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дослідження:

Статті в наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України (категорія «Б»):

1. Цінь Ш. Блюзове гітарне виконавство в контексті національних впливів // Fine Art and Culture Studies. 2024. № 4. С. 91–98. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-136>.

2. Qin ShengYang. Blues Traditions of Guitar Performance in Modern Scientific Thought // *Культура України*. 2024. № 85. Р. 53–61. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.06>.
3. Цінь Ш., Воскобойнікова Ю. Розвиток блюзових традицій у творчості Гері Мура // *Культура України*. 2026. № 93. С. 151–156. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.16>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Цінь Шенян. Технічні можливості електрогітари як фактор розвитку блюзового виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. Ч.1. С. 368-369.*
5. Qin ShengYang. Evolution of Guitar Function in Different Directions of Blues Music // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2024 р. / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2024. Ч. 1. С. 271-273.*
6. Цінь Шенян. Проблеми методики дослідження блюзового гітарного виконавства // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17–18 квітня 2025 р. / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2025. Ч. 2. С. 51-52.*

ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1. БЛЮЗОВИЙ НАПРЯМ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА	
ЯК ОБ’ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	27
1.1. Блюзові традиції гітарного виконавства у світлі наукової думки сучасності	27
1.2. Методологія дослідження	49
1.3. Основні категорії блюзового напрямку гітарного виконавства	58
Висновки до розділу 1	72
РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК БЛЮЗОВОЇ ГІТАРНОЇ	
ТРАДИЦІЇ	77
2.1. Історична періодизація блюзового гітарного виконавства.....	77
2.2. Виконавська техніка та електротехнічний інструментарій у практиці гітаристів блюзового напрямку другої половини ХХ – початку ХХІ століття.....	99
Висновки до розділу 2	119
РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ ГЕРІ МУРА ЯК МАРКЕР МАГІСТРАЛЬНИХ	
ПРОЦЕСІВ БЛЮЗОВОГО НАПРЯМУ ГІТАРНОГО	
ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ –	
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	123
3.1. Творча біографія Гері Мура в контексті неакадемічного гітарного виконавства.....	123
3.2. Розвиток блюзових традицій у творчості Гері Мура	135
Висновки до розділу 3	151
ВИСНОВКИ	153
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	158
ДОДАТКИ	175

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Блюзовий напрям у гітарному виконавстві є одним із найяскравіших явищ музичної культури, яке досі не отримало належного наукового осмислення й систематизації. Частково він розглянутий у працях, присвячених історії джазу та гітарного виконавства, частково – у працях теоретичного та методичного характеру, проте як окреме багатоаспектне явище блюзовий напрям потребує цілеспрямованої уваги дослідників гітарного виконавства, адже саме він подарував людству таких великих майстрів як Бо Діддлі, Бадді Гай, Альберт Кінг, Фредді Кінг, Бі Бі Кінг, Ерік Клептон, Стіві Рей Воган, Гері Мур та ін. Цікавість до їхньої діяльності загалом, а також до методів і прийомів виконання блюзу, відбивається в численних статтях і відеоматеріалах, проте на науковому рівні ця проблематика досі не опрацьована. Дослідження блюзового напрямку гітарного виконавства здебільшого мають розпорошений, локальний характер як у географічному, так і в «аспектному» сенсі, отже, пласт наукової літератури щодо цього предмета потребує аналізу та систематизації. Для українського музикознавства важливим є наявний наразі доступ до американських та європейських баз наукової літератури, що відкриває можливості співвіднести вітчизняний виконавський досвід зі світовим і сформулювати системне уявлення про предмет дослідження.

Мета дослідження – визначення специфіки та значення блюзового напрямку у гітарному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Завдання дослідження:

- проаналізувати джерельну та емпіричну базу дослідження блюзових традицій гітарного виконавства, визначити ступінь розробленості проблеми та наявні наукові лакуни;

- обґрунтувати методологію комплексного дослідження блюзового напрямку у гітарному виконавстві та систематизувати його категоріальний апарат;
- здійснити історичну періодизацію блюзового гітарного виконавства та надати огляд діяльності його найяскравіших репрезентантів;
- дослідити еволюцію виконавської техніки та електротехнічного інструментарію блюзових гітаристів;
- розкрити творчу біографію Гері Мура в контексті неакадемічного гітарного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століття;
- висвітлити виконавську специфіку блюзової творчості Гері Мура на матеріалі обраних композицій.

Об’єкт дослідження – неакадемічне гітарне виконавство другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Предмет дослідження – специфіка проявів блюзового напрямку в гітарному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Теоретичну основу дослідження складають наукові праці з проблем:

- історії та теорії блюзу (Я. Журба (2018), І. Коляда та Ю. Конончук (2016), P. Oliver (1960, 1968, 1969, 1983), D. Evans (1982, 2020), J. Titon (1977), S. Charters (1959, 1963), C. Keil (1966), A. Gussow (2020), N. Bromell (2000), R. Palmer (1982), E. Wald (2004), E. Komara (2005, 2007), P. Schroeder (2004), G. Wardlow (1998), G. Oakley (1976, 1997), M. Sakakeeny (2011), R. Springer (1976) та ін.);
- теорії жанру та стилю (А. Бондаренко (2011), О. Зав’ялова (2008), О. Катрич (2000, 2001), О. Коменда (2009а, 2009в, 2009с), І. Коханик (2002, 2017), О. Лігус (2016), І. Покулита (2004), С. Шип (2023));
- музичного виконавства та інтерпретації (О. Варданян (2013), І. Єргієв (2016), І. Польська (2001, 2018), В. Москаленко (1999), Т. Орлова (2005), Н. Рябуха (2009), Л. Шаповалова (2010));
- музичної форми та фактури (М. Боровик (1962), О. Гнатишин (2008), Н. Горюхіна (2000), А. Івко (2008), Г. Ігнатченко (1987), С. Салдан (2005));

- гітарного виконавства та гітарної органології (Ф. Бернат (2019), О. Войченко (2012), В. Блажевич (2017), П. Гордієнко (2008), Ю. Юцевич (2009), А. Bennett & К. Dawe (2020), А. Cohen (1996), J. Baily & P. Driver (1992), N. Mongan (1983), I. Gitler (1985), W. Goins & C. McKinney (2005));
- біографічних досліджень блюзових музикантів (J. Fahey (2020), D. Dann (2021), R. Poe (2008), S. Ainslie & D. Whitehill (1992), P. Carson (2001), M. Power (2013), H. Shapiro (2022), R. Osipov (2013), T. Russell (2015), S. Cushing (2018), R. Sacré (2018));
- блюзової гітарної техніки та виконавської практики (М. Жембровський та А. Чернишова (2023), W. Tallmadge (1984), H. Weisethaunet (2001), R. van der Blik (2007), S. Smith (1992), J. Lacava (1992), L. Gay (1990), J. Troutman (2013), P. Narváez (2002));
- мікрохроматики (І. Гошко (2021), Г. Когут (2002, 2003), М. Трянов (2023));
- соціокультурних аспектів блюзової традиції та міжкультурних взаємодій (D. Weinstein (2013), D. Carr (2001), P. Madura (2001), J. Wipplinger (2017), C. Vakriges та ін. (2007), A. Kellett (2017)).

Аналітичний матеріал дослідження складають:

- аудіозаписи гітаристів різних періодів та стилів – від ранніх представників дельта-блюзу (Ч. Паттон, Р. Джонсон, С. Хаус), митців чиказького електричного блюзу (М. Уотерс, Бі Бі Кінг, А. Кінг, О. Раш) до британського блюзового відродження (Е. Клептон, П. Грін, Дж. Бек) та ін.;
- обрані композиції Гері Мура, включаючи кавер-версії «All Your Love», «Walking by Myself», «Oh, Pretty Woman», «Stop Messin' Around» та авторські твори «Still Got the Blues», «Midnight Blues», «King of the Blues», «Parissien Walkways» та «Story of the Blues»;
- нотні транскрипції гітарних партій;
- біографічні джерела.

Методи дослідження. Багатовимірність блюзу як культурного феномену зумовила застосування комплексу наукових підходів і методів.

Системний підхід дозволив встановити ієрархію дослідницьких рівнів – від загальних тенденцій блюзової традиції до специфіки окремої композиції.

Діалектичний метод використано для розкриття внутрішніх суперечностей блюзової традиції – між усністю та письмовою фіксацією, комерціалізацією й збереженням автентичності, технологічним ускладненням та свідомим мінімалізмом.

Історико-генетичний метод дозволив простежити походження та розвиток блюзової культури.

Контекстний аналіз забезпечив адекватне розуміння блюзового виконавства в його соціокультурному, особистісному та технічному аспектах.

Структурно-функціональний метод культурологічної науки допоміг встановити зв'язки між різними елементами цілісної системи, виявити стійкі структурні елементи блюзової традиції, дослідження їхнього функціонального призначення.

Віднайти спільні стильові, жанрові, семантичні, формотворчі та інші характеристики блюзу в похідних і споріднених музичних напрямках стало можливим завдяки використанню *принципу ізоморфізму*.

Дослідження блюзової гітарної традиції потребує залучення *семіотичного методу*, за допомогою якого відбувається розуміння будь-якого культурного об'єкта, Здійснення такого аналізу пліч-о-пліч супроводжується застосуванням *принципу компаративізму*.

Біографічний метод застосовано для дослідження творчого шляху Гері Мура та інших видатних виконавців.

Емпіричний метод застосовано, зокрема, в процесі спроб практичного застосування різних виконавських технік, характерних для блюзового напрямку гітарного виконавства.

Спеціально-музикознавчі методи – *стильовий, жанровий, інтонаційний, структурно-композиційний, тембральний, інтерпретаційний*

та акустичний аналіз – склали основу дослідження власне музичних аспектів блюзового гітарного виконавства. Крім того, були використані інструменти етномузикології та соціомузикології.

Окремі аспекти психології творчості застосовані у дослідженні механізмів творчого процесу в блюзовому напрямі гітарного виконавства.

Широке застосування отримав *компаративний метод* як для порівняння різних версій блюзових творів, так і для зіставлення їхніх структурно-композиційних і темброво-гармонічних особливостей.

Також були застосовані *графічний метод* (для створення порівняльних схем) та *метод III-асистованої візуалізації* (для створення інтерактивної карти блюзової спадкоємності).

Наукова новизна отриманих результатів:

вперше:

- здійснено цілісне дослідження блюзового напрямку у гітарному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття як багатоаспектного явища музичної культури;
- систематизовано категоріальний апарат блюзового напрямку гітарного виконавства, що формує основу для наукового осмислення процесів у межах українського музикознавчого дискурсу;
- створено широку панораму діяльності головних репрезентантів блюзового напрямку гітарного виконавства;
- введено у науковий обіг творчість Гері Мура як одного з найвпливовіших європейських блюзових гітаристів та здійснено аналіз його виконавського стилю на матеріалі обраних творів;
- визначено роль творчості Гері Мура в комунікації афроамериканської та британської традицій блюзового виконавства та подальшому розвитку неакадемічного гітарного мистецтва;

уточнено:

- історичну періодизацію блюзового напрямку гітарного виконавства з урахуванням домінуючого типу інструмента, географічного центру та соціокультурного контексту;
- просторово-моторну детермінованість блюзових гітарних композицій як чинник домінування автодидактики в передачі технічної майстерності;

набули подальшого розвитку:

- положення про діалектику технологічного ускладнення й свідомого мінімалізму як сутнісну рису блюзової естетики;
- уявлення про феномен «блюзової дифузії» як механізм стильової еволюції неакадемічного гітарного мистецтва ХХ століття;
- методологія комплексного дослідження неакадемічних виконавських практик, збагачена застосуванням компаративного методу для аналізу різних версій блюзових творів.

Зв'язок з науковими планами, програмами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної теми «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (державний реєстраційний номер: 0109U000511), та теми кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Апробація результатів дослідження. Дисертація та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Матеріали та висновки дисертаційного дослідження були оприлюднені на 3 міжнародних науково-теоретичних конференціях молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (ХДАК, 2023, 2024, 2025).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено в 6 публікаціях, серед яких 3 статті у фахових виданнях категорії Б, затверджених МОН України: 2 статті – одноосібні, 1 – у співавторстві з науковим керівником Воскобойніковою Ю. В. (авторський внесок

дисертанта складає 60%: проаналізовано і систематизовано емпіричний матеріал, здійснено огляд останніх публікацій і ступінь розробленості проблеми, узагальнено результати розвідки відповідно до поставленої мети, виконано графічну репрезентацію компаративного аналізу творів) та 3 публікації тез доповідей у збірках матеріалів наукових конференцій, що є свідченням апробації матеріалів дисертації.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання матеріалів дисертації у навчальних курсах з історії гітарного виконавства, методики навчання гри на гітарі, історії популярної музики, а також для формування цілісного уявлення про блюзовий напрям у гітарному виконавстві та систематизації досвіду видатних майстрів означеного напрямку. Систематизований категоріальний апарат з дисертаційної проблематики може бути впроваджений у музикознавчі дослідження та навчально-методичну літературу. Аналітична схема спадкоємності блюзових гітарних традицій є інструментом для подальших досліджень історії жанру.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, семи підрозділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи становить 184 сторінки, з них 157 сторінок основного тексту. Список використаних джерел містить 213 найменувань, з них 148 іноземними мовами, 14 – опрацьовані відео- та аудіоматеріали.

РОЗДІЛ 1

БЛЮЗОВИЙ НАПРЯМ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Блюзові традиції гітарного виконавства у світлі наукової думки сучасності

Блюз є унікальним явищем у музичній культурі. Це виявляється одночасно у двох аспектах: з одного боку, блюзові твори мають значну популярність у своєму майже первісному вигляді, з іншого – протягом свого існування блюз виявив настільки широкі можливості до асиміляції в різних культурних парадигмах, що зараз важко знайти музичний стиль, який не зазнав би блюзового впливу. І хоча у такому контексті зазвичай справедливо йдеться про неакадемічну музику, блюзова інтонаційність неодноразово ставала об'єктом творчого осмислення в академічній музиці ХХ століття.

Блюзові мелодії та блюзові ноти були використані Д. Мійо у балеті «La Création du monde» (1923) після відвідування джазових клубів Гарлему (Milhaud, 1923). Дж. Гершвін зробив блюзову гармонію основою великої концертної форми у «Rhapsody in Blue» (1924), Концерті для фортепіано фа-мажор (1925) та опері «Porgy and Bess» (1935) (Waters, 1947). А. Копленд у Концерті для фортепіано з оркестром (1926) втілює повільний блюз (Copland & Perlis, 1984). М. Равель програмно озаглавив II частину Сонати для скрипки і фортепіано № 2 «Blues» (1927), а блюзові інтонації пронизують і його Концерт для фортепіано соль-мажор (1931). В. Грант Стілл у Симфонії № 1 «Afro-American» (1930) побудував першу частину на блюзовій темі, прагнучи надати блюзу «гідне місце у симфонічній літературі» (Mendez), а Л. Бернстайн розвинув цю лінію у Симфонії № 2 «The Age of Anxiety» (1949) та у «Prelude, Fugue and Riffs» (1949).

Таким чином, музична практика постійно звертається до блюзових композицій та виконавських засобів, отже, потребує відповідного наукового й методичного підґрунтя.

Найбільш масштабно блюзовий напрям гітарного виконавства відрефлексовано у зарубіжному мистецтвознавчому дискурсі. Дослідження здебільшого мають розпорошений, локальний характер як у географічному, так і в «аспектному» сенсі, отже, пласт наукової літератури щодо цього предмета потребує аналізу та систематизації.

Для українського музикознавства важливим є наявний наразі доступ до американських та європейських баз наукової літератури, що відкриває можливості співвіднести вітчизняний дослідницький досвід зі світовим і сформулювати системне уявлення про предмет дослідження.

Зарубіжними дослідниками вважається, що блюз і гітарне виконавство є настільки спорідненими, що важко диференціювати, що саме має пріоритетний вплив в історико-культурному процесі: чи блюз із самого початку свого існування впливає на гітарне виконавство, чи, навпаки, гітарне виконавство впливає на блюзовий стиль. Розв'язанню цієї дилеми присвячена збірка мистецтвознавчих праць під редакцією Енді Беннетта та Кевіна Доу (Беннетт&Доу, 2020). Вступна стаття редакторів починається з міркувань про те, чим є гітара в культурі. Автори схиляються до думки, що гітара в усіх відношеннях є глобальним явищем, адже інструмент зайняв центральне місце в музичних жанрах у всьому світі. Також гітара є глобально мобільним інструментом, «чия форма, тональні текстури та пов'язані з ними техніки гри є продуктом її привласнення й використання в різноманітних локальних музичних контекстах» (Беннетт&Доу, 2020, С. 1). Крім того, автори фіксують і наявність зворотного процесу: «Не менш важливим для визначення культурної значущості гітари є розуміння тих культур, які породив сам інструмент. Термін «гітарна культура», як він використовується тут, стосується виробників гітар, гітаристів і аудиторії, які наповнюють гітарну

музику та сам інструмент низкою цінностей і значень, через які він займає своє місце культурної ікони» (там само).

Беннетт і Доу цілком резонно зазначають, що гітарна музика має яскраві ознаки в різних культурах, репрезентуючи стилі, за якими ідентифікуються національні та географічні ознаки певної громади: «наприклад, «фламенко», «бразильський», «мадагаскарський», «кельтський», «гавайський», «південний блюз» (Беннетт&Доу, 2020, С. 4). Збірка статей, про яку йдеться, містить різні матеріали, що стосуються регіональної специфіки гітарного виконавства.

Серед інших увагу привертає стаття Девіда Еванса (Evans, 2020), в якій він визначає соціально-економічні, історичні та музичні фактори, що оточували впровадження гітари в народну музичну традицію Глибокого Півдня (термін відноситься до так званих «бавовняних» штатів США – Алабами, Джорджії, Луїзіани, Міссісіпі та Південної Кароліни).

Еванс вважає, що початкова роль гітари в американській музиці полягала у ролі «ввічливого салонного інструменту, який зустрічався в будинках середнього та вищого класу та асоціювався з напівкласичною музикою» (Еванс, 2020, С. 13). Кінець XIX ст. був позначений підйомом виробництва та зростанням споживацьких можливостей американців. На думку Еванса, гітара прийшла у сільські райони Півдня «як частина хвилі споживчих товарів, що включала інші музичні інструменти, такі як фортепіано, орган, губна гармошка, валторни та барабани. Ці інструменти мали престиж серед гравців і слухачів, тому що вони були новими, тому що за них платили готівкою, і тому що вони несли ауру міськості, благородності, соціального статусу...» (Еванс, 2020, С. 13).

Варто зауважити, що деякі американські дослідники блюзу під час аналізу музичного доробку музикантів цього напрямку користувалися не лише аудіоколекціями звукозаписуючих компаній, а й так званими «польовими» записами дослідників американського фольклору. Завдяки цим записам з різних регіонів вони визначають різноманітні впливи інших напрямів

гітарного виконавства на техніку звуковидобування блюзових гітаристів першої третини ХХ ст.

Наприклад, Джон Траутман у своїй праці аргументовано доводить наявність зв'язку між гавайським стилем гітарного виконавства та виникненням слайдової техніки у блюзових виконавців (Траутман, 2013), адже до того, як вони надягли металевий чи скляний циліндр на палець, вони використовували ніж, тримаючи інструмент на колінах, а не вертикально.

«Дійсно, коли ми детально подивимося, багато з найбільш відомих, найдавніших задокументованих афроамериканських слайд-гітаристів насправді грали у «гавайському стилі», кладучи гітару на коліна та використовуючи сталеві прутки чи ножі. Серед цих гравців були Вівер, Хадді Ледбеттер (Лід Беллі) і, ймовірно, Чарлі Паттон і, можливо, також Блайнд Лемон Джефферсон» (Траутман, 2013, С. 40). Музикознавець Семюел Чартерс також припускав, що Блайнд Віллі Джонсон, Б. К. Тернер («Black Ace»), Сем Коллінз, Джеймс «Кокомо» Арнольд та інші грали в гавайській манері (Charters, 1959, 1963).

Крім того, музикознавці зазначають, що є аргументи на користь того, що афроамериканські гітаристи були знайомі не лише з гавайською гітарою і технікою гри на ній, але й з гавайською музикою. Афроамериканець Кейсі Білл Велдон, який підписувався як «Кейсі Білл, гавайський чарівник гітари», грав у «гавайському стилі» і був дуже популярним серед афроамериканських слухачів у 1930-х роках. А один з самих впливових гітаристів свого часу, Лонні Джонсон, навіть здійснив декілька записів гавайських партій для гітари («Blue Hawaii» та «Hawaiian Harmony Blues»).

Інше важливе дослідження відповідає на питання, пов'язані зі впливами іспанської гітарної традиції на діяльність перших блюзменів. Канадський дослідник Пітер Нарваес присвятив цій темі одну зі своїх статей (Narváez, 2002). Він наголошує вплив латиноамериканських музичних культур на афроамериканських блюзових музикантів у Техасі та Новому Орлеані, що виражалось у специфіці ритмічних структур, інтонаційних

особливостях, використанні жанру румби, і навіть, наявності іспаномовних блюзів. Водночас дослідник ставить питання і про зворотний процес, убачаючи певні впливи блюзових американських традицій на гітарне виконавство іспаномовних країн, зокрема, межуючої з Техасом Мексики.

Важливо також зазначити, що на початку зародження блюзу саме гітара стала ідеальним інструментом завдяки своїм конструктивним і технічним характеристикам. По-перше, вона була компактною, тож могла використовуватися в різних обставинах і місцях. По-друге, базові навички гри на гітарі є відносно легкими для самостійного засвоєння. По-третє, гітара є багатоголосним інструментом, тому спроможна забезпечувати гармонічну підтримку, а в руках майстра – тримати цілу розвинуту фактуру. Четверте – інструмент дозволяє швидко змінювати стрій і підлаштовуватися до відповідного музичного матеріалу. П'яте – доповнення гітари слайдом будь-якого вигляду дозволяє сформувати не щипковий, а подовжений звук з можливістю мікроінтонування, що дуже наблизило її тембр до тембру людського голосу. Ну, і шосте – гітара має досить широкі перкусійні можливості (як корпусу, так і грифу зі струнами), які у блюзовому стилі також використовуються.

Отже, так збіглося, що специфіка гітари як музичного інструмента та блюзова стилістика від самого початку досягли найгармонічнішого симбіозу, що сприяло подальшому взаємопроникненню. Як влучно зазначає у своїй статті П. Гордієнко «Блюзова манера виконавства породила нові технічні прийоми гри на гітарі (бенд, слайд та ін.), які стали основою гітарної школи джаз-, а пізніше і рок-музики. Пройшовши шлях від блюзу до джаз-року, гітара не лише не вичерпала свої можливості, але й, навпаки, виборола лідерство у багатьох нових напрямках джазу» (Гордієнко, 2008, С. 186). Не погодитися з автором можна лише в одному – ця властивість блюзової гітари стосується не тільки джазу. Її відлуння можна почути у більшості сучасних стилів, від поп-музики до творів академічної традиції.

Блюзове виконавство, яке на межі XIX – XX століть мало окреслене річище з яскравою специфікою (чиказький блюз, дельта-блюз та ін.), поступово «розпорошувалося» між численними видами і підвидами музичного мистецтва XX століття, досягнувши до його кінця стану дифузного буття. Це виражається, передусім, у зникненні суто блюзових виконавців. Ті, кого ми вважаємо майстрами гітарного блюзу, самі заперечують свою належність виключно до цієї традиції. Більшість із них працює в різних стилях і жанрах, використовуючи як свій технічний тезаурус, запозичений у блюзовій практиці, так і відповідні елементи ритміки та гармонії. В таких умовах дослідження блюзового гітарного виконавства є дуже складним і специфічним завданням, що закономірно відбивається у строкатому розмаїтті наукових розвідок останніх десятиліть.

У своїй статті Пол Олівер (Oliver, 1983) зазначає, що наукові дослідження блюзу почалися з фольклористичних праць початку XX ст., а також із біографічних та автобіографічних нарисів про видатних виконавців. Активну фазу дослідження блюзу він датує приблизно 60-ми роками XX ст., коли вперше було запропоновано розглядати його як самостійний музичний напрям (Charters, 1959; Oliver, 1960).

П. Олівер визначає декілька напрямів вивчення блюзу: загально-історичний (Oliver, 1969; Oakley, 1976), регіональний (Bastin, 1970; Palmer, 1982; Olsson, 1970; Broven, 1974; Rowe, 1973), текстологічний (Oliver, 1968; Oster, 1969; Charters, 1963; Garon, 1975), а також соціологічний та етномузикологічний. Він також згадує кілька праць, які досліджують блюз у загальному контексті американської поліетнічної культури. В цей же час друкується велика кількість блюзових журналів, які мали задовольнити потреби зацікавлених фанатів певних музикантів. У Великій Британії понад 20 років видавався журнал «Blues Unlimited», американське видання «Living Blues» – понад чотирнадцять років. Регулярно видавалися блюзові журнали і у багатьох країнах Європи, а також Австралії та навіть Японії. Переважно в них друкувалися інтерв'ю, репортажі, огляди фонографічних записів тощо.

Аналізуючи ступінь дослідженості блюзу в 1983 році П. Олівер зазначає, що вона «...на сьогоднішній день має свої обмеження, а відсутність будь-якої координації дослідницької діяльності призвела до того, що існують значні прогалини навіть у тих сферах, які були найретельніше вивчені...» (Oliver, 1983, С. 378). Також він акцентує перевагу аматорських досліджень над науковими: «Це сфера, в яку було привнесено мало професійних навичок, а ігнорування предмета протягом півстоліття музикознавчими, етномузикологічними та фольклористичними установами означало, що дослідження блюзу багато в чому залишилося недосконалим. Якби не аматори – використовуючи цей термін у найкращому і буквальному сенсі – досліджень було б взагалі мало» (Oliver, 1983, С. 380).

Перші дослідження блюзу, переважно, були присвячені саме співу і співакам. Проте публікації були здебільше присвячені фактам кар'єри музикантів, ніж характеру їхніх пісень, взаємозв'язку текстів, стилю виконання, особливостям музичної структури тощо.

На думку Олівера, до 80-х років ХХ ст. Вийшли лише три праці, в яких блюз розглядається з музикознавчої точки зору: дослідження Джона Фейхі творчості Чарлі Паттона (Fahey, 2020), «Ранній домашній блюз» Джеффа Тодда Тітона (Titon, 1977) та «Блюз великих доріг» Девіда Еванса (Evans, 1982). Ці книги містили, серед іншого, порівняння транскрипцій, зроблених авторами, і показували розбіжності у сприйнятті висоти звуку, метрономічної розмітки часу, тонального плану, а також відмінності у способах вираження мікротонових варіацій, штрихів і бендів.

У книзі Д. Фейхі проаналізовано не лише біографію Чарлі Паттона, але й майже всі компоненти його творчості, починаючи від налаштування гітари, ладів, гармоній і технічних прийомів, завершуючи аналізом поетичних текстів.

Так само докладно підійшов до вивчення блюзової музики і Д. Еванс. Ним досліджені як загальноідеологічні засади блюзу, так і суто музичні його властивості, такі як ладові особливості композицій, принципи

формоутворення, приділено увагу манері співу, ролі акомпанементу, і, звісно, манері співу.

Загалом Еванс зосереджується на фольклорному різновиді блюзу. У його концепції існує «два полюси блюзового спектра»: фолк-блюз і популярний блюз. «Важливо розуміти, що не весь блюз є суто народним блюзом, під яким ми маємо на увазі традиційний блюз. Вірніше, слід сказати, що «народний» елемент в одних блюзах сильніший, ніж в інших» (Evans, 1982, С. 2). У своїй праці автор досліджує фолк-блюз, який, як правило, зустрічається в південній сільській місцевості та малих містах, а також твори, близькі до «народного» полюсу блюзового спектра.

Брак системного підходу до вивчення блюзу ще раніше наголошував і Чарльз Кейл: «здебільшого, однак, музикознавці йдуть одним шляхом, антропологи – іншим, а критики продовжують розповідати нам, що їм подобається, а що ні» (Keil, 1966). Він уявляв загальними напрямками вивчення музичного стилю (і блюзового, зокрема), *«синтаксичний, практичний, семантичний, кінетичний і генетичний»* (там само). Хоча і не погоджуючись з послідовністю викладення цих аспектів у Кейла, зазначимо, що вони є цілком закономірними і методологічно обґрунтованими. На сьогодні ці п'ять аспектів охоплені музикознавчою наукою лише частково.

Генетичний напрям досліджень блюзу представлений історичними працями різного масштабу, серед яких варто відзначити статтю Ніка Бромеля «Блюз і Завіса» (Bromell, 2000). Автор піднімає расове питання, яке звучить у блюзовому мистецтві й навколо нього наскрізною темою. Після скасування рабства афроамериканці не змогли знайти для себе місця у американській спільноті. «З одного боку, вони були «нарешті вільними», і порівняно з їхнім досвідом триста років рабства цей новий стан виглядав і відчувався як нова онтологія, новий спосіб існування у світі. З іншого боку, для багатьох колишніх рабів життя фактично погіршилося після 1865 року. Отримавши офіційне запрошення приєднатися як громадяни до нації, яка поневолила їх, багато афроамериканців виявилися більш відрізненими від білих американців,

ніж будь-коли раніше» (Bromell, 2000, С. 195). Афроамериканці ніби опинилися за завісою, яка вимагала культурної форми. «Цією формою і був блюз. Історичний стан вуалі знайшов форму вираження в блюзі» (там само, С. 197). Крім того, у вищезазначеній статті Бромелем визначена спроможність блюзу долати міжнаціональні та географічні кордони.

Обидві теми розвинуто у збірці праць групи американських авторів (Bakriges et al., 2007). У ній досліджується потік афроамериканської музики та музикантів через Атлантику до Європи від часів рабства до двадцятого століття, а також їхній вплив на музичне мистецтво Європи.

У вищезазначеному контексті розвивалася й дискусія щодо того, чи є блюз суто етнічним надбанням і може виконуватися лише афроамериканцями, чи він уже є явищем інтернаціональним та доступним для засвоєння будь-якими митцями. В 2001 р. Девідом Карром була оприлюднена стаття «Чи можуть білі грати блюз?» (Carr, 2001), яка містить досить розлогі міркування про відмінність між опануванням навичок гри тієї чи іншої музики та глибоким розумінням її неочевидного змісту. Дослідник пише, що «блюз – це не просто музика соціальних зв'язків і розваг – він був і є для чорних спільнот, які довго гнітилися жахливою несправедливістю, упередженнями та соціальними позбавленнями, емоційним віддушиною та втіленням своєрідної стоїчної моралі, яка прагнула піднятися над стражданням з дивовижною чесністю та порядністю» (Carr, 2001, С. 29). У відповідь на власно поставлене запитання Карр зазначає, що «немає сумнівів у тому, що людині не обов'язково бути нащадком африканського раба, щоб оцінити джаз і блюз /.../ оскільки джаз є продуктом як білого, так і чорного музичного натхнення, колір явно не є перешкодою для його гри. З іншого боку, фолк-блюз може бути іншою справою, оскільки він був явно створений у соціальних обставинах, які були нещасливою скрутою певної етнічної спільноти, і у білої молоді середнього класу з графства Суррей він може здатися чимось надзвичайно неавтентичним чи нечесним...» (там само). Отже, незважаючи на первісну тезу про «можуть і грають», автор приходить

до висновку, що простої відповіді на це запитання немає. В процесі міркувань він користується декартівською, кантіанською та аристотелевою логікою тощо, що демонструє видатний рівень його наукового мислення.

В дискусію з Д. Карром вступає Патрік Мадура, який так і назвав свою публікацію «Відповідь А. Карру, «Можуть лі білі чоловіки грати блюз?»» (Madura, 2001). Музикант одразу пропонує експеримент з визначенням раси гітаристів на слух (і впевнений в його провалі), а також наводить досить дотепні аргументи, що суперечать логіці опонента. Він пише: «по-перше, якщо гноблення є обов'язковою умовою для автентичності блюзу, як припускає Карр, тоді, безперечно, жінки повинні вміти грати блюз краще, ніж пересічний білий чоловік» (Madura, 2001, С. 60). Крім того, він вказує на три власно визначені ознаки хороших, автентичних і креативних блюзових соло: великий блюзовий досвід, знання теорії блюзу та здатність до наслідування. І підкреслює, що «чорношкірі студенти цієї національної вибірки не були серед найсильніших блюзових солістів» (там само). Ключовим він бачить не походження, а занурення в культуру блюзу чи будь-якої іншої музичної мови, яку музикант хоче опанувати, а також слухання обраного стилю як наживо, так і на записах, його дослідження і постійну практику.

Хронологічну історію блюзової традиції в Новому Орлеані розглянуто в публікації Мета Сакакіні (2011). Він зауважує, що це місто ототожнюється з афроамериканськими музичними практиками та репертуаром, проте музика Нового Орлеану включає цілу колекцію взаємопов'язаних стилів: «духовий оркестр, джаз, блюз, ритм-енд-блюз, соул і фанк, якщо назвати найпоширеніші – їх пов'язує асоціація з расою (афроамериканці), місцем (Новий Орлеан) і функціональністю (соціальний танець)...» (Sakakeeny, 2011, С. 291).

Теми, пов'язані з расовим походженням блюзу, також розглядає Адам Гуссов у своїй книзі з красномовною назвою «Whose blues?» (Gussow, 2020). Він намагається розібратися з антагоністичними позиціями дослідників щодо

«чорного блюзизму» (термін Гуссова) та розуміння блюзу як міжетнічного і транснаціонального явища.

У багатьох дослідників блюзу можна зустріти думку про те, що «білий» блюз завжди стояв перед необхідністю вибору: якби він максимально дотримувався афроамериканської традиції, то був би недоречно обмеженим (оскільки краща музична освіта багатьох білих виконавців блюзу дозволяла робити набагато більше, ніж вимагали канони жанру), проте якщо «білий» блюз розширював свої можливості, то втрачав свою блюзову справжність.

У пильному інтересі до блюзу для його виконавців спочатку було чимало переваг: ті з них, хто приїжджав з гастрольми до Європи, підвищували престиж свого імені та отримували більше запрошень до США. Деякі музиканти, навпаки, залишалися в Європі, зустрівши більш теплий прийом та захоплену публіку. Але водночас вони відривалися від витоків та соціального контексту блюзу, що відбивалося на характері їхньої творчості. Інтерес білих до чорної музики завжди збігався з відходом виконавців від канонів жанру; коли ж блюзи завойовував білих шанувальників, він часто втрачав чорну аудиторію. В будь-якому випадку, такий поворот історичного вивчення блюзу до расових питань є знаковим для сучасного мистецтвознавства, раніше вони обговорювалися мистецтвознавцями з набагато меншим бажанням.

Синтаксичний і семантичний напрям вивчення блюзу реалізований, скоріш, у літературознавчій галузі шляхом аналізу текстів традиційного блюзу, їхньої семантики, символіки, міфології та ін. Проте привертає увагу стаття Роберта Спрінгера (Springer, 1976), в якій автор аргументовано визначає регуляторні функції блюзу в соціальному середовищі: терапевтичну (як спроможність «виспівати» біль пригніченого народу), сублімаційну (як спосіб трансформувати внутрішню агресію, яку надто небезпечно проявляти іншим чином), протестну (хоча протест і був виражений в текстах алегорично, що демонструють численні приклади, наведені автором у статті). Щоправда, Спрінгер акцентує думку про те, що саме така можливість

«випускання пару» і стала причиною того, що афроамериканське населення майже не вдавалося до відкритих протестів.

Цікаво, що, не зважаючи на «електрифікацію» і модернізацію блюзу в другій половині ХХ ст., а також збільшенні значущості «білих» виконавців, його функції майже не змінилися. Дослідниця творчості провідних гітаристів 1960-х, Діна Вайнштайн, називає їх «гітарними богами» та зазначає, що вони «представляють напрямок романтизму, яким часто нехтують або який взагалі відсутній в розповідях про культуру шістдесятих...» (Weinstein, 2013, с. 139).

І дійсно, ідеологія блюзу, а потім і року базується на багатьох засадах романтизму: ідеї «героя», який представляє справу, що заперечує егалітаризм і пропагує ідеал влади, заснований на особистих відмінностях і винятковості; реакції проти безособовості та абстрактності тогочасного столичного існування; бунті проти дисциплінарних соціальних форм, відмові від підпорядкування будь-якій стрункій формі. Все це стало виражатися через артистичний індивідуалізм, епатажність форм, культивувацію соло як способу мистецького самовираження.

Практичний аспект досліджень блюзу розкривається через численні спогади та міркування як самих блюзових музикантів, так і їхніх спадкоємців, а також людей, які мали безпосередній стосунок до цієї сфери – продюсерів, звукорежисерів, журналістів та ін.

Великий пласт значних праць щодо блюзової музики становлять інтерв'ю. Книга Джаса Обрехта «Ранній блюз: перші зірки блюзової гітари» (Obrecht, 2015), на відміну від його попередніх монографій, присвячених таким видатним гітаристам як Мадді Уотерс, Джон Лі Хукер, Бі Бі Кінг, представляє читачам дев'ятьох представників повоєнного покоління: Сильвестра Вівера, який став першим записаним блюзовим гітаристом; Папу Чарлі Джексона, першого комерційно успішного блюзового виконавця; Блайнда Лемона Джефферсона, засновника кантрі-блюзу; Блайнда Блейка, «короля регтайм-гітари»; Блайнда Віллі Мактелла, який працював майже у всіх жанрах кореневої музики; госпел-блюзового співака Блайнда Віллі

Джонсона, неперевершеного майстра гри на слайд-гітарі; Лонні Джонсона, найвпливовішого гітариста 1920-х років, який зробив багато блюзових записів; Міссісіпі Джона Херта, чий фінгерстайл і фолк-репертуар вплинули на подальший розвиток блюзу в 1960-х роках; Тампу Реда, «чарівника гітари», найпліднішого виконавця розглянутої Обрехтом епохи та ключового діяча розвитку післявоєнного блюзового стилю. Важливим фактом є представлення цих персоналій в одній книзі, що підкреслює значення саме гітарного виконавства у цей час. Матеріалами є інтерв'ю з такими видатними діячами блюзу та гітаристами, на яких вплинув блюз, як Бі Бі Кінг, Джон Лі Хукер, Рай Кудер, Стівен Гроссман і Йорма Карконен. Вони надають не лише коментарі щодо стилю, але й свою особисту реакцію на цих ранніх гітарних героїв і те, як вони вплинули на блюз, кантрі, джаз, фолк і рок-музику протягом двадцятого століття.

Велику добірку інтерв'ю з блюзовими виконавцями у 2015 році опублікував університет Іллінойсу (Russell, 2015). Серед героїв – гітаристи Джук Бой Боннер, Альберт Коллінз, Фредді Кінг, Луї Майерс, Бебі Бой Воррен та інші. У схожому стилі створена і книга Стіва Кушинга (Cushing, 2018), але інтерв'ю в ній належать не виконавцям, а історикам, продюсерам та дослідникам блюзу, серед яких Пол Олівер, Сем Чартерс, Піт Вілан, Девід Еванс та інші. Звісно, такі матеріали відкривають багато цікавих фактів тогочасного життя блюзових виконавців, власників звукозаписувальних компаній

У 2017 р. Мічіганським університетом видано книгу доцента Ендрю Келлета «The British Blues Network: Adoption, Emulation, and Creativity» (Kellett, 2017), присвячену процесам засвоєння афроамериканської блюзової музики молодими британськими виконавцями у 1950–1960 рр. Келлет вважає, що саме ці процеси сформували найпопулярніших виконавців того часу – «The Rolling Stones», «The Yardbirds», Eric Clapton і «Led Zeppelin». Автор аргументовано виокремлює три пов'язані складові творчого процесу – експериментування, рефіліація та доповнення. Тобто під час експериментів

музиканти засвоювали досвід своїх попередників, певною мірою доповнюючи його. Також Келлет не без іронії зазначає, що засвоювали вони не лише блюзові традиції, але й різноманітні психотропні хімікати, які мусили «розширювати мислення».

У тому ж році тим самим видавництвом випущено книгу Джонатана Віплінгера «The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany» (Wirplinger, 2017), присвячену джазу та його впливу на суспільство Німеччини періоду 20-х років ХХ ст. У шостому розділі своєї праці автор аналізує роль блюзу в розвитку діаспорної музичної культури того часу, розмірковує на культурологічному рівні про загальні процеси її розвитку і подальшу тимчасову «смерть» німецького джазу після виникнення нацистської політичної сили.

Багато важливих деталей містять праці, присвячені персоналіям видатних блюзових музикантів Чарлі Паттона (Sacré, 2018) та Майкла Блумфілда (Dann, 2021), а також гітаристів більш пізнього періоду, яких неможна вважати суто блюзовими виконавцями, проте чия творчість значною мірою базувалася саме на блюзових традиціях або відбувалася у споріднених стилях, зокрема, у стилі блюз-рок.

Наприклад, у праці Ван дер Бліка (van der Blik, 2007) докладно розглядається гармонічна мова одного з найекстравагантніших гітаристів середини ХХ ст. Джимі Хендрікса. Цей видатний музикант зумів трансформувати деякі ключові елементи традицій блюзу та ритм-енд-блюзу у своїй творчості. Ван дер Блік розглядає один із аспектів музики Хендрікса, що свідчить про його глибоке коріння в блюзі: характерне використання септакорду з гострим дев'ятим ступенем або доповненого нонакорду, який зараз часто називають «акордом Хендрікса». У своїй статті музикознавець досліджує способи використання цього акорду в його повному та неповному вигляді в комбінаціях із певним тембровим забарвленням та артикуляцією. «Разом вони визначають те, що можна назвати «дієзним дев'ятим звуком». Завдяки розміщенню регістру, тембру, артикуляції та акордовій функції він

тісно пов'язаний із блюзовим мисленням, додаючи блюзовий тональний елемент» (van der Blik, 2007, С. 343). Стаття Ван дер Бліка – одна з небагатьох, що має дійсно музикознавчий характер, містить багато нотних прикладів тощо.

До музикознавчих аналітичних праць також можна віднести статтю Вільяма Толмеджа «Блюзові ноти і блюзова тональність» (Tallmadge, 1984), присвячену специфіці чвертьтонового інтонування та використанню блюзового ладу, а також статтю Ганса Вайзетауне «Чи існує така річ, як «блюзова нота»?» (Weisethaunet, 2001), де зроблено спробу визначити специфіку блюзового саунду. Два ці дослідження містять досить суперечливі погляди.

Толмедж вважає, що «майже всі форми афроамериканської музики в Північній Америці, включно з робочими піснями, вигуками, баладами, спіричуелсами та гімнами, скандованими проповідями з відповіддю конгрегації, блюзом, джазом і роком, містять звуковисотність, яку виконавці змінюють у спосіб, який є зовсім чужим для звичайної мелодичної практики в західній художній музиці. У ранніх описах співу негрів-рабів згадується ця практика та труднощі, якщо не неможливість, транскрибування її нотним записом» (Tallmadge, 1984, С. 155). Йдеться про мікроінтонування, притаманне виконанню блюзових співаків та інструменталістів (звісно, якщо інструмент технічно дозволяє використовувати такі прийоми).

Висновок Вайзетауне полягає у трактуванні поняття «блюзова нота» у значно ширшому розумінні. Він пише: «Я зробив висновок: не існує такої речі, як блюзова нота як предмет музикознавства. Немає такого поняття, як «блюзова нота» як дивна або «порушена» терція чи септима /.../ може статися, що поняття «блюзової ноти» стало метафорою чогось більшого, ніж розбіжності у висоті звуку, а саме загальне відчуття «блюзовості»» (Weisethaunet, 2001, С. 112-113).

Незвичайний ракурс дослідження блюзу пропонує Стівен Сміт (Smith, 1992). «Той факт, що «блюз» є одночасно окремим жанром і

елементом, який може входити в музику різних видів, свідчить про те, що це може бути одна з тих естетичних категорій (наприклад, «гротеск» або «романтика»), які стосуються загальнолюдського ставлення...» (Smith, 1992, С. 41). Він намагається розглянути блюзову естетику як результат особливих психологічних душевно-тілесних переживань. І робить це на прикладі творчості великого блюзмена з Міссісіпі 1930-х років Роберта Джонсона.

Подекуди близько до С. Сміта мислить інший знавець блюзу, Жак Лакава, що в межах свого докторського дослідження опублікував у тому самому 1992 році працю «Тетральність блюзу» (Lacava, 1992). Він зазначає, що «виконавець блюзу покладається на три основні способи вираження – поезію, драму та музику – щоб передати повідомлення не лише за допомогою слів і музики, а й через «тут і зараз» на сцені... Багато хто пропустив суть блюзу: це музика для виконання. Безумовно, слова є центральними для блюзу, але саме подача пісні та блюзова персона, прийнята співаком, виводять блюз на новий рівень» (там само, С. 127). Автор акцентує увагу на тому, що «Великих блюзменів поважали за володіння музичною майстерністю, а також за їхні здібності до оповідання та спілкування з глядачами» (там само, С. 138). Отже, драматичність і театральність є важливими факторами впливу блюзового виконавця на аудиторію. Крім того, автор певною мірою пов'язує тілесні прояви цього стилю з африканськими релігійними практиками, заснованими на щільному духовно-тілесному зв'язку внутрішніх переживань людини.

Серед матеріалів українських дослідників, присвячених історії блюзу, привертає увагу стаття І. Коляди та Ю. Конончук, де розглядаються питання виникнення та взаємопроникнення блюзового і джазового мистецтва. Зокрема, автори зазначають: «Дослідники історії розвитку джазу розглядають блюзовий музичний жанр з двох позицій: 1) блюз є попередником, який зростив джаз та вплинув на особливості його розвитку, як молодшого музичного жанру (період формування блюзу остання чверть ХІХ – перше десятиліття ХХ ст., а джазу – 10-20 рр. ХХ ст.); 2) блюз

розглядається як примітивний попередник джазового стилю, особливістю якого є близькість до первісних звучань та мотивів африканської музичної культури. Лише починаючи з 1950 р. відбулося переосмислення існуючого підходу, коли блюз став визнаватися як самобутній музичний жанр, походження й розвиток якого є самостійним і незалежним від розвитку самого джазу» (Коляда & Конончук, 2016).

Заявлений Чарльзом Кейлом кінетичний аспект блюзового мистецтва також знайшов реалізацію в сучасній науці. Плідне дослідження Андре Коена «Руки блюзових гітаристів» (Cohen, 1996) присвячено питанням постави рук і техніки гри блюзових виконавців. Автор шляхом професійних спостережень та систематизації різних підходів доходить висновку, що особливості постави рук не лише мають виражену регіональну специфіку, але й детермінують інтонаційність та виразну палітру музики. Він стверджує, що «...існувала регіональна кластеризація того, як афроамериканські фолк-гітаристи та блюзові гітаристи з початку цього століття тримали свої руки, і що ці пози сприяли певним музичним моделям, але гальмували інші. Таким чином, положення руки виконавця, що виконує вибір, слугує важливим визначальним фактором невлімової якості під назвою «стиль». Якщо існує таке поняття як регіональний стиль, ми повинні побачити його вираження у візуальних зображеннях, які показують, як різні гравці тримали руки...» (Cohen, 1996, С. 455). Щоправда, трохи далі автор розмірковує: «Чи призводять невеликі зміни пози гри до змін у стилі гри чи регіональні уподобання щодо певного ритмічного фону в кінцевому підсумку призводять до регіональних відмінностей пози – це питання типу курки та яйця» (там само, С. 464).

Просторово-моторну обґрунтованість рухів під час гри на гітарі також досліджували Джон Бейлі і Пітер Драйвер (Baily & Driver, 1992). На їхню думку, техніка гри на гітарі більше спирається на ергономічність і вираження музичної думки через рух, ніж на слухові уявлення. «Взаємодія між людським тілом, яке несе з собою певні внутрішні режими роботи, та

морфологією інструменту може формувати структуру музики, направляючи людську творчість у передбачуваних напрямках», – зазначають автори, пояснюючи свій підхід до проблеми (Baily & Driver, 1992, С. 58).

В статті також йдеться про значення відмінностей гітарної морфології для стилю, в якому працює виконавець. Додатковим аргументом того, що гітара дуже добре піддається просторовому мисленню, автори убачають спосіб запису акордів в спеціальних боксах, що імітують гітарний гриф. Тобто, на відміну від звичайної сучасної нотації, музиканту надається інформація про те, що робити, а не про те, що треба чути. «Гіпотеза про те, що таке розташування заохочує просторове мислення, припускає, що музичні патерни запам'ятовуються та виконуються не лише як слухові, а як послідовність рухів, і що музика представлена когнітивно з точки зору патернів рухів, які також мають візуальний, кінестетичний, тактильний характер (Baily & Driver, 1992, С. 62).

Питання блюзового виконавства розглянуто деякими дослідниками в контексті загальних процесів гітарного виконавства. Наприклад, Ф. Бернат у своїй дисертаційній праці (Бернат, 2019) цілий підрозділ присвячує новим тенденціям у цій сфері, які у ХХ – на початку ХХІ ст.ст. виявлялися у тому числі через впливи народної, популярної, джазової та рок-музики. Між іншим, вчений зазначає, що у гітарній джазовій музиці «присутні наступні характерні риси: техніка виконання, запозичена з блюзу (ладо-інтонаційна система, глісандо, виконання нот з нефіксованою звуковисотністю), ритмічна організація (синкопований ритм, нерівномірний розподіл тривалостей у тактах)» (там само, С. 84), а також принципи звуковидобування, притаманні творчості афро-американських музикантів початку ХХ ст. (там само, С. 85).

Праця Ф. Берната також містить стислий аналіз творчості таких гітаристів як Джон Маклафлін, Ерік Клептон, Джиммі Пейдж, Френк Заппа. Незважаючи на те, що жоден із них фактично не працював у сфері суто блюзового виконавства, науковець констатує істотний вплив на них

музикантів-попередників блюзового напрямку, а також певну спадкоємність технічних і композиційних прийомів. Автор посилається на власні декларації музикантів, які, наприклад, підтверджують, що Д. Маклафлін поряд зі впливом індійської музики, джазу та фламенко, визнавав глибокий вплив на його творчість саме блюзової практики, а Дж. Пейдж, слухаючи з дитинства записи майстрів блюзу, у своїй творчості активно використовує блюзові інтонації та принципи гри (Бернат, 2019, С. 93).

Досліджуючи творчість Е. Клептона, Ф. Бернат визначає, що він «має тонке почуття блюзової імпровізації, а його гітарні соло вміщують поєднання пасажів, що будуються з нерівномірних ритмічних патернів...», а також, що «музичне блюзове мислення Клептона і по теперешній час залишається неперевершеним» (Бернат, 2019, С. 91–92).

Усвідомлення впливу блюзового виконавства на гітарне мистецтво, починаючи з середини ХХ ст., є важливим для сучасної музикознавчої науки, хоча виокремлення конкретних ознак блюзу подекуди уявляється складним, як і спроби класифікувати стильову належність творчості більшості гітаристів некласичної сфери цього періоду. Наприклад, Джон Клейтон Майер, крім блюзових та блюз-рокових проєктів, мав досвід гри у таких стилях як альтернативний рок, соул, інді-рок, фолк-рок, софт-рок, поп-рок, кантрі-рок, і, навіть, акустична музика. З іншого боку, багато музикантів працювали в змішаних стилях на основі блюзу (кантрі, кантрі-блюз, блюз-рок, ритм-енд-блюз, електрик-блюз та ін.), а також привносили блюзові інтонації, гармонії та принципи гри на гітарі в інші стилі. Наприклад, широко відомими є блюзові соло в багатьох рок-композиціях Девіда Гілмора та Курта Кобейна. Оцінювати цю «дифузю» блюзових елементів у гітарному мистецтві ХХ століття дуже складно. Недарма багато хто з сучасних гітаристів досить негативно ставиться до спроб класифікувати їхнє мистецтво та віднести його до якогось конкретного напрямку.

Яніна Журба (2018) у своїй статті констатує потужний вплив блюзової традиції на джазове мистецтво у жанрово-стильовому та формотворчому

значенні. Серед іншого дослідниця визначає яскраві прояви жанрових ознак блюзу в джазовому стилі bebop, стильові й формотворчі – в стилі boogie-woogie. Цілком закономірно, що Я. Журба акцентує вплив блюзової гармонії на розвиток джазу, визначаючи також інтонаційно-стильову спадковість — використання блюзової діатоніки, побудов на основі пентатонічного міжступеневого тяжіння, музичної форми 12-тактового блюзового квадрата.

Ще один напрям практичних досліджень гітарного блюзу пов'язаний з винаходом електрогітари. І, власне, саме технічна сторона виконавства тут стала запорукою постійного зближення блюзу з іншими стильовими напрямками, які використовували можливості саме підсиленого (а пізніше і деформованого) гітарного тембру.

Одним із перших електрогітару почав використовувати видатний блюзмен Бі Бі Кінг. Нові якості інструменту дозволяли робити дуже плавні бенди (підтяжки акордів у вертикальному напрямі, перпендикулярно до струн), а також використовувати добре визвучене вібрато, що імітувало вокальну техніку блюзового співу. Ці та інші прийоми гри на електрогітарі вплинули майже на кожного виконавця другої половини ХХ століття. Еволюція самого інструмента інспірувала й еволюцію виконавства, породжуючи все нові і нові техніки (fingerstyle, tapping). Звісно, цей процес знайшов відображення і у відповідних наукових дослідженнях.

У вже згадуваній вище статті Діни Вайнштайн (2013) на прикладі видатних гітаристів 1960-х років Еріка Клептона, Джимі Хендрікса та Піта Таунсенда (з яких двоє перших продовжували блюзові традиції) визначено особливості роботи музикантів цього періоду з відпрацюванням власного індивідуального тембру за допомогою доступних технічних засобів. Вайнштайн також аналізує еволюцію електрогітари, комерційний контекст, в якому працювали і самі гітаристи, і фахівці звукозапису, і виробники електрогітар, а також аналізує яскравість і символізм сценічного перформансу, що помітно перегукується з вже згаданою вище працею Ж. Лакави, присвячену театральності блюзу (Lacava, 1992).

Увагу дослідниці також привертають гендерне питання гітарного виконавства та тенденція до створення культу «гітарного героя», причому це стосується не стільки виконавців та їхніх прихильників, скільки музичної спадкоємності гітаристів-віртуозів. «Здається, у всіх великих гітаристів, а також у не дуже великих, є свої боги чи герої. Інтерв'ю завжди зводиться до питання, ким вони найбільше захоплюються. Вони охоче, з благоговінням і смаком згадують про своє натхнення на гітарі. Незважаючи на важливий елемент індивідуальності в ролі гітариста, існує майже необхідність, щоб вони простежили свій власний дар до якогось міфічного бога», – пише Д. Вайнштайн (Weinstein, 2013, С. 146).

Український дослідник П. Гордієнко у своїй статті «Особливості джазового гітарного виконавства» зазначає, що «у даний час професійне гітарне мислення знаходиться на стадії об'єднання всієї існуючої гітарної мови» і далі підтверджує цю думку: «у записах Ч. Берда можна знайти і боса нову, і блюзи, і свінгові теми, і обробки класики, і кантрі-рок, і багато іншого» (Гордієнко, 2008, С. 188). В цьому сенсі дослідження техніки гри на електрогітарі є однаково значущими для різних стильових напрямів гітарного виконавства, починаючи з другої третини ХХ ст.

Історіографічний аспект формування умінь гри на електрогітарі досить докладно розглянуто в статті В. Блажевича (В. Блажевич, 2017). Він визначає давні прийоми гри на класичній гітарі, які мігрували в арсенал виконавців на електрогітарі (hammer-on, pull-off, rasgueado, tremolo), а також запозиченість деяких прийомів з практики гри на інших інструментах. До згаданого автором вібрато, що походить в гітарній техніці від струнно-смічкових інструментів, та особливого фразування, яке прийшло від духових, додамо різноманітні перкусійні прийоми, запозичені з відповідної сфери музичного виконавства, а також, наприклад, приглушення струн в комбінації з використанням медіатора, що утворює звук, подібний до тембру банджо, та двуручний теппінг, що максимально нагадує гру на клавішному інструменті.

В. Блажевич також вказує на величезний вплив блюзового акустичного виконавства на формування техніки гри на електрогітарі, зокрема підкреслюючи фактично «базову» розповсюдженість прийомів «бенд» і «слайд». Крім того, автор констатує зміни, які вносить у виконавство, пов'язані з використанням викривлення звуку електрогітари, але не розгортає цю тему.

Стаття О. Войченко (2012) ілюструє складність відокремлення у ХХ столітті джазового і блюзового виконавства. Говорячи про генезу джазової гітари, науковиця звертається до творчості таких музикантів як Чарлі Крісчен, Бі Бі Кінг, Джордж Бенсон та ін., які водночас вважаються зірками саме блюзового мистецтва. У дослідженні О. Войченко простежено історію розвитку джазової гітари, що великою мірою перетинається з історією блюзового гітарного виконавства.

Важливі аспекти відбиття стильових особливостей британського блюз-року в принципах гри на електрогітарі розглянуті у статті молодого дослідника Максима Жембровського (Жембровський & Чернишова, 2023). Матеріалом його дослідження є творчість одного з найвидатніших виконавців на цьому інструменті – Еріка Клептона. Автор зосереджується на методах формування індивідуального гітарного тембру музиканта та його технічній майстерності. Серед іншого він визначає, що Е. Клептоні притаманне використання блюзових ходів, обігрань пентатоніки в одній позиції і, загалом, поєднання драматичності блюзу з драйвом року, що дозволило йому сформувати свій неповторний стиль виконання.

Дослідження діяльності ще одного блюзового віртуоза – Гері Мура – фактично утворює наукову лакуну, хоча деякі біографічні праці виконані досить ґрунтовно. Через два роки після смерті Гері Мура вийшла книга Мартіна Пауера «White Knuckles» (Power, 2013), присвячена його життєвому і творчому шляху. Друга масштабна біографічна праця – «Gary Moore. The official biography» Гаррі Шапіро – побачила світ майже на 10 років пізніше

(Shapiro, 2022). Обидві книги розкривають багато цікавих деталей, спогадів і фрагментів інтерв'ю, зокрема присвячених створенню блюзових альбомів.

Щодо науково-аналітичних праць, то творчістю Гері Мура цікавилися переважно зовсім молоді науковці. Зокрема, у 2013 році Ромет Осіпов досліджував творчість гітариста в межах науково-практичної роботи (Osipov, 2013), а у 2019 році Браяном Фернандо Чалко Барре було захищено бакалаврську роботу (Chalco Barre, 2019), яка містить аналіз гітарних партій деяких творів у виконанні Г. Мура. Сильною стороною цих досліджень є те, що автори безпосередньо працювали з музичним матеріалом як виконавці, отже, їхні теоретичні висновки перевірені емпіричним шляхом.

Охопити весь спектр сучасної наукової літератури, присвяченої блюзовим традиціям у гітарному виконавстві, досить складно. На початку XXI століття декілька американських університетів системно публікують об'ємні дослідження блюзової музики. Проте очевидно, що у цій тематиці багато білих плям. Деякі аспекти лише починають розроблятися, деякі автори переглядають відомі факти, верифікуючи інформацію попередніх дослідників. При цьому зберігається загальна тенденція до переваги інтерв'ю й есеїстики над науковою аналітикою.

1.2. Методологія дослідження

Специфіка методології дослідження зумовлена особливостями обраного предмета наукової розвідки. Блюзові традиції у гітарному виконавстві мають багато різнохарактерних аспектів, кожен з яких потребує застосування різних методів і підходів. Навіть обрані хронологічні межі не дозволяють виключити з переліку жоден із контекстів, в яких варто розглянути предмет дослідження.

Як уже було зазначено, питання про характер взаємовпливу гітарного виконавства та блюзової традиції залишається відкритим. В межах даного дослідження не ставиться за мету обґрунтування домінування блюзової

традиції чи гітарного виконавства. В центрі дослідницької уваги постають проблемні питання:

- реалізація блюзової традиції в гітарному виконавстві,
- характер змін у гітарному виконавстві під впливом блюзової традиції.

Саме поняття «блюз» є досить широким, а межі його – дискусійними.

В музикознавчій літературі воно вільно застосовується:

- щодо визначення стилевих особливостей музики певного періоду,
- щодо жанрової належності конкретних композицій,
- щодо структури музичного твору та його інтонаційно-ладової будови.

Крім того, блюз у своєму первинному вигляді є:

- феноменом національної культури (адже на початку свого існування має конкретні локації в національних спільнотах),
- соціальним явищем (адже виражає інтереси певної соціальної групи людей),
- різновидом літературної творчості (бо має текстову складову з відповідною специфікою).

Навіть такий стислий перелік специфічних ознак поняття «блюз» демонструє, що серед методів дослідження блюзової традиції наряду з музикознавчими знайдеться місце і для філософських, і для культурологічних, і для соціологічних.

Таке складне явище потребує застосування *системного підходу*. Його *структурний аспект* дає змогу встановити ієрархію рівнів дослідження: загальні тенденції блюзової традиції, регіональні школи, індивідуальні стилі (та персональні школи), специфіка окремої композиції. Саме системний підхід дає змогу встановити зв'язки між технічними, стилістичними та художньо-виразними компонентами виконавства. *Функціональний аспект* системного підходу забезпечує визначення соціокультурних, комунікативних та естетичних функцій блюзового музикування.

Блюз як феномен потребує застосування філософських і загальнонаукових методів дослідження. Таким є *діалектичний метод*, що

дозволяє простежити детермінанти розвитку блюзового мистецтва, а також характер змін, що відбувалися в ньому протягом окресленого в дисертації часу. За допомогою *принципу суперечності* розкриваються внутрішні протиріччя розвитку блюзової традиції: розбіжності між усною традицією та письмовою фіксацією, між комерціалізацією (особливо, у розглянутий період) та збереженням певної автентичності. *Принцип розвитку* дозволяє логічно простежити динаміку блюзового виконавства в процесі його еволюції, визначити трансформацію стилістики в різні історичні періоди, а також встановити закономірності спадкоємності в творчості різних виконавців.

Хоча хронологічні межі дослідження охоплюють період після Другої світової війни, для його здійснення необхідно розуміти первісні витoki блюзової культури. *Історико-генетичний метод* дозволяє проаналізувати її походження та передумови, визначити спадкоємність відносно попередніх мистецьких тенденцій, окреслити вплив на подальший розвиток музичної культури.

Майже всі питання, пов'язані з блюзовою гітарною традицією, розглянуті за допомогою *контекстного аналізу*. Досліджуваний предмет у всіх його проявах є чутливим до впливу соціального, культурного, особистісного і навіть технічного контексту. Без урахування умов, на тлі яких розгортається музична творчість блюзового виконавця, неможливо адекватно оцінити, чи виконавець знаходиться в мейнстрімі, чи, навпаки, є новатором; без розуміння соціокультурного контексту важко дати оцінку ідеологічному та смислому наповненню творчості музиканта; відсутність відомостей про технічні умови творчості, наявність тих чи інших інструментів та засобів, може спричинити суттєві втрати на шляху розуміння суто практичних інтенцій використання тих чи інших композиторських та виконавських прийомів.

З'ясування значення і ролі блюзу в соціумі базується на *структурно-функціональному методі* культурологічної науки, який забезпечує

визначення зв'язку різних елементів у цілісній системі. У даному випадку як така система може розглядатися як етнічна, так і соціальна спільнота, в культурі яких блюз виконував ті чи інші функції. Вони змінювалися з часом, і характер цих змін впливав на зміст, форми та технічне забезпечення блюзового гітарного виконавства. Також структурно-функціональний аналіз використано для виявлення стійких структурних елементів блюзової традиції, дослідження їхнього функціонального призначення.

В процесі свого розвитку блюз не лише зазнав значних змін, але й став родоначальником низки нових музичних стилів і жанрів, а деякими своїми ознаками проникнув у споріднені (і навіть не дуже споріднені) музично-стильові напрями. Віднайти спільні стильові, жанрові, семантичні, формотворчі та інші характеристики блюзу в похідних і споріднених музичних напрямках стало можливим завдяки використанню *принципу ізоморфізму*.

Специфіка знакової системи блюзової творчості потребує залучення *семіотичного методу*, за допомогою якого відбувається розуміння будь-якого культурного об'єкта, його спроможності встановлювати певний зв'язок поколінь і забезпечувати передання культурних смислів. При дослідженні блюзової гітарної традиції семіотичний аналіз може застосовуватися до виявлення музичних концептів, знаків та символів, а також позамузичних компонентів гітарного виконавства – міміки, пластики, рухів виконавців, їхньої сценічної взаємодії тощо. Здійснення такого аналізу пліч-о-пліч супроводжується застосуванням *принципу компаративізму*. В даній роботі, крім порівняння виконавських засобів різних митців, їхньої творчої манери на особистісному рівні, він працює і в більш узагальнених аспектах: історичному (порівняння умов існування блюзової гітарної традиції в різні часи), географічному (порівняння виконавства в різних країнах), соціальному (порівняння соціальних умов), технічному (порівняння інструментів та обладнання).

Оскільки однією з центральних фігур дисертаційної праці є виконавець, безперечно ефективним є *біографічний метод*, який забезпечує комплексний погляд на життєвий і творчий шлях музиканта та дає змогу визначити провідні риси його особистості. Застосування біографічного підходу передбачає реконструкцію творчих біографій провідних блюзових гітаристів, дослідження взаємозв'язків між життєвим досвідом та художніми рішеннями, аналіз впливу особистісних факторів на формування індивідуального стилю, а також вивчення творчих контактів музиканта та їхній вплив на виконавську практику.

У сфері блюзового мистецтва біографічний метод щільно пов'язаний із питаннями взаємодії музикантів та наслідування тих чи інших прийомів гри, підходів до формоутворення музичних композицій, змістовного наповнення творчості. Варто відзначити, що в сфері неакадемічного виконавства дуже велике значення має орієнтація (іноді навіть не усвідомлена) на неформального лідера, видатного музиканта, який має свою «школу». Якщо на початку формування блюзового напрямку музиканти вчилися один у одного в прямому реальному контакті, то з моменту появи аудіо- та відеозапису формування блюзової традиції іноді переформатовується в одnobічний контакт. Молоді музиканти слухають записи, дивляться відео, «знімаючи» технічні прийоми гри, налаштування обладнання та наслідуючи інші компоненти гітарного виконавства. Таким чином, спадкоємність може забезпечуватися й без особистої участі виконавця, що робить біографічний метод ще важливішим.

Вирішення завдань розкриття творчих та особистісних характеристик музикантів неможливе без залучення *емпіричних методів* дослідження, зокрема аналіз дискографічного матеріалу їхнього спадку, порівняльне дослідження різних версій однієї композиції, аналіз існуючих інтерв'ю провідних виконавців. Оскільки пряме інтерв'ювання в даному випадку є проблематичним, уявляється ефективним дослідження текстових, а також аудіо- та відеоінтерв'ю з наступним структурованим аналізом (належність до

певної школи та методики навчання, належність до певної традиції, наявність послідовників, інформація про виконавські традиції, усвідомлений вплив певних факторів на формування виконавської манери тощо).

Аналіз музичного матеріалу, а також виконавської манери гітаристів та особливостей їхнього творчого підходу здійснено спеціально-музикознавчими методами.

Питання стилю розглядаються у дисертаційному дослідженні на макро- та мікрорівнях. У сучасному українському музикознавстві наявна тенденція розрізняти ці позиції термінологічно як *стильовий аналіз* (макро-рівень, пов'язаний з формуванням та проявами стилю як явища культури) та *стилістичний аналіз* (мікро-рівень, що досліджується в контексті діяльності конкретного композитора чи виконавця). Проте при перекладі англійською ця диференціація зникає, отже, заради підтримки міжнародної термінології будемо користуватися традиційним визначенням «стильовий».

Стильовий аналіз на макрорівні в дисертації використано для дослідження загальних характеристик блюзової традиції, виявлення диференціальних ознак блюзу в системі неакадемічної музики, аналізу стильових зв'язків взаємодій блюзу з іншими музичними напрямками. Застосування стильового аналізу на мікрорівні дозволило провести детальний аналіз індивідуальних виконавських стилів і дослідити еволюцію стилю окремих виконавців.

Хоча завданнями даної роботи не передбачено створення жанрових типологій, неможливо залишити осторонь *жанровий аналіз*, який дозволяє проводити внутрішню диференціацію блюзу як своєрідного метажанру, визначати належність творів до жанрових різновидів блюзу, спостерігати трансформацію жанрів.

Оскільки в середині ХХ століття гітара трансформувала свої функції з учасника ритм-секції і отримала статус сольного інструменту, творчість гітаристів пізнішого періоду неможливо дослідити без застосування *інтонаційного аналізу*. Соло завжди є носієм мелодичної інформації,

концентратом засобів музичної виразності, найпотужнішим з яких є музична інтонація. Інтонаційний аналіз сприяє вивченню культурно-історичних коренів блюзової мелодики, виявленню типових блюзових інтонацій та їх семантичного навантаження, а також дослідженню «інтонаційної лексики» окремих виконавців.

Структурно-композиційний аналіз також має важливе значення при дослідженні використання традиційних блюзових форм в творчості видатних гітаристів, оцінці індивідуально-творчих принципів формоутворення, визначенні співвідношення стабільності та варіативності форми, а також дослідженні принципів розгортання мелодичного матеріалу та вивченні імпровізаційних стратегій виконавців.

Тембральний аналіз представлений в дисертації в двох аспектах – інструментознавчому та виконавському. Перший важливий для розуміння еволюції гітарного тембру в блюзовій практиці, специфіки тембру різних типів гітар, а також впливу конструктивних особливостей інструментів на їхнє звучання. Другий – виконавський – аспект щільно пов'язаний з дослідженням індивідуальних тембрів виконавців, їхньою детермінованістю специфічними прийомами звуковидобування, застосуванням ефектів тощо.

Дослідження принципів художньої інтерпретації в блюзовій традиції в цілому, а також на прикладі конкретних виконавців здійснено в роботі за допомогою *інтерпретаційного аналізу* в його семантичному та технічному аспектах. Дослідження семантики виконання передбачає розуміння його знакової системи, інтертекстуальних зв'язків, імпровізаційних рішень. Аналіз технічних засобів виконання застосовано для вивчення гітарної техніки, штрихів та артикуляційних прийомів, а також апаратної складової, використання специфічних приладів тощо.

У зв'язку з відсутністю нотних матеріалів для більшості розглянутих композицій у дослідженні важливе місце посідає *акустичний аналіз*, який дозволив дослідити акустичні характеристики різних прийомів гри та зафіксувати темброво-динамічні параметри виконання музикантів.

Відкритість блюзу як системи інтенсифікувала локальне залучення методів, що мають міждисциплінарне походження, але нині асимілювалися в музикознавстві. Зокрема, інструменти *етномузикології* використані для опису процесів культурної трансмісії в сфері блюзового напряму гітарного виконавства та аналізу контексту функціонування блюзу, а *соціомузикологічні інструменти* – для встановлення взаємозв'язків між соціальними процесами та змінами у сфері музичного мистецтва, а також дослідження культурної асиміляції й комерціалізації блюзу.

Дослідження психологічних механізмів сольної імпровізації, аналіз емоційно-психологічного стану виконавців блюзової музики, вивчення особливостей їхнього музичного мислення, дослідження процесів музичного сприйняття та переживання здійснено за допомогою методів *психології творчості*.

Методика вивчення блюзового виконавства стикається з низкою проблем, зумовлених багат шаровістю самого феномену блюзу. Він проявляється і як музичний стиль, і як соціокультурне явище, і як історичний феномен. Відповідно, вивчення цього феномену вимагає глибокого розуміння його культурного контексту та естетичних засад.

Серед основних труднощів можна виокремити розмитість жанрових меж блюзу. Він охоплює різні стильові напрями – від дельта-блюзу до електричного чиказького звучання. Це ускладнює формування уніфікованої методології, адже кожен піджанр має свої особливості щодо структури, мислення, звуковидобування, фразування та імпровізації. Більше того, блюз як музична універсалія, має унікальну спроможність до асиміляції в різних соціальних умовах та поєднання з іншими стилями, жанрами та культурними концепціями. Таким чином, сформувати стабільну музикознавчу методику дослідження блюзу дуже складно, адже він постійно намагається розсунути будь-які класифікаційні рамки.

Другою важливою проблемою є специфіка формування виконавського стилю. Блюзова традиція передбачає індивідуальність виконавця, його

особисту манеру подачі музичного матеріалу. Тому методика дослідження персоналій діячів блюзу має забезпечувати баланс між відтворенням автентичних зразків і розвитком музичного почерку сучасних виконавців. Це досягається через аналіз гри видатних блюзових гітаристів з акцентом на розуміння генези їхнього індивідуального стилю, принципів виконавської техніки тощо.

Третій аспект – соціокультурний контекст. Блюз виник як вираз соціального протесту, відображення емоційного стану та життєвого досвіду афроамериканської спільноти. Без розуміння цього контексту неможливо повною мірою передати дух блюзового виконавства. Методика має включати елементи культурологічного аналізу, що дозволяють усвідомлювати глибинні смисли блюзової музики. У цьому контексті важливими є праці соціологів та музикознавців, чий внесок у розуміння соціокультурних процесів допомагає глибше усвідомити специфіку блюзу як мистецького явища.

Також важливою є методологія вивчення аспектів технічної підготовки блюзових виконавців. Ця сфера має багато специфічних прийомів гри, таких як бендінг, слайд, вібрато, що потребують особливої уваги, а також знання регіональних та історичних особливостей самих інструментів і звуковидобування на них. Підхід, що базується на єдності інтелектуальних і фізичних компонентів виконавської діяльності, дає змогу формувати комплексне розуміння техніки гри. Теоретичні основи, класифікація технічних прийомів та їхнє практичне освоєння мають бути інтегровані в науковий контекст дослідження блюзового гітарного виконавства.

Таким чином, багатовимірність блюзу як культурного феномену – одночасно стильової характеристики, жанрової дефініції, структурно-ладової моделі, національно-культурного явища та різновиду літературної творчості – зумовлює необхідність системного підходу та комплексної методології, що синтезує філософські (діалектичний метод для розкриття суперечностей між усністю та письмовою фіксацією, комерціалізацією та автентичністю), загальнонаукові (контекстний аналіз, біографічний метод), спеціально-

музикознавчі (стильовий, жанровий, інтонаційний, тембральний, інтерпретаційний, акустичний аналіз, етномузикологічні, соціомузикологічні інструменти) та методи психології творчості.

1.3. Основні категорії блюзового напрямку гітарного виконавства

Розглядаючи блюзове гітарне виконавство, неможливо уникнути питання термінологічного забезпечення дослідження. Блюзова музика, попри зовнішню простоту гармонічної та формотворчої організації, передбачає складну систему виконавських взаємодій, що формувалася впродовж понад століття живої практики. Ця система значною мірою залишається за межами нотного тексту та академічного аналізу, оскільки належить до сфери усної традиції, передається від музиканта до музиканта на репетиціях, джем-сейшнах та концертних виступах. Водночас саме ці виконавські принципи – способи спільного музикування, керування формою та енергією, невербальної комунікації на сцені – становлять сутність блюзу як живого мистецтва. Пропонований огляд систематизує англomовну термінологію, що описує цей пласт блюзової практики, і пропонує українськомовні відповідники для її впровадження в науковий обіг.

Термінологічний апарат блюзової музики становить складну багатовимірну систему, що охоплює структурні, гармонічні, ритмічні, інтонаційні, виконавські та технічні аспекти цього жанру. Специфіка блюзового мислення зумовлює необхідність особливого підходу до традиційних музично-теоретичних категорій, оскільки блюзова система часто суперечить академічним нормам європейської музичної традиції.

Передусім потребує уваги термінологія, властива блюзовому напрямку загалом. Первісними ознаками, за якими ми визначаємо належність композиції до блюзової сфери, є структурні, гармонічні, ритмічні та інтонаційні особливості.

Структурні основи блюзу, передусім, походять від традиційної *дванадцятитактової форми* (twelve-bar blues) – сталої «канонічної» структури, що складається з трьох чотиритактових фраз, кожна з яких має свою гармонічну функцію. Перша фраза базується на тонічній гармонії, друга – на субдомінанті з поверненням до тоніки, а третя включає домінанту та остаточне повернення до тонічної функції. Ця будова стала основою для безлічі варіацій. У контексті 12-тактової форми, яка розпадається на 3 фрази по 4 такти, блюзові тексти набули форми ААВ, яка передбачає повторення першого рядка тексту з подальшим контрастним завершенням, що створює характерну асиметрію блюзової строфи.

Восьмитактовий блюз (eight-bar blues) є скороченою формою, притаманною більш швидким композиціям (гармонічна послідовність стискається тут до схеми I-I-IV-I / V-IV-I-I), а *шістнадцятитактовий блюз* (sixteen-bar blues), навпаки, є розширеною формою, популярною в ранньому блюзі, де кожна гармонічна функція отримує додатковий час для розвитку.

Спеціальну назву – *turnaround* (повернення) – в блюзі має завершальний гармонічний зворот, що зазвичай займає останні два такти та підготовлює повернення до початку наступного куплета. Як правило, *turnaround* базується на послідовності I-VI-II-V або її варіаціях, створюючи відчуття гармонічної завершеності. Проте, незважаючи на значне поширення цих традиційних блюзових форм, в сучасному виконавстві зустрічається багато інших варіацій структури творів.

Важливими для розуміння блюзової архітекtonіки є такі поняття як *риф* (*riff*) або ще його називають *квадрат* та *лік* (*lick*). Рифом називають закінчену мелодико-гармонічну послідовність, яка є виміром обсягу вступів, куплетів, соло та імпрровізацій. Лік – це слово, скоріш за все, з блюзового жаргону, але вже настільки вживане у професійному середовищі, що, мабуть, час уже дати йому чітке визначення. На наш погляд, лік – це мелодична синтаксична структура, пов'язана з позиційною грою і сформована за принципом ергономіки («менше зусиль – більше результат»). Ліки є

структурними одиницями, які можуть використовуватися за центонним принципом (принципом «клаптикової ковдри»), поєднуючись в різних комбінаціях.

Гармонічна мова блюзу базується на функціональних принципах тональної системи, але кардинально переосмислює їх через призму афроамериканської музичної естетики. Інтонаційна специфіка блюзу, пов'язана з мікротональними відхиленнями та експресивним інтонуванням, створює унікальну звукову палітру, що не може бути повністю описана засобами традиційної нотації.

Блюзова гармонія характеризується широким використанням септакордів замість простих тризвуків, що створює характерну напругу та колорит. *Блюзовий септакорд* (blues seventh) не розв'язується за класичними правилами, а функціонує як стабільна гармонічна одиниця, що суперечить традиційним уявленням про тональну гармонію. Крім того, специфічним прийомом гармонічного рішення є *тритоновна заміна* (tritone substitution), що заміщає домінантсептакорд іншим акордом, розташованим на відстані тритону. Таким чином, створюється хроматичний басовий рух, а фактура гармонічно збагачується. Тритоновна заміна особливо поширена у джазовому блюзі та сучасних інтерпретаціях класичної блюзової форми.

Гармонічні розширення та заміни визначають акордове забарвлення блюзової музики. Як правило, альтеровані акорди включають підвищені нони та ундецими, великі терцдецими та інші напружені інтервали, що створюють додаткову гармонічну складність. Крім того, розширена структура акордів додає їм поліфункціональності. У більш модерних зразках часто зустрічається використання полігармонії та кластерів, а у практиці створення каверів виконавці досить часто вдаються до регармонізації теми (коли первісні акорди замінюються більш складними або взагалі функціонально іншими).

Блюзові модуляції часто відбуваються не через традиційні тональні зв'язки, а через спільні блюзові ноти. Можуть використовуватися

енгармонічні модуляції, які дозволяють плавно переходити між віддаленими тональностями через спільні звуки або акорди, а також модуляції через *хроматичну медіанту*.

У процесі розвитку блюзового стилю відбувалося ускладнення голосоведіння шляхом розширення базової гармонічної схеми. Застосування *прохідних та допоміжних акордів* дозволило створити більш витончене голосоведіння, а *хроматичний рух* у басовій партії стає характерною рисою сучасного блюзу.

Модальна гармонія має досить специфічні прояви через використання *міксолідійського ладу* як основи для імпровізації над домінантними акордами, а *дорійського ладу* – над мінорними блюзовими послідовностями.

Витримана у партії баса або остінатно повторена нота називається в блюзі *педальний тон*. На його фоні розгортається гармонічний рух, що в цілому створює характерний контраст статичності та напруги, особливо поширений у дельта-блюзі та сучасному електричному блюзі.

Одним із важливих понять блюзової техніки є *блюзовий лад* – особливий різновид мажоро-мінору з так званими «*блюзовими нотами*» (blue notes) – низьким сьомим, третім та п'ятим ступенем мелодичного ладу (Юцевич, 2009), які інтонуються ніби між ступенями темперованого строю та створюють специфічну експресію. По суті, ці ноти і є найхарактернішою рисою блюзової інтонаційної системи. Вони ж є і наріжним каменем мікроінтонування, притаманного цій музичній естетиці.

У підрозділі 1.1. ми вже торкалися наукової дискусії щодо природи і особливостей виконання «блюзових нот». В. Толмедж зазначає, що «майже всі форми афро-американської музики в Північній Америці, включно з робочими піснями, криками, баладами, спіричуелсами та гімнами, скандованими проповідями з відповіддю конгрегації, блюзом, джазом і роком, містять висоту, яку виконавці змінюють у спосіб, який є зовсім чужим для звичайної мелодичної практики в західній художній музиці» (Tallmadge, 1984, С. 155).

Фактично те, що було природно для афроамериканських виконавців, з позицій академічної музичної теорії є *мікротональними інтонаціями*, де точна висота звуку менш важлива, ніж експресивна виразність. Технічно ці інтонації реалізуються через штрихи *glissando* та *portamento* і стають невід'ємними елементами блюзової виразності. При цьому *інтонаційна гнучкість* блюзових виконавців проявляється також у здатності варіювати висоту окремих звуків не лише залежно від емоційного навантаження, а й відповідно до гармонічного контексту. Ця особливість вокального виконавства була успадкована і гітаристами. Первісно це було пов'язано з діалогічною будовою блюзового фразування, коли інструмент повторював музичну фразу вокаліста або «відповідав» на неї.

Ритмічні характеристики блюзу також сформувалися під впливом афроамериканської народної культури. Використання *шафлу* – характерного ритмічного малюнка, що базується на тріольному поділі долей, – створює специфічне відчуття «гойдання» та впливає на сприйняття гармонічних змін. *Поліритмія* проявляється в одночасному існуванні різних ритмічних пластів, а концепція *свінгу* передбачає нерівномірне виконання восьмих нот, що додає музиці живості та природності.

Велике значення в блюзових композиціях мають *синкопи*, які часто створюють конфлікт між ритмічними та гармонічними акцентами, що підсилює експресивність виконання. Особливо часто синкопа використовується на початку фраз, у так званих «ацефальних» («безголових») структурах, коли замість першої долі – пауза. Це створює ефект переривчастого схвильованого дихання або легкого запізнення на першу долю, що додає емоційного забарвлення твору.

Поряд із традиційною термінологією гітарного виконавства, блюзова сфера напрацювала певні специфічні поняття. Наприклад, такі, як *джамбо* – гітара зі збільшеним корпусом, популярна серед блюзових виконавців завдяки потужному звучанню та розвиненим низьким частотам. Імпровізації у високій теситурі потребували забезпечення доступу до верхніх ладів,

розширюючи виконавські можливості, тому будова гітари отримала спеціальні вирізи у корпусі під назвою *катавей*, що тепер використовуються у всіх видах електрогітар.

Технічний арсенал блюзового гітариста включає широкий спектр прийомів, кожен з яких також має свою термінологічну специфіку. Крім традиційних прийомів гітарного звуковидобування, у блюзовому виконавстві використовується *слайдова техніка* або *боттлнек* («шийка пляшки»), яка представляє не лише спосіб гри, а й специфічний напрям блюзового виконавства, при якому звук видобувається за допомогою слайда – спеціального пристрою, що ковзає по струнах. Ця техніка створює характерне глісандо, яке стало однією з найвпізнаваніших ознак блюзового звучання.

Двуручний теппінг (two-handed tapping) є складним прийомом, під час виконання якого звук видобувається пальцями обох рук безпосередньо на грифі. Розрізняють мелодичний теппінг (одноголосний) та поліфонічний (багатоголосний), причому останній вимагає значно вищого рівня технічної майстерності. Двуручний теппінг на сьогодні є дуже поширеним прийомом гри на електрогітарі серед виконавців у будь-якому стильовому напрямі.

Для сучасного блюзу характерне використання *свіну* – прийому ковзного удару медіатором по декількох струнах, що служить альтернативою арпеджію та дозволяє досягати специфічного звучання. Наряду з ним використовується *рейк* («грабки»), який представляє собою скребковий прийом з характерним перкусійним ефектом.

Одним із найхарактерніших елементів блюзової техніки є *бендінг* – прийом підтягування струни, що дозволяє плавно змінювати висоту звуку. Розрізняють *цілий бенд* (*whole step bend*), *півтоновий бенд* (*half step bend*) та *чвертьтоновий бенд* (*quarter tone bend*). *Пре-бенд* (*pre-bend*) є умовно зворотним прийомом і передбачає підтягування струни до взяття ноти з подальшим опусканням її до первинного положення.

Блюзове гітарне виконавство, звісно, успадкувало й традиційні прийоми, такі як *вібрато* (періодичне коливання висоти звуку, що створюється ритмічним рухом пальця лівої руки), *хаммер-он* та *пулл-оф* (прийоми легато, що дозволяють з'єднувати ноти без повторного удару по струні), а також *тріл* (швидке чергування двох сусідніх нот за допомогою *hammer-on* та *pull-off*), *фол-оф* (прийом, коли гітарист бере ноту (або акорд) і робить швидке глісандо вниз без визначеної цільової ноти, просто «скидає» звук.) та інші.

Саме у блюзовій традиції виникли та були удосконалені такі прийоми як *альтернативний пікінг* (техніка почергового удару медіатором вгору та вниз, що забезпечує рівномірність звуковидобування), *чікін пікінг* (гібридний прийом, що поєднує використання медіатора та пальців правої руки, створюючи характерний «квокчучий» звук, притаманний кантрі-стилю), *фінгерпікінг* (техніка пальцевого звуковидобування, особливо поширена в акустичному блюзі).

Електронна обробка звуку кардинально розширила виражальні можливості блюзової гітари шляхом використання різних видів штучного спотворення звуку, які пізніше прижилися у різноманітних стилях ХХ століття. У кожного з різновидів є своя темброва специфіка. *Дисторшн* не лише створює характерне «брудне» звучання, а й вирівнює динаміку, виконуючи своєрідну компресію звуку. Це дозволяє використовувати *legato* з мінімальними зусиллями, оскільки навіть легкі дотики до струн дають звук, динаміка якого близька до медіаторного звуковидобування. *Овердрайв* є специфічним типом ефекту спотворення, що забезпечує м'якше, «тепліше» звучання порівняно з дисторшном. *Пауер акорди* – потужні двозвуччя, що складаються з основного тону та квінти – стали основою блюзового риф-будування завдяки їхній здатності зберігати чистоту звучання навіть при сильному дисторшні. Це пов'язано з тим, що з дисторшном чисто звучать лише досконалі інтервали – октава, кварта, квінта – тоді як терцові акорди створюють небажані інтермодуляційні спотворення. *Фуз* – екстремальний

тип спотворення, що створює характерне «волохате» звучання, особливо популярне в психоделічному блюзі. *Тюб-скрімер* – педаль овердрайву, що стала еталоном блюзового звучання завдяки характерному підкресленню середніх частот.

Блюзове виконавство також сконцентрувало різні прийоми та ефекти, які мігрували у сферу рок-виконавства. *Палм-м'ютинг* – прийом легкого приглушення струн правою рукою – додає звучанню специфічної сухості та жорсткості, особливо ефектно звучить у поєднанні з дисторшном. *Vau-vau* – ефект-фільтр, що дозволяє плавно змінювати тембр звуку, створюючи характерне «плаксиве» звучання. *Октавер* додає до основного сигналу октаву вниз або вгору, *ділей* створює відлуння звуку через заданий проміжок часу, *реверб* додає штучну реверберацію, що імітує звучання в різних акустичних просторах, *хорус* створює ілюзію подвоєння звуку за рахунок легкої детонації копії сигналу.

Не є специфічними для блюзової сфери, але активно використовуються виконавцями такі технічні засоби, як, наприклад, *хамбакер* – подвійний магнітний звукознімач, що складається з двох котушок, з'єднаних зустрічно з протилежною полярністю сердечників. Ця конструкція забезпечує ефективне подавлення шумів та небажаних наводок, що критично важливо при роботі з дисторшном та іншими ефектами спотворення. Яскраве, прозоре звучання, характерне для класичного блюзу, створює однокотушковий звукознімач *сингл-койл*. *P-90* – специфічний тип однокотушкового звукознімача, що поєднує яскравість сингл-койла з потужністю, наближеною до хамбакера. *Компресор* використовується для вирівнювання динамічного діапазону сигналу, забезпечуючи рівномірність звучання та підвищуючи сустейн. *Бустер* – ефект підсилення сигналу, що дозволяє «підштовхнути» підсилювач до керованого спотворення.

Блюзове виконавство розробило низку цікавих характеристик гітарного тембру:

- *bright* (яскравий) звук характеризується підкресленими високими частотами з мінімальною кількістю басових складових;
- *buttery* (маслянистий) тембр відрізняється теплотою та багатством, звук ніби «тане», а не просто затухає;
- *throaty* (хрипкий) звук характеризується екстремально насиченими середніми частотами, що нагадує охриплий людський голос;
- *dark* (темний) тембр має переважання низьких частот або зменшену кількість високих;
- *dry* (сухий) звук відрізняється потужною основою та майже повною відсутністю обертонів;
- *meaty* (м'ясний) тембр характеризується великою кількістю середніх частот та насиченими низами;
- *piano-like* (фортепіанне звучання) передбачає дзвоноподібне звучання кожної ноти та відмінне розділення нот у загальному звуці;
- *sparkle* (іскристий) звук протилежний теплому звучанню і характеризується переважанням високих частот.

Також характеристиками звучання виступають: *презенс* (певні високі частоти, що покращують артикуляцію та розбірливість звучання окремих нот), обертони або гармоніки (примноження базової частоти коливання струни, що, хоча й звучать значно тихіше основного тону, доповнюють та насичують загальне звучання), *сустейн* (час звучання витягнутої ноти), що є одним із найважливіших параметрів блюзового звучання, оскільки дозволяє створювати експресивні мелодичні лінії з тривалими нотами.

Окремі групи термінів охоплюють виконавські структури та відображають принципи взаємодії між музикантами.

Фундаментальним принципом блюзового музикування є *перекличка* (англ. *call and response*) – діалогічна структура, в якій одна музична фраза (заклик) отримує відповідь від іншого голосу чи інструмента. На відміну від респонсорних форм європейської церковної музики, де заклик та відповідь переважно закріплені за визначеними учасниками виконання та зафіксовані в

нотному тексті, блюзовий перегук є імпровізаційним за своєю природою: відповідь щоразу варіюється, коментує, іронізує чи полемізує із закликом. Генетично цей принцип пов'язаний з африканською колективною музичною практикою та трудовими піснями (work songs) афроамериканського населення, де перегук виконував як комунікативну, так і ритмоорганізуючу функцію.

У блюзовому ансамблі перегук реалізується на кількох рівнях. Найбільш очевидний – діалог між вокалом та інструментом: співак проголошує текстову фразу, а гітара, губна гармоніка або фортепіано відповідає інструментальним коментарем у паузі між вокальними рядками. Ця модель безпосередньо пов'язана з класичною *AAB*-структурою блюзового куплету, де повторення першого рядка створює простір для інструментальної відповіді. Проте перегук існує й на суто інструментальному рівні – як діалог між солістом та ритм-секцією, між двома солістами (наприклад, гітарою та губною гармонікою) або, у більш пізній традиції, як «діалог гітари із самою собою», коли виконавець імітує вокальну фразу інструментальними засобами.

Специфіка блюзової виконавської практики полягає, серед іншого, в тому, що значна частина структурних рішень не фіксується в нотному тексті та приймається безпосередньо під час виступу. Центральним поняттям тут є *усне аранжування* (англ. *head arrangement*) – спосіб організації ансамблевого звучання без письмової партитури, на основі усних домовленостей, жестів бенд-лідера та колективного досвіду виконавців. Характерно, що навіть у тих випадках, коли блюзовий бенд грає добре відомий стандарт, кожне виконання може суттєво відрізнитися від попереднього за кількістю куплетів, розподілом соло та динамічним профілем – ці рішення є частиною живого процесу.

Ключовим елементом організації блюзового виступу є *вамп* (англ. *vamp*) – остинатне повторення короткої ритмо-гармонічної моделі, що виконує функцію структурного «зв'язувального матеріалу». Вамп може

служувати вступом, під час якого ритм-секція формує грув, поки вокаліст або соліст готується «увійти» в композицію; перехідним розділом між солістами; або способом завершення, коли ансамбль «зациклюється» на тонічному акорді чи рифі. Останній випадок – *завершення на вампі* (англ. *vamp out* або *ride out*) — нерідко створює ситуацію, в якій формальне закінчення композиції стає розмитим: музиканти продовжують грати, поступово знижуючи гучність та інтенсивність, або ж навпаки – нарощують енергію, і лише знак бенд-лідера ставить остаточну крапку.

Окремим випадком виконавської організації фінального розділу є те, що можна визначити як *імпровізаційну «розгортку» фінального акорду* (англ. *collective improvisation over a sustained final chord*) – структуру, в якій заключний акорд уже взято, ритм-секція утримує його як педальний тон, проте один або кілька виконавців продовжують імпровізувати поверх цієї гармонічної «точки»: вокаліст видає мелізматичні пасажі, гітарист виконує каскади бендів, духові створюють хаотичні, але енергетично виправдані нашарування. Це явище, генетично пов'язане з колективною імпровізацією новоорлеанського джазу та традицією *завершення на органному пункті*, у блюзовій практиці набуває специфічного характеру: воно відображає принципову неготовність музикантів «відпустити» пісню, фізичне відчуття ще нерозрядженої енергії. Варто зазначити, що саме ця особливість блюзового виконавства стала однією з причин масового застосування студійного прийому *затухання* (англ. *fade-out*) у записах 1940–50-х років. Обмежений хронометраж носіїв (78 та 45 об./хв.) не дозволяв зафіксувати природне завершення імпровізаційного процесу, тому звукорежисери штучно згортали динаміку запису, фактично обрізаючи те, що в живому виконанні могло тривати ще кілька хвилин.

Блюзова виконавська традиція послуговується низкою специфічних прийомів, що дозволяють керувати драматургією композиції в режимі реального часу. Ці прийоми, не будучи зафіксованими в нотному тексті, становлять невід'ємну частину виконавського арсеналу.

Стоп-тайм (англ. *stop-time*) – прийом, за якого ритм-секція перестає грати безперервно й обмежується ударами на сильні долі (або визначені метричні точки), залишаючи простір між акцентами порожнім. Цей простір заповнює соліст (вокаліст або інструменталіст), який опиняється у стані максимальної «оголеності»: без ритмічної та гармонічної підтримки кожна його фраза набуває особливої ваги та виразності. Стоп-тайм є одним із найдавніших прийомів блюзової традиції; він широко представлений у записах Роберта Джонсона, Мадді Уотерса, Хаулін Вулфа та інших класиків жанру.

Близьким, але не тотожним прийомом є *брейк* (англ. *break*) — коротка (зазвичай двотактова) пауза всього ансамблю, під час якої лунає лише голос соліста. На відміну від стоп-тайму, який є ритмічною моделлю, що повторюється впродовж кількох тактів або цілого куплету, брейк – це разова подія, момент раптового «обвалу» звукової маси, що створює ефект несподіванки та драматичного напруження. Класичне розташування брейку – перші два такти блюзової форми (так званий *opening break*) або початок нового куплету.

Протилежним за спрямованістю прийомом є *наростання* (англ. *build-up* або просто *build*) – поступове нагнітання гучності, інтенсивності та щільності звукової тканини. У блюзовій практиці наростання може розгортатися як у межах одного соло (від тихих, стриманих фраз до кульмінаційного крику), так і впродовж кількох хорусів або навіть усього виступу. Цей принцип тісно пов'язаний із драматургією блюзового наративу: перший куплет промовляється майже інтимно, другий набирає сили, третій виходить на емоційний пік – формула, що відображає природну риторику скарги, сповіді чи прокляття.

Виговорний куплет (англ. *shout chorus*) – кульмінаційний розділ композиції, в якому наростання досягає граничної точки: вокаліст переходить від зв'язного тексту до екстатичного виговорювання окремих слів або коротких фраз, а ансамбль грає на максимумі гучності та інтенсивності. Генетично цей

прийом пов'язаний з афроамериканською госпел-традицією, де проповідник у стані натхнення переходив від мовлення до ритмізованих вигуків, а конгрегація підхоплювала їх колективною звуковою масою (цю практику в госпелі називають *drive section* або *vamp and drive*). У блюзовій та ритм-енд-блюзовій традиції вигуковий хорус зазвичай припадає на фінальну частину композиції й являє собою момент максимальної емоційної розрядки – точку, де індивідуальне висловлювання розчиняється в колективній звуковій стихії.

Окремий пласт блюзової виконавської термінології описує не стільки те, *що* грає музикант, скільки те, *як* він розташовує свої фрази відносно метричної сітки. Ці категорії не фіксуються в нотації, проте мають визначальне значення для стилістичної ідентифікації.

Lay back (дослівно – «відхилитися назад») – манера виконання, коли музикант систематично розташовує свої фрази трохи позаду долі. Ця мікрозатримка зазвичай у межах кількох десятків мілісекунд створює відчуття тягучості, розслабленості, неквапливої оповіді. Протилежний принцип – *гра nonperedu долі* (англ. *playing on top of the beat* або *pushing the beat*) – породжує відчуття нетерпіння, напруги, агресії. Більшість блюзових виконавців тяжіє до *lay back* як базової ритмічної установки, що становить одну з ключових відмінностей блюзової артикуляції від рокової (де переважає гра на долі або попереду неї). Класичними представниками *lay back*-фразування є Бі Бі Кінг та Альберт Кінг.

Коли всі учасники ансамблю поділяють єдине ритмічне відчуття й ідеально «сідають» у спільний грув, музиканти вживають вираз «*кишеня*» (англ. *pocket* або *in the pocket*). Цей термін описує не об'єктивну метрономічну точність, а суб'єктивне відчуття злагодженості, коли кожен інструмент знаходить своє місце в ритмічній тканині й різниця між окремими виконавцями в позиціонуванні відносно долі стає не перешкодою, а джерелом «тертя», що й створює характерну блюзову пульсацію.

Низка термінів описує специфічні виконавські ідіоми, що належать до сфери мелодичної артикуляції та тембрової виразності.

Стогін (англ. *toan*) та *гудіння* (англ. *hum*) – вокальні прийоми, за яких співак не проголошує слова, а видає немовні звуки: стогне, мичить, гуде. Ці звуки заповнюють простір між текстовими фразами, створюючи ефект безперервного емоційного потоку.

«*Обживання*» фрази (англ. *worry the line*) – характерний блюзовий прийом, що полягає в багаторазовому повторенні однієї мелодичної фрази з поступовими варіаціями ритму, інтонації, динаміки та артикуляції. На відміну від тематичної розробки в європейській академічній традиції, де варіювання спрямоване на розвиток матеріалу, блюзове «обживання» фрази має інше призначення: воно створює ефект зосередженості, нав'язливості, емоційного «закручування» — ніби виконавець не може відпустити певну думку чи відчуття й повертається до неї знову і знову, щоразу висвітлюючи нову грань.

Окремо слід згадати прийом «*вповзання*» в ноту (англ. *bending into the note* або *sliding into the note*) – манеру атакувати звук не прямо, а знизу, «підтягуючи» його до потрібної висоти. Хоча бенд як технічний прийом є частиною загальної гітарної техніки, саме систематичне «вповзання» в ноту – як базовий спосіб звуковидобування, а не як епізодична прикраса – є ознакою блюзового мислення.

Нарешті, існує група термінів, які описують певні організаційні аспекти блюзового музикування і безпосередньо впливають на характер звукового результату.

Джем-сейшн (англ. *jam session*) або *сесія вільної імпровізації* (англ. *blowing session*) – форма колективного музикування без попередньої домовленості щодо репертуару. Учасники джему обирають тональність, темп та форму (зазвичай – стандартний дванадцятитактовий блюз) і грають, покладаючись на спільне знання традиції. Саме джем-сейшн є тим середовищем, у якому формуються, перевіряються та передаються виконавські навички блюзового музиканта.

Характерною рисою блюзової концертної практики є «*підсідання*» (англ. *sit in* або *sitting in*) – ситуація, коли музикант, що не є учасником основного складу, приєднується до ансамблю під час виступу. Ця практика, що сягає корінням у клубну культуру Чикаго та Мемфіса 1940–60-х років, є важливим механізмом творчого обміну та підтримання живої спадкоємності блюзової традиції.

Описана термінологія, при всій своїй розмаїтості, утворює цілісну систему понять, що відображає специфіку блюзу як музичної практики, зорієнтованої передусім на живу динамічну взаємодію. Ці терміни описують конкретні дії, рішення та відчуття музикантів у процесі спільного творення. Введення цієї термінології до українського наукового обігу видається важливим кроком до повноцінного музикознавчого осмислення блюзової традиції, що й досі здебільшого описується мовою практиків.

Висновки до розділу 1

Загалом можна визначити декілька аспектів мистецтвознавчих досліджень блюзової традиції у гітарному виконавстві:

- історико-генетичні
- соціокультурні
- практичні та технологічні.

Так само можна визначити і функції самого блюзу в мистецтві: він історично зумовив виникнення багатьох нових стилів, забезпечив трансатлантичні соціокультурні контакти, сприяв розвитку гітарної практики та технологій. По суті, блюз став *музичною універсалиєю*, яка є носієм певного способу мислення, специфіки сприйняття світу та його художнього відбиття в мистецтві.

Огляд наукових джерел у підрозділі 1.1 дозволив виявити декілька суттєвих тенденцій, які потребують фіксації у висновках. По-перше, блюзова гітарна традиція історично зазнала впливу небагатьох, але важливих

зовнішніх імпульсів – гавайського стилю гри (що позначився на формуванні слайд-техніки) та іспаномовних латиноамериканських традицій (що відобразилися в ритмічних структурах техаського та новоорлеанського блюзу). По-друге, дискусія навколо расової належності блюзу – від тези про його виключну етнічність до визнання транснаціональності – виявила, що ключовим критерієм автентичності виконання є не походження музиканта, а глибина його занурення в культурне середовище цього жанру. По-третє, дослідниками зафіксовано феномен «блюзової дифузії» – поступового проникнення блюзових виконавських прийомів, гармонічних моделей та ідеологічних засад у практично всі стильові напрями гітарного мистецтва ХХ століття, що ускладнює жанрову класифікацію і водночас підтверджує статус блюзу як музичної універсалії.

Комплексність методологічного апарату дослідження блюзових традицій у гітарному виконавстві зумовлена багатовимірністю самого феномену блюзу як культурного явища. Блюз виявляється одночасно стильовою характеристикою, жанровою дефініцією, структурно-ладовою моделлю, національно-культурним феноменом, соціальним явищем та різновидом літературної творчості, що потребує синтезу філософських, культурологічних, соціологічних та спеціально-музикознавчих методів дослідження.

Діалектичний метод виявляється особливо продуктивним для розкриття внутрішніх суперечностей блюзової традиції – між усністю та письмовою фіксацією, комерціалізацією й збереженням автентичності. Контекстний аналіз набуває фундаментального значення для адекватного розуміння блюзового виконавства, оскільки воно виявляється надзвичайно чутливим до соціального, культурного, особистісного та технічного контекстів.

Системний підхід дозволяє встановити ієрархію дослідницьких рівнів – від загальних тенденцій блюзової традиції до специфіки окремої композиції, а також визначити соціокультурні, комунікативні та естетичні функції

блюзового музикування. Біографічний метод набуває особливої ваги в умовах неакадемічного виконавства, де домінує орієнтація на неформальних лідерів та видатних музикантів.

Спеціально-музикознавчі методи – стильовий, жанровий, інтонаційний, тембральний, інтерпретаційний та акустичний аналізи – формують основу для дослідження власне музичних аспектів блюзового гітарного виконавства. Особливого значення набуває тембральний аналіз в його інструментознавчому та виконавському аспектах, що пов'язано з трансформацією гітари з учасника ритм-секції до статусу сольного інструменту.

Міждисциплінарність методологічного підходу забезпечується залученням етномузикологічних, соціомузикологічних методів та методів психології творчості, що дозволяє комплексно дослідити процеси культурної трансмісії, соціальної детермінованості та психологічних механізмів блюзового гітарного виконавства.

Отже, методика вивчення блюзового виконавства повинна базуватися на комплексному підході, що поєднує культурологічний та історичний, а також широке застосування контекстного та компаративного аналізу та дослідження особистісних виконавських стилів, які саме у цьому музичному напрямі набувають особливо опуклих рис. Лише поєднання цих складових дозволяє досягти всебічного вивчення такого унікального явища як блюзова гітарна традиція.

Суттєвим результатом проведеного аналізу є також виявлена просторово-моторна детермінованість блюзового гітарного виконавства. Дослідження А. Коена, Дж. Бейлі та П. Драйвера засвідчують, що постава рук, її регіональна специфіка та зв'язок із морфологією інструмента є вагомими чинниками формування виконавського стилю. Ця обставина пояснює, чому автодидактика, а не формальна освіта, стала домінуючим механізмом передачі блюзової майстерності: засвоєння виконавських

навичок відбувається передусім через імітацію рухової процедури, а не через теоретичну рефлексію.

У підрозділі 1.3 здійснено систематизацію категоріального апарату блюзового гітарного виконавства, що охоплює структурні, гармонічні, ритмічні, інтонаційні, технічні та організаційно-виконавські аспекти. Ця робота вийшла за межі простого перекладу англомовних термінів: вона виявила, що блюзова виконавська практика оперує розвиненою системою категорій, яка здебільшого функціонує поза нотним текстом і передається від музиканта до музиканта у процесі живого музикування. Запропоновані українськомовні відповідники – «перекличка» (call and response), «усне аранжування» (head arrangement), «вампи» (vamp), «кишення» (pocket), «обживання фрази» (worry the line), «вповзання в ноту» (bending into the note) та інші – створюють термінологічну основу для наукового опису виконавських процесів, які досі залишалися переважно за межами українського музикознавчого дискурсу.

Принципово важливим є те, що виявлена термінологічна система є не лише дескриптивною, а й функціональною: вона описує не стільки «що» музикант грає, скільки «як» і «чому саме так» він організовує своє виконання. Категорії ритмічного позиціонування (lay back, pocket), драматургічного керування (stop-time, break, build-up), тембрового характеру (bright, buttery, throaty, dark) та мелодичної артикуляції (moan, worry the line) утворюють цілісний інструментарій для аналізу блюзового виконавства на тій глибині, яка недосяжна засобами традиційної нотації. Включення цих категорій до наукового обігу відкриває можливість адекватного музикознавчого опису тих аспектів блюзового виконавства, які становлять саму сутність жанру, але досі описувалися переважно мовою практиків.

Нарешті, дослідження стану наукових розвідок дозволило окреслити значні лакуни. Поряд із загальною тенденцією до переваги інтерв'ю та есеїстики над аналітичним музикознавством, відзначено брак комплексних досліджень творчості окремих видатних виконавців (зокрема, Гері Мура), а

також обмеженість українського музикознавчого доробку з тематики блюзового гітарного виконавства, де наявні праці (Я. Журби, О. Войченко, М. Жембровського, Ф. Берната, В. Блажевича, П. Гордієнка) – при їхній безперечній цінності – не вичерпують предмет і переважно зосереджені на окремих його аспектах.

РОЗДІЛ 2

ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК БЛЮЗОВОЇ ГІТАРНОЇ ТРАДИЦІЇ

2.1. Історична періодизація блюзового гітарного виконавства

Історія блюзової гітари охоплює понад сторіччя еволюції – від архаїчних акустичних форм сільського Півдня США до глобального феномену, що визначив звучання сучасної популярної музики. Ця еволюція невіддільна від соціально-культурних трансформацій американського суспільства: рабства та його наслідків, расової сегрегації, Великої міграції афроамериканського населення з аграрного Півдня до індустріальних міст Півночі, технологічної революції у звукозаписі та електричному підсиленні. Кожен з цих чинників визначав не лише тематику та емоційний зміст блюзу, а й безпосередньо впливав на виконавську техніку, інструментарій та естетичні орієнтири блюзових гітаристів.

Хронологічна періодизація блюзового гітарного виконавства може бути представлена через чотири основні етапи:

- ранній період акустичного блюзу (1890-ті – 1930-ті роки),
- період електрифікації та урбанізації (1940-ві – 1950-ті),
- період глобалізації через британське блюзове відродження та блюз-рок (1960-ті – 1970-ті),
- сучасний період збереження традиції та стильового оновлення (1980-ті – до сьогодні).

При цьому важливо зазначити, що межі між періодами є умовними: творчі біографії багатьох музикантів охоплюють кілька з них, а стильові впливи діють не лише послідовно, а й ретроспективно.

Ранній період акустичного блюзу (1890-ті – 1930-ті роки) як, власне, і витоки блюзової гітарної традиції пов'язані з регіоном дельти Міссісіпі, де на бавовняних плантаціях формувалася унікальна музична культура, що синтезувала африканські ритми та мелодику з гармонією та інструментарієм

європейської традиції. Саме тут, на межі XIX і XX століть, блюз сформувався як самостійний жанр із характерною 12-тактовою гармонічною структурою, «блюзовими» нотами та принципом організації «call and response» («запит і відповідь»).

Серед перших документально зафіксованих постатей блюзової гітари особливе місце посідає Лід Беллі (Huddie William Ledbetter, 1888–1949) – музикант, який став зв'язуючою ланкою між сільськими блюзовими традиціями та міською фолк-сценою. Народившись поблизу Мурінгспорта (Луїзіана) в родині фермерів-орендарів, він з дитинства був оточений різноманітною музикою: від field hollers та work songs (польових викриків та робочих пісень, характерних для культури афроамериканських робітників) до каджунської музики й балад. Лід Беллі грав на непопулярній доти 12-струнній гітарі – інструменті, який він прославив завдяки своїй виконавській майстерності. (Lead Belly, n.d.)

Основоположником дельта-блюзу як усталеної стильової школи вважається Чарлі Паттон (Charley Patton, бл. 1891–1934). Народившись в окрузі Хіндс (Міссісіпі), він провів більшу частину життя в окрузі Санфлауер, де на плантації Вілла Докері захопився грою гітариста Генрі Слоуна. Паттон розвинув потужний вокал та унікальну перкусивну техніку гри на гітарі, яка заклала основи для всього наступного розвитку блюзу. Музиколог Роберт Палмер вважав його одним з найважливіших американських музикантів XX століття (Palmer, 1982).

Техніка Ч. Паттона включала удари по корпусу гітари для створення ритмічного акомпанементу, використання слайду та інноваційне використання slap-техніки – удару великим пальцем по басових струнах, що створювало одночасно ритмічну фігуру та цікавий звуковий ефект (Music Tales, n.d.). Записи Паттона для лейблів Paramount і Gennett між 1929 та 1934 роками – зокрема «Pony Blues» (1929), «High Water Everywhere» (1929), «Spoonful Blues» – зробили його найпопулярнішим блюзовим виконавцем свого часу. Паттон був «майстром на всі руки» – грав «глибокий блюз, білі

хілбіллі пісні, балади дев'ятнадцятого століття та інші різновиди чорної та білої сільської музики з однаковою легкістю» (Mississippi Encyclopedia, n.d.) . Його вплив на наступні покоління був безпосереднім: Паттон привів Сона Хауса на першу сесію звукозапису в 1930 році, а Букка Вайт заявляв, що його амбіцією було «бути великою людиною – як Чарлі Паттон» (Wardlow, 1998). У 2006 році композиція «Pony Blues» була включена до Національного реєстру звукозаписів Бібліотеки Конгресу, а у 2021 році Паттон був посмертно введений до Зали слави рок-н-ролу як особливо впливовий виконавець (Black Music Scholar, n.d.) .

Міссісіпі Джон Херт (Mississippi John Hurt, 1893–1966) представляв принципово іншу естетику в межах раннього блюзу. На відміну від потужної перкусивності Паттона, Херт розвинув м'який, мелодійний стиль, що поєднував елементи блюзу, регтайму та народних балад. Його техніка *fingerpicking* відзначалася витонченістю: складні синкоповані патерни, де басова лінія, виконувана великим пальцем, створювала стійкий ритм, а мелодія, грана іншими пальцями, породжувала ілюзію одночасного звучання двох гітар. (Oakley, 1997)

Блайнд Лемон Джефферсон (Blind Lemon Jefferson, 1893–1929) – сліпий від народження техасець із Коутчмена – став одним із перших комерційно успішних блюзових виконавців і ключовою фігурою у формуванні техаського блюзу як регіональної школи. Його унікальний стиль характеризувався складними одноголосними мелодійними лініями, швидкими басовими пробіжками та високим, пронизливим вокалом. Джефферсон був майстром імпровізації, часто змінюючи структуру й тривалість пісень під час виконання, що вирізняло його серед більш консервативних «ранніх» блюзменів (Southern, 1982).

Особливе місце в ранній історії блюзу посідає одна з небагатьох жінок-гітаристок Мемфіс Мінні (Memphis Minnie, ур. Lizzie Douglas, 1897–1973), чия віртуозність і потужний вокал зробили її зіркою 1930–1940-х років. Народившись в Алжирі (Луїзіана), вона записала понад 200 пісень, зокрема

«When the Levee Breaks», яку пізніше виконав гурт «Led Zeppelin». Мемфіс Мінні була настільки майстерною виконавицею, що могла змагатися з будь-яким чоловіком-гітаристом свого часу й часто перемагала у «гітарних дуелях» (Pearson, n.d.) .

Мемфіську школу блюзу представляв Ф'юрі Льюїс (Furry Lewis, ур. Walter E. Lewis, 1899–1981). Він народився в Грінвуді (Міссісіпі), але більшу частину життя провів у Мемфісі. Втрапивши в молодості ногу в залізничній аварії, він тим не менш став майстерним гітаристом, відомим віртуозною слайд-технікою та здатністю розповідати історії через пісні, поєднуючи елементи дельта-блюзу з міськими впливами Мемфіса. (Eder, n.d.)

Сон Хаус (Son House, ур. Eddie James House Jr., 1902–1988) втілював драматичний конфлікт між релігійним покликанням і блюзовою пристрасстю. Народившись поблизу Кларксдейла (Міссісіпі), в родині музиканта, він у молодості став проповідником, спочатку відкидаючи блюз через релігійні переконання. Однак у віці 25 років, почувши звук слайд-гітари, він був настільки вражений, що придбав собі інструмент і вже через кілька тижнів виступав публічно (Acoustic Guitar, n.d.) . Ця внутрішня боротьба між сакральним і так званою «диявольською музикою» створила неповторну емоційну інтенсивність його виконання. Хаус грав і співав блюз так, ніби був одержимий демонами — його виступи вирізнялися надзвичайною фізичною експресивністю та емоційною насиченістю. (Jeff Droke, n.d.)

Технічно Хаус був майстром слайд-гітари, використовуючи металеву трубку або горлечко пляшки для створення пронизливого, плачучого звуку. З 1960-х років він переважно грав на National Duolian 1930-х років – резонаторній гітарі з металевим корпусом. Він віддавав перевагу відкритим строям, таким як open G (D-G-D-G-B-D), open D та D-мінор. Його техніка включала характерний «поппінг» або «снєппінг» басових струн – він поміщав великий палець під шосту струну і різко смикав її вгору, створюючи потужний перкусивний ефект (Guitar World, n.d.) .

Після довгої перерви в музичній кар'єрі, протягом якої Сон Хаус працював залізничним портером та кухарем, він був «перевідкритий» блюзовими ентузіастами в 1964 році в Рочестері, Нью-Йорк, і продовжив виступати на фестивалях, включаючи Newport Folk Festival. Хаус безпосередньо вплинув на Роберта Джонсона – за свідченнями, він особисто знав музиканта та вчив його основам блюзової гітари (*I Love Blues Guitar*, n.d.). Візитівкою Сона Хауса стала пісня «Death Letter Blues» (Cohn, 1992), що базувалась на ранньому записі «My Black Mama, Part 2» (1930) .

Один із найунікальніших стилів у дельта-блюзі розвинув Скіп Джеймс (Skip James, ур. Nehemiah Curtis James, 1902–1969). Він грав у мінорних тональностях (особливо в open D minor tuning) та використовував складну пальцеву техніку. Його високий, майже фальцетний вокал і меланхолійні мелодії створювали похмуру, потойбічну атмосферу, а композиції «Devil Got My Woman» (1931) і «Hard Time Killing Floor Blues» (1931) залишаються еталонами гіпнотичного, циклічного блюзового формотворення (Guitar Player, 2024).

До цікавої модифікації гітари вдався відомий музикант Біг Джо Вільямс (Big Joe Williams, ур. Joe Lee Williams, 1903–1982) з Кроуфорда (Міссісіпі). Він створив унікальну 9-струнну гітару власної конструкції, додавши три додаткові струни для повнішого звуку. Більшу частину свого життя Вільямс був мандрівним музикантом і створював автентичний звук дельта-блюзу своїм агресивним, перкусивним стилем гри.

Букка Вайт (Bukka White, ур. Booker T. Washington White, 1906–1977) з Х'юстона (Міссісіпі), двоюрідний брат Бі Бі Кінга, був важливим представником дельта-блюзу. Його потужний слайд-стиль і перкусивна техніка, а також найвідоміша композиція «Shake 'Em On Down» (1937) зробили його помітною постаттю жанру. Окремо слід відзначити записані ним «sky songs» – спіричуели в блюзовому стилі, що відображали релігійне виховання (Mississippi Blues Trail, n.d.).

Кульмінацією раннього періоду розвитку блюза стала творчість Роберта Джонсона (Robert Johnson, 1911–1938) – постаті, яка набула легендарного статусу попри надзвичайно короткий період активності й обмежену дискографію з лише 29 записаних пісень за дві сесії звукозапису в Сан-Антоніо та Далласі. Народившись у Хейзлхерсті (Міссісіпі), Джонсон у молодості був відомий як посередній музикант, який грав на губній гармоніці та гітарі. За легендою, після зникнення на кілька місяців він повернувся з неймовірними здібностями гри на гітарі, що породило міф про угоду з дияволом, укладену на перехресті доріг. Сон Хаус згадував, що його гра була настільки вражаючою, що всі були шоковані настільки швидкою, майже містичною, трансформацією (Wald, 2004) .

Технічно Джонсон був віртуозом, чия гра поєднувала складні басові лінії з одночасною мелодією на високих струнах, створюючи ілюзію двох або навіть трьох гітаристів. Він майстерно використовував walking bass (блукаючий бас), швидкі turnarounds (так звані «повороти» – гармонічні послідовності, які дозволяли зациклити куплет), хроматичні пасажі та складні поліритмічні патерни (Komara, 2007). Джонсон грав переважно на акустичних гітарах Gibson L-1 та Kalamazoo KG-14, використовуючи як стандартний стрій, так і різні відкриті строї (особливо open G та open D) (Komara, 2007) .

Композиції Джонсона стали не просто блюзовими стандартами, а справжніми культурними артефактами: «Cross Road Blues» (1936) породила легенду про перехрестя та угоду з дияволом; «Sweet Home Chicago» (1936) стала неофіційним гімном чиказького блюзу; «Love in Vain» (1937) демонструє його ліричний геній; «Hellhound on My Trail» (1937) відображає параноїдальні настрої останніх місяців його життя (Schroeder, 2004) . Джонсон синтезував різні блюзові традиції дельти – від Чарлі Паттона він взяв ритмічну інтенсивність, від Сона Хауса – емоційну глибину та слайд-техніку, від Лонні Джонсона – мелодійність, додавши власні інновації в гармонії та структурі.

Вплив Джонсона на наступні покоління музикантів неможливо переоцінити. Ерік Клептон назвав його «найважливішим блюзовим музикантом, який коли-небудь жив» (LaVere, 1990). Кіт Річардс згадував, що, вперше почувши записи Джонсона, був переконаний, що грають два гітаристи. Боб Ділан у своїй автобіографії «Chronicles» (2004) присвятив цілі сторінки аналізу впливу Джонсона на власну творчість. У 1986 році Джонсон був введений до Зали слави рок-н-ролу.

Одним із найплодовитіших блюзових музикантів, записавшим за кар'єру сотні пісень для десятків лейблів, був Лайтнін Хопкінс (Lightnin' Hopkins, ур. Sam John Hopkins, 1912–1982) із Сентервілля (Техас). Його глибоко індивідуалістичний та імпровізаційний стиль, з нестандартними тактовими розмірами й вільною ритмічною структурою, став еталоном техаського блюзу – він рідко грав пісню однаково двічі.

Роберт Піт Вільямс (Robert Pete Williams, 1914–1980) представляв луїзіанську школу блюзу з унікальним, гранично імпровізаційним стилем гри, що вирізняв його з-поміж більш структурованих дельта- та техаських традицій (Koda, n.d.).

Сестра Розетта Тарп (Sister Rosetta Tharpe, ур. Rosetta Nutt, 1915–1973), народжена в Коттон Планті (Арканзас), була піонеркою поєднання госпел-музики з блюзом та ритм-енд-блюзом, фактично винайшовши елементи рок-н-ролу за десятиліття до його офіційного народження. Її віртуозна гра на електрогітарі та енергійні виступи вплинули на Чака Беррі, Елвіса Преслі й багатьох інших музикантів, а використання нею спотворення звуку як особливого засобу музичної виразності випередило свій час (Encyclopedia of Arkansas, n.d.).

Період електрифікації та урбанізації (1940-ві – 1950-ті) фактично почався наприкінці 1930-х років й радикально змінив звучання блюзової гітари. Одним із перших представників електроінструмента в джазовій традиції став Едді Дарем (Eddie Durham, 1906–1987) із Сан-Маркоса (Техас). Він грав на гітарі через окремий підсилювач ще до 1932 року. 30 вересня

1935 року він записав трек «Hittin' the Bottle» у складі «The Kansas City Six» за участю Каунта Бейсі – ймовірно, найперший зафіксований на записі приклад гітарного підсилення (Nelson, 2001). Дарем згадував: «Я грав на звичайній [акустичній] гітарі, і мені постійно доводилося стикатися з гучністю біг-бендів. Оркестри буквально глушили тебе, розумієте, тому я брав звичайну гітару, підходив до мікрофона і засовував його прямо в резонаторний отвір гітари, щоб її було чути» (Mongan, 1983).

Чарлі Крісчен (Charlie Christian, 1916–1942), незважаючи на лише 22 місяці на національній сцені, революціонував роль гітари в джазі та блюзі, ставши першим, хто повністю реалізував потенціал електричної гітари як сольного інструмента. Крісчен навчався музиці у свого батька, сліпого гітариста та трубача, а також у Едді Дарема. У 1937 році під час гастролей з Каунтом Бейсі, Чарлі Крісчен і Флойд Сміт отримали рекомендацію від Едді Дарема перейти на електроінструмент, а саме електрогітару Gibson ES-150, яку компанія пізніше перейменувала на честь Чарлі Крісчена (Gitler, 1985).

Видатний талант Чарлі привернув увагу легендарного джазового продюсера Джона Хаммонда, який у 1939 році організував зустріч між Крісченом та Бенні Гудменом (Britannica, n.d.), що призвело до їхньої співпраці. Завдяки «саксофонному» підходу до фразування Чарлі створював довгі, плавні одноголосні лінії у свінгових аранжуваннях Гудмена. Гітарист використовував характерний «bar-style» звукознімач, який пізніше отримав назву «Charlie Christian pickup».

Ч. Крісчен залишався неперевершеним гітаристом протягом десятиліть. Його трагічно коротка кар'єра обірвалася через туберкульоз – музикант помер у віці лише 25 років. Вважається, що Крісчен проклав шлях до сучасного звучання електрогітари, за яким пішли Ті-Боун Уокер, Бі Бі Кінг, Чак Беррі та Джимі Хендрікс (The American Guitar Academy, n.d.) .

Період електрифікації та урбанізації пов'язаний із значною міграцією афроамериканського населення з аграрного Півдня до індустріальних міст Півночі (Чикаго, Детройта, Мемфіса), що принципово змінило контекст

виконання блюзу. У гучних, переповнених міських клубах акустична гітара стала вкрай неефективною, і перехід на електричний інструмент зі звукознімачем та підсилювачем був не стільки естетичним вибором, скільки практичною необхідністю. Цей технологічний зсув, водночас, відкрив нові виражальні можливості: сустейн, дисторшн та інші спотворення звуку перетворилися з побічних ефектів на повноцінні засоби музичного висловлювання.

Ті-Боун Уокер (T-Bone Walker, ур. Aaron Thibeaux Walker, 1910–1975) з Ліндейла (Техас), став справжнім першопроходцем електричного блюзу. У підлітковому віці він був поводитирем Блайнд Лемон Джефферсона, від якого й отримав свої перші уроки гри на гітарі (Dahl, n.d.).

Уокер першим почав використовувати електрогітару не просто як гучнішу версію акустичної, а як інструмент з унікальними виражальними можливостями, поєднуючи джазову гармонічну складність з блюзовою емоційністю та експериментуючи з сустейном, вібрато та тембральними варіаціями.

Центральною постаттю урбанізації блюзу став Мадді Уотерс (Muddy Waters, ур. McKinley Morganfield, 1913–1983). Народившись у Роллінг Форк (Міссісіпі), він виріс на плантації Стовалл у Кларксдейлі, де у 1941 році його записав фольклорист Алан Ломакс для Бібліотеки Конгресу. Ці польові записи пізніше стали історичними документами. У 1943 році, як частина Великої міграції (Mississippi Writers and Musicians, n.d.), Уотерс переїхав до Чикаго, де трансформував звучання сільського дельта-блюзу в потужний міський електричний звук. Він використовував відкриті строї для слайд-гітари, особливо open G та open D, грав на різних моделях, включаючи Gretsch, Fender Telecaster та пізніше Fender Stratocaster через підсилювачі Fender, створюючи «брудний», перевантажений тон, який став еталоном чиказького блюзу. (Komara, 2005).

Композиції Уотерса – «Hoochie Coochie Man» (1954), написана Віллі Діксоном, «Mannish Boy» (1955), «Got My Mojo Working» (1957) – стали

гімнами жанру. Його гурт у різні часи включав таких легендарних музикантів як Літл Волтер на губній гармоніці, Отіс Спенн на фортепіано, Джиммі Роджерс на ритм-гітарі та Віллі Діксон на бас-гітарі. «Rolling Stones» назвали себе на честь його пісні «Rollin' Stone» (1950). Виступ Уотерса на «Newport Jazz Festival» 1960 року став поворотним моментом – його електричний блюз шокував частину слухачів, але започаткував блюзове відродження серед молоді білої аудиторії.

Хаулін Вулф (Howlin' Wolf, ур. Chester Arthur Burnett, 1910–1976) поєднував досить примітивний підхід до блюзу з електричною потужністю, створюючи звук, який був одночасно архаїчним та футуристичним. Фізично імпозантна фігура з одним із найхарактерніших голосів в історії блюзу – глибоким, гарчачим ревом – він у дитинстві зустрів Чарлі Паттона, який став його музичним ментором. Його композиції «Smokestack Lightning» (1956), «Spoonful» (1960), яку пізніше записав гурт «Cream», та «Killing Floor» (1964), що стала основою для «The Lemon Song» «Led Zeppelin», демонструють його здатність створювати потужні музичні твори. (Hoffman, n.d.)

Унікальний «boogie»-стиль блюзу, що не підпорядковувався стандартній 12-тактовій формі, розвинув Джон Лі Хукер (John Lee Hooker, 1917–2001). Навчений вітчимою Віллом Муром, він після переїзду до Детройта в 1943 році створив мінімалістичний, гіпнотичний звук, що складався з тембру гітари та тупотіння ногою замість ритм-секції (JohnLeeHooker.com, n.d.) .

Хукер використовував техніки hammer-on і pull-off, а його «brushing»-техніка (від англ. brush – щітка) створювала характерне «rough and gritty» («шорстке і зернисте») звучання (MacLennan, n.d.). Записувався під численними псевдонімами – John Lee Booker, Texas Slim, Delta John, The Boogie Man – для обходу контрактних зобов'язань, а його «Boogie Chillen'» (1948) і «Boom Boom» (1962) увійшли до списку Rock and Roll Hall of Fame «500 Songs That Shaped Rock and Roll» (Dahl, 1996b) .

Джиммі Роджерс (Jimmy Rogers, ур. James A. Lane, 1924–1997) як ритм-гітарист гурту Мадді Уотерса створив класичне ансамблеве звучання чиказького блюзу (Mississippi Blues Trail, n.d.). Його гітарні послідовності надавали напрямок і різноманітність емоційному співу та грі Уотерса. Роджерс використовував thumbpick (кільцевий медіатор-кіготь для великого пальця) і fingerpick на вказівному пальці в стилі кантрі-блюзу, створивши стандарти «That's All Right» (1950), «Walking by Myself» (1957), «Chicago Bound» (1954).

Софістикований (витончений, вишуканий) міський блюз Західного узбережжя представляв музикант частково черокського походження Лоуелл Фулсон (Lowell Fulson, 1921–1999) з Талси (Оклахома) (Encyclopedia.com, n.d.). Його творчість поєднувала елементи джазу, свінгу та jump blues (енергійний і швидкий піджанр блюзу, який виник у 1940-х роках на основі свінгу і бугі-вугі, ключовий попередник ритм-н-блюзу та рок-н-роллу). Композиція Лоуелла Фулсона «Reconsider Baby» (1954) стала блюзовим стандартом, який у подальшому записали Елвіс Преслі та багато інших музикантів.

Одним із найвідоміших діячів блюзового гітарного напрямку – у тому числі завдяки своєму довголіттю – став Бі Бі Кінг (B.B. King, ур. Riley B. King, 1925–2015). Музикант народився на бавовняній плантації поблизу Ітта-Бена (Міссісіпі) і став одним із найвпливовіших блюзових гітаристів усіх часів. Його двоюрідний брат Букка Вайт допоміг йому вийти на мемфіську музичну сцену.

Працюючи ді-джеєм на радіостанції WDIA, Кінг отримав прізвисько «Beale Street Blues Boy», скорочене до «B.B.». Кінг розробив унікальний стиль гри, базований на коротких, емоційних фразах із характерним «бджолиним» вібрато, яке він створював швидкими рухами пальця перпендикулярно до грифа. Він рідко грав акорди, зосереджуючись на одноголосних мелодійних лініях, які «співали» з людською виразністю. Його гітара «Люсілл» (Gibson ES-335 та ES-355) стала такою ж легендарною, як і

сам музикант. «Every Day I Have the Blues», «Three O’Clock Blues» (1951), «The Thrill Is Gone» (1969) стали класикою жанру. Бі Бі Кінг отримав 15 премій Греммі та був введений до Зали слави рок-н-ролу у 1987 році. (Mississippi Blues Trail, n.d.)

Один із найвпізнаваніших звуків у блюзі – «ледачий» шафл-ритм, що поєднував walking bass (блукаючий бас) на гітарі з короткими вставками губної гармоніки (Encyclopedia.com, n.d.) – створив Джиммі Рід (Jimmy Reed, ур. Mathis James Reed, 1925–1976). Він народився в Данлейті (Міссісіпі), у молодості подружився з Едді Тейлором, набагато більш досвідченим гітаристом, і переїхав до Чикаго у межах Великої міграції (масового переїзду понад 6 мільйонів афроамериканців з Півдня до північних, західних та середньозахідних штатів США, 1910 – 1970 роки).

Між 1953 та 1966 роками Рід мав 14 хітів на R&B чартах лейблу Vee-Jay Records, ставши першим із чиказьких електричних блюзменів, хто пробився на поп/рок ринок (Britannica, n.d.) . Як зазначив Каб Кода з All Music Guide: «Просто немає звуку в блюзі, який був би настільки легко засвоюваним, доступним, миттєво впізнаваним і таким простим для гри та співу, як музика Джиммі Ріда» (uDiscover Music, n.d.). Його вплив на рок-музику був величезним – «Rolling Stones» записали численні кавери, Елвіс Преслі мав хіт з «Big Boss Man» (1967), Боб Ділан віддав данину поваги піснею «Goodbye Jimmy Reed» на альбомі «Rough and Rowdy Ways» (2020).

Надзвичайно цікавий спосіб гри на гітарі запровадив Альберт Кінг (Albert King, ур. Albert Nelson, 1923–1992). Він був лівшою, і грав на перевернутій правосторонній гітарі без перетягування струн, що сприяло характерному виконанню бендів «вниз» замість традиційних. Альберт грав майже виключно на Gibson Flying V, яку назвав «Lucy». Його «Born Under a Bad Sign» (1967), написана Букером Т. Джонсом та Вільямом Беллом, стала відомим блюзовим стандартом. Вплив Альберта Кінга особливо помітний у грі Джимі Хендрікса, Еріка Клептона та Стіві Рея Вона.

«Королем слайд-гітари» завдяки революційному підходу до електричного слайд-блюзу вважався Елмор Джеймс (Elmore James, ур. Elmore Brooks, 1918–1963). Фірмовий риф із «Dust My Broom» (1951), що починається з потрійного слайду на високих нотах, став одним із найбільш копіюваних у блюзовій історії (Ainslie & Whitehill, 1992). Джеймс використовував відкритий стрій D (D-A-D-F#-A-D) та грав із надзвичайною інтенсивністю через перевантажені лампові підсилювачі. За свідченнями Стіва Франца, він розробив свій унікальний електричний звук, використовуючи незвичайне розміщення двох звукознімачів DeArmond (Franz, n.d.). Композиції «It Hurts Me Too» (1957), «The Sky Is Crying» (1959), «Shake Your Money Maker» (1961) стали стандартами не тільки блюзу, а й року.

Так званий «West Side sound» (один з напрямів чиказького блюзу західного узбережжя) зобов'язаний своїм формуванням Отісу Рашу (Otis Rush, 1934–2018). Переїхавши до Чикаго з Філадельфії (Міссісіпі) у віці 14 років, він почав грати після натхнення від перегляду виступу Мадді Уотерса. Як лівша, Раш грав на перевернутому інструменті, що давало характерний «wailing» («плачущий») звук (Rolling Stone, n.d.). Його «All Your Love (I Miss Loving)» (1958), написана спонтанно по дорозі до студії Cobra Records, стала блюзовим стандартом з афро-кубинськими ритмічними впливами та надихнула Пітера Гріна на створення треку «Black Magic Woman» (Blues Foundation, n.d.).

Ще одним практиком «West Side sound» був Джиммі Доукінс (Jimmy Dawkins, 1936–2013), відомий як «Fast Fingers». Доукінс не любив своє прізвисько, оскільки відчував, що воно «створює стереотип показного гравця і применшує його спорідненість з повільнішим видом блюзу» (Earwig Music, n.d.).

Фредді Кінг (Freddie King, ур. Freddie Christian, 1934–1976), наймолодший із «Трьох королів блюзу» (трьох найвідоміших блюзменів із прізвищами «Кінг»), став унікальним містком між техаською та чиказькою

школами. Його агресивна техніка звуковидобування з одночасним використанням металевих і пластикових медіаторів на великому та вказівному пальцях створювала потужний, різкий звук.

Елементи більшої експресивності та технічної віртуозності привніс у чиказьку версію блюзу і Бадді Гай (Buddy Guy, ур. George Guy, нар. 1936). Переїхавши до Чикаго з Леттсворта (Луїзіана) у 1957 році, він зіткнувся з тим, що його емоційний стиль гри вважався «занадто диким» для чиказької сцени, доки Мадді Уотерс не взяв його під опіку. Гай грав переважно на Fender Stratocaster із характерним «polka-dot» оздобленням (у горошок) (Fender, n.d.), використовуючи підсилювачі Fender Bassman та пізніше Chicago Blues Box amps (Ground Guitar, n.d.). Його вплив на Джимі Хендрікса, Еріка Клептона та Джеффа Бека був величезним. Бадді Гай є 5-кратним володарем «Греммі» та досі, у віці 89 років, здійснює концертні тури. Запланований на кінець травня – кінець жовтня 2026 року містить 40 концертів у США та Канаді.

Луїс Майєрс (Louis Myers, 1929–1994) був співзасновником «The Aces» – одного з найкращих акомпануючих складів Чикаго. Майєрс майстерно володів як гітарою, так і губною гармошкою (AllMusic, n.d.) , а його ансамблеві якості зробили його незамінним акомпаніатором. Він записав альбом «I'm a Southern Man» (1978) для Advent Records та останній альбом «Tell My Story Movin'» (1991) для Earwig Music (Earwig Music, n.d.) .

Майк Блумфілд (Mike Bloomfield, 1943–1981) з Чикаго був одним із небагатьох білих музикантів, прийнятих чиказькою блюзовою спільнотою в 1960-х. Він грав з «Paul Butterfield Blues Band» та на легендарних сесіях Боба Ділана «Highway 61 Revisited», поєднуючи чиказький блюз із психоделічними елементами. (MikeBloomfield.com, n.d.)

Уес Монтгомері (Wes Montgomery, ур. John Leslie Montgomery, 1923–1968) з Індіанаполіса, хоча належить до джазової традиції, мав глибокий вплив на блюзову гітару. Розвинувши унікальну техніку гри великим пальцем замість медіатора (щоб не турбувати сім'ю та сусідів під час нічних

занять), він створив м'який, теплий тон, що став його візитівкою. Його підхід до соло часто слідував трирівневій структурі: від одноголосних ліній через октави до блок-акордів. Джордж Бенсон (George Benson, нар. 1943) з Піттсбурга продовжив цю лінію, досягнувши успіху як у джазі, так і в поп-музиці. (WesMontgomery.de, n.d.)

Джонні Вінтер (Johnny Winter, 1944–2014) з Бомонта, Техас, – альбінос, ставший сенсацією після статті в журналі «Rolling Stone» 1968 року (Rolling Stone, 2014). Окрім власної кар'єри, Вінтер продюсував три альбоми Мадді Уотерса, кожен з яких отримав премію Греммі: «Hard Again» (1977), «I'm Ready» (1978), «Muddy, Mississippi Waters Live» (1979) (Ruhlmann, n.d.; IMDb.org, n.d.).

Рой Б'юкенен (Roy Buchanan, 1939–1988) відомий тим, що розвинув техніку, яка включала використання «скрипкових» ефектів, штучних гармонік та унікального вібрато. Б'юкенен грав на Fender Telecaster «Nancy» через Fender Vibrolux або Twin Reverb (Carson, 2001). Його «The Messiah Will Come Again» (1972) та «Sweet Dreams» (1972) демонструють здатність «розповідати історії» через гітару без слів (Carson, 2001).

Деякі надбання періоду електрифікації стали основою для музичних конструктів інших стильових напрямів. Приміром, унікальний ритмічний патерн, що у подальшому став основою для безлічі рок-пісень, запровадив Бо Діддлі (Bo Diddley, ур. Ellas Ogle McDaniel, 1928–2008). Чак Беррі (Chuck Berry, 1926–2017) був ключовою фігурою у переході від блюзу до рок-н-ролу – його композиції «Johnny B. Goode», «Roll Over Beethoven», «Maybellene» визначили звучання раннього рок-н-ролу. Альберт Коллінз (Albert Collins, 1932–1993) отримав прізвиська «The Master of the Telecaster» та «The Iceman» за різкий, пронизливий тон Fender Telecaster, який пізніше будуть наслідувати гітаристи різних стильових напрямів.

Карлос Сантана (Carlos Santana, нар. 1947), народившись у родині маріачі-музиканта (учасника мексиканського ансамблю), створив унікальний

тон – «співучий» сусейн, поєднуючи блюзову основу з латиноамериканськими ритмами й психоделією. (The Kennedy Center, n.d.)

Дуейн Оллман (Duane Allman, 1946–1971) з Нешвілла, Теннессі, був майстром слайд-гітари, навчившись грати по записах Елмора Джеймса. Його гра на альбомі «At Fillmore East» (1971), особливо на «Whipping Post» та «In Memory of Elizabeth Reed», вважається вершиною блюз-рок імпровізації. (Poe, 2008).

Блюзові прийоми та гармонічні моделі, як і виконавська естетика, проникали у широкий спектр інших музичних жанрів. Цей процес, що розпочався ще в 1950-ті роки й досяг максимальної інтенсивності в 1960–1970-х, зумовив парадоксальну ситуацію: блюз як окремий жанр почав втрачати комерційну популярність саме тоді, коли його стильові засади стали фундаментом для глобальної популярної музики. Найбільш безпосереднім вектором дифузії стало формування рок-н-ролу, де Елвіс Преслі (Graceland, n.d.) (Elvis Presley, 1935–1977), вирісши в Тупело (Міссісіпі), серед блюзової та госпел-музики афроамериканської громади, відіграв ключову роль у популяризації блюзу серед білої аудиторії. У сфері кантрі-музики Чет Аткинс (Chet Atkins, 1924–2001) (Tennessee Encyclopedia, n.d.) розвинув *fingerstyle*-підхід «travis picking», що дозволяв одночасну гру басової лінії, ритму й мелодії та вплинув на багатьох блюзових гітаристів. Меєбелл Картер (Maybelle Carter, 1909–1978) революціонізувала гру на акустичній гітарі своєю технікою «Carter scratch», де мелодія грається на басових, а акорди – на високих струнах.

Водночас популярність блюзової традиції поступово поширювалася у середовищі «білої» публіки. Джош Вайт (Josh White, 1914–1969) був одним із перших афроамериканських виконавців, що здобули увагу широкої білої аудиторії, поєднуючи блюзову традицію з фолк-рухом та суспільною активністю (Harold & Stone, n.d.).

Період британського блюзового відродження та блюз-року (1960-ті – 1970-ті роки) розпочався завдяки тому, що молоде покоління

музикантів Великої Британії відкрило для себе американський блюз через записи, привезені моряками торговельного флоту та американськими військовими. Слухацька аудиторія також сприйняла блюз із ентузіазмом, якого жанр на той момент уже не мав на батьківщині, хоча американська гілка блюзу продовжувала свій виконавський розвиток.

«Батьками» британського блюзового руху вважаються Алексіс Корнер (Alexis Korner, 1928–1984) та Джон Мейолл (John Mayall, нар. 1933). Корнер у 1962 році сформував «Blues Incorporated» – першу постійну блюзову групу в Англії. Корнер був не стільки віртуозним гітаристом, скільки музичним візіонером та ментором – через його групу пройшли майбутні члени гуртів «Rolling Stones», «Cream», «Free» й багатьох інших. Гурт Мейолла «Blues Breakers» став справжньою школою для багатьох блюзових гітаристів. Через неї пройшли Ерік Клептон, Пітер Грін та Мік Тейлор. Мейолл мав безпомилкове чуття на талант і створював середовище, де молоді музиканти могли розвивати свої навички в контексті автентичного блюзу.

Ерік Клептон (Eric Clapton, нар. 1945), майбутня зірка блюзового гітарного виконавства, годинами копіював записи Роберта Джонсона, Мадді Уотерса та Бі Бі Кінга, перш ніж у 1963 році приєднатися до групи «The Yardbirds». Його гра на альбомі «Blues Breakers with Eric Clapton» (1966), відомому як «Beano Album», вважається революційною в плані використання гітарного дисторшну.

У ранні роки з «Blues Breakers» він використовував інструмент Gibson Les Paul через підсилювач Marshall, створюючи потужний, перевантажений тон, який став еталонним для британського блюз-року. Клептон відомий своїм «woman tone» – теплим, співучим звуком, досягнутим використанням шийного звукознімача з прикрученими високими частотами. Пізніше він перейшов до більш стриманого стилю з Fender Stratocaster. Композиції «Crossroads» (кавер Роберта Джонсона з «Cream»), «Layla» (з гуртом «Derek and the Dominos»), «Wonderful Tonight» та «Tears in Heaven» демонструють

еволюцію Клептона від блюз-рок-віртуоза до майстра мелодії. (EricClapton.com, n.d.)

Пітер Грін (Peter Green, ур. Peter Allen Greenbaum, 1946–2020) (Loti.com, n.d.) замінив Клептона в «Bluesbreakers» і заснував «Fleetwood Mac» у 1967 році як блюзову групу. Емоційний, мелодійний стиль Гріна та використання «out-of-phase» (протифазного) звуку через модифіковані звукознімачі Gibson Les Paul стали еталонними. Композиції «Black Magic Woman», «Oh Well», інструментальна «The Supernatural» – вершини британського блюзу.

Величезний вплив на розвиток звуковидобування на електричній гітарі здійснив Джимі Хендрікс (Jimi Hendrix, ур. Johnny Allen Hendrix, 1942–1970) (JimiHendrix.com, n.d.). Він використовував дисторшн та студійні ефекти як музичні елементи. Він був лівшою, як Альберт Кінг та Отіс Раш, грав на перевернутій правосторонній гітарі Fender Stratocaster, з перетягнутими струнами, через стек підсилювачів Marshall. Хендрікс прославився не лише своїми музикальними здібностями, а й певними виконавськими «трюками»: його техніка включала гру зубами, за спиною, а також використання тремоло-системи для створення незвичайних звуків. Хоча Хендрікс отримав максимальну популярність як рок-музикант, корені його майстерності сягають глибоко в блюзову традицію: «Red House», «Voodoo Chile» та версії «Catfish Blues» Мадді Уотерса демонструють глибоке розуміння сутності блюзового саунду. Його передчасна смерть у 27 років позбавила світ одного з найінноваційніших музикантів.

Британська блюзова музична спільнота славилася творчими експериментами. Наприклад, Кіт Річардс (Keith Richards, нар. 1943) розробив характерний стиль ритм-гітари, використовуючи відкритий стрій G (видаливши шосту струну), що дозволило створювати потужні, запам'ятовувані рифи. Його зустріч з Міком Джаггером у поїзді в 1961 році привела до формування гурту «Rolling Stones».

Саме у цей час завдяки тому, що багато хто з музикантів працював сесійно з різними колективами, блюзова гітарна традиція починає розпоршуватися. Частково вона зберігається у найчистішому вигляді, як у творчості ірландця Рорі Галлахера (Rory Gallagher, 1948–1995), який був відомий енергійними живими виступами. Водночас Девід Гілмор (David Gilmour, нар. 1946) як гітарист «Pink Floyd» розвинув мелодійний, емоційний стиль, що вивів блюзову фразеологію в психоделічний рок.

У хард-році та хеві-металі блюзова основа опосередковувалася через збільшення потужності й швидкості: Річі Блекмор (Ritchie Blackmore, нар. 1945) з «Deep Purple» поєднував блюзові пентатоніки з класичними та середньовічними мелодіями; Ангус Янг (Angus Young, нар. 1955) з «AC/DC» будує свою гру на блюзових пентатоніках з рок-н-рольною енергією; Слеш (Slash, нар. 1965) з «Guns N' Roses» демонструє блюзовий підхід до хард-року.

Принс (Prince, 1958–2016), мультиінструменталіст-віртуоз, демонструє проникнення блюзу у поп-музику й фанк – його виступ «While My Guitar Gently Weeps» на церемонії введення Джорджа Гаррісона до Зали слави рок-н-ролу вважається одним із найкращих гітарних соло в історії телебачення. Джордж Гаррісон (George Harrison, 1943–2001), «тихий Бітл», привніс елементи індійської музики й блюзу в поп-культуру, будучи майстром слайд-гітари.

Навіть у авангардній та експериментальній музиці блюзова основа залишається присутньою: Лу Рід (Lou Reed, 1942–2013) з «Velvet Underground» зберігав блюзові корені, а Френк Заппа (Frank Zappa, 1940–1993), при всьому своєму радикальному експериментаторстві, створював блюзові соло особливої емоційної глибини.

Починаючи з *1980-х років і до нинішнього часу*, блюзова гітара розвивається в умовах постмодерної ситуації: одночасно відбувається свідоме збереження традиції, рефлексивне звернення до класичних зразків і

пошук нових стильових синтезів. Центральну роль у відродженні комерційного інтересу до блюзу зіграв Стіві Рей Вон.

Стіві Рей Вон (Stevie Ray Vaughan, 1954–1990) з Далласа (Техас) синтезував впливи Альберта Кінга, Джими Хендрікса та традиційного техаського блюзу в потужний стиль, що повернув блюз до мейнстриму. Його прорив стався на «Montreux Jazz Festival» 1982 року, де його помітив Девід Боуї. Альбоми «Texas Flood» (1983), «Couldn't Stand the Weather» (1984) та «In Step» (1989) стали класикою. Композиції «Pride and Joy», «Cold Shot», версії Стіві Рея Вона «Voodoo Child (Slight Return)» Джими Хендрікса та «The Sky Is Crying» Елмора Джеймса демонструють здатність поєднувати традиційний блюз з рок-енергією. На жаль, трагічна загибель Вона в авіакатастрофі 27 серпня 1990 року у 35 років обірвала його кар'єру на піку.

Роберт Крей (Robert Cray, нар. 1953) з Коламбуса (Джорджія) привніс сучасний, соул-орієнтований підхід до блюзу. Його чистий, артикульований тон Fender Stratocaster та емоційний вокал створили новий стандарт – платиновий альбом «Strong Persuader» (1986) виграв Греммі.

Джо Бонамасса (Joe Bonamassa, нар. 1977) з Нью-Хартфорда, Нью-Йорк, почав грати в 4 роки, а в 12 – відкривав концерт Бі Бі Кінга. Колекціонер вінтажних гітар і підсилювачів, він відомий технічною майстерністю та енциклопедичним знанням блюзової історії.

Кенні Уейн Шепперд (Kenny Wayne Shepherd, нар. 1977) із Шривпорта, Луїзіана, почав професійну кар'єру підлітком і став одним із лідерів блюзового відродження 1990-х. У 7 років зустрів Стіві Рей Вона, що стало поворотним моментом його життя. Повністю самоучка, він записав сім альбомів, що досягли першого місця в блюзових чартах Billboard.

Дерек Тракс (Derek Trucks, нар. 1979) розвинув унікальний підхід до слайд-гітари, що поєднує традиційний блюз із впливами індійської класичної музики, джазу та world music. Грає на Gibson SG через підсилювачі Fender з мінімумом ефектів (Equipboard, n.d.). Разом із дружиною Сюзан Тедескі (Susan Tedeschi, нар. 1970) він сформував «Tedeschi Trucks Band» (2010), що

демонструє спроможність блюзу залишатися актуальним та інноваційним у XXI столітті.

З елементами хіп-хопу, соулу та року поєднує традиційний блюз Гері Кларк молодший (Gary Clark Jr., нар. 1984) з Остіна (Техас), створюючи сучасний звук, що приваблює молоду аудиторію до блюзу. Серед інших значних постатей сучасного блюзу – Джон Мейер (John Mayer, нар. 1977), Бонні Рейтт (Bonnie Raitt, нар. 1949), Кеб Мо (Кеб' Мо', нар. 1951), Джонні Ленг (Jonny Lang, нар. 1981), Ана Попович (Ana Popović, нар. 1976) з Белграда, Волтер Траут (Walter Trout, нар. 1951), Кріс Дуарте (Chris Duarte, нар. 1963).

Окремої уваги заслуговують музиканти, які збагатили блюзову гітару елементами інших культурних традицій. Томмі Еммануель (Tommy Emmanuel, нар. 1955) з Австралії – один з п'яти гітаристів, удостоєних Четом Аткинсом титулу «Certified Guitar Player», – є майстром техніки *fingerstyle*, що поєднує елементи блюзу, кантрі, джазу й фолку. Енвер Ізмайлов (Enver Izmaylov, нар. 1955), кримськотатарський гітарист із Фергани, представляє унікальний синтез східної музичної традиції з джазовими та блюзовими елементами, використовуючи мікротональні елементи тюркської традиції та техніку двохрукого тепінгу. Джон Хаммонд молодший (John Hammond Jr., нар. 1942) присвятив себе автентичному акустичному блюзу. Джоанна Коннор (Joanna Connor, нар. 1962) стала зіркою чиказької блюзової сцени. Гері Мур (Gary Moore, 1952–2011) з Белфаста продемонстрував справжню пристрасть до блюзу альбомом «Still Got the Blues» (1990).

В альтернативній рок-музиці та гранжі блюзова спадщина трансформується до невпізнаності, але зберігає свою структурну основу. Ніл Янг (Neil Young, нар. 1945) з його емоційними, часто хаотичними соло передає сиру емоцію над технічною досконалістю. Курт Кобейн (Kurt Cobain, 1967–1994), захоплюючись Lead Belly, виконав його «Where Did You Sleep Last Night» на знаменитому MTV Unplugged-концерті гурту «Nirvana». Джек Вайт (Jack White, нар. 1975) з «The White Stripes» привніс мінімалістичний

підхід до блюзу в мейнстрім 2000-х, а Ден Ауербах (Dan Auerbach, нар. 1979) з «The Black Keys» поєднав дельта-блюз із гаражним роком.

У джаз-році та ф'южн блюзова традиція інтегрується через гармонічне ускладнення: Джон Скофілд (John Scofield, нар. 1951) поєднує джазову складність з блюзовою емоційністю; Марк Нопфлер (Mark Knopfler, нар. 1949) з «Dire Straits» розвинув *fingerstyle*-підхід до електрогітари з чистим, артикульованим тоном, де блюзові впливи очевидно вплинули на фразування.

Феномен блюзової дифузії свідчить про те, що блюзова гітарна традиція виявилася не замкненою стильовою системою, а універсальною музичною мовою, здатною адаптуватися до найрізноманітніших жанрових контекстів. Ця «розчинність» блюзу в інших стилях є, з одного боку, свідченням його глибинної виразності та структурної гнучкості, а з іншого – фактором, що ускладнює визначення меж жанру в сучасному музичному просторі.

Таким чином, хронологічна періодизація блюзового гітарного виконавства демонструє послідовну еволюцію від акустичних витоків дельта-блюзу до глобального феномену, що визначив звучання сучасної популярної музики. Ранній період заклав основи через піонерів на кшталт Чарлі Паттона, Роберта Джонсона й Сона Хауса. Електрифікація й урбанізація 1940–1950-х трансформували блюз через Мадді Уотерса, Бі Бі Кінга й Елмора Джеймса. Британське блюзове відродження 1960-х глобалізувало жанр, а сучасний період демонструє одночасно збереження традицій і постійні інновації. Зростаюча роль жінок у блюзі – від Мемфіс Мінні та Сестри Розетти Тарп до Сьюзан Тедескі й Ани Попович – та тенденція до глобалізації свідчать про те, що блюзовий напрям гітарного виконавства зберігає свої традиції й потенціал розвитку навіть у таких складних культурних процесах.

2.2. Виконавська техніка та електротехнічний інструментарій у практиці гітаристів блюзового напрямку другої половини ХХ – початку ХХІ століття

Якщо історична періодизація блюзового гітарного виконавства розкриває «хто» і «коли», то аналіз виконавської техніки та інструментарію відповідає на питання «як» і «чим»: якими засобами і на яких інструментах блюзові гітаристи створювали той звук, що вирізняє блюз з-поміж інших музичних традицій. Звукова естетика блюзу невіддільна від інструментів, на яких вона створюється, а еволюція виконавських прийомів невіддільна від технологічних можливостей конкретної гітари, підсилювача та ефектів. Вибір інструмента для блюзового гітариста ніколи не був суто технічним питанням – він завжди був пов'язаний з естетичним ідеалом, з уявленням про те, яким має бути «правильний» блюзовий тон. Еволюція цих засобів – процес безперервного діалогу між традицією та інновацією, де кожне наступне покоління музикантів трансформувало усталені прийоми, водночас зберігаючи сутнісні риси блюзового висловлювання: емоційну безпосередність, індивідуальність тембру та діалогічний зв'язок між голосом та інструментом.

Фундамент блюзової гітарної техніки було закладено в дельті Міссісіпі наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, коли гітара поступово витіснила банджо як основний інструмент афроамериканського соло-виконавця. Найпростішим інструментом був *diddley bow* – одна дротина, прибита до стіни будинку або дошки, по якій ковзає предмет-слайд. Цей примітивний пристрій, що відтворював принцип африканських однострунних інструментів, став своєрідною «школою» для багатьох майбутніх блюзменів і заклав основу слайд-техніки. Ранні блюзмени грали переважно на недорогих акустичних гітарах масового виробництва – *Stella* (вироблялася *Oscar Schmidt Company*), *Silvertone* (продавалася через каталог *Sears Roebuck*) та *Harmony*. Ці інструменти мали обмежені акустичні якості, але саме їхні «недоліки» –

глухуватий тон, нестійка інтонація, швидка реакція на перкусивну техніку – стали частиною автентичного звучання дельта-блюзу (Palmer, 1982). Музиканти були змушені компенсувати обмежені можливості інструмента винахідливістю техніки, і ця вимушена винахідливість породила цілу систему прийомів, що визначили блюзову гітарну традицію на століття вперед.

Принципово іншу якість звуку пропонували резонаторні гітари, насамперед моделі National та Dobro, створені в 1920-х роках для збільшення гучності акустичного інструмента. У резонаторній гітарі звук підсилюється металевими резонаторними конусами всередині корпусу, що створює потужний, дзвінкий тон з металевим тембром. Сон Хаус грав на National Duolian 1930-х років із металевим корпусом, який забезпечував максимальну звучність навіть без електричного підсилення. Для слайд-блюзу резонаторна гітара мала особливе значення: її металевий тон з яскравими обертонами ідеально доповнював ковзання слайду по струнах, забезпечуючи різкий звук із характерним обертоновим збагаченням (Guitar World, n.d.). Резонаторні гітари створили окремий тембральний пласт блюзового звучання, що зберігає свою привабливість і сьогодні. Окремо слід відзначити нестандартні конструкторські рішення, до яких вдавалися блюзмени для розширення звукових можливостей інструмента. Додаткові струни – подвоєння у 12-струнних моделях чи індивідуальні модифікації на кшталт 9-струнної гітари Біг Джо Вільямса – слугували збільшенню акустичної щільності: подвоєні струни створювали унісонні биття та хорусоподібний ефект, а додаткові струни формували ширший обертоновий спектр. Прямокутні гітари Бо Діддлі ілюстрували пошук нових тембрів через зміну форми та об'єму резонуючого корпусу. Серійні бюджетні моделі – Gibson L-1, Kalamazoo KG-14, – хоча й не вирізнялися акустичними якостями, формували специфічний тембральний ідеал раннього блюзу, де обмеження інструмента ставали частиною стилю (Komara, 2007).

Центральне місце серед ранніх технічних прийомів посідали відкриті строї (open tunings): на відміну від стандартного строю (EADGBE), при відкритому строї нерозтиснуті струни утворюють повний акорд, що дозволяє використовувати слайд на будь-якому ладі для гри мажорних акордів. Найпоширенішими в дельта-блюзі були open G (DGDGBD) та open D (DADF#AD).

У практиці дельта-блюзу open G поєднувався із так званим «Spanish tuning», що створювало глибокий, резонуючий звук (Aledort, n.d.) із максимальним використанням відкритих струн. Рідкісний open D minor (DADFAD) надавав мінорного, «потойбічного» колориту, що різко контрастувало з мажорною повнозвучністю open G та open D. Принципово важливою була також можливість поєднання відкритих строїв із каподастром для зміни тональності (Komara, 2007) без втрати переваг слайд-гри – прийом, що суттєво розширював гармонічний діапазон соло-виконавця.

Пізніше Джон Лі Хукер віддавав перевагу open G, часто з каподастром для підвищення тону до В, А^b або А (MacLennan, n.d.). У рок-контексті відкриті строї набули нового функціонального значення: так, використання open G із видаленою шостою струною – так званий «Keith Richards tuning» – перетворило традиційний акомпанементний строй дельта-блюзу на інструмент для створення рифових конструкцій, де резонанс відкритих струн формував характерну гармонічну «підкладку».

Нерозривно пов'язана з відкритими строями слайд-техніка (bottleneck) – мабуть, найхарактерніший прийом дельта-блюзу. Музикант ковзає металеву трубкою, горлечком пляшки або ножом по струнах, створюючи плачущий, вокалоподібний звук із мікротональними нюансами, неможливими при звичайній грі. Витоки цієї техніки – в африканських традиціях гри на однострунних інструментах (diddley bow): дротина, прибита до стіни будинку, по якій ковзає предмет.

Акустичний слайд у виконанні майстрів дельта-блюзу був не просто мелодійним прийомом, а комплексною технікою, де ковзання слайду

поєднувалося з перкусивними елементами. Характерний прийом «поппінг» – коли великий палець поміщається під басову струну і різко смикає її вгору – створював перкусивний ефект, що доповнював мелодійну лінію слайду (Acoustic Guitar, n.d.), фактично перетворюючи одну гітару на два інструменти: мелодійний (слайд) та ритмічний (перкусія правої руки). Перкусивний слайд-стиль розвивався різними музикантами, тоді як Роберт Джонсон продемонстрував принципово інший підхід – використання слайду як одного з багатьох тембральних засобів у межах одного виступу, вільно переходячи від слайд-техніки до стандартної гри, що створювало ефект безперервної тембральної варіативності.

Паралельно зі слайдом розвивалася техніка *fingerpicking*, що дозволяла одному виконавцю створювати ілюзію повного ансамблю. Механіка цього підходу потребує розвинутої координації правої руки: великий палець рухається автономно від інших пальців, забезпечуючи басову лінію (*walking bass*), тоді як інші пальці грають мелодію та гармонічне заповнення на високих струнах. У найвитонченішому варіанті цього підходу синкоповані патерни відзначалися ритмічною незалежністю басової лінії від мелодійного голосу, створюючи фактурну поліфонію на одному інструменті. Інший варіант передбачав переважно опорну функцію басу, що вивільняло мелодичну лінію для складних імпровізаційних побудов. Найдосконалішою формою стала інтеграція обох підходів: *walking bass*, *turnarounds* (гармонічні «повороти» для зациклення куплету), хроматичні пасажі та поліритмічні нашарування утворювали єдину фактурну тканину (Komara, 2007).

Окремий пласт ранньої техніки – перкусивна гра, де корпус гітари виконує функцію ударного інструмента. Удари по деці, постукування, «slap» техніка великим пальцем по басових струнах створювали ритмічний фундамент (Music Tales, n.d.), без якого соло-виконавець не міг би підтримувати танцювальну пульсацію. Паттон, імовірно, налаштував гітару на тон вище за стандартний для посилення ефекту slap-техніки. Доповнена тупотінням ногою (*stomp*), ця техніка дозволяла гітаристу

підтримувати ритм без участі ритм-секції – принцип, який виявився надзвичайно живучим і через десятиліття повертався в різних формах мінімалістичного блюзу, де перкусивність гітарної техніки повністю замінювала ритм-секцію. Паттон був також справжнім шоуменом – грав на гітарі за спиною, за головою або між ногами, заклавши традицію видовищного блюзового виконавства, що згодом стане невід’ємною частиною рок-сцени.

Технологія звукозапису цього періоду також залишила свій відбиток на блюзовій естетиці. Ранні записи дельта-блюзу, зроблені на портативне обладнання в готельних номерах та імпровізованих студіях, мали характерний «зернистий», обмежений за частотним діапазоном звук, що парадоксальним чином став частиною естетичного ідеалу. Технічні обмеження звукофіксуючої апаратури – вузький частотний діапазон, відсутність динамічного контролю, акустичні артефакти приміщення – акцентували саме ті аспекти блюзової гітари, що найважче піддаються відтворенню у студійних умовах: перкусивну атаку, мікротональні нюанси слайду, «шорсткість» тембру. Ці ранні записи ненавмисно створили звуковий стандарт автентичності, до якого блюзмени свідомо прагнутимуть навіть у епоху високоякісного звукозапису.

Перехід від акустичної до електричної гітари – найрадикальніший технологічний зсув в історії блюзового виконавства. Він був зумовлений практичною необхідністю: у гучних міських клубах і під час гри у складі біг-бендів акустична гітара ставала нечутною. Перші спроби розв’язання цієї проблеми були кустарними: музиканти розміщували мікрофони безпосередньо в резонаторному отворі гітари, що давало некерований, спотворений звук. Проте саме ці ранні експерименти з підсиленням – від мікрофона в деці до алюмінієвих резонаторів – поступово формували ідею спеціалізованого електричного інструмента.

Ключовим моментом став 1936 рік, коли компанія Gibson випустила модель ES-150 – першу комерційно успішну електрогітару з магнітним

звукознімачем типу «blade». ES-150 була електрифікованою версією акустичної Gibson L-50: збережений порожнистий корпус забезпечував акустичний резонанс, а магнітний звукознімач перетворював вібрацію струн на електричний сигнал. З появою цього інструмента стало можливим принципово нове фразування: довгі, плавні одноголосні лінії, де сустейн електрогітари дозволяв утримувати ноти так само тривало, як це робить духовий інструмент, – так званий саксофонний підхід до гітарного фразування. Характерний «bar-style» звукознімач цієї моделі – монолітний магніт під усіма струнами – забезпечував рівномірний відгук та теплий тон із переважанням середніх частот – він забезпечував достатню гучність для конкуренції з духовими інструментами в ансамблевому контексті, а хроматизми, складні гармонічні підстановки та ритмічна складність у грі Крісчена фактично передвістили бібоп (Goins & McKinney, 2005). Крісчен першим застосував хроматизм у рамках блюзової тональності – проходження через «чужі» ноти між ступенями пентатоніки, що надавало фразам джазової витонченості, зберігаючи блюзову основу (Ayeroff, n.d.).

Однак електрифікація не просто збільшила гучність – вона відкрила цілий спектр нових виражальних засобів. Принциповим стало використання нових акустичних властивостей електроінструмента – сустейну, вібрато та тембральних варіацій – як самостійних виражальних засобів. Саме на електричній гітарі з легшими струнами та довгим сустейном стали повноцінно можливими дві техніки, що найбільш безпосередньо пов'язують блюзову гітару з людським голосом: бендінг (підтяжка струни для підвищення висоти звуку) та вібрато (ритмічне коливання висоти ноти). Саме вони створюють ті мікротональні «блюзові ноти» – тони, що знаходяться між темперованими ступенями, – які є сутнісною рисою блюзового звучання. На акустичній гітарі ці прийоми можливі, але обмежені: високий натяг струн та відсутність сустейну ускладнюють контроль.

У 1940–1950-х роках сформувалися два полюси електрогітарного блюзового звучання, визначені двома легендарними виробниками – Gibson та

Fender. Гітари Gibson (ES-335, ES-355, Les Paul) з їхніми хамбакерами (подвійними звукознімачами, що компенсують електромагнітний шум) давали теплий, повний, «товстий» тон із м'яким сустейном.

Еталоном звучання Gibson у блюзовому контексті стали напіввакустичні (semi-hollow) моделі ES-335 та ES-355: порожнисті камери корпусу забезпечували акустичний резонанс і «повітряність» тону, тоді як центральний дерев'яний блок запобігав зворотному зв'язку на високій гучності. Хамбакери цих моделей давали щільний, «товстий» звук із переважанням середніх частот – ідеальну основу для одноголосного мелодійного фразування з розвиненим вібрато. Саме на цих інструментах було відпрацьовано підхід, де кожна нота обробляється вібрато або бендом як самостійна виразна одиниця, а мелодійний мінімалізм – короткі фрази з максимальною виразністю окремого звуку – стає альтернативою технічній віртуозності.

Фразування за принципом «call-and-response» між вокалом і гітарою, де кожна вокальна фраза отримує гітарну «відповідь» рівної емоційної ваги, реалізовувало діалогічну природу блюзу через тембральні можливості саме напіввакустичної електрогітари.

Альберт Кінг представляв протилежний технічний полюс. Перевернутий інструмент без перетягування струн змінював фізику звуковидобування: оскільки тонкі струни опинялися зверху, бенди виконувалися рухом «вниз» замість традиційних «вгору», що надавало звуковидобуванню відмінного від звичного характеру. Нестандартний строй, знижений на 1,5 тони від стандартного, у поєднанні з легкими струнами (.009–.050) полегшував екстремальні підтяжки – до чотирьох півтонів, – а повільне, широке вібрато надавало нотам мелодраматичного характеру.

Гітари Fender, навпаки, пропонували інший тембральний ідеал. Fender Telecaster, спроектований Лео Фендером у 1950 році як перша масова цілнокорпусна (solid-body) електрогітара, давала різкий, «дзвінкий», «twangy» тон із чітким артикулюванням кожної ноти. Альберт Коллінз довів

потенціал Telecaster до крайності: поєднання відкритого строю F мінор із каподастром створювало пронизливий, «крижаний» тон із незвичним інтервальним забарвленням – мінорний строй надавав навіть простим рифам тривожного характеру, а каподастр підвищував загальну висоту, посилюючи «ріжучий» ефект. Рой Б'юкенен продемонстрував інший аспект тембрального потенціалу Telecaster: використання регулятора гучності як виконавського інструменту – плавне «вмикання» ноти після атаки створювало «скрипковий» ефект із поступовим наростанням звуку. Його техніка *pinch harmonics* – видобування штучних обертонів дотиком великого пальця до струни в момент удару медіатором – радикально розширювала звуковий діапазон інструмента.

Fender Stratocaster, що з'явилася в 1954 році, стала, мабуть, найпопулярнішою гітарою в історії блюзу. Її три сингл-звукознімачі забезпечували різноманітність тонів – від скляного звуку в проміжних позиціях перемикача до теплішого тону шийного звукознімача. Тремоло-система (*vibrato bar*) дозволяла створювати мікротональні коливання висоти, що ідеально підходило для блюзової виразності.

Адаптація акустичної слайд-техніки для електрогітари потребувала суттєвого переосмислення: слайд на електроінструменті посилював не лише мелодію, а й усі побічні шуми – торкання сусідніх струн, ковзання по обмотці, механічний контакт слайду з ладами. Те, що на акустичній гітарі губилося в загальному звуці, на електричній ставало чутним, і музикантам доводилося розвивати техніку глушіння (*muting*) незадіяних струн. Водночас перевантажений тон – результат використання зворотного зв'язку та спотворення лампового сигналу – перетворився з технічного дефекту на естетичну якість, що визначила звук чиказького блюзу.

Ключовим відкриттям цього періоду стало усвідомлення того, що «дефекти» підсилення – перевантаження ламп, спотворення сигналу, зворотний зв'язок – можуть бути виражальними засобами. Якщо ранні блюзмени намагалися отримати «чистий» підсилений звук, то вже в 1950-ті

Елмор Джеймс свідомо використовував перевантажені підсилювачі для свого «кричущого» тону. Електричний слайд вимагав іншої калібровки, ніж акустичний: перевантажений ламповий підсилювач посилював кожне мікроковзання слайду, перетворюючи плавний рух на каскад обертонів. Фірмовий потрійний слайд на високих нотах, виконаний у відкритому строї D, демонстрував, як електрифікація трансформує акустичний прийом у принципово новий звуковий феномен – пронизливий, із характерною «нелюдською» інтенсивністю. Технічним підґрунтям цього тону було, зокрема, незвичайне розміщення двох звукознімачів DeArmond, що змінювало баланс частот та характер спотворення сигналу.

Поряд із сольною технікою, не менш важливою для блюзового звучання є ритм-гітарна техніка – фундамент ансамблевого мислення, який часто залишається поза увагою дослідників. Ритм-гітарна техніка саут-сайд чиказького блюзу (Dahl, 1996a) базувалася на поєднанні thumbpick (кільцевого медіатора для великого пальця) та fingerpick на вказівному пальці в стилі кантрі-блюзу (Old School Blues Guitar, n.d.), що дозволяла одночасно вести басову лінію та гармонічне заповнення, створюючи простір для соло та губної гармоніки (Dahl, 1996a).

Х'юберт Самлін розвинув принципово інший підхід у складі гурту «Howlin' Wolf». Граючи без медіатора – після того, як йому наказали відкласти його через надто гучну гру, – Самлін створив стиль, заснований на незвичайних ритмічних акцентах, економних заповненнях та «cliff-hanger silences» (Guitar World, 1994) – особливому прийомі «зависання над прірвою, що заставляє замовчати». Wolf відправив Х'юберта Самліна до інструктора класичної гітари для вивчення «клавіатур та гам» (American Blues Scene, 2016) – парадоксальний шлях від інтуїтивної гри через класичну підготовку до свідомо «антикласичного» стилю.

Отіс Раш розвинув «West Side sound» як окрему технічну школу – плавну, виразно вокалоподібну техніку, де ключовим прийомом стали акордові бенди та швидке вібрато без слайду (Rolling Stone, n.d.), створене

лише силою пальців лівої руки. Композиція «All Your Love (I Miss Loving)» (1958) стала демонстрацією технічної можливості поєднання блюзового бендінгу з афро-кубинським ритмічним малюнком – румбо-клавом, надихнувши Пітера Гріна на «Black Magic Woman».

Едді Тейлор, довголітній партнер Джиммі Ріда, був архітектором одного з найвпізнаваніших звуків у блюзі – «ледачого» шаффл-ритму. Його витончена гітарна робота створювала складні мелодійні лінії та ритмічні патерни, що становили основу зовні простих, але бездоганних композицій Ріда (uDiscover Music, n.d.). Ця зовнішня простота була результатом витонченої технічної роботи: Тейлор забезпечував одночасно ритмічну пульсацію, гармонічний рух та мелодійні контрапункти, що дозволяло решті ансамблю функціонувати в максимально економному режимі. У рок-контексті свідоме позиціонування ритм-гітариста не як соліста, а як «ткача рифів» продемонструвало, що ритм-гітара може бути не менш творчою та впливовою, ніж сольна.

Пізніше студії Chess Records у Чикаго, Sun Records у Мемфісі та Cobra Records розвинули характерне, з реверберацією, звучання, що стало еталоном міського електричного блюзу 1950-х.

Не менш важливу роль у формуванні блюзового тону відіграє підсилювач. У ранній електричній період блюзмени використовували будь-які доступні підсилювачі, часто з непередбачуваними результатами – перевантаження ламп, яке спочатку вважалося дефектом, поступово стало бажаним ефектом. Підсилювачі Fender – насамперед Fender Twin Reverb, Fender Bassman та Fender Super Reverb (Ground Guitar, n.d.) – стали стандартом блюзового звуку завдяки чистому тону з характерним блиском на високих частотах та м'яким, музичним перевантаженням при високій гучності.

Мадді Уотерс використовував Fender для свого «брудного» чиказького звуку. Підсилювачі Marshall, створені Джимом Маршаллом у 1960-х роках на основі схеми Fender Bassman, але з характерним британським

перевантаженням – агресивнішим, з більшим вмістом середніх частот, – визначили звук британського блюз-року та стали невід’ємним компонентом «британського блюзового тону» – потужного, перевантаженого, з довгим сустейном. Пізніше «Mesa Boogie», створений Рендаллом Смітом, запропонував інший підхід – «каскадне» перевантаження через кілька ступенів підсилення, де кожен наступний каскад додавав гармонічних обертонів, створюючи довгий, «співучий» сустейн.

Педалі ефектів додали ще один вимір до звукової палітри блюзового гітариста. Ibanez Tube Screamer TS-808 – педаль овердрайву, що стала синонімом техаського блюзового тону – м’яко перевантажувала вхідний сигнал підсилювача, додаючи компресію та «теплоту» середнім частотам. Wah-wah педаль, яка в блюзовому контексті використовується не як спеціальний ефект, а як постійний інструмент артикуляції, дозволяє імітувати людський голос – відкривання та закривання фільтру нагадує рух рота при вимові голосних звуків. Педалі fuzz (Fuzz Face, Octavia), Uni-Vibe (що імітував ефект обертового динаміка Leslie) та різноманітні педалі затримки (delay) поступово увійшли до стандартного арсеналу блюзового гітариста.

З точки зору виконавської техніки, принципово новим у 1960-х роках стало впровадження елементів непередбачуваності та театральності у блюзове фразування – раптові динамічні контрасти від ніжного шепоту до крику, зміни темпу та інтенсивності, використання зворотного зв’язку та перкусійних ударів по струнах. Вибір підсилювачів для цієї техніки мав вирішальне значення: лампові моделі з природним «break-up» (поступовим переходом від чистого до перевантаженого звуку залежно від сили удару) дозволяли контролювати ступінь спотворення динамікою правої руки. Поява іменних моделей Stratocaster для блюзових виконавців засвідчила визнання специфічних технічних вимог блюзового стилю виробниками інструментів.

Цей стиль, який спочатку вважався «занадто диким» для чиказької сцени, справив вирішальний вплив на подальший розвиток електричного блюзу. Хендрікс радикально розширив цю палітру: його нестандартна

конфігурація перевернутого інструмента змінювала розташування звукознімачів відносно струн – бриджовий звукознімач опинявся ближче до грифа на високих струнах, а шийний – ближче до бриджа на басових, що створювало унікальний тональний баланс, неможливий при стандартному розташуванні. Використання wah-wah педалі як інструмента артикуляції – де рух педалі відповідав ритму фразування, імітуючи вимову голосних звуків, – тремоло-системи Stratocaster для мікротональних ефектів та контрольованого фідбеку як окремого тембрального засобу – все це вийшло далеко за межі традиційної пентатоніки, зберігаючи, однак, блюзову емоційну основу.

У контексті інструментарію показовою є еволюція від Gibson Les Paul через Marshall до Fender Stratocaster: перший комплект давав щільний, компресований тон із тривалим сустейном, де перевантаження створювало суцільну звукову стіну; другий – прозоріший, артикульованіший звук, де чутна кожна нюансова деталь фразування. Так званий «woman tone» – результат максимального зменшення високих частот на регуляторі тону шийного звукознімача – демонстрував, що тембральні можливості інструмента визначаються не лише конструкцією, а й способом використання елементів керування.

Синтез різних шкіл бендінгу найповніше проявився в підході, де важкі струни (калібр .013–.058) у поєднанні з високою дією створювали значний фізичний опір, що вимагало розвиненої мускулатури лівої руки, але забезпечувало потужний, «товстий» тон із глибокими обертонами – кожен бенд за таких умов стає фізичним зусиллям, що парадоксальним чином додає виразності фразуванню. Бездоганна інтонація навіть у найскладніших підтяжках та фірмове вібрато з рухом від зап'ястя та пальців стали технічним еталоном сучасної блюзової гітари. На протилежному полюсі – Альберт Кінг із легкими струнами (.009–.050) у зниженому строї, що полегшувало його екстремальні бенди.

Лінію електричного слайду в напрямку блюз-рок імпровізації розвинув Дуейн Оллман, чий внесок був передусім у розширенні масштабу слайд-соло:

якщо в чиказькому блюзі слайд-партії зазвичай обмежувалися кількома тактами, то в блюз-роковому контексті вони перетворилися на розгорнуті імпровізаційні епізоди тривалістю в десятки хвилин, що потребувало розвиненішої мелодійної винахідливості та контролю інтонації. Оллман використовував скляний слайд, зрізаний із пляшечки для ліків. У сучасному блюзі Дерек Тракс поєднує традиційний слайд із впливами індійської класичної музики, граючи в open E та open D слайдом із медичних пляшечок Coricidin (Ground Guitar, n.d.) на цільнокорпусній гітарі через ламповий підсилювач з мінімумом ефектів.

На відміну від багатьох слайд-гітаристів, Тракс грає виключно пальцями, що створює м'якший атак і ширші динамічні можливості – від ледь чутного дотику до потужного удару, причому кожен рівень гучності має власний тембр. Тракс принципово уникає педалей ефектів – цей свідомий мінімалізм відображає переконання, що блюзовий тон створюється насамперед виконавцем, а не інструментом. Для слайд-гітаристів вибір матеріалу слайду є ключовим: Сон Хаус використовував металеву трубку, що давала різкий, яскравий тон; Дерек Тракс грає скляним слайдом, що створює м'якший, тепліший звук (Ground Guitar, n.d.); Дуейн Оллман також використовував скляний слайд.

Блюзове фразування та імпровізація – ще один вимір виконавської техніки, що заслуговує окремого аналізу. Гармонічну основу блюзу становить мінорна пентатоніка з додаванням «блюзової ноти» – зменшеної квінти. Ця обмежена палітра, на перший погляд, не обіцяє великого різноманіття, але саме у варіаціях ритму, артикуляції, бендінгу та тембру полягає індивідуальність кожного блюзового гітариста. Ранні блюзмени не мислили категоріями «гам» чи «ладів» – їхнє фразування було інтуїтивним, засвоєним на слух. Лайтнін Хопкінс демонстрував крайній варіант імпровізаційної свободи – нестандартні тактові розміри й вільна ритмічна структура перетворювали кожен виступ на унікальну подію, де форма визначалася спонтанним відчуттям виконавця. Гіпнотичні одноакордові

структури, де ритмічний малюнок важливіший за гармонічну послідовність (JohnLeeHooker.com, n.d.), становили протилежний полюс блюзової імпровізації – тут виразність досягалася не мелодійним різноманіттям, а нескінченною варіативністю ритмічного та тембрального оформлення однієї гармонічної функції.

Уес Монтгомері розвинув трирівневу структуру імпровізації – від одноголосних ліній через октавні подвоєння до блок-акордів, – що стала моделлю поступового нарощування тембральної щільності протягом соло. З технічної точки зору, принциповим було використання м'якої частини великого пальця замість медіатора: атаки ставали менш різкими, обертони – м'якшими, а динамічний діапазон – ширшим, що дозволяло тонше контролювати гучність кожної окремої ноти. Подальший розвиток цього підходу включав скет-спів – одночасне дублювання голосом гітарних ліній, що ще більше зблизило гітарне фразування з вокальним і технічно вимагало абсолютної координації між руками та голосовим апаратом.

У латиноамериканському ритмічному контексті блюзове фразування набувало іншої функції: довгий сустейн, де кожна нота ніби «тягнеться» до наступної, контрастував із складною поліритмікою перкусії, створюючи напруження між мелодійною лінійністю та ритмічною циклічністю. У сучасній практиці лінія *fingerpicking* набула нового виміру на електрогітарі, де відсутність медіатора дозволяє одночасно контролювати кілька тембральних площин – удар великим пальцем дає один характер звуку, атака вказівним – інший, а безіменним – третій. На акустичній гітарі цей підхід розвинувся до рівня, коли один інструмент створює повний звук ансамблю – з басом, ритмом, мелодією та перкусією – одночасно.

Важливим аспектом звукової естетики є настройка інструмента – не лише вибір строю, а й калібр струн, висота дії (*action*) та матеріал слайда. Діапазон підходів надзвичайно широкий: від найважчих калібрів струн, що дають максимальний обертоновий спектр ціною фізичного зусилля, до найтонших, що полегшують екстремальні бенди та вібрато. Відстань між

струнами та грифом впливає на характер атаки: високе положення струн запобігає брязканню об лади та дає чистіший тон, але вимагає більшого зусилля для натискання; низьке – полегшує швидку гру, але обмежує динамічний діапазон. Бі Бі Кінг використовував середній калібр з відносно високою дією, що забезпечувало його «співуче» вібрато. Х'юберт Самлін, який грав без медіатора, доводив мінімалістичний підхід до крайності: «Бог дав мені п'ять пальців – як може один медіатор з ними змагатися?» (Guitar World, 1994).

Водночас існує потужна традиція мінімалізму в підході до обладнання. Еталонним прикладом такого мінімалізму є підхід, де напівакустична електрогітара через чистий підсилювач без жодних ефектів утворює весь звуковий ланцюг, а вся виразність досягається виключно руками. Сучасні прихильники цього підходу принципово уникають педалей ефектів, використовуючи лише цільнокорпусну гітару та чистий ламповий підсилювач. Цей підхід – «менше обладнання, більше рук» – відображає переконання, що блюзовий тон створюється насамперед виконавцем, а не інструментом.

Цікаві спостереження науковців стосуються вивчення просторово-моторного мислення блюзових виконавців. Наприклад, Джон Бейлі вважає, що будь-який музичний інструмент перетворює патерни руху тіла на патерни звуку. Він зазначав, що «морфологія інструменту накладає певні обмеження на те, як на ньому грають, віддаючи перевагу моделям рухів, які з міркувань ергономіки легко організовуються в просторовому плані» (Baily & Driver, 1992, С. 57). Дж. Бейлі та його колеги дійшли висновку про наявність певної сумісності між інструментом і тілом музиканта. Крім того, вони встановили, що всі музичні стилі використовують ергономічні послідовності рухів. З цих взаємозв'язків випливає ідея, що нова музика може виникнути з нових способів руху відносно інструменту. По суті, це означає, що слуховий і просторово-моторний способи музичного мислення мають розглядатися як потенційно однакові важливі.

Спосіб гри в музиці певного жанру характеризується сталими моделями руху, характерними для цього стилю. Їхня моторна структура складається з певних засвоєних патернів руху, які встановлюються шляхом вивчення структурно пов'язаних частин, що втілюють ці патерни. Фундаментальними для рухової структури блюзу є певні базові позиції та положення рук. Дане просторове розташування може запропонувати досить різні лінії музичного розвитку, кожна з яких логічна по-своєму.

Девід Еванс (Evans, 1991) розрізняє «психічний» і «фізичний» підход до композиції, що відповідає концепції Дж. Бейлі щодо категорій слухового та сенсомоторного мислення в музичній творчості. З досвіду Еванса блюзові артисти різняться в цьому сенсі: дехто має більш «фізичний», а хтось – більш «розумовий» підхід до творчості в грі на гітарі. Бейлі стверджує, що для більшості блюзових гітаристів гра на інструменті представлена в термінах гнучкої рухової процедури, застосованої до просторового розташування (Baily & Driver, 1992, С. 66]. І хоча потрібні додаткові докази, щоб конкретизувати твердження про важливість просторово-моторного способу мислення під час гри на гітарі в блюзі, з нашої точки зору, блюзові музиканти використовують сильну просторову репрезентацію, де характеристики стилю значною мірою зумовлені параметром дії. Це підтверджує думку про те, що дослідження музичного пізнання мають брати до уваги рух людини та її спроможність його контролювати (там само, С.70).

Опосередковано превалювання просторово-кінетичного мислення гітаристів доводить дослідження Леслі Гея (1990). Він вивчав творчість представників рок-гуртів, і виявив, що багато з них вільно володіли музичній грамоті західно-європейської традиції, могли вільно читати ноти в європейській нотації, гарно володіли знаннями гармонії і навіть сучасними техніками композиції, але в своїй творчості не мислили цими категоріями, спираючись на рухові відчуття. Л. Гей писав: «У Нью-Йорку рок-музика – це гітарна музика.... Гітара є не лише центральним інструментом рок-виступів, а й основним засобом розвитку та передачі музичних ідей. У процесі усної

композиції, без письмових посилань і без стандартного набору музичної термінології, передача музичних ідей означає їхню демонстрацію на гітарі. Коли автор пісень приносить нову ідею гурту, він кілька разів грає свої пропозиції, наголошуючи на змінах на гітарному грифі, поки інші не зможуть їх скопіювати (Gay, 1990). До речі, саме просторово-позиційним мисленням детермінована провідна роль автодидактики у блюзовому гітарному виконавстві.

На відміну від академічної інструментальної традиції, де виконавська майстерність передається через систему спеціалізованої освіти, блюзове гітарне мистецтво від самих витоків розвивалося як автодидактичний феномен. Переважна більшість блюзових гітаристів, чії імена визначили еволюцію жанру – від Роберта Джонсона та Мадді Уотерса до Бі Бі Кінга й Стіві Рей Вона – не мала формальної музичної освіти. Їхня майстерність формувалася у практичній площині наслідування: молодий музикант обирав собі кумира, еталон звучання, і через безпосереднє копіювання його виконавської манери – спочатку візуальне (спостерігаючи за грою на вулиці чи танцювальному майданчику), а згодом слухове («знімаючи» фрази з платівок) – поступово виробляв власний стиль.

Цей наслідувальний принцип мав глибоке коріння в африканській усній культурі, де музичне знання передавалося виключно від майстра до учня без будь-якого письмового документування. У блюзовому контексті він набув специфічної форми: на ранніх етапах розвитку жанру відверте копіювання виконавського стилю авторитетного музиканта не лише не вважалося зазорним, а й, навпаки, сприймалося як природний і єдино можливий спосіб учнівства. Чарлі Паттон для дельта-блюзменів, Ті-Боун Уокер для електрифікованого блюзу Західного узбережжя, Мадді Уотерс для чиказької школи – кожен із них ставав тим нормативним зразком, орієнтація на який визначала виконавську ідентичність наступного покоління гітаристів.

Механізм формування індивідуального стилю в автодидактичній традиції має власну логіку, принципово відмінну від логіки академічної

системи. Музикант-самоук оперує конкретним набором виконавських засобів, засвоєних за обраним еталоном: характерними фразами-кліше, артикуляційними прийомами, тембральними уподобаннями, ритмічними патернами. Ці елементи утворюють свого роду «будівельний матеріал» імпровізації, причому кожен такий елемент несе відбиток стилю першоджерела. Бі Бі Кінг, за його власним зізнанням, починав із наслідування Ті-Боуна Уокера та Лонні Джонсона, запозичуючи їхні фразові моделі та вібрато; Стіві Рей Вон будував свої ранні композиції на матеріалі Альберта Кінга та Джиммі Хендрікса. У кожному випадку творча індивідуальність гітариста проростала не всупереч наслідуванню, а крізь нього – через поступову трансформацію засвоєних елементів у щось принципово нове.

Ключовим моментом цього процесу є вихід із-під впливу еталона – перехід від «чужих слів» до «власної мови». В академічній системі цей перехід скерований ззовні: педагог коригує діяльність студента, теоретичні дисципліни систематизують знання про стилі, гармонію, форму. В автодидактичній традиції блюзу жодної зовнішньої корекції не існує: музикант самостійно, інтуїтивно відбирає з доступного звукового досвіду те, що резонує з його індивідуальним уявленням про ідеальне звучання.

Саме ця свобода від «обмежувальних рамок» системної освіти дозволяла блюзовим гітаристам-самоукам йти шляхом найбільш радикального оновлення виконавської техніки. Обсяг цього оновлення охоплював усі основні компоненти виконавської техніки: тембральні (пошук індивідуального тембру, що в блюзовому середовищі традиційно позначається як *tone*), артикуляційно-інтонаційні (специфіка бендів, вібрато, мікротонових відхилень, які утворюють *blue notes*), ладогармонічні (індивідуальний підхід до блюзової гами та акордових послідовностей) і технологічні (способи звуковидобування, постановка рук, використання медіатора або пальцевої техніки). У комплексі ці компоненти визначають загальний характер звучання інструмента й музично-стилістичні параметри

виконання. Їхня цілісна взаємодія й породжує те, що становить індивідуальний виконавський стиль блюзового гітариста – унікальний «голос», за яким майстра можна впізнати з перших тактів.

Принципово важливо, що мислення видатних блюзових гітаристів є за своєю природою синтетичним: жоден із них не вкладається в рамки однієї стильової категорії. Роберт Джонсон поєднував дельта-блюзову слайд-техніку з елементами фортепіанного акомпанементу бугі-вугі; Ті-Боун Уокер привносив у блюз джазову гармонію; Джиммі Хендрікс сплавляв блюзове фразування з рок-н-рольною агресивністю та психоделічною сонористикою. Індивідуальний стиль кожного з них увібрав у себе традиції й новаторство, «своє» й «чуже», і в цьому оригінальному синтезі величезну роль відіграють особисті уявлення музиканта про виразні та технічні можливості інструмента – тобто його власне ставлення до виконавської норми.

Категорія норми – естетичної, технологічної, стильової – є ключовою для розуміння еволюції блюзового гітарного виконавства. Творче мислення блюзового гітариста засноване на діалозі між вже існуючим нормативом (сукупністю усталених уявлень про «правильне» звучання, техніку, фразування) та індивідуальним баченням цього нормативу. Кожне покоління блюзменів успадковувало певний набір виконавських конвенцій і водночас переосмислювало їх. Так, перехід від акустичного дельта-блюзу до електрифікованого чиказького стилю був не просто зміною інструментарію, а радикальним переглядом нормативу звучання – нових тембральних, динамічних і просторових можливостей, які електрична гітара надала блюзовому виконавцю.

Імпровізаційне мислення блюзового гітариста, як і будь-якого музиканта, що працює в усній традиції, спирається на здатність до комбінаторики – вміння оперувати набором засвоєних фразових моделей (так званих ліків – licks), ритмічних фігур та артикуляційних прийомів, вибудовуючи з них цілісне висловлювання. Для блюзового гітариста-самоука цей «словник» первинно формується на основі конкретного виконавського

зразка: завчені фрази кумира стають тими «цеглинками», з яких музикант поступово конструює власну імпровізаційну мову. Якість цієї конструкції залежить не лише від технічної вправності, а передусім від аналітичної здатності виконавця – вміння не просто копіювати чужі фрази, а виявляти внутрішню логіку їх побудови, щоб згодом застосувати ці принципи у власному висловлюванні.

Отже, самонавчання через наслідування – це іманентний механізм еволюції блюзової традиції, який визначив саму специфіку жанру: його опору на індивідуальний тембр і фразування, культ виконавської особистості, органічний зв'язок техніки з естетичним ідеалом. Свобода від зовнішньої корекції давала блюзовим гітаристам можливість необмеженого експериментування з нормами й еталонами, і саме ця свобода породила ту виконавську різноманітність, яка й досі залишається визначальною рисою блюзового мистецтва.

Сучасний стан блюзової виконавської техніки та інструментарію характеризується постмодерною ситуацією, у якій музикант має доступ до всього арсеналу попередніх шкіл і може свідомо обирати та комбінувати різні підходи. Синтез різних технічних традицій – техаського бендінгу, чиказької електричної слайд-техніки, психоделічних звукових ефектів – виявився здатним сформувати цілісний, впізнаваний виконавський стиль. Свідоме використання вінтажного обладнання – оригінальних інструментів та лампових підсилювачів 1950–1960-х років – стало окремою тенденцією, де тембральні якості старих інструментів (мікрофонні дефекти звукознімачів, «розігрій» тон витриманого дерева, специфіка лампового перевантаження) розглядаються як незамінний компонент автентичного блюзового звуку.

Протилежна тенденція – свідомий мінімалізм, повернення до «сирого» звуку з обмеженим набором ефектів, де навіть пластикові гітари та зношені підсилювачі стають інструментами художнього висловлювання. Цей підхід демонструє, що блюзовий тон – це насамперед питання виконавської техніки та емоційного наповнення, а не якості обладнання. Техніка двоохрукого

тепінгу, поєднана з мікротональними елементами тюркської традиції, засвідчила можливість інтеграції принципово інших виконавських систем у блюзову звукову естетику.

Ця діалектика між технологічним прогресом та свідомим мінімалізмом, між прагненням до «досконалого» тону та естетикою «недосконалості» є, мабуть, найхарактернішою рисою блюзової звукової естетики. Еволюція виконавської техніки блюзової гітари не є лінійним прогресом у бік ускладнення: паралельно з технічним збагаченням завжди існувала тенденція до мінімалізму, до пошуку максимальної виразності мінімальними засобами. Від *diddle bow* на стіні будинку до цифрових моделюючих підсилювачів – еволюція інструментарію не скасувала базовий принцип блюзу: тон створюється руками музиканта, його емоційною інтенсивністю та індивідуальним дотиком до струн. Інструмент та обладнання є лише засобами, що опосередковують цей дотик, роблячи його чутним для аудиторії. Як засвідчує вся історія блюзової гітари, найскромніший інструмент у руках майстра здатний на більшу виразність, ніж найдосконаліша технологія без емоційного наповнення.

Висновки до розділу 2

Комплексне вивчення блюзової гітарної традиції у історико-хронологічній та техніко-інструментальній площинах дозволяє сформулювати наступні висновки.

Столітню історію блюзової гітари вдається впорядкувати через чотири етапи, кожен із яких маркований зміною домінуючого типу інструмента, географічного центру та соціокультурного контексту побутування жанру.

Акустичний етап (1890-ті – 1930-ті) сформував базовий виконавський канон у сільських громадах дельти Міссісіпі.

Етап електрифікації та урбанізації (1940-ві – 1950-ті) перемістив центр тяжіння до Чикаго, Мемфіса та Детройта, де технологічний перехід на електроінструмент спричинив якісну зміну виражальних засобів.

Етап глобалізації (1960-ті – 1970-ті) вивів жанр за межі американського континенту завдяки британським музикантам, які переосмислили афроамериканську спадщину в контексті рок-культури.

Нарешті, *сучасний етап (від 1980-х)* позначений співіснуванням ретроспективних і новаторських тенденцій.

Кожний технологічний зсув в історії блюзу – від появи резонаторних гітар у 1920-х до впровадження педалей ефектів у 1960-х – призводив не просто до розширення звукової палітри, а до перегляду самого уявлення про те, яким має бути блюзовий саунд. Показовим є приклад лампового перевантаження: шум, що спочатку сприймався як технічна вада, був переосмислений як естетична якість і став невід’ємним атрибутом чиказького електричного звучання. Аналогічна логіка простежується на всіх рівнях – від «глухого» тону дешевих акустичних гітар раннього періоду, який згодом став маркером автентичності, до контрольованого фідбеку, перетвореного Дж. Хендріксом на самостійний тембральний ресурс.

Істотним результатом дослідження є виявлення двох тембральних полюсів, навколо яких організується електрична блюзова гітара, починаючи з 1950-х років. Один полюс – м’який, обертоново насичений звук напіваакустичних моделей Gibson із хамбакерами, оптимальний для мелодійного фразування з тривалим сустейном і розвиненим вібрато. Протилежний – різкий, артикульований тон цілнокорпусних Fender із сингл-звукознімачами, що акцентує атаку, динамічні контрасти та агресивний бендінг. Ця опозиція не є суто технічною: за нею стоять різні виконавські ідеали, різні уявлення про співвідношення мелодійної економії та віртуозної експресії, і вона й досі визначає стильовий вибір блюзових гітаристів.

Окремі висновки стосуються ролі автодидактики. Аналіз показав, що домінування самонавчання в блюзовій гітарній традиції не зводиться до

соціально-економічних причин (наприклад, недоступності академічної освіти для афроамериканських музикантів), а має глибшу природу. Блюзовий виконавець мислить передусім просторово-кінетично – через позиції на грифі, патерни руху рук, фізичний контакт зі струнами – а не абстрактними теоретичними категоріями. Таке мислення засвоюється найефективніше саме через безпосереднє наслідування, а не через вербалізований академічний курс.

Дослідження Дж. Бейлі та П. Драйвера, Д. Еванса та Л. Гея підтверджують, що просторово-моторна репрезентація є для блюзових гітаристів первинною, а слухова та теоретична – вторинною. Ця обставина пояснює, чому автодидактичний шлях виявлявся продуктивнішим для формування індивідуального стилю: музикант-самоук засвоює не абстрактну систему, а конкретну рухову послідовність, притаманну конкретному інструменту, і трансформує її відповідно до власних фізичних та естетичних особливостей. Механізм цієї трансформації може бути описаний як поетапний процес: від копіювання виконавського зразка (засвоєння фразових моделей, артикуляційних прийомів, тембральних уподобань кумира) через комбінаторне оперування засвоєним матеріалом до вироблення власної музично-виконавської мови, що вже не зводиться до суми запозичень.

Принциповою умовою успішності цього процесу є аналітична здатність виконавця не лише механічно відтворювати чужі фрази, а й розпізнавати закономірності їхньої побудови та застосовувати їх у власному виконанні. Відсутність зовнішньої корекції (педагога, навчальної програми) водночас і ускладнює цей шлях, і робить його потенційно більш продуктивним для радикального оновлення виконавських норм.

Також у другому розділі дисертації виявлено діалектичне протиставлення технологічного ускладнення й свідомого мінімалізму, що пронизує всю історію блюзової гітари. На кожному етапі розвитку поруч із прагненням до розширення арсеналу інструментів, підсилювачів та ефектів існувала протилежна тенденція: досягнення максимальної виразності

найскромнішими засобами. Ця позиція не є суперечністю, яку слід подолати; вона становить саму сутність блюзової естетики, де цінується не складність техніки, а здатність музиканта надати кожному звуку емоційного змісту. Від однострунного diddley bow до сучасних цифрових систем незмінним залишається принцип, який може бути сформульований як основний закон блюзового звуковидобування: саунд визначається не інструментом і не технічними засобами, а руками виконавця.

РОЗДІЛ 3

ТВОРЧИСТЬ ГЕРІ МУРА ЯК МАРКЕР МАГІСТРАЛЬНИХ ПРОЦЕСІВ БЛЮЗОВОГО НАПРЯМУ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Творча біографія Гері Мура в контексті неакадемічного гітарного виконавства

Роберт Вільям Гері Мур (Gary Moore) народився 4 квітня 1952 року в Белфасті (Північна Ірландія) в родині, тісно пов'язаній із музичною індустрією: його батько Роберт (Боббі) Мур був промоутером, який організовував концерти в танцювальному залі Queen's Hall у містечку Голівуд неподалік від Белфаста. Це середовище визначило ранній і безпосередній контакт майбутнього гітариста з живою музикою. Першу акустичну гітару Гері взяв до рук у вісім років, а вже у чотирнадцять отримав від батька перший якісний інструмент. Примітною деталлю є те, що, будучи від природи шульгою, хлопець опанував правосторонню постановку у стандартній манері – обставина, яка, за спостереженнями дослідників його техніки, вплинула на специфіку його бенд-техніки та фразування (Osipov, 2013).

Формування музичного мислення Мура відбувалося в контексті британського блюзового буму 1960-х років – процесу, який, як було показано в Розділі 2, радикально змінив статус блюзу в європейській музичній культурі. Белфаст, хоча й перебував на периферії цього руху порівняно з Лондоном, усе ж отримувал його імпульси: у 1966 році Мур відвідав белфастські концерти Джимі Хендрікса (Jimi Hendrix) та гурту «John Mayall's Bluesbreakers». Ці виступи відкрили йому блюзову електрогітару як інструмент індивідуальної експресії. Однак найглибший вплив справив на Мура Пітер Грін (Peter Green) – гітарист «Fleetwood Mac», який, зустрівши юного белфастця під час гастролей у Дубліні, став для нього свого роду

наставником. Грін не лише ділився з Муром професійними порадами, а й згодом передав йому свій Gibson Les Paul Standard 1959 року – інструмент, який на десятиліття стане невід’ємною частиною тембрового почерку Мура. Таким чином, Мур сформувався як гітарист саме в рідній «другій хвилі» освоєння блюзу європейськими музикантами, засвоюючи жанр не безпосередньо від афроамериканських виконавців, а опосередковано – через його британську інтерпретацію.

У 1968 році, у шістнадцятирічному віці, Мур залишив Белфаст – місто, де розпочиналися «Неспокійні часи» (The Troubles), а батьки незабаром розлучилися, – і переїхав до Дубліна з наміром стати професійним музикантом. Тут він приєднався до ансамблю «Skid Row» під керівництвом басиста Брендана «Браша» Шілса (Brendan “Brush” Shiels). У первісному складі гурту вокалістом був Філіп Лайнотт (Phil Lynott), який незабаром пішов, щоб заснувати «Thin Lizzy», – і ця рання дублінська дружба визначила одне з найважливіших творчих партнерств в ірландській рок-музиці. «Skid Row» здобув репутацію одного з найінноваційніших гуртів дублінської сцени завдяки прогресивному блюз-року та видатній гітарній грі Мура, якого преса вже тоді називали «вундеркіндом ірландського року».

Після виходу Мура зі «Skid Row» у 1971 році розпочався тривалий період стильових пошуків, характерний для загальної ситуації в рок-музиці того часу: наприкінці 1960-х – на початку 1970-х блюз-рок стрімко диференціювався на окремі напрямки – прогресивний рок, хард-рок, джаз-рок, – і молоді музиканти, які виростили на блюзі, опинялися перед вибором подальшого шляху. Мур послідовно випробував кілька з цих напрямків. Перший сольний альбом «Grinding Stone» (1973), записаний із власним «Gary Moore Band», являв собою джаз-ф’южн запис, що засвідчив виняткову технічну майстерність гітариста, проте залишився комерційно непоміченим. У 1976–1977 роках Мур приєднався до джаз-рокового ансамблю «Colosseum II» під керівництвом барабанщика Джона Гайсмена (Jon Hiseman), де грав пліч-о-пліч із клавішником Доном Айрі (Don Airey). Три студійні альбоми

цього колективу продемонстрували здатність Мура до складних імпровізацій та діалогічної взаємодії з клавішними інструментами – досвід, що суттєво розширив його тембрально-фактурний арсенал і сформував те відчуття ансамблевого балансу, яке пізніше виявиться визначальним у його блюзових проєктах.

Паралельно Мур неодноразово долучався до складу «Thin Lizzy»: уперше – як заміна Еріка Белла (Eric Bell) на європейському турне 1974 року, а найважливішим став його внесок у «Black Rose: A Rock Legend» (1979), який містив семихвилинну сюїту «Róisín Dubh», що поєднала ірландські традиційні мелодії з електричним хард-роком. Альбом «Back on the Streets» (1978), записаний із Лайноттом та барабанщиком «Thin Lizzy» Браяном Дауні (Brian Downey), містив інструментал «Parisienne Walkways» – повільну блюзову баладу, що досягла восьмого місця у британських чартах і стала першим комерційним проривом Мура. Ця композиція, побудована на тривалих мелодичних лініях гітари з поступовим динамічним нарощуванням, багато в чому передбачала той виконавський підхід, який Мур повною мірою реалізує вже на початку 1990-х.

У першій половині 1980-х Мур утвердився як хард-роковий соліст. Серія альбомів – «Corridors of Power» (1982), «Victims of the Future» (1983), «Run for Cover» (1985), «Wild Frontier» (1987) – забезпечила йому стабільні позиції на міжнародній рок-сцені. Цей період припав на загальне домінування хеві-металу та хард-року в комерційній рок-музиці, коли блюз як самостійний жанр був витіснений на периферію масового слухацького інтересу. Сингл «Out in the Fields» (1985), записаний спільно з Лайноттом, досяг п'ятого місця в британських чартах; це виявилася їхня остання спільна робота – Філіп Лайнотт пішов із життя 4 січня 1986 року. Альбом «Wild Frontier» (1987) засвідчив кельтську складову натхнення Мура, навіяну повторними візитами до Белфаста: участь музикантів ірландського фольклорного ансамблю «The Chieftains» позначила інтерес Мура до діалогу блюзової електрогітари з іншими фольклорними традиціями. Проте з-поміж

усіх цих стильових масок – хард-року, хеві-металу, кельтського року – блюз завжди залишався тією «підводною течією», що живила його гітарне мислення. Згодом Мур визнавав, що саме в рок-десятиліття він набув тих виразових засобів – розширеної динамічної палітри, каскадних швидкісних пасажів, потужної сценічної енергетики, – які згодом суттєво оновлять його блюзову виконавську практику.

Рішення повернутися до блюзу визрівало протягом другої половини 1980-х і не було пов'язане з якимсь конкретним моментом осяяння. Барабанщик «Thin Lizzy» Браян Дауні згадував розмову, в якій Мур сказав, що йому набридло грати важку музику і він хоче спробувати «щось інше»: «Я сказав: “Ой, Гері, тобі треба повернутися до блюзу”. Він подивився прямо на мене і відповів: “Знаєш, а це саме те, що я, можливо, і зроблю”» (Power, 2013, С. 312). Продюсер Тоні Платт (Tony Platt) також наполягав на записі «простого блюзового альбому, потужним складом із трьох інструментів», проте тогочасний менеджмент Мура був зацікавлений у поп-кар'єрі гітариста (Power, 2013, С. 312).

Це рішення збіглося з ширшим процесом, що відбувався в західній музичній культурі наприкінці 1980-х: після десятиліття домінування синтезаторного попу та цифрових технологій звукозапису відновився інтерес до «автентичного» звучання, і блюз, який завжди сприймався як втілення музичної щирості, знову привернув увагу як виконавців, так і аудиторії. Збірка Еріка Клептона (Eric Clapton) «Crossroads» (1988), альбом Джона Лі Гукера (John Lee Hooker) «The Healer» (1989) та перевидання «Complete Recordings» Роберта Джонсона (Robert Johnson) (1990) стали маркерами цієї тенденції.

Повернення до блюзу вимагало принципово нового підходу до формування ансамблю. Мур зібрав колектив, який отримав назву «The Midnight Blues Band», залучивши, серед іншого, духову секцію на чолі з саксофоністом і гармоністом Френком Мідом (Frank Mead). Труба, тенор- і баритон-саксофони додали звучанню мемфіського колориту. Принципово

важливою стала участь клавішника Дона Ейрі, який повернувся до співпраці з Муром після «Colosseum II»: саме Ейрі здійснив аранжування та продиригував струнною групою для заголовного треку. (Power, 2013, С. 335).

Альбом було записано за кілька тижнів наприкінці осені 1989 року на лондонській студії «Sarm East» у співпродюсерстві з інженером Іеном Тейлором (Ian Taylor). Мур і музиканти свідомо дотримувалися практики, притаманної класичним блюзовим записам: більшість треків фіксувалася наживо, гітарні соло записувалися з першого-другого дубля, а духові інструменти, оркестровку та вокал додавали пізніше. Якщо партія не складалася за три-чотири спроби, гурт переходив до іншого твору – ця практика, успадкована від записів Мадді Уотерса (Muddy Waters) та Хаулін Вулфа (Howlin' Wolf), дозволяла зберегти природну енергію виконання. Значну увагу було приділено інструментарію: основним підсилювачем став Marshall JTM45 (характерний для звучання Клептона періоду «Blues Breakers»), а набір гітар було суттєво звужено порівняно з хард-роковим періодом – на передній план вийшли «Greeny» Les Paul та Gibson Les Paul Standard 1959 року на прізвисько «Stripe».

Випущений 26 березня 1990 року, альбом «Still Got the Blues» перевершив комерційні очікування, ставши першою мультиплатиновою роботою Мура. Він посів перші місця у чартах Фінляндії та Нідерландів, здобув платиновий статус у Великобританії (300 000 проданих копій), а загальний обсяг продажів наблизився до трьох мільйонів примірників. Принципово, що на відміну від згаданих збірок Клептона та Джонсона, які переважно реставрували або колекціонували вже існуючу спадщину, Мур запропонував власне прочитання блюзу, збагачене двома десятиліттями рокового досвіду. Його друг і перший менеджер Тед Керролл (Ted Carroll) згадував: «Коли він нарешті зробив це, коли збагнув, що менше означає більше, і вклав у це власну душу – альбом “Still Got the Blues” став тим самим моментом, коли все справді набуло сенсу» (Power, 2013, С. 329).

Після триумфу «Still Got the Blues» Мур продовжив розвивати блюзовий напрямок, поглиблюючи зв'язки з афроамериканською виконавською традицією. Альбом «After Hours» (1992) став більш цілісною роботою, де духовна секція була інтегрована органічніше. Альбом посів четверте місце у Великобританії та зайняв високі позиції по всій Європі. У цей період Мур здійснив перехід від опосередкованого засвоєння блюзу через його британську інтерпретацію до прямого діалогу з афроамериканськими першоджерелами: на «Still Got the Blues» та «After Hours» з'явилися як запрошені гості Альберт Кінг (Albert King) та Бі Бі Кінг (B.B. King) – музиканти, які уособлювали дві ключові традиції електричного блюзу. Обидва Кінги, а також чиказький гітарист Альберт Коллінз (Albert Collins), пішли з життя протягом кількох років після цієї співпраці (1992–1993), і Мур неодноразово наголошував на значущості для його виконавської еволюції поради Альберта Кінга: «Гері, грай через один лік» (Power, 2013, С. 328). Ця настанова – по суті, принцип «менше означає більше» – стала одним із ключових чинників еволюції виконавського стилю Мура в наступні роки.

У 1993–1994 роках Мур сформував разом із басистом гурту «Cream» Джеком Брюсом (Jack Bruce) та барабанщиком Джинджером Бейкером (Ginger Baker) проєкт «BBM» (Bruce, Baker, Moore). Альбом «Around the Next Dream» (1994) був спробою відтворити формат пауер-тріо «Cream», але з іншим гітаристом замість Еріка Клептона (Eric Clapton).

Робота з ритм-секцією «Cream» стала для Мура своєрідною лабораторією: «Разом із Джеком і Джинджером я почав усвідомлювати, чому Ерік грав саме так, як він грав. Усе це – пісня, настрої, динаміка – постійно зміщується», – зазначив він пізніше (Power, 2013, С. 388). Цей досвід підштовхнув Мура до діалогічності виконання, до вміння слухати партнерів і реагувати на зміни музичної ситуації «в реальному часі» – якості, що є серцевиною блюзової виконавської естетики.

Альбом «Blues for Greeny» (1995) став найповнішим вираженням відданості Мура творчості свого наставника Пітера Гріна. Одинадцять

композицій засновника «Fleetwood Mac», зіграних на його ж Gibson Les Paul 1959 року з характерним «перевернутим» звукознімачем, що надавав інструменту специфічного «позафазного» тону, утворили цілісний триб'ют-альбом. Цей запис засвідчив важливий зсув у виконавському підході Мура: якщо на «Still Got the Blues» він ще значною мірою спирався на рокову енергетику та потужність звучання, то на «Blues for Greeny» домінували стриманість, увага до нюансу та простір між нотами – ті якості, які поступово стануть визначальними для його пізньої блюзової манери.

Друга половина 1990-х позначилася радикальними стильовими експериментами, що відображали загальну тенденцію до конвергенції рок-музики з електронними жанрами. Альбом «Dark Days in Paradise» (1997) був спробою створити поп-рок-альбом із сучасним електронним звучанням: запрограмовані клавішні, лупи та біти, елементи соулу та індійської музики. Ще далі в цьому напрямку музикант пішов в альбомі «A Different Beat» (1999), який сам автор називав «драм і блюз»: семпли, скретчі та техніки продюсування в стилі драм-н-бейс поєднувалися з блюзовими рифами. Обидва альбоми зазнали комерційної невдачі: «Dark Days in Paradise» посів лише 43-тє місце у Великобританії, а «A Different Beat» взагалі не потрапив до чартів. Лейбл «Virgin Records», з яким Мур співпрацював шістнадцять років, розірвав контракт. Характерно, що аналогічні спроби синтезу рок-гітари з електронікою, здійснені приблизно у цей самий час Девідом Бові (David Bowie; «Earthling», 1997) та Джеффом Бекем (Jeff Beck; «Who Else!», 1999), також не були підтримані аудиторією. Ці невдачі засвідчили, що, незважаючи на ідею стильового синтезу, аудиторії рок- і електронної музики залишалися значною мірою розмежованими.

Початок 2000-х ознаменувався поверненням до блюзу, яке цього разу виявилось остаточним. Альбом «Back to the Blues» (2001) засвідчив суттєвий зсув у виконавській естетиці: якщо раніше референтною рамкою для блюзової практики Мура були британські інтерпретатори жанру – Клептон, Грін, Бек, – то відтепер він дедалі частіше звертався безпосередньо до

афроамериканських першоджерел: Віллі Діксона (Willie Dixon), Елмора Джеймса (Elmore James), Фредді Кінга (Freddie King), Отіса Раша (Otis Rush). На цьому ж альбомі Мур уперше використав як основний інструмент напівакустичну гітару Gibson ES-335 1963 року, прагнучи до чистішого тону, що відображало загальну тенденцію його пізньої манери – увагу до простору між нотами, до нюансу артикуляції та вібрато. Наступні альбоми – «Power of the Blues» (2004), «Old New Ballads Blues» (2006) – продовжили цю лінію, демонструючи дедалі глибше занурення у класичну блюзову традицію з мінімумом студійної обробки.

У 2004 році кар'єру Мура поставила під загрозу серйозна травма руки, через яку він був змушений скасувати турне. Страхова компанія відмовилася від виплат, визнавши проблему «раніше існуючим медичним станом», і фінансові наслідки виявилися значними: саме ця обставина згодом призвела до вимушеного продажу легендарної гітари «Greeny» у 2006 році. Останні студійні альбоми Мура – «Close as You Get» (2007) та «Bad for You Baby» (2008, останній альбом за його життя) – продемонстрували зрілого блюзового виконавця, який знайшов рівновагу між технічною досконалістю та емоційною безпосередністю. Важливою подією пізньої кар'єри став меморіальний концерт «One Night in Dublin» (20 серпня 2005 року), присвячений відкриттю бронзової статуї Філіпа Лайнотта в Дубліні. Мур виступив із екс-гітаристами «Thin Lizzy» Скоттом Горемом (Scott Gorham), Браяном Робертсоном (Brian Robertson) та Еріком Беллом; цей вечір став моментом примирення між Муром та Горемом після майже тридцятирічної образи: «Він вибачився переді мною». Я не можу передати, як мені шкода за те, що я з вами вчинив», – згадував Горем (Power, 2013, с. 551).

Останній виступ Мура, знятий на відео, відбувся на фестивалі в Монтре 6 липня 2010 року. Гері Мур помер уві сні 6 лютого 2011 року у віці 58 років під час відпустки в Естепоні (Іспанія). Причиною смерті стала серцева недостатність. Його поховали на цвинтарі церкви Св. Маргарити у Роттінгдіні (Східний Сассекс, Англія). Ерік Клептон записав власну версію

«Still Got the Blues» як данину пам'яті Мура. У 2021 році вийшов посмертний студійний альбом «How Blue Can You Get».

Місце Гері Мура в історії блюзової гітарної традиції стає особливо наочним під час аналізу зв'язків спадкоємності, що поєднують його як із попередниками, так і з наступним поколінням виконавців. У рамках цього дослідження цю інформацію за допомогою ШІ-асистованої візуалізації створено інтерактивну «Схему спадкоємності блюзових гітарних традицій» (див. Додаток X), засновану на принципово важливому методологічному підході: зв'язки між музикантами встановлювалися не на основі стильового чи технічного аналізу, а виключно на підставі задокументованих заяв самих виконавців про ті впливи, які вони визнавали значущими для свого творчого формування. Такий підхід дозволяє уникнути суб'єктивних інтерпретацій і спиратися на верифіковану інформацію. Крім того, схема містить інформацію про те, в яких стилях працювали музиканти – за кліком на певному стилі тим самим кольором підсвічуються всі музиканти, які в ньому працювали. На Схемі 3.1.1 показана виборка за запитом «блюз», яка активує імена музикантів, які працювали в цьому стилі, незалежно від їхньої самореалізації в інших музичних напрямках.

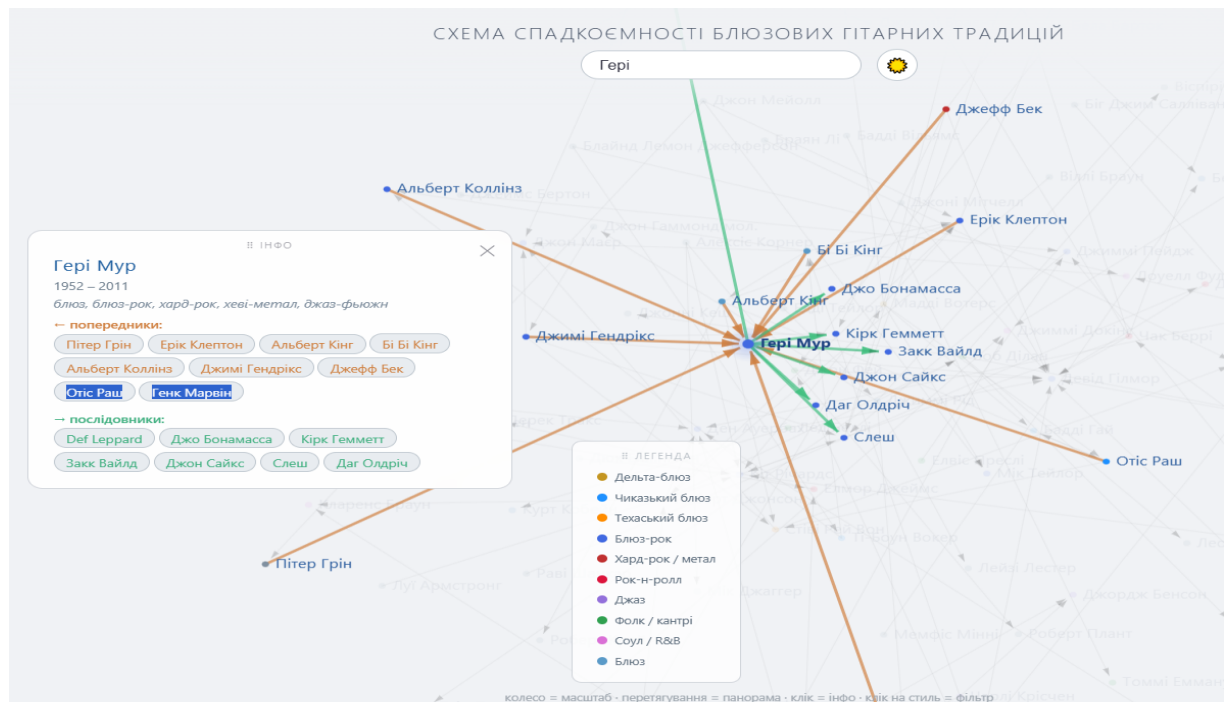
Схема 3.1.1. Вибірка блюзменів за запитом в інтерактивній таблиці



Аналіз «вхідних» зв'язків Мура засвідчує, що його виконавський стиль сформувався на перетині кількох потужних традицій. По-перше, це афроамериканський електричний блюз, представлений впливом Альберта Кінга, Бі Бі Кінга, Альберта Коллінза та Отіса Раша – виконавців, які уособлювали відповідно мемфіську, чиказьку та техаську школи. По-друге, це британський блюз-рок 1960-х, засвоєний через Пітера Гріна, Еріка Клептона та Джеффа Бека – музикантів, які першими здійснили масштабне «перекодування» афроамериканського блюзу засобами європейської рок-естетики. По-третє, це психоделічний рок, представлений впливом Джимі Хендрікса, який радикально розширив уявлення про можливості електрогітари як інструмента. Нарешті, серед впливів Мура було й бітлівське коріння: Джордж Гаррісон (George Harrison) став не лише його другом і співавтором, а й джерелом натхнення у сфері мелодичного мислення та акордової палітри. Сам Мур називав Гаррісона «титаном, який став справжнім другом» (Power, 2013, С. 533). Таке різноманіття «вхідних» впливів – від дельта-блюзової спадщини Альберта Кінга до бітлівської поп-

мелодики Гаррісона – пояснює ту широту стильового діапазону, яка відрізняла Мура від більшості його сучасників-блюзменів (див. Схему 3.1.2).

Схема 3.1.2. Схема «вхідних» та «вихідних» впливів Гері Мура



Не менш показовими є «вихідні» зв'язки – тобто вплив Мура на наступне покоління гітаристів. Характерно, що цей вплив вийшов далеко за межі власне блюзового жанру. Серед музикантів, які публічно визнавали вплив Мура на їхню творчість, – Джо Бонамасса (Joe Bonamassa), який назвав Гері «Едді Ван Галеном Європи»; Вів'єн Кемпбелл (Vivian Campbell) із «Def Leppard», який визнав Мура своїм найбільшим впливом; Кірк Гемметт (Kirk Hammett) із «Metallica», чий риф до «The Unforgiven» був створений під впливом тембрального почерку Мура; а також Закк Вайлд (Zakk Wylde), Джон Сайкс (John Sykes), Слеш (Slash, гурт «Guns N' Roses») та Даг Олдрідж (Doug Aldrich). Цей перелік охоплює виконавців від блюз-року (Бонамасса) через стадіонний хард-рок («Def Leppard») до треш-металу («Metallica»), що свідчить про Мура як про своєрідний «вузол переходу» між блюзовою традицією та ширшим простором рок-гітаризму.

Порівняння структури «вхідних» та «вихідних» зв'язків Мура дає змогу зробити важливе спостереження щодо механізму трансляції блюзової традиції. Мур засвоїв блюз опосередковано – через британських

інтерпретаторів (Грін, Клептон, Бек), – а потім, вже у зрілому віці, вийшов на прямий контакт з афроамериканськими першоджерелами (Альберт Кінг, Бі Бі Кінг). Збагативши цю традицію виразовими засобами рок-музики, він, у свою чергу, передав її далі – але вже не блюзовим, а переважно рок- і метал-виконавцям. Таким чином, творчість Мура ілюструє один із ключових механізмів еволюції блюзу у другій половині ХХ століття: жанр розвивався не лише в межах власної стильової парадигми, а й через «розпорошення» своїх виразових засобів у суміжних напрямках рок-музики.

Отже, творча біографія Гері Мура демонструє характерну для покоління європейських блюз-рокових музикантів траєкторію: від жанрового імпульсу юності, отриманого опосередковано через британський блюзовий бум 1960-х, – через тривалий період стильових пошуків у сферах джаз-року, хард-року та хеві-металу – до глибокого, творчо усвідомленого повернення до витоків, яке не лише відновило його зв'язок із жанром, а й трансформувало саму блюзову гітарну практику зсередини. Специфіка цієї траєкторії полягає в тому, що рокові та джаз-рокові етапи не були для Мура «відхиленням» від обраного шляху, а джерелом тих виразових засобів – розширеної динамічної палітри, каскадних пасажів, потужної сценічної енергетики, – що визначили самобутність його зрілого стилю. Його повернення до блюзу збіглося з «блюзовим відродженням» кінця 1980-х – початку 1990-х, проте, на відміну від більшості учасників цього процесу, Мур запропонував не реставрацію жанру, а його оновлення засобами рок-музики, зберігаючи при цьому вірність фундаментальним принципам виконавської естетики блюзу. Аналіз зв'язків спадкоємності підтверджує, що Мур виконав роль посередника між афроамериканською традицією та сучасним рок-гітаризмом, забезпечивши трансляцію жанрових виразових засобів у нові стильові контексти. Дискографія Мура налічує вісімнадцять сольних студійних альбомів (від «Grinding Stone», 1973, до «Bad for You Baby», 2008), численні концертні записи та посмертний альбом «How Blue Can You Get» (2021).

3.2. Розвиток блюзових традицій у творчості Гері Мура

Гері Мур залишив великий спадок як автор і виконавець композицій у різних стилях. Проте не буде перебільшенням сказати, що саме блюз значною мірою сформував його музичне мислення і саме в блюзовій сфері проявилися його найзначніші професійні впливи на розвиток гітарної майстерності.

Як вже було зазначено у підрозділі 3.1., блюз супроводжував Гері з дитинства. Це була музика, яка надихнула його взятися за гітару та самостійно опанувати її на найвищому рівні. Його кумирами були Джиммі Хендрікс та Ерік Клептон. Однак значна частина життя Гері Мура пройшла у сфері рок-музики. Як музикант-віртуоз (його називали «lightening fingers» – «блискавичні пальці») він був в різні роки залучений до постійної співпраці з групами «Skid Row», «Dr. Strangely Strange», створив «Gary Moore Band» та «Thin Lizzy». Майстерне володіння інструментарієм електрогітари забезпечило його затребуваність у багатьох проєктах в різних стильових напрямках – від блюз-року до hard'n'heavy. Але приблизно у середині 1980-х Гері почав відчувати, що його більше не цікавить кар'єра рок-гітариста. Він досягнув технічних висот, які дозволяли йому грати твори будь-якої складності. Проте він вважав, що «якщо ти робиш це лише для того, щоб показати всім, який ти швидкий, якщо ти не чіпляєш людей за живе, то це сміття» (Power, 2013, С. 216).

Рішення повернутися в сферу блюзу, яка була близька Муру своїм духом і саундом, з'явилося ніби само собою. Музикант добре усвідомлював ризики, пов'язані зі зміною амплуа: деякі фанати могли не зрозуміти його, а нову аудиторію не так легко було «підхопити». Тоді він вдався до зміни іміджу. На прохання музиканта Джередом Манковіцем була зроблена низка фотографій, на яких бувалий рокер, завжди вдягнутий в «косуху» та затуляний у спандекс, з'явився у чорному костюмі. Як пізніше він зізнавався в інтерв'ю, це був сигнал для фанатів рок-музики, що цей альбом – інший. З

іншого боку, це також було і послання до шанувальників блюзу – з фото зчитувалося, що цього разу це буде «новий Гері».

Незважаючи на те, що «Still Got the Blues» – це не єдиний блюзовий альбом, створений Муром, в ньому найяскравіше відбилися і тематика, і естетика, і структура, і – головне – атмосфера і саунд справжнього блюзу. Пауер пише, що «погляд Мура на блюз виявився напрочуд масштабним і кінематографічним. Окрім звернення до старих стандартів, нових драматичних пісень (torch songs) та улюблених речей своєї юності, Мур додав туди колорит чиказького центру та автентичних придорожніх забігайлівок (roadhouse), час від часу приправляючи платівку справжніми музичними сюрпризами» (Power, 2013, С. 326).

Альбом складався з семи каверів традиційних блюзових творів і п'яти авторських композицій Гері. Уже сама структура альбому демонструє дві важливі тенденції – культурозберігаючу та культуротворчу (Воскобойнікова, 2011). З одного боку, Гері Мур дуже трепітно ставиться до блюзового спадку своїх попередників (у подальшому аналізі ми побачимо, що його підхід до створення кавер-версій є і новітнім, і бережним одночасно), з іншого – він створює власну версію блюзу, що ввібрала весь його попередній виконавський досвід, відфільтрований крізь відчуття доречності та доцільності.

Звернення до музичного матеріалу таких видатних діячів блюзового напрямку, як Отіс Раш (Otis Rush), Пітер Грін (Peter Green), Джонні Ватсон (Johnny «Guitar» Watson), забезпечувало реальний діалог з блюзовою традицією. Проте Гері Мур усвідомлював, що внаслідок тривалих пошуків уже має інше ставлення до гітарного тембру: його досвід гри в інших стилях дозволив привнести в блюзові треки більшу насиченість і виразність. В одному з інтерв'ю він розповідав: «На репетиціях я починав грати дуже тихо /.../ Але потім я зрозумів: якщо я гратиму так, усі подумають, що я фальшивлю. Це не звучатиме як я». Тому я вирішив залишити більше рокового гітарного звуку». І дійсно, використання перевантаженого звуку в

сполученні зі швидкісними соло, як, наприклад, у композиції «Walking By Myself», скоріш, стилістично належить до heavy-metal, ніж до блюзу. Проте саме це поєднання і зробило альбом настільки самобутнім.

Як зазначає Р. Осіпов, інструментарій Мура взагалі заслуговує на особливу увагу. Для різних художніх завдань він обирав принципово різні гітари: Gibson Les Paul Standard 1959 року (з оригінальними PAF-хамбакерами, придбаний у Пітера Гріна) – для потужного, насиченого блюзового звучання; Fender Stratocaster 1960 року – для психоделічних і гендріксівських програм; Gibson ES-335 – для м'якого тону пізніх балад (Osipov, 2013, С. 11). Тобто Гері Мур мав інструментальну стратегію, підпорядковану тембровому задуму.

Аналіз альбому, який формувався під знаком повернення до улюбленого блюзу, варто розпочати з традиційних блюзових стандартів, на які Гері Мур створив власні кавери. Одним з таких є «*All Your Love*», знайомий музиканту ще з юнацьких часів в оригінальній версії Отіса Раша від 1958 року, а також в інтерпретації Джона Мейолла (John Mayall) та його групи «The Bluesbreakers» за участі запрошеного Еріка Клептона (Eric Clapton), записаної у 1966 році. Як пізніше зазначав Гері Мур, версію, яку він створив, «було зроблено як щось середнє між версією Джона та Еріка і оригінальною версією, написаною Отісом Рашем» (Power, 2013, С. 326).

Варто зазначити, що цей твір навіть у власних інтерпретаціях звучить у кожного виконавця по-різному. На платівках 1940–1950 років хронометраж був обмежений трьома хвилинами, тому якщо виконавці не «вклалися» у відведений час, звучання зводили фейдом нанівець. Тому точно невідомо, як саме грали спочатку ці ж самі пісні наживо, але й у пізніших версіях О. Раша і Д. Мейолла/Е. Клептона цей твір містить більше блюзових квадратів, ніж у первісних записах. Розширення досягалося шляхом додавання часу на виконання соло інструментам, яких не було в перших версіях твору.

«All Your Love» має типову структуру 12-тактового блюзу. В оригінальній версії О. Раша пісня побудована таким чином: вступ –

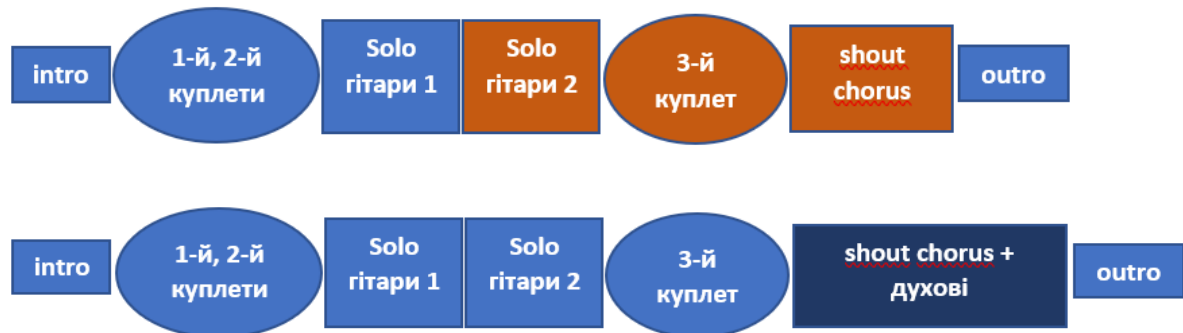
2 текстових куплети – solo гітари, після чого відбувалася заміна тональності на однойменний мажор, змінювалася ритмічна пульсація та фактура акомпануючих партій, трохи прискорювався темп і вже у такому викладенні звучало ще одне гітарне solo у супроводі духових та вокальна каденція, побудована на повторах слів куплету. Загальне відчуття від будови твору наближається до тричастинного, адже фіналізує його повернення до метроритму, ладу та характеру викладення вступу. У пізніших версіях Раш подвоїв масштаб вступу, значно розширив другу, більш мобільну, частину, додавши аж по 4 квадрати для solo саксофону та дуету гітари з духовими.

Версія Д. Мейолла/Е. Клептона містить на один куплет більше, що яскраво ілюструє суто блюзове ставлення до варіативності тексту. Крім того, і сам текст дещо відрізняється, бо був знятий із запису. В інтерпретації «The Bluesbreakers» структура першої версії твору в цілому збережена; у другій частині за рахунок доданого текстового куплету розширено вокальний епізод.

Структура, вибудована Муром в «All Your Love», при всій схожості з версією Д. Мейолла/Е. Клептона, дещо відрізняється від прототипу. Після вступу, проведення двох куплетів та гітарного соло, Гері додає ще один квадрат, який починається з його «фірмового» повільного бенду (збільшення натягу струни заради плавної зміни звуковисотності), після якого гітара миттєво переходить в режим каскадних пасажів шістнадцятими. Р. Осіпов зазначає, що такого «перемикання» Мур досягає шляхом виконання бендів не трьома, а двома пальцями, залишаючи один вільним для переходу до швидкісної дрібної техніки (Осіпов, 2013). Далі в усіх версіях починається умовний другий розділ зі змінами темпу тощо, але Гері залишає і третій куплет у межах першого розділу, а зміни фактури та пульсації зсуває ближче до кінця пісні. Більше того, він не змінює лад з мінорного на мажорний. Таким чином, відчуття «другого розділу» стирається, а завдяки так званому shout chorus (без нового текстового матеріалу та динамізації партії духових

інструментів) формується «розширена кода», і твір набуває більш цілісного звучання (див. Схему 3.2.1.).

Схема 3.2.1. Структура версії Д. Мейолла/Е. Клеттона (вгорі) та версії Гері Мура (внизу).



Інший кавер – «*Walking by Myself*» – також має цікаву історію. У 1955 році Ті-Боун Уокер створює композицію «Why Not?», яка є зразком техаського електрогітарного блюзу, що тяжіє до рок-н-ролу (Walker, 2015). Використання свінгового ритму, м'якого, скоріше джазового, вокалу розмовного типу надає композиції певної оригінальності.

У цьому студійному записі взяв участь молодий музикант Джиммі Роджерс, який за рік виконав власний кавер [(kazu H., 2010)]. Він змінив текст (див. Додаток 1), взяв більш повільний та розслаблений темп, але головне – зробив саунд більш наближеним до архаїчного звучання блюзу: вокал із розщепленням, помірно деформований гітарний тембр та звук губної гармоніки створили досить широкий обертоновий «розлив», притаманний блюзовому виконавству ранішнього періоду.

Виконання Д. Роджерса також містило деякі специфічні для блюзової музики прийоми, яких не було в оригіналі. Наприклад, всередині композиції використовувався прийом «стоп-тайм». Версія цікава тим, що фактично не змінивши будову прототипу, Д. Роджерс надав твору відчутно інше звучання.

Як і у випадку з «All Your Love», Гері Мур переосмислив структуру цього твору, а також зробив деякі елементи роджерсівської версії ключовими для своєї інтерпретації.

Форма композиції «Walking by Myself» у Ті-Боун Уокера та Джіммі Роджерса майже не відрізняється за винятком вибору інструмента, що виконує solo (саксофон у Уокера, губна гармоніка у Роджерса), і доданого на початку приспіву прийому «stop-time» у версії Роджерса.

Композиція розпочинається зі вступу (intro) на матеріалі куплету, далі звучать два куплети та приспів. Після третього куплета розміщено розгорнуте solo, а далі знову приспів і останній куплет.

Гері Мур підійшов до трансформації твору нестандартно. Він зробив вступ набагато яскравішим, використавши для нього не тему основного куплету, а короткий мотив з приспіву. У роботі над цим епізодом виявилася суть підходу музиканта до створення каверів: він не намагається відтворити пісню за прототипом, і не намагається «переспівати» її на новий лад. Зберігаючи основні характеристики твору, він посилює або дещо змінює деякі з них і таким чином досягає свіжого й нестандартного звучання.

Отже, Мур бере майже без змін фрагмент з приспіву разом з прийомом «stop-time», використаним Джіммі Роджерсом, трохи збільшує темп та посилює ритміку шаффлу, додає гітарному темброві помірний дисторшн і таким чином отримує хльосткий, майже рок-н-рольний зачин, який надалі проходить крізь всю композицію, маючи значення рефрену чи «заспіву», хоча форма рондо тут не спостерігається. Цікаво, що чергування V–VI ступенів у кожному тризвуку також посилює «рок-н-рольний» дух композиції.

Замість реалістичного «прогулянкового» метроритму попередників, що співпадає з темпом неспішної ходи, Мур, з одного боку, більше заглиблюється в передачу схвильованого внутрішнього стану героя, а з іншого – використовує цікавий звуконаслідувальний прийом, дуже схожий на сигнал авто, що проїжджає повз слухача (див. Приклад 3.2.1.).

Приклад 3.2.1. Ефект автомобільного сигналу в партії гітари у «Walking by Myself»

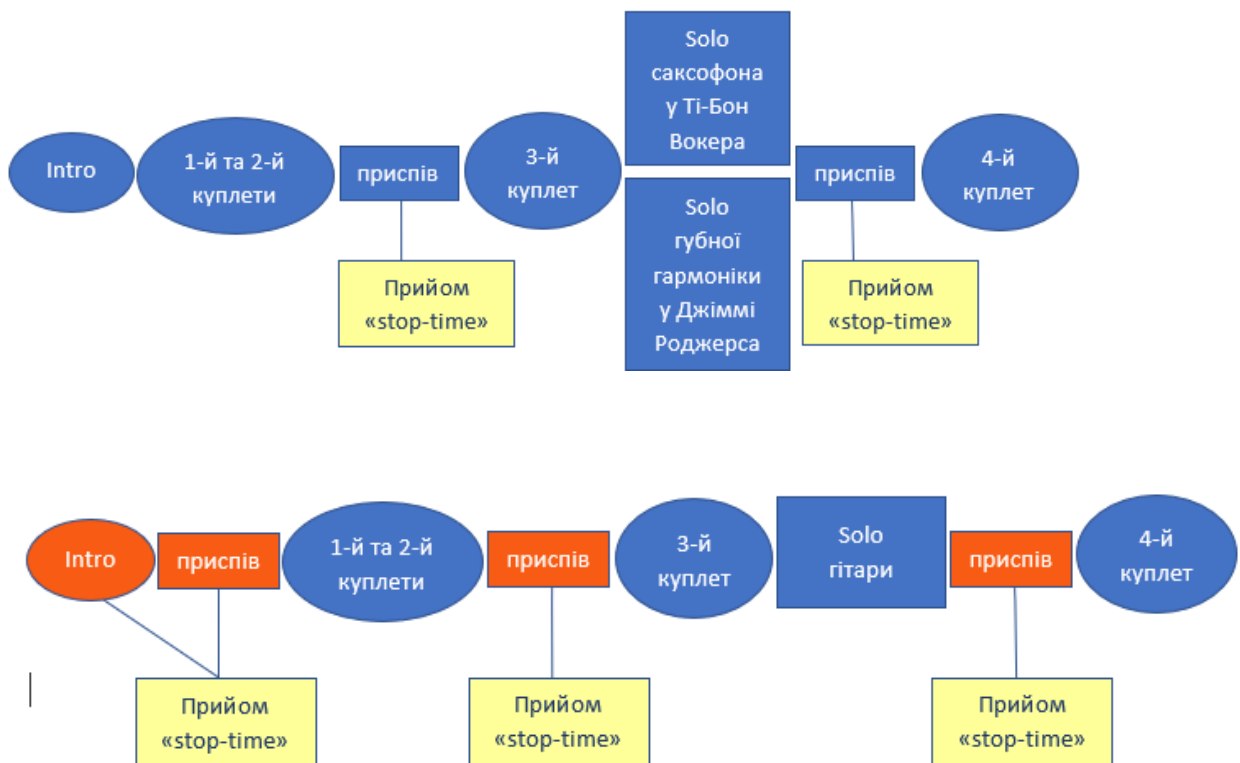


Ефект досягається використанням прийому фол-оф (fall off – безадресне глісандо, яке виконується слайдом або без нього) у комбінації з нарощуванням динаміки (за рахунок чого виникає відчуття наближення джерела звуку) та звукорежисерським панорамуванням з правого в лівий динамік.

Цей крихітний момент миттєво посилює візуальний компонент концепції твору: відчувається, що ми, слухачі, перебуваємо в густонаселеному місті з інтенсивним дорожнім рухом. Це апелює до концепції «маленької людини у великому місті», трансльованої американською літературою початку – середини ХХ століття.

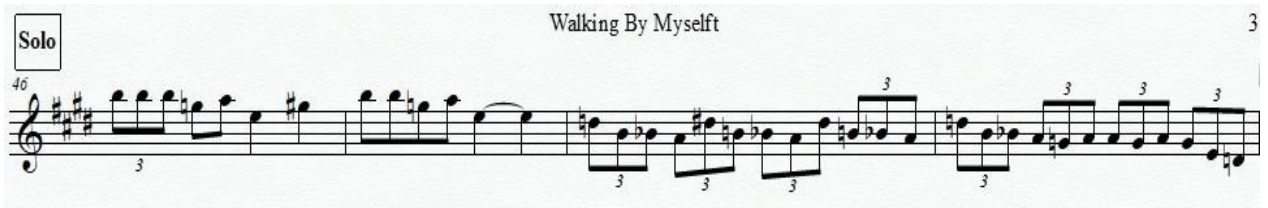
Порівняння архітектоніки виконавських інтерпретацій показує, як дрібними штрихами Гері доопрацьовує форму, надаючи їй більшої цілісності (див. Схему 3.2.2.). Акцентований ним «рефрен», мінімально змінений ритмічно й темброво, ніби «цементує» всю композицію. Використання більш яскравого тематичного матеріалу приспіву у вступі задає тон всьому твору. Делікатний «stop-time» від Джиммі Роджерса у виконанні Гері Мура набуває певної жорсткості та звучить як маніфест: «You know I love you, you know it's true...» («Ти знаєш, що я люблю тебе. Ти знаєш – це правда...»).

Схема 3.2.2. Структура версій Уокера/Роджерса (вгорі) та Мура (внизу)



Якщо звернути детальну увагу на ознаки традиційного блюзу, то стає очевидним дотримання Муром характерної гармонії 12-тактового блюзу (у власних композиціях він значно частіше вдається до регармонізації), а також широке використання принципу «call and response», причому не лише у прямому протиставленні, а й у вигляді дрібних гітарних контрапунктів до вокальної партії. Варто зазначити, що у solo цієї композиції Гері Мур використовує переважно комбінацію мінорної та мажорної пентатоніки, а також блюзового ладу «мі». У перших тактах можна спостерігати типово блюзове використання майже одночасно мажорного та мінорного терцового тону соль та соль-дієз (див. Приклад 3.2.2. на стор. 139).

Приклад 3.2.2. Фрагмент solo гітари у виконанні Гері Мура



Ще одним яскравим прикладом роботи Мура над кавер-версіями є твір «*Oh, Pretty Woman*» Альберта Кінга (King, 2022). Цікаво, що сам автор взяв участь у записі цього треку для альбому «*Still Got the Blues*». Запрошений до Лондона Муром, 66-річний Кінг прибув на студію, майже не маючи уявлення про самого Гері чи музику, яку він створював. «Він взагалі мене не знав», – згадував Мур, – «він приїхав заради грошей» [с. 327] (Power, 2013). Студійне знайомство принесло чимало складностей: коли запис вже мав розпочатися, з'ясувалося, що гітара Альберта була налаштована на його власний слух, а не за традиційним концертним строем. Хоча це і не було рідкістю серед блюзових виконавців, для студійного запису це було критично. Проте досить скоро Кінг відчув щире захоплення грою Гері Мура.

Результат співпраці двох гітаристів виявився досить позитивним (Moore, 2017), хоча й очікуваного професійного злиття не відбулося. Перевантажена гітара Гері глушила делікатні відтінки фірмової гітари Кінга, створюючи для слуху дещо різкий ефект. Ця коротка співпраця принесла Муру кілька важливих переваг. Окрім схвалення від справжнього патріарха блюзу, він також отримав достатньо натхнення від Альберта Кінга, щоб написати присвячену йому пісню «*King of the Blues*».

«*Oh, Pretty Woman*» – пісня, яка має багато кавер-версій, навіть авторську: Альберт Кінг у 1977 році створив нову інтерпретацію, яка значною мірою шляхом зміни ритмоформул та партії бас-гітари була «перекрашена» у стиль фанк (King, 2018). Взагалі варіативний потенціал цього твору вражає: у 1967 році виходить кавер Джона Мейолла та «*The Bluesbreakers*» (Mayall & The Bluesbreakers, 2018) з нахилом у психоделічний

блюз-рок з дивним, майже моррісоновським¹ вокалом, істотно активізованою партією ударних та частковою авангардною перегармонізацією кадансів; у 1971 «The Butterfield Blues Band» створює свою версію під впливом «електричного блюз-року» з щільною фактурою, майже агресивним бек-вокалом, супроводом духових інструментів та дуже рухливим басом (The Paul Butterfield Blues Band, 2014). Проте в цьому випадку Гері Мур звертається безпосередньо до першоджерела, ігноруючи більш пізні версії, зокрема й авторську. На відміну від «All Your Love» та «Walking by Myself», він намагається переосмислити оригінал.

Структурно цей кавер, як і розглянуті вище, дещо розширює первинну форму. Щоправда, цього разу не відбувається зміни функцій частин або заміни тематичного матеріалу: просто в останньому фрагменті застосовано прийом «vamp-out» – численні повторення рифу, на фоні якого відбуваються варіативні повторення вокальних фраз.

Принцип «call and response» реалізований тут не прямо і відверто, а приховано, делікатно й водночас дуже майстерно: гітара завжди відповідає на фрази вокаліста, але робить це коротко, мелізматично, на слабку долю. Це схоже не на архаїчну модель релігійної традиції «слово пастиря – відгук парафіян», а на модель звичайної розмови, коли на фразу соліста гітара відгукується, ніби просто «кивнувши головою». До речі, й сам вокал досить часто зривається в розмовну манеру.

Гітарні соло Гері Мура у цій композиції демонструють дивовижну швидкісну техніку й чудове володіння тембром, що під час спільної роботи було відзначено й самим Альбертом Кінгом. Крім того, виходячи з нотного тексту, що містить складні ритмічні зіставлення вокальної та гітарної партій, можна констатувати наявність високорозвиненої ритмічної координації у Мура (див. Приклад 3.2.3. на стор. 141). Цікаво, що вокал у цьому творі за

¹ Джіммі Моррісон – лідер групи «The Doors», відомий специфічним психоделічним вокалом, який крім того, мав незвичайну просторову обробку - у слухача створювалося відчуття, що він співає у порожнині з далеким відлунням.

характером нагадує «Come Together» з репертуару «The Beatles» – схожий ритм, та сама жорстка подача тексту, ті самі терцові інтонації.

Приклад 3.2.3. Фрагмент вокальної та гітарної партій Гері Мура в «Oh, Pretty Woman»

The image shows a musical score for the song "Oh, Pretty Woman" by Roy Orbison. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a guitar line on a six-string staff. The lyrics are: "ris - in' sun, _ says all your cheap paint and pow - der ain't goin' _ help you none. 'Cause she's a pret - ty wom - an right down to her bones _ and so you might as well _ leave your". The music is in a 12/8 blues-influenced rhythm with a key signature of one flat (Bb).

Кавер «*Stop Messin' Around*» був своєрідним жестом вдячності Пітеру Гріну. Темп, ритм і навіть тональність оригіналу збереглися у версії Гері Мура, проте йому, як завжди, бракувало простору в плані форми. Так у пісні з'явилися додатковий куплет на самому початку, два повтори третього куплету та вдвічі більший сольний гітарний епізод наприкінці.

Розсунувши форму в усі боки (і майже подвоївши хронометраж), Мур заповнив її гітарними соло. При цьому композиція привертає увагу й щільним звучанням духових, й видатним життєрадісним драйвом баррелгаус-піаніно (barrelhouse piano) Міка Вівера, що прикрашає викладення куплетів.

В оригіналі пульсація ударних не переривається, але Гері знову вводить тут свій улюблений прийом «stop-time», який дозволяє динамізувати рух до субдомінанти (у межах 12-тактового блюзу це важлива тональна подія). Таке розгортання та динамізація форми відповідають спроможності Мура до вокальних і гітарних варіацій матеріалу.

Очевидно, що творчість Пітера Гріна також стала натхненням для двох інших треків альбому: авторської «Midnight Blues» та кавер-версії «As the

Years Go Passing By» (за Альбертом Кінгом). Пауер писав: «трек Мура «Midnight Blues» був смертельно повільним і сповненим туги, а його просякнута реверберацією гітара волала в ніч так само, як Gibson Les Paul Гріна на «The Supernatural» за три роки до того, як він подарував його Муру за безцінь. /.../ версія Мура «As the Years Go Passing By» була такою ж душевною, величною та щирою і знову ж таки, більш ніж трохи завдячувала витонченому стилю Гріна» (Power, 2013, С. 30).

В творчості Гері Мура зберігаються такі характерні ознаки блюзової традиції як:

- ладова структура зі зниженими III, V та VII ступенями;
- наявність мікротонового інтонування, бендів, вираженого вібрато в партії гітари;
- використання діалогічної структури «call and response» між партіями вокалу та гітари, варіативність мелодики при повторах;
- триольна пульсація, свінгування, синкопи;
- використання вокальної мелізматика та інших характерних для блюзової естетики прийомів (growling, falsetto, shouting тощо).

Досвід, здобутий Гері Муром під час роботи в інших стилях, безперечно, вплинув на звучання його блюзових партій. Зокрема, хард-рокове минуле привнесло в нього рок-енергетику та набагато ширшу динамічну палітру. Все це знайшло відбиття в авторській композиції «*Still Got the Blues*», яка принесла Гері Муру визнання саме як блюзовому музиканту.

Однією з найважливіших особливостей треку «Still Got the Blues» є якість гітарних соло. Для цього Гері обрав не свою фірмову гітару «Greeny», а «Stripe» Les Paul, яку він використовував, щоб влаштувати «справжнє пекло» в «Oh, Pretty Woman». Переосмисливши ля-мінорну пентатоніку (у кількох інверсіях), Мур створив найвидатніше соло у своїй кар'єрі. Найбільш вражаючим у цьому є той факт, що партію було записано фактично наживо.

Та й загалом під час роботи над альбомом музиканти дотримувалися регламенту «не більше 3–4 дублів». Це дозволяло виконавцям не втрачати енергетики, зберігаючи її для слухача.

Інтенаційна будова композиції як справжнього шлягеру була схожа на багато різних творів: «захоплива гітарна лінія «Still Got the Blues» мала таке відчуття знайомості, ніби і сама мелодія, і підтримувальні акорди існували завжди. Насправді це було саме те, чого прагнув Мур» (Power, 2013, С. 334). Його соло побудовані навколо чіткої, запам'ятовуваної теми, яка потім розгортається через нарощення фактури, динамічне зростання і вихід до кульмінації. Цей драматургічний принцип однаково працює і в «Still Got the Blues», і в інших композиціях альбому.

Якщо говорити про композиторські методи Гері Мура в авторських творах, то вони мають і спільні, і відмінні риси порівняно з інтерпретацією каверів. По-перше, всі його авторські композиції тяжіють до блюз-року. Це, передусім, виражається в тембрі та є спільним для всіх блюзів Мура.

По-друге, всі його композиції мають досить розлогу форму, яка, попри куплетну структуру, тяжіє до наскрізного розвитку, принаймні смислового й динамічного. Функція рушійної сили, як правило, покладається на соло-гітару, а також на її контрапункти до вокальної партії, «call-and-response»-репліки, як ми бачили вище. На відміну від більшості каверів, які наслідують форму 12-тактового блюзу, авторські твори Гері Мура побудовані переважно у 8-тактових («Story of the Blues», «Parisienne Walkways») або 16-тактових структурах («Still Got the Blues», «Midnight Blues»), хоча форму 12-тактового блюзу він використовує, приміром, в композиції «King of the Blues», присвяченій Альберту Кінгу. Крім того, у більшості блюзових композицій застосовано структурні елементи, характерні для поп- і рок-музики, зокрема, так званий bridge – гармонічно своєрідну будову на новому матеріалі, що передує останньому куплетові (як правило, розташована у точці «золотого перетину»).

Третім важливим аспектом композицій Г. Мура є логіка гармонічного розвитку. В авторських творах замість традиційних блюзових квадратів він широко використовує секвентні побудови («Parisienne Walkways», «Still Got the Blues»), гармонічний розвиток за кварто-квінтовым колом та тритонові заміни, що в цілому більш характерні для джазової музики. Навіть в творах, написаних у формі 12-такового блюзу, Мур знаходить можливості «освіжити» традиційну гармонію.

Спорідненими для авторських творів та кавер-версій виявляються ліки (licks), які Гері використовує під час соло. Всі вони побудовані на основі мінорної пентатоніки й використовувалися ним у різних тональностях і темпах. Найпоширенішими в гітарних соло були такі мелодико-позиційні структури (умовно позначимо їх номерами 1-3, Приклади 3.2.4 – 3.2.6 на стор. 144-145).

Приклад 3.2.4. Лік №1 гітарних соло Гері Мура

♩ = 220

The image shows a musical score for a guitar lick. The top staff is in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 4/4 time. It contains a melodic line with several triplets and a dynamic marking 'f'. The bottom staff is a guitar tablature with strings labeled T, A, B. It shows fingerings for the notes in the lick, including triplets and a half-time change symbol '1/2'.

Лік №1 виконується із використанням відкритих струн. Його можна грати поверх блюзового ладу мі або навіть соль, щоб отримати кантрі-звучання. Мур використовує його у композиціях «Walking By Myself», «Still Got the Blues», «Oh, Pretty Woman», а також в «Story of the Blues» міксує його з ліком №2, який використовується в тональності до мінор та грається на 15-му ладі в 4-й позиції пентатоніки.

Приклад 3.2.5. Лік №2 гітарних соло Гері Мура

здатна електрогітара, використовуючи лише ті, що нагадують спів, крик, плач, скрип голосу людини. Мур свідомо обмежував кількість ефект-педалей, покладаючись на якість інструмента та лампових підсилювачів Marshall. Його позиція була категоричною: ефект-педалі не роблять виконавця кращим – звук видобувають пальці.

Одним із видатних прийомів гітариста було використання довгих нот з повільними бендами та вібрато варійованої частоти та амплітуди. Мур був здатен витримати одну ноту з такою силою наповнення, що слухач завмирав. Р. Осіпов наводить характерний приклад з фестивалю Donington (1984): коли під час виконання соло можна було почути падіння краплі дощу – настільки публіка затамувала подих (Osipov, 2013, С. 6). Можливо, такий ефект також пов'язаний з тим, що слухач звикає сприймати звучання гітари Мура як продовження його голосу і такі затримки звуку вражають саме через їхню неймовірну для вокалу довжину.

Аналіз кавер-версій продемонстрував, що Мур дотримується структурної основи 12-тактового блюзу, зберігаючи його ключові ознаки: ладовість зі зниженими ступенями, діалогічну структуру «call and response», триольну пульсацію, бенди, вібрато та мелізматику тощо.

Специфіка блюзових засобів виразності в творчості Г. Мура полягає у їхньому збагаченні досвідом рок-музики. Хард-рокове минуле музиканта привнесло значно ширшу динамічну палітру, каскадні пасажі дрібними тривалостями, а також використання перевантаженого гітарного звуку. При цьому Мур застосовував ці засоби вибірково, підпорядковуючи їх блюзовій драматургії, а не демонстрації віртуозності.

Найсуттєвішою трансформацією блюзових традицій у виконавській манері Гері Мура слід визнати послідовне уподібнення гітарного тембру людському голосу. Це проявляється на кількох рівнях: у фразуванні, співмірному з дихальними можливостями співака; у тембрових фарбах, що імітують спів, крик та плач; у свідомій мінімізації ефект-обробки. Інструментальна стратегія Мура (вибір конкретних гітар для конкретних

художніх завдань) підтверджує, що тембровий задум був визначальним чинником його творчого методу.

Таким чином, розвиток блюзових традицій у творчості Гері Мура поєднав культурозберігаючу та культуротворчу тенденції: збереження стильового канону блюзу та водночас його розширення за рахунок інтеграції з рок-естетикою, що зумовило появу індивідуального авторського стилю, який потужно вплинув на подальшу історію жанру.

Висновки до розділу 3

Проведене дослідження творчої біографії та виконавської практики Гері Мура дає змогу сформулювати такі висновки.

Творчий шлях Мура являє собою характерну для покоління європейських блюз-рокових музикантів траєкторію, в якій блюзовий імпульс юності, засвоєний опосередковано через британський блюзовий бум 1960-х, пройшов тривалий період «латентного» існування у сферах джаз-року, хард-року та хеві-металу, а потім реалізувався у формі свідомого повернення до жанру на якісно новому рівні. Ключовою характеристикою цієї траєкторії є те, що рокові роки Мура не були «відхиленням» від блюзового шляху, а стали джерелом тих виразових засобів – розширеної динамічної палітри, каскадних швидкісних пасажів, потужної сценічної енергетики, – які суттєво оновили його блюзову виконавську практику.

Аналіз композицій альбому «Still Got the Blues» (1990), здійснений у підрозділі 3.2., підтвердив, що повернення Мура до блюзу було не стилізацією, а глибоким творчим переосмисленням традиції. У кавер-версіях («All Your Love», «Walking by Myself», «Oh, Pretty Woman») Мур зберігав структурну основу 12-тактового блюзу та його ключові ознаки – ладовість зі зниженими ступенями, діалогічну структуру «call and response», триольну пульсацію, бенди, вібрато, – водночас збагачуючи їх засобами, набутими в рок-музиці. Авторська композиція «Still Got the Blues» продемонструвала

здатність Мура створювати оригінальний блюзовий матеріал, побудований на принципі мелодичної драматургії з поступовим динамічним нарощуванням.

Серед найсуттєвіших трансформацій блюзової виконавської традиції у творчості Мура слід виділити послідовне уподібнення гітарного тембру людському голосу (у фразуванні, тембрових фарбах та мінімізації ефект-обробки), а також цілеспрямовану інструментальну стратегію, за якої вибір конкретної гітари визначався тембровим задумом конкретної композиції.

Аналіз зв'язків спадкоємності, побудований на підставі задокументованих заяв самих музикантів, засвідчив, що Мур виконав роль своєрідного «вузла переходу» між афроамериканською блюзовою традицією та ширшим простором сучасного рок-гітаризму. Його «вхідні» впливи охоплювали афроамериканський електричний блюз (Альберт Кінг, Бі Бі Кінг, Отіс Раш), британський блюз-рок (Пітер Грін, Ерік Клептон, Джефф Бек), психоделічний рок (Джимі Хендрікс) та бітлівську мелодіку (Джордж Гаррісон), тоді як його вплив поширився далеко за межі блюзового жанру – на блюз-рок, хард-рок, стадіонний рок і навіть треш-метал. Цей факт ілюструє один із ключових механізмів еволюції блюзу у другій половині ХХ століття: жанр розвивався не лише в межах власної стильової парадигми, а й через «розпорошення» своїх виразових засобів у суміжних напрямках рок-музики.

Здійснений аналіз обмежений обраними творами, тоді як блюзовий дискурс у творчості Гері Мура охоплює ще низку праць: «After Hours» (1992), «Blues Alive» (1993), «Blues for Greeny» (1995), «Back to the Blues» (2001), «Close as You Get» (2007). Порівняльний аналіз цих записів дозволив би простежити еволюцію блюзового стилю музиканта впродовж двох десятиліть. Перспективним видається також дослідження інтертекстуальних зв'язків у творчості Мура – зокрема, його діалогу зі спадком Пітера Гріна, що має і біографічний, і музичний виміри. Крім того, актуальним є дослідження впливу Гері Мура на сучасних блюзових та блюз-рокових гітаристів, що дозволило б визначити його місце в ширшій парадигмі розвитку жанру.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено цілісне дослідження блюзового напрямку у гітарному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття, що дозволило визначити його специфіку та значення в контексті еволюції музичного мистецтва. Відповідно до поставлених завдань сформульовано такі висновки.

1. Аналіз джерельної та емпіричної бази засвідчив, що наукове осмислення блюзових традицій гітарного виконавства має нерівномірний характер. Основний масив досліджень зосереджений на американському та британському матеріалі, причому домінують історико-біографічні нариси, інтерв'ю та есеїстика, тоді як аналітичні музикознавчі розвідки залишаються нечисленними. Українське музикознавство представлене окремими працями Я. Журби, О. Войченко, М. Жембровського, Ф. Берната, В. Блажевича, П. Гордієнка, що при їхній безперечній цінності зосереджені на окремих аспектах проблеми. Встановлено, що комплексне дослідження творчості видатних виконавців блюзового напрямку, зокрема Гері Мура, фактично утворює наукову лакуну, частково заповнену лише біографічними працями М. Пауера та Г. Шапіро. Зафіксовано феномен «блюзової дифузії» – проникнення блюзових виконавських прийомів, гармонічних моделей та ідеологічних засад у практично всі стильові напрями гітарного мистецтва ХХ століття, що підтверджує статус блюзу як музичної універсалії та водночас ускладнює жанрову класифікацію.

2. Обґрунтовано комплексну методологію дослідження, зумовлену багатовимірністю блюзу як культурного феномену – одночасно стильової характеристики, жанрової дефініції, структурно-ладової моделі, національно-культурного явища та різновиду літературної творчості. Методологічний апарат синтезує філософські (діалектичний метод для розкриття суперечностей між усністю та письмовою фіксацією, комерціалізацією та автентичністю), загальнонаукові (контекстний аналіз, системний підхід,

біографічний метод), спеціально-музикознавчі (стильовий, жанровий, інтонаційний, тембральний, інтерпретаційний та акустичний аналізи) та міждисциплінарні (етномузикологічний, соціомузикологічний підходи, методи психології творчості) методи. Встановлено, що контекстний аналіз набуває фундаментального значення для адекватного розуміння блюзового виконавства, оскільки воно виявляється надзвичайно чутливим до соціального, культурного, особистісного та технічного контекстів, а біографічний метод набуває особливої ваги в умовах неакадемічного виконавства, де домінує орієнтація на неформальних лідерів та видатних музикантів.

3. Здійснено систематизацію категоріального апарату блюзового напрямку гітарного виконавства, що охоплює структурні, гармонічні, ритмічні, інтонаційні, технічні та організаційно-виконавські аспекти. Ця робота вийшла за межі простого перекладу англійських термінів: вона виявила, що блюзова виконавська практика оперує розвиненою системою категорій, яка здебільшого функціонує поза нотним текстом і передається від музиканта до музиканта у процесі живого музикування. Запропоновано українськомовні відповідники – «перекличка» (call and response), «усне аранжування» (head arrangement), «вампи» (vamp), «кишеня» (pocket), «обживання фрази» (worry the line), «вповзання в ноту» (bending into the note) та інші, що створює термінологічну основу для наукового опису тих аспектів блюзового виконавства, які досі залишалися переважно за межами українського музикознавчого дискурсу. Принципово важливим є те, що виявлена термінологічна система є не лише дескриптивною, а й функціональною: категорії ритмічного позиціонування, драматургічного керування, тембрового характеру та мелодичної артикуляції утворюють цілісний інструментарій для аналізу блюзового виконавства на тій глибині, яка недосяжна засобами традиційної нотації.

4. Столітню історію блюзової гітари впорядковано через чотири етапи, кожен із яких маркований зміною домінуючого типу інструмента,

географічного центру та соціокультурного контексту побутування жанру. Акустичний етап (1890-ті – 1930-ті) сформував базовий виконавський канон у сільських громадах дельти Міссісіпі. Етап електрифікації та урбанізації (1940-ві – 1950-ті) перемістив центр тяжіння до Чикаго, Мемфіса та Детройта, де технологічний перехід на електроінструмент спричинив якісну зміну виражальних засобів. Етап глобалізації (1960-ті – 1970-ті) вивів жанр за межі американського континенту завдяки британським музикантам, які переосмислили афроамериканську спадщину в контексті рок-культури. Сучасний етап (від 1980-х) позначений співіснуванням ретроспективних і новаторських тенденцій. Встановлено, що блюзова гітарна традиція історично зазнала впливу гавайського стилю гри (що позначився на формуванні слайд-техніки) та іспаномовних латиноамериканських традицій (що відобразилися в ритмічних структурах техаського та новоорлеанського блюзу), а дискусія навколо расової належності блюзу виявила, що ключовим критерієм автентичності виконання є не походження музиканта, а глибина його занурення в культурне середовище жанру.

5. Дослідження еволюції виконавської техніки та електротехнічного інструментарію блюзового напрямку виявило їхню діалектичну взаємозумовленість: кожний технологічний зсув – від появи резонаторних гітар у 1920-х до впровадження педалей ефектів у 1960-х – призводив не просто до розширення звукової палітри, а до перегляду самого уявлення про блюзовий саунд. Виявлено два тембральні полюси електричної блюзової гітари: м'який, обертоново насичений звук напів акустичних моделей Gibson із хамбакерами, оптимальний для мелодійного фразування, та різкий, артикульований тон цілнокорпусних Fender із сингл-звукознімачами, що акцентує атаку й динамічні контрасти, – опозиція, за якою стоять різні виконавські ідеали та яка й досі визначає стильовий вибір блюзових гітаристів. Встановлено просторово-моторну детермінованість блюзового гітарного виконавства, що пояснює домінування автодидактики як механізму передачі блюзової майстерності: музикант засвоює навички передусім через

імітацію рухової процедури, а не через теоретичну рефлексію. Виявлено діалектичне протиставлення технологічного ускладнення й свідомого мінімалізму як сутнісну рису блюзової естетики, що може бути сформульоване як основний закон блюзового звуковидобування: саунд визначається не інструментом і не технічними засобами, а руками виконавця.

6. Дослідження творчої біографії Гері Мура в контексті блюзових процесів другої половини ХХ – початку ХХІ століття встановило, що його творчий шлях являє собою характерну для покоління європейських блюз-рокових музикантів траєкторію, в якій блюзовий імпульс юності, засвоєний опосередковано через британський блюзовий бум 1960-х, пройшов тривалий період «латентного» існування у сферах джаз-року, хард-року та хеві-металу, а потім реалізувався у формі свідомого повернення до жанру на якісно новому рівні. Ключовою характеристикою цієї траєкторії є те, що рокові роки Мура не були «відхиленням» від блюзового шляху, а стали джерелом тих виразових засобів – розширеної динамічної палітри, каскадних швидкісних пасажів, потужної сценічної енергетики, – які суттєво оновили його блюзову виконавську практику. На підставі аналізу задокументованих зв'язків спадкоємності встановлено, що Мур виконав роль «вузла переходу» між афроамериканською блюзовою традицією та ширшим простором сучасного рок-гітаризму: його «вхідні» впливи охоплювали афроамериканський електричний блюз, британський блюз-рок, психоделічний рок та бітлівську мелодіку, тоді як його вплив поширився далеко за межі блюзового жанру – на блюз-рок, хард-рок, стадіонний рок і навіть треш-метал.

7. Аналіз виконавської специфіки блюзової творчості Гері Мура на обраних творах показав, що повернення Мура до блюзу було глибоким творчим переосмисленням традиції. У кавер-версіях («All Your Love», «Walking by Myself», «Oh, Pretty Woman», «Stop Messin' Around») Мур зберігав структурну основу 12-тактового блюзу та його ключові ознаки – ладовість зі зниженими ступенями, діалогічну структуру «call and response»,

триольну пульсацію, бенди, вібрато, мелізматику, – водночас розширюючи форму, динамізуючи її засобами рок-музики та вводячи авторські структурні рішення (зміна функцій частин, додаткові соло-епізоди, прийом «stop-time»).

В авторських композиціях Мур виходив за межі традиційних блюзових квадратів, використовуючи 8- та 16-тактові структури, секвентні побудови, гармонічний рух за кварто-квінтовым колом, тритонові заміни та елементи поп- і рок-форми (bridge). Серед найсуттєвіших трансформацій блюзової виконавської традиції виявлено послідовне уподібнення гітарного тембру людському голосу – у фразуванні, співмірному з дихальними можливостями співака, у тембрових фарбах, що імітують спів, крик та плач, у свідомій мінімізації ефект-обробки, – а також цілеспрямовану інструментальну стратегію, за якої вибір конкретної гітари визначався тембровим задумом конкретної композиції. Встановлено, що розвиток блюзових традицій у творчості Гері Мура поєднав культурозберігаючу та культуротворчу тенденції, зумовивши появу індивідуального авторського стилю, що потужно вплинув на подальшу історію жанру.

Таким чином, проведене дослідження дозволило визначити, що блюзовий напрям у гітарному виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття є складним, багатовимірним явищем, яке поєднує функції музичної універсалії, генератора виконавських інновацій та інструмента міжкультурної комунікації. Специфіка блюзового гітарного виконавства полягає у нерозривному зв'язку між технічними прийомами та емоційно-смісловим наповненням, а його значення виходить далеко за межі власне жанрової парадигми: блюзові виразові засоби, гармонічні моделі та естетичні принципи проникли у практично всі стильові напрями гітарного мистецтва, визначивши звучання сучасної популярної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Андросова, Д. (2005). *Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення* [Автореферат кандидатської дисертації]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Антонова, О. Г. (2026). Вектори музичного американізму в Концерті для кларнета і струнного оркестру Аарона Копленда. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (145), 135–152.
- Бернат, Ф. (2019). *Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень* [Кандидатська дисертація]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Блажевич, В. (2017). Формування виконавських прийомів та умінь гітаристів у процесі навчання гри на електрогітарі: історіографічний аспект проблеми. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*, (2), 49–56.
- Бондаренко, А. (2011). До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки*, (19), 70–77.
- Боровик, М. (1962). *Музичні форми та жанри*. АН УРСР.
- Бурган, І. О. (2019). Культурний діалог у сучасній теорії та практиці концертування. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (1(42)), 123–134.
- Варданян, О. І. (2013). Реалізація комунікативного аспекту віртуозності у виконавській інтерпретації. *Культура України*, (43), 274–281.
- Войченко, О. (2012). Гітара в еволюції джазового інструментарію. *Вісник НАККіМ*, (3), 191–195.
- Воскобойнікова, Ю. (2011). Типологія критеріїв адекватності виконавської інтерпретації. *Культура України*, (35), 254–262.

- Гнатишин, О. (2008). До проблеми музичної форми як важливої концепції в українському музикознавстві ХХ ст. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, (45), 46–58.
- Гордієнко, П. (2008). Особенности джазового гитарного исполнительства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (23), 186–202.
- Горюхіна, Н. О. (2000). Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, (7), 16–31.
- Гошко, І. В. (2021). Проблематика музичного строю в контексті сучасного теоретичного осмислення. In *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації* (pp. 54–56). Одеса.
- Єргієв, І. Д. (2016). *Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття* [Докторська дисертація]. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Жембровський, М. В., & Чернишова, А. М. (2023). Сильові особливості британського блюз-року у сучасному звучанні електрогітари (на основі композицій Еріка Клептона). In *I Міжнародна наукова конференція "Інтелектуальний ресурс сьогодення: наукові задачі, розвиток та запитання"*. Дніпро.
- Журба, Я. (2018). Роль блюзу в джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (39), 145–153. <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/153679/153217>
- Зав'ялова, О. К. (2008). Музикознавчі проблеми категорії стилю. <https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/54896/5/Zavyalova.pdf>
- Загайкевич, А. Л. (2015). Українська електроакустична музика: історія і сучасність. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (4), 75–86.
- Іванніков, Т. (2018а). *Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості*. Видавець ПП Зволенко Д. Г.

- Іванніков, Т. (2018b). *Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості* [Докторська дисертація]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Іванніков, Т. П. (2012). *Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010 років* [Автореферат кандидатської дисертації]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Івко, А. В. (2008). *Подієві аспекти музичної форми ХХ століття* [Автореферат кандидатської дисертації]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Ігнатченко, Г. (1987). Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство*, (15), 131–141.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* [Автореферат кандидатської дисертації]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Катрич, О. Т. (2001). Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 18(7), 115–122.
- Когут, Г. (2002). Мікроінтерваліка – чи ті ж самі до-ре-мі...? *Українське музикознавство*, (31), 193–205.
- Когут, Г. (2003). Акустичні феномени як події. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтво*, (1(10)), 60–67.
- Коляда, І. А., & Конончук, Ю. В. (2016). Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів. *Молодий вчений*, (12.1), 259–263.
- Коменда, О. (2009а). Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, (9), 113–118.
- Коменда, О. (2009б). Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*, (3), 120–140.

- Коменда, О. І. (2009а). Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, (9), 113–118.
- Коменда, О. І. (2009b). Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*, (3), 120–140.
- Коменда, О. І. (2009с). Стиль, напрямок і метод: до питання розмежування та правомірності застосування понять у музикознавстві. *Проблеми педагогічних технологій*, (3–4), 68–76.
- Котляревський, І. А. (2007). Про два типи шкіл – репродуктивні і продуктивні. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, (54), 29–33.
- Коханик, І. (2017). Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство. Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології*, (55), 70–81.
- Коханик, І. М. (2002). Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, (20), 44–51.
- Лігус, О. М. (2016). Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (35), 129–137. <https://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/158252>
- Лігус, О. М., & Лігус, В. О. (2018). Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*, (1(53)), 673–676.
- Москаленко, В. Г. (1999). Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*, (2), 23–32.
- Опанасюк, О. (2014). Іntenціонально-стильовий вимір європейської та української музичної культури кінця ХІХ – початку ХХІ ст. У В. Шульгіна (Ред), *Синергетична парадигма простору культури* (pp. 131–176). НАКККіМ.
- Орлова, Т. (2005). Інтерпретація в евристичній динаміці мистецтва. In І. Безгін (Ed.), *Мистецькі обрії'2004: Альманах* (pp. 360–373). ВВП «Компас».

- Покулита, І. К. (2004). *Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва* [Кандидатська дисертація]. Національний технічний університет України «Київський Політехнічний Інститут».
- Польська, І. І. (2001). Оркестрове (колективне) виконавство як модель макроансамблю. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, (1(6)), 48–51.
- Польська, І. І. (2018). Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, (61), 167–178.
- Рябуха, Н. О. (2009). Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (16), 135–142.
- Салдан, С. (2005). Діалектика змісту і форми в структурі аналізу музичних творів. *Вісник Львівського університету. Серія: філософські науки*, (8), 195–202.
- Самойленко, О. І. (2003). *Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства* [Автореферат докторської дисертації]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Стецюк, Б. О. (2019). *Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія)* [Кандидатська дисертація]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Сюта, Б. (2012). Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*, (38), 138–159.
- Теребун, Д. С. (2019). *Джаз як мистецтво діалогу* [Кандидатська дисертація]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Трянов, М. О. (2023). Мікротоновість у творах для гітарного ансамблю Агустіна Кастілья-Авілі. *Культура України*, (80), 110–117.

- Цінь, Ш. (2023). Технічні можливості електрогітари як фактор розвитку блюзового виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. In Н. Рябуха et al. (Eds.), *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених* (. 1, pp. 368–369). ХДАК.
- Цінь, Ш. (2024). Блюзове гітарне виконавство в контексті національних впливів. *Fine Art and Culture Studies*, (4), 91–98. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-136>
- Цінь, Ш. (2025). Проблеми методики дослідження блюзового гітарного виконавства. У Н. Рябуха (Ред.), *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17–18 квітня 2025 р.* (Ч. 2, С. 51–52). ХДАК.
- Цінь, Ш., & Воскобойнікова, Ю. (2026). Розвиток блюзових традицій у творчості Гері Мура. *Культура України*, (93), 151–156. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.16>
- Шаповалова, Л. В. (2010). Виконавська рефлексія як об’єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (29), 549–565.
- Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Заповіт.
- Шип, С. В. (2023). *Теорія художніх стилів*. ФОП Цьома С. П.
- Юцевич, Ю. Є. (2009). *Музика. Словник-довідник* (2-ге вид., переробл. і доп.). Навчальна книга – Богдан.
- 10 things you didn't know about Hubert Sumlin. (2016, November). *American Blues Scene*. <https://www.americanbluesscene.com/2016/11/10-things-you-didnt-know-about-hubert-sumlin-2/>
- Ainslie, S., & Whitehill, D. (1992). *Robert Johnson at the crossroads*. Hal Leonard.
- Aledort, A. (n.d.). Unlocking the mysteries of slide guitar in open G tuning. *Guitar World*. <https://www.guitarworld.com/lessons/deep-andy-aledort-unlocking-mysteries-open-g-tuning-slide-guitar>

- All your love (I miss loving) — Otis Rush. (n.d.). *Blues Foundation*.
https://blues.org/blues_hof_inductee/all-your-love-i-miss-loving-otis-rush-cobra-1958/
- All your love (I miss loving). (n.d.). In *Wikipedia*.
[https://en.wikipedia.org/wiki/All_Your_Love_\(I_Miss_Loving\)](https://en.wikipedia.org/wiki/All_Your_Love_(I_Miss_Loving))
- anto fitz. (2013, December 12). *Gary Moore* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=RLeEG8RhZ7A>
- Ayeroff, S. (n.d.). *Charlie Christian*. La Guitarra Blog. <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/04/CharlieChristian-JazzMaster.pdf>
- B. B. King birthplace. (n.d.). *Mississippi Blues Trail*.
<https://msblustrail.org/blues-trail-markers/b-b-king-birthplace>
- Baily, J., & Driver, P. (1992). Spatio-motor thinking in playing folk blues guitar. *The World of Music*, 34(3), 57–71. <http://www.jstor.org/stable/43563264>
- Bakriges, C. G., Creighton, S., Green, J., Grist, L., Groom, B., Lotz, R. E., Oliver, P., Parsonage, C., Schmeisser, I., Schwartz, R. F., Springer, R., Till, R., van Rijn, G., & Webster, D. (2007). *Cross the water blues: African American music in Europe* (N. A. Wynn, Ed.). University Press of Mississippi.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt2tvbm7>
- Bastin, B. (1970). *Crying for the Carolines*. Studio Vista.
- Bennett, A., & Dawe, K. (Eds.). (2020). *Guitar cultures*. Routledge.
- Biographie Wes Montgomery. (n.d.). *WesMontgomery.de*.
<https://wesmontgomery.de/biographie/>
- Biography of Jimmy Reed. (n.d.). *Mississippi Writers and Musicians*.
<https://www.mswritersandmusicians.com/mississippi-musicians/james-jimmy-mathis-reed>
- Bromell, N. (2000). "The blues and the veil": The cultural work of musical form in blues and '60s rock. *American Music*, 18(2), 193–221.
<https://doi.org/10.2307/3052483>
- Broven, J. (1974). *Walking to New Orleans*. Blues Unlimited.
- Buddy Guy's guitars and gear. (n.d.). *Ground Guitar*.
<https://www.groundguitar.com/buddy-guy-guitars-and-gear/>

- Bukka White. (n.d.). *Mississippi Blues Trail*. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/bukka-white>
- Carlos Santana. (n.d.). *The Kennedy Center*. <https://www.kennedy-center.org/artists/s/sa-sn/carlos-santana/>
- Carr, D. (2001). Can white men play the blues? Music, learning theory, and performance knowledge. *Philosophy of Music Education Review*, 9(1), 23–31. <http://www.jstor.org/stable/40495450>
- Carson, P. (2001). *Roy Buchanan: American axe*. Backbeat Books.
- Carson, P. (2001). *Roy Buchanan: American axe*. Backbeat Books. <https://archive.org/details/roybuchananameri00cars/page/2/mode/2up>
- Chalco Barre, B. F. (2019). *Moore blues: composición de dos temas basados en el análisis melódico-armónico de Still got the blues, The loner, Walking by myself y Parisienne walkways de Gary Moore* (tesis de pregrado). Universidad de las Américas, Quito, Ecuador.
- Charley Patton: Father of Delta blues. (n.d.). *Black Music Scholar*. <https://blackmusicscholar.com/charley-patton-father-of-delta-blues/>
- Charley Patton's guitar tricks bridged genre gap between Delta blues and rock'n'roll. (n.d.). *Music Tales*. <https://musictales.club/article/charley-pattons-guitar-tricks-bridged-genre-gap-between-delta-blues-and-rocknroll>
- Charlie Christian. (n.d.). *Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Charlie-Christian>
- Charters, S. (1959). *The country blues*. Rinehart.
- Charters, S. (1959). *The country blues*. Rinehart.
- Charters, S. (1963). *The poetry of the blues*. Oak Publications.
- Charters, S. (1963). *The poetry of the blues*. Oak Publications.
- Chester Burton "Chet" Atkins. (n.d.). *Tennessee Encyclopedia*. <https://tennesseeencyclopedia.net/entries/chester-burton-atkins/>
- Christian van Ekeris. (2007, September 5). *Interview Gary Moore 1987* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9rL-qJHtbFU>
- Cohen, A. M. (1996). The hands of blues guitarists. *American Music*, 14(4), 455–479. <https://doi.org/10.2307/3052303>

- Cohn, L. (1992). *Father of the Delta Blues: The complete 1965 sessions* [Album liner notes]. Columbia Records/Legacy Recordings.
- Copland, A., & Perlis, V. (1984). *Copland: 1900 through 1942*. St. Martin's/Marek.
- Cushing, S. (2018). *Pioneers of the blues revival*. University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5406/j.ctvw04fkw>
- Dahl, B. (1996a). Jimmy Rogers. In M. Erlewine, V. Bogdanov, C. Woodstra, & C. Koda (Eds.), *All music guide to the blues*. Miller Freeman Books.
- Dahl, B. (1996b). John Lee Hooker. In M. Erlewine (Ed.), *All music guide to the blues*. Miller Freeman Books.
- Dahl, B. (n.d.). T-Bone Walker biography. *AllMusic*. <https://www.allmusic.com/artist/t-bone-walker-mn0000003829#biography>
- Dan Campbell Guitar. (2019, February 13). *Gary Moore's CRAZY interview licks – FINALLY learnt and transcribed! – Lesson* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YNAYnuiPaDY>
- Dann, D. (2021). *Guitar king: Michael Bloomfield's life in the blues*. University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/318775>
- Dawe, K., & Bennett, A. (2020). Introduction: Guitars, cultures, people and places. In A. Bennett & K. Dawe (Eds.), *Guitar cultures* (pp. 1–10). Routledge.
- Derek Trucks' equipment. (n.d.). *Equipboard*. <https://equipboard.com/pros/derek-trucks>
- Derek Trucks' guitars and gear. (n.d.). *Ground Guitar*. <https://www.groundguitar.com/derek-trucks-guitars-and-gear/>
- Doctor00700. (2023, March 31). *RARE FOOTAGE: Gary Moore interview by Tomi Lindblom (2004) / Finland* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VX1gTynyHFk>
- Duchossoir, A. R., & Wheelwright, L. (2011, March). The original ES-150: How Gibson won the ES-war, Part 1. *Vintage Guitar*. <https://www.vintageguitar.com/36268/the-original-es-150/>
- Dust my broom. (n.d.). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Dust_My_Broom

- Eder, B. (n.d.). Furry Lewis: Biography. *AllMusic*.
<https://www.allmusic.com/artist/furry-lewis-mn0000158835#biography>
- Elvis Presley biography. (n.d.). *Graceland*. <https://www.graceland.com/biography>
- Eric Patrick Clapton. (n.d.). *EricClapton.com*. <https://ericclapton.com/pages/about>
- Evans, D. (1982). *Big road blues: Tradition and creativity in the folk blues*. University of California Press.
- Evans, D. (2020). The guitar in the blues music of the Deep South. In A. Bennett & K. Dawe (Eds.), *Guitar cultures* (pp. 11–26). Routledge.
- Fahey, J. (2020). *Charley Patton* (Expanded ed.). Courier Dover Publications.
- Fender Buddy Guy Standard Stratocaster. (n.d.). *Fender*.
<https://www.fender.com/en-US/electric-guitars/stratocaster/buddy-guy-standard-stratocaster/0138802306.html>
- Franz, S. (n.d.). The amazing secret history of Elmore James. *Pro Recording Workshop*. <https://www.tapatalk.com/groups/prorecordingworkshop/elmore-james-t19414485.html>
- From Satan to Jesus: Skip James played through shadow and light. (2024, November 26). *Guitar Player*. <https://www.guitarplayer.com/players/from-satan-to-jesus-skip-james-played-through-shadow-and-light-on-these-five-essential-tracks>
- Fulson, Lowell. (n.d.). *Encyclopedia.com*.
<https://www.encyclopedia.com/education/news-wires-white-papers-and-books/fulson-lowell>
- Garon, P. (1975). *Blues and the poetic spirit*. Eddison Press.
- Gay, L. (1990). *Strings of knowledge, strings of power: Composition as negotiation among New York rock bands* [Paper presentation]. SEM Conference, Berkeley, CA.
- Gitler, I. (1985). *Swing to bop: An oral history of the transition in jazz in the 1940s*. Oxford University Press.
- Goins, W., & McKinney, C. (2005). *A biography of Charlie Christian, jazz guitar's king of swing*. Mel Bay Publications.

- Gussow, A. (2020). *Whose blues? Facing up to race and the future of the music*. University of North Carolina Press. http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469660387_gussow
- Harold, E., & Stone, P. (n.d.). Josh White. *Cultural Equity*. <https://www.culturalequity.org/alan-lomax/friends/white>
- Hoffman, M. (n.d.). Howlin' Wolf biography, Part 2. *Howlin' Wolf Productions*. http://www.howlinwolf.com/articles/bio_2.htm
- Hopkins, Sam "Lightnin". (n.d.). *Texas State Historical Association*. <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/hopkins-sam-lightnin>
- How to play guitar like Delta blues legend Son House. (n.d.). *Guitar World*. <https://www.guitarworld.com/lessons/how-play-guitar-delta-blues-legend-son-house>
- How to play like Son House. (n.d.). *Acoustic Guitar*. <https://acousticguitar.com/video-lesson-how-to-play-like-son-house/>
- Interview: Hubert Sumlin discusses working with Howlin' Wolf. (1994). *Guitar World*. <https://www.guitarworld.com/gw-archive/interview-hubert-sumlin-discusses-working-howlin-wolf-1994-guitar-world-interview>
- JammersOnly.com. (2013, September 24). *Gary Moore interview* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fuVwbyVRDuE>
- Jimi Hendrix biography. (n.d.). *JimiHendrix.com*. <https://www.jimihendrix.com/biography/>
- Jimmy Dawkins. (n.d.). *Earwig Music*. <https://earwigmusic.com/earwig-artists/jimmy-dawkins/>
- Jimmy Reed: The story of an unlikely blues hero. (n.d.). *uDiscover Music*. <https://www.udiscovermusic.com/stories/jimmy-reed-story-unlikely-blues-hero/>
- Jimmy Reed. (n.d.-a). *Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Jimmy-Reed>
- Jimmy Reed. (n.d.-b). *Encyclopedia.com*. <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/jimmy-reed>

- Jimmy Rogers. (n.d.). *Mississippi Blues Trail*. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/jimmy-rogers>
- Jimmy Rogers. (n.d.). *The Mississippi Blues Trail*. <https://msbluestrail.org/blues-trail-markers/jimmy-rogers>
- John Lee Hooker biography. (n.d.). *Johnleehooker.com*.
<http://www.johnleehooker.com/biography.htm>
- John Lee Hooker. (n.d.). *JohnLeeHooker.com*.
<http://www.johnleehooker.com/biography.htm>
- John Lee Hooker's magical open A tuning for blues guitar. (n.d.). *Jon MacLennan*.
<https://www.jonmaclellan.com/blog/boogie-chillen-blues>
- Johnny Winter historical marker. (n.d.). *HMDB.org*.
<https://www.hmdb.org/m.asp?m=90143>
- Johnny Winter, Texas blues guitar icon, dead at 70. (2014). *Rolling Stone*.
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/johnny-winter-texas-blues-guitar-icon-dead-at-70-242894/>
- kazu H. (2010, July 18). *Walking by myself – Jimmy Rogers* [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/qhjDXXEcocg>
- Keil, C. (1966). *Urban blues*. University of Chicago Press.
- Kellett, A. (2017). *The British blues network: Adoption, emulation, and creativity*. University of Michigan Press.
<http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.2969715>
- King, Albert. (2018, August 29). *Oh, pretty woman* [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/JTH47BV7ShI>
- King, Albert. (2022, April 22). *Oh, pretty woman (Album version)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/DoUPcAA6F88>
- Koda, C. (n.d.). Robert Pete Williams: Biography & history. *AllMusic*.
<https://www.allmusic.com/artist/robert-pete-williams-mn0000236646#biography>
- Komara, E. (2005). *Encyclopedia of the blues* (Vol. 2). Routledge.
https://books.google.com.ua/books?id=-w-uGwm_LhcC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false

- Komara, E. (2007). *The road to Robert Johnson: The genesis and evolution of blues in the Delta from the late 1800s through 1938*. Hal Leonard.
- Kramarz, V. (2009). Gary Moore vs. Jud's Gallery oder: Der Fall «Still Got the Blues». Eine nachvollziehende Analyse des Gerichtsurteils. *Samples. Online-Publikation des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e. V.*, 1–12.
- Lacava, J. D. (1992). The theatricality of the blues. *Black Music Research Journal*, 12(1), 127–139. <https://doi.org/10.2307/779286>
- LaVere, S. (1990). *Robert Johnson: The complete recordings* [Liner notes]. Columbia Records.
- Lead Belly. (n.d.). *AllMusic*. <https://www.allmusic.com/artist/lead-belly-mn0000124390>
- Madura, P. D. (2001). A response to David Carr, "Can white men play the blues?: Music, learning theory and performance knowledge." *Philosophy of Music Education Review*, 9(1), 60–62. <http://www.jstor.org/stable/40495455>
- Mayall, J. & The Bluesbreakers. (2018, December 12). *Oh pretty woman* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9Xvc-KzniPM>
- Memphis Beale Street brass note submission biography. (n.d.). *Jeff Droke*. <https://jeffdroke.com/sonHOUSE.htm>
- Mendez, M. (n.d.). *Symphony No. 1, Afro-American* [Program notes]. Boston Symphony Orchestra. <https://www.bso.org/works/symphony-no-1-afro-american>
- Michael Bloomfield's early days, Part II. (n.d.). *MikeBloomfield.com*. https://web.archive.org/web/20120828034645/http://www.mikebloomfield.com/bloomfield_chronicles_allen2.htm
- Milhaud, D. (1953). *Notes without music*. Knopf.
- Mongan, N. (1983). *The history of the guitar in jazz*. Oak Publications.
- Moore, Gary. (2017, March 2). *Oh pretty woman* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/brR12abu9Y0>
- Myers, L. (n.d.-a). *AllMusic*. <https://www.allmusic.com/artist/louis-myers-mn0000227689/biography>

- Myers, L. (n.d.-b). *Earwig Music*. <https://www.earwigmusic.com/earwig-artists/louis-myers>
- Narváez, P. (2002). The influences of Hispanic music cultures on African-American blues musicians. *Black Music Research Journal*, 22, 175–196. <https://doi.org/10.2307/1519948>
- Nelson, S.J. (2001). *Melodic improvisation on a twelve bar blues model : an investigation of physical and historical aspects and their contribution to performance*. (Unpublished Doctoral thesis, City University London)
- Oakley, G. (1976). *The devil's music*. BBC.
- Oakley, G. (1997). *The devil's music*. Da Capo Press. https://archive.org/details/devilsmusichisto00oakl_0/page/120/mode/2up
- Obrecht, J. (2015). *Early blues: The first stars of blues guitar*. University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt17xx5pz>
- Old school blues guitar – Jimmy Rogers. (n.d.). <https://sites.google.com/view/oldschoolbluesguitar/home/electric-blues-profiles/jimmy-rogers>
- Oliver, P. (1960). *Blues fell this morning*. Cassell.
- Oliver, P. (1968). *Screening the blues*. Cassell.
- Oliver, P. (1969). *The story of the blues*. Chilton.
- Oliver, P. (1983). Blues research: Problems and possibilities. *The Journal of Musicology*, 2(4), 377–390. <https://doi.org/10.2307/763686>
- Osipov, R. (2013). *Gary Moore – mind enim mõjutanud kitarrist* (loov-praktilise lõputöö teoreetiline osa). Tartu Ülikool, Viljandi Kultuuriakadeemia, Viljandi, Eesti.
- Oster, H. (1969). *Living country blues*. Folklore Associates.
- Otis Rush, seminal Chicago blues guitarist, dead at 84. (n.d.). *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/otis-rush-chicago-blues-guitarist-dead-731136/>
- Palmer, R. (1982). *Deep blues: A musical and cultural history of the Mississippi Delta*. Penguin Books.

- Palmer, R. (1982). *Deep blues*. Penguin Books; Olsson, B. (1970). *The Memphis blues and jug bands*. Studio Vista.
- Patton, Charley. (n.d.). *Mississippi Encyclopedia*.
<https://mississippiencyclopedia.org/entries/charley-patton/>
- Pearson, B. L. (n.d.). Memphis Minnie biography. *AllMusic*.
<https://www.allmusic.com/artist/memphis-minnie-mn0000352499>
- Peter Green – Man of the world. (n.d.). *Loti.com*.
https://web.archive.org/web/20111124021639/http://www.lot.com/sixties_music/peter_green.htm/
- Poe, R. (2008). *Skydog: The Duane Allman story*. Backbeat Books.
- Power, M. (2013). *White knuckles: The life and music of Gary Moore*. Omnibus Press.
- Qin, S. (2024a). Blues traditions of guitar performance in modern scientific thought. *Kultura Ukrainy*, (85), 53–61. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.06>
- Qin, S. (2024b). Evolution of Guitar Function in Different Directions of Blues Music. У Н. Рябуха (Ред.), *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2024 р.* (Ч. 1, С. 271–273). ХДАК.
- Real World Guitar with Rob Garland. (2025, August 25). *Neil Carter on working with Gary Moore – Stories from the stage & studio!* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=BzCrZ-HzkAg>
- Rowe, M. (1973). *Chicago breakdown*. Eddison Press.
- Ruhmann, W. (n.d.). Johnny Winter – Artist biography. *AllMusic*.
<https://www.allmusic.com/artist/johnny-winter-mn0000819983#biography>
- Russell, T. (2015). *Blues unlimited: Essential interviews from the original blues magazine* (B. Greensmith, M. Rowe, & M. Camarigg, Eds.). University of Illinois Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt175x2qx>
- Sacré, R. (Ed.). (2018). *Charley Patton: Voice of the Mississippi Delta*. University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.2307/j.ctv5jxn73>

- Sakakeeny, M. (2011). New Orleans music as a circulatory system. *Black Music Research Journal*, 31(2), 291–325. <https://doi.org/10.5406/blacmusiresej.31.2.0291>
- saycanalla. (2013, May 18). *Gary Moore – Interview 1994* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oi9b660pzu4>
- Schroeder, P. (2004). *Robert Johnson, mythmaking, and contemporary American culture*. University of Illinois Press.
- Sister Rosetta Tharpe (1915–1973). (n.d.). *Encyclopedia of Arkansas*. <https://encyclopediaofarkansas.net/entries/sister-rosetta-tharpe-1781/>
- Shapiro, H. (2022). *Gary Moore: The official biography*. Jawbone Press.
- Smith, S. G. (1992). Blues and our mind-body problem. *Popular Music*, 11(1), 41–52. <http://www.jstor.org/stable/853226>
- Son House — Death letter blues. (n.d.). *I Love Blues Guitar*. <https://ilovebluesguitar.com/son-house-death-letter-blues/>
- Southern, E. (1982). *Biographical dictionary of Afro-American and African musicians*. Greenwood Press. <https://ru.scribd.com/document/828249314/Biographical-Dictionary-of-Afro-American-and-African-Eileen-Southern-1982-Greenwood-Press-9780313213397-f2c23cca8ec7b9707f64e6df82df52d#page=5>
- Springer, R. (1976). The regulatory function of the blues. *The Black Perspective in Music*, 4(3), 278–288. <https://doi.org/10.2307/1214536>
- Stevie Ray Vaughan biography. (n.d.). *SRVofficial.com*. <https://www.srvofficial.com/biography/>
- Tallmadge, W. (1984). Blue notes and blue tonality. *The Black Perspective in Music*, 12(2), 155–165. <https://doi.org/10.2307/1215019>
- The guitar heroes: Charlie Christian. (n.d.). *The American Guitar Academy*. <https://www.theamericanguitaracademy.com/post/guitar-heroes-charlie-christian>
- The Paul Butterfield Blues Band. (2014, December 13). *Pretty woman* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/eUsNWx5dNZg>

- Titon, J. T. (1977). *Early downhome blues: A musical and cultural analysis*. University of Illinois Press.
- Troutman, J. W. (2013). Steelin' the slide: Hawai'i and the birth of the blues guitar. *Southern Cultures*, 19(1), 26–52. <https://www.jstor.org/stable/26216194>
- van der Blik, R. (2007). The Hendrix chord: Blues, flexible pitch relationships, and self-standing harmony. *Popular Music*, 26(2), 343–364. <http://www.jstor.org/stable/4500321>
- Voskoboinikova, Y., Konovalova, I., Ginak, N., Xiaolin, L., & Chen, J. (2025). The kinematic potential of music and the perception of musical motion. *Edelweiss Applied Science and Technology*, 9(6), 2390–2399.
- Wald, E. (2004). *Escaping the Delta: Robert Johnson and the invention of the blues*. Amistad.
- Walker, T-Bone. (2015, May 2). *Why not?* [Video]. YouTube. https://youtu.be/Z4F4JsndD_4
- Wardlow, G. D. (1998). *Chasin' that devil music: Searching for the blues*. Backbeat Books.
- Waters, E. N. (1947). Gershwin's "Rhapsody in Blue." *Quarterly Journal of Current Acquisitions*, 4(3), 65–66. <https://www.loc.gov/item/ihas.200156779>
- Weinstein, D. (2013). Rock's guitar gods — Avatars of the Sixties. *Archiv für Musikwissenschaft*, 70(2), 139–154. <http://www.jstor.org/stable/24467204>
- Weisethaunet, H. (2001). Is there such a thing as the "blue note"? *Popular Music*, 20(1), 99–116. <http://www.jstor.org/stable/853697>
- Wipplinger, J. O. (2017). *The jazz republic: Music, race, and American culture in Weimar Germany*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1qv5n7m>

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дослідження:

Статті в наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України (категорія «Б»):

1. Цінь Ш. Блюзове гітарне виконавство в контексті національних впливів // *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 4. С. 91–98. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-136>.

2. Qin ShengYang. Blues Traditions of Guitar Performance in Modern Scientific Thought // *Культура України*. 2024. № 85. Р. 53–61. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.06>.

3. Цінь Ш., Воскобойнікова Ю. Розвиток блюзових традицій у творчості Гері Мура // *Культура України*. 2026. № 93. С. 151–156. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.16>.














Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:







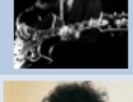
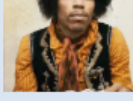



4. Цінь Шенян. Технічні можливості електрогітари як фактор розвитку блюзового виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. Ч.1. С. 368-369.*

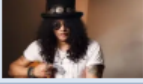













5. Qin ShengYang. Evolution of Guitar Function in Different Directions of Blues Music // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2024 р. / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2024. Ч. 1. С. 271-273.*














6. Цінь Шенян. Проблеми методики дослідження блюзового гітарного виконавства // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17–18 квіт. 2025 р. / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2025. Ч. 2. С. 51-52.*






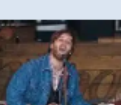






Систематична таблиця емпіричної інформації щодо виконавців блюзу на гітарі














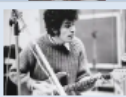



	Ім'я	Час дії	Країна	Стильовий напрям	Особливі прийоми	Інструмент	Фото і примітки	Попередники	Послідовники
1	Хадді Вільям Ледбеттер (Huddie William Ledbetter) 1888–1949	1903–1949	США	блюз, фолк		12-струнна гітара, акордеон, фортепіано, гармоніка			Курт Кобейн
2	Джиммі Роджерс (Jimmie Rodgers) 1897–1933	1927–1933	США	блюз, кантрі		гітара			
3	Алонзо «Лонні» Джонсон (Alonzo «Lonnie» Johnson) 1889–1970	1925–1970	США	блюз		гітара, фортепіано			
4	Чарлі Паттон (Charley Patton) 1891–1934	1916–1934	США	дельта-блюз, блюз, кантрі-блюз	фінгерстайл	гітара			
5	Фаррі Льюїс (Furry Lewis) 1893–1981	1920-ті–1970-ті	США	кантрі-блюз		гітара			
6	Сем Четмон (Sam Chatmon) 1897–1983	1900-ті—1983	США	блюз		гітара, банджо, мандоліна			
7	Міссісіпі Джон Герт (Mississippi John Hurt) 1892–1966	1901–1966	США	блюз, кантрі-блюз, фолк		гітара			
8	Букка Вайт (Bukka White) 1906–1977	1920–1977	США	дельта-блюз, кантрі-блюз		гітара, фортепіано			
9	Роберт Лерой Джонсон (Robert Leroy Johnson) 1911–1938	1929–1938	США	дельта-блюз, кантрі-блюз	слайд, фінгерстайл	Gibson L-1		Сан Хаус, Віллі Браун	
10	Сістер Розетта Тарп (Sister Rosetta Tharpe) 1915–1973	1919–1973	США	блюз, госпел, ритм-н-блюз, джаз, рок-н-ролл		гітара, електрогітара			
11	Дерек Тракс (Derek Trucks) н. 1979	1990–п.ч.	США	блюз-рок, південний рок, джем-рок, етнічна музика, джаз-фьюжн	З 13-15 років грає на сцені на слад-гітарі	гітара, сарод		Елмор Джеймс, Дуейн Олмен	
12	Вільям Томас «Топмі» Еммануель (William Thomas «Tommy» Emmanuel) н. 1955	1962–т.ч.	Австралія	рок, фолк, кантрі, блюз	фінгерстайл, медіатор на великому пальці	гітара, мандоліна, банджо		Бадді Вільямс	
13	Джордж Бенсон (George Benson) н.1943	1954–т.ч.	США	поп музика, ритм-енд-блюз, джаз, фанк		гітара		Чарлі Крістіан, Вес Монтгомері	

	Ім'я	Час дії	Країна	Стильовий напрям	Особливі прийоми	Інструмент	Фото і примітки	Попередники	Послідовники
14	Чарлі Крісчен (Charles Henry «Charlie» Christian) 1916–1942	1939–1942	США	блюз, свінг, бібоп		електрогітара			
15	Вес Монтгомері (Wes Montgomery) 1923–1968	1947–1968	США	соул-джаз, кросовер-джаз, мейнстрім-джаз, джаз-фьюжн, хард-боп	гра великим пальцем	гітара		Чарлі Крісчен	
16	Маді Уотерс (Muddy Waters) 1913–1983	1941–1982	США	блюз, чиказький блюз, дельта-блюз, кантрі-блюз, ритм-н-блюз, рок	одноакордовий блюз	гітара, губна гармоніка		Сон Хаус	
17	Джиммі Рід (Jimmy Reed) 1925–1976	1940-ві–1970-ті	США	блюз		вокал, гітара, губна гармоніка		Едді Тейлор	Слім Гарпо, Вісперінг Сміт, Лейзі Лестер, Стіві Вандер, Боб Ділан,
18	Альберт Кінг (Albert King) 1923–1992	1962–1992	США, Міссісіпі	блюз	Починав з сигар-боксу, лівша, особливий стрій, багатострунні бенди, одночасне виконання бенда до ноти і самої ноти на іншій струні (розщеплений унісон), чіпляв при бенді наверх сусідню струну і разом з першою опускав вниз. Він тримав гітару на праву сторону і грав без медіатора.	гітара, ударні		Бі Бі Кінг	Отіс Раш, Роберт Крей, Ерік Клептон, Стіві Рей Вон
19	Ерік Клептон (Eric Clapton) н.1945	1962–т.ч.	Велика Британія	блюз-рок		гітара		Роберт Джонсон, Мадді Уотерс, Бі Бі Кінг	
20	Скотті Мур (Scotty Moore) 1931–2016	1954–2007	США	блюз, рок-н-ролл		гітара			
21	Джимі Гендрікс (Jimi Hendrix) 1942–1970	1962–1970	США	блюз, хард-рок, блюз-рок, есід-рок, психоделічний рок	використання С7+9, одночасне виконання бенда до ноти і самої ноти на іншій струні (розщеплений унісон), блюзова пентатоніка в імпровазіях, чіпляв при бенді наверх сусідню струну і разом з першою опускав вниз (як Альберт Кінг)	гітара, казу, дзвіночки			Стів Вон
22	Боб Ділан (Bob Dylan) н.1941	1959 –т. ч.	США	фолк, кантрі, блюз, рок и т. д		гітара, губна гармоніка, фортепіано, нікельхарпа		Роберт Джонсон	Джонні Кэш, Ніл Янг, Патті Сміт, Леонард Коен, The Beatles
23	Гурт «Лінерд» Скінерд (Lynyrd Skynyrd) три гітаристи	1964–1977 1987– т. ч.	США	південний рок, блюз-рок, хард-рок, кантрі-рок					
24	Курт Кобейн (Kurt Donald Cobain) 1967–1994	1985–1994	США	рок, блюзові соло в рок-музиці	Через майже повну втрату вказівного пальця на лівій руці перевчився грати на ліворукий гітарі. Пауер-акорди.	гітара			

	Ім'я	Час дії	Країна	Стильовий напрям	Особливі прийоми	Інструмент	Фото і примітки	Попередники	Послідовники
25	Слеш (Slash, гурт «Guns-n-Roses») н.1965	1981 – т. ч.	США	хард-рок хеві метал блюз-рок глем-метал		гітара			
26	Бі Бі Кінг (Riley B. King) 1925–2015	1949–2014	США	блюз, рок	широкі бенди (на два лади), техніка соло-гітари, основана на арпеджіо	гітара, електрогітара, люсіль		T-Bone Walker, Лоуелл Фалсон, Чарлі Крістіан	
27	Гурт «Зе Енімелз» (The Animals) 1962—1969, 1975—1976, 1983-?		Велика Британія	блюз-рок, ритм-енд-блюз, британський блюз, рок-н-ролл					
28	Гурт «Aerosmith» (Aerosmith) 1970 – т. ч.		США	блюз-рок, хард-рок, глем-метал, рок-н-ролл					
29	Джордж Харрісон (George Harrison, гурт Beatles) 1943–2001	1958—2001	Велика Британія	рок, психоделічний рок, рок-н-ролл, прогресивний рок, етно-рок, фолк рок, поп-рок	дабл-стоп	соло-гітара, вокал, ситар, бас-гітара, клавішні		Раві Шанкар	
30	Річі Блекмор (Ritchie Blackmore) н.1945	1960 — т. ч.	Велика Британія	хард-рок, фолк-рок, блюз-рок, важкий метал	Різноманіття бендів	Гітара, мандоліна, бас-гітара, колісна ліра, домра		Біг Джим Салліван	
31	Ангус МакКіннон Янг (Angus McKinnon Young) н.1955	1973 — т. ч.	Австралія	хард-рок, блюз-рок, рок-н-ролл	риффи на відкритих акордах	гітара, банджо		Чак Беррі, Мадді Уотерс	Guns N', Roses, Def Leppard, Jet, You Am I
32	Майкл Кевін Тейлор (Michael Kevin Taylor, гітарист групи «Rolling Stones») н.1949	1965 — т. ч.	Велика Британія	рок, блюз-рок, хард-рок		гітара, бас-гітара, клавішні, перкусія		Мадді Уотерс	
33	Кіт Річардс (Keith Richards) н.1943	1960 — т. ч.	Велика Британія	рок-музика, блюз-рок, рок-н-ролл, ритм-енд-блюз		гітара		Луї Армстронг, Дюк Еллінгтон, Скотті Мур, Чак Беррі, Мадді Уотерс	
34	Чак Бері (Chuck Berry) 1926–2017	1953 – 2017	США	рок-н-ролл		гітара, Gibson ES-335, Fender Telecaster, Fender Stratocaster		Леонард Чес	Девід Джон Гілмор, Ангус Янг, Кіт Річардс, The Beatles, The Rolling Stones
35	Бо Діддлі (Bo Diddley) 1928–2008	1951–2008	США	рок-н-ролл, блюз, ритм-енд-блюз	Незвичайний бій на стіку ритм-енд-блюзу та африканської музики	перкусія, гітара, клавішні, використовував при грі специфічну гітару прямокутної форми			
36	Гурт "The Black Keys" 2001-т.ч.		США	блюз-рок гаражний рок інді рок Lo-Fi					
37	Альберт Лі (Albert Lee) н.1943	1959-т.ч.	Велика Британія, США	кантрі-рок рокабіллі рок-н-ролл		Fender Telecaster Music Man Albert Lee		Джеррі Лі Льюїс, Джиммі Брайант, Джим Вінсент, The Everly Brothers, Бадді Голлі, The Crickets	
38	Х'юберт Чарлз Самлін (Hubert Charles Sumlin) 1931–2011	1953–2011	США	чиказький блюз, електричний блюз		гітара			

	Ім'я	Час дії	Країна	Стильовий напрям	Особливі прийоми	Інструмент	Фото і примітки	Попередники	Послідовники
39	Джон Скофілд (John Scofield) н. 1951	1970-ті –т.ч.	США	бі-боп, джаз, блюз, кантрі, джаз-рок		гітара			
40	Джон Клейтон Мейер (John Clayton Mayer) н.1977	1998 –т.ч.	США	альтернативний рок, рок-музика, соул, інді-рок, фолк-рок, блюз-рок, софт-рок, Акустична музика, поп, національна музика, попрок, кантрі-рок, кантрі, білий соулд і блюз		гітара, мандоліна та клавішні		Стіві Рей Вон, The Police, Джімі Гендрікс, Бі Бі Кінг	
41	Принс Роджерс Нелсон (Prince Rogers Nelson) 1958–2016	1976–2016	США	ритм-енд-блюз, альтернативна музика, фанк, рок, соул, джаз та ін.		гітара, бас-гітара, ударні, клавішні, драм-машина			
42	Марк Фройдер Нопфлер (Mark Freuder Knopfler, гітарист гурту «Dire Straits») н. 1949	1965–т.ч.	Велика Британія	рок, кельтський рок, кантрі, блюз, рутс-рок	гра без медіатора	рок, кельтський рок, кантрі, блюз, рутс-рок		Чет Аткінс	
43	Джімі Пейдж (Jimmy Page, гітарист гурту Led Zeppelin) н. 1944	1957–т.ч.	Велика Британія	хард-рок, блюз-рок, фолк-рок, прогресив-рок	Глушення долонею, слайд у строю Open G, бенд на три-чотири лади, Бенд за верхнім позицією	гітара, терменвокс		Елвіс Преслі, Скотті Мур, Джеймс Бергтон	
44	Джордж «Баді» Гай (George «Buddy» Guy) н.1936	1953–т.ч.	США	електрик-блюз, чикаго-блюз		електрогітара		Мадді Уотерс, Отіс Раш	
45	гурт «ZZ Top»	1969–т.ч.	США	блюз-рок, хард-рок, південний рок, поп-рок				The Animals, The Rolling Stones, The Beatles, The Who, The Kinks, Клартон, Бек	
46	Девід Джон Гілмор (David Jon Gilmour, гітарист групи «Pink Floyd») н.1946	1963–т.ч.	Велика Британія	блюз, прогресивний рок, арт-рок, психоделічний рок, блюз-рок, експериментальний рок	особливий бенд (вверх, вниз, потім знову вверх, як мордент на бенді)	гітара, бас-гітара, клавішні, ударні, саксофон, губна гармоніка, перкусія		Чак Беррі, Лед Беллі, Джефф Бек, Ерік Клептон, Джордж Харрісон, Джімі Хендрікс, Джоні Мітчелл, Джон Феї, Рой Б'юкенен, Річі Блекмор, Хенк Марвін	
47	Джеф Бек (Jeff Beck) 1944–2023	1962–2023	Велика Британія	інструментальний рок, блюз, хард-рок, електроніка, джаз-фьюжн, прогресивний рок	віртуоз	гітара			
48	Стіві Рей Вон (Stevie Ray Vaughan) 1954–1990	1965–1990	США	блюз, блюз-рок, фанк, техаський блюз	рухливий бас у чергуванні з соло-фразами, використання C7+9	гітара		Альберт Кінг, Отіс Раш, Джімі Хендрікс	
49	Джон Феїгі (John Fahey) 1939–2001	1959–2001	США	блюз, фолк, кантрі		гітара		Чарлз Айвз, Бела Барток	
50	Рой Б'юкенен (Roy Buchanan) 1939–1988	1958–1988	США	блюз, кантрі		електрогітара			
51	Кенні Вейн Шепард (Kennedy Wayne Shepherd) н.1977	1990–т.ч.	США	блюз, блюз-рок, рок, хард-рок		гітара		Брайан Лі, Стіві Рей Вон	

	Ім'я	Час дії	Країна	Стильовий напрям	Особливі прийоми	Інструмент	Фото і примітки	Попередники	Послідовники
52	Алберт Коллінз (Albert Collins) 1932–1993	1952–1993	США	блюз, блюз-рок, джамп-блюз		гітара, губна гармошка		Ті-Боун Вокер, Бі Бі Кінг	
53	Джук Бой Боннер (Juke Boy Bonner) 1932–1978	1948–1978	США	техаський блюз		гітара, губна гармошка, ударні			
54	Фредді Кінг (Freddie King) 1934–1976	1952–1976	США	блюз, техаський блюз, чиказький блюз, блюз-рок, фанк-блюз		електрогітара			
55	Луїс Маєрс (Louis Myers) 1929–1994		США	блюз		гітара			
56	Бейбі Бой Уоррен (Baby Boy Warren) 1919–1977	1931–1976	США	блюз		гітара		Мемфіс Мінні, Бадді Дойл	
57	Ден Ауєрбах (Dan Auerbach) н.1979	1999–т.ч.	США	блюз, блюз-рок, гаражний рок		гітара, бас-гітара, клавішні, ударні		Джуніор Кімбро, Роберт Джонсон, Кларенс Уайт, Роберт Найтхоук, Ті-Модел Форд	
58	Аарон (Тібо) «Ті-Боун» Вокер (Aaron (Tibaux) 'TBone' Walker) 1910–1975	1928–1974	США	Електрик-блюз, чиказький блюз, техаський блюз, джамп-блюз	Він інтенсивно подорожував із медичними шоу на початку 1930-х років; почувши, як Л. Пол грав на гітарі із підсилювачем, почав грати на інструменті й сам. Хоча він розробив техніку гри на електрогітарі в блюзі в той же час, що і Чарлі Крісчен - у джазі, до війни Уокер не зробив жодного запису і навіть до її закінчення у 1945 році	гітара, мандоліна, фортепіано, орган, ударна установка		Блайнд Лемон Джефферсон	Бі Бі Кінг
59	Кларенс «Гейтмаут» Браун (Clarence «Gatemouth» Brown) 1924–2005	1947–2005	США	соул, блюз		гітара, вокал, скрипка, альт, мандоліна, губна гармоніка, фортепіано, ударні		Шон Хаус, Роберт Джонсон	
60	Лоуелл Фалсон (Lowell Fulson) 1921–1999	1940–1999	США	соул, блюз		гітара		Блайнд Лемон, Блайнд Бой Фуллер	
61	Джиммі Докінз (Jimmy Dawkins на прізвисько «Fast Fingers») 1939–2013	1956–2013	США	соул, блюз		гітара		Фетс Доміно, Гітар Слім, Смайлі Льюїс	
62	Отіс Раш (Otis Rush) 1934–2018	1956–2018	США	соул, блюз, чиказький блюз, електрик-блюз, ритм-н-блюз		гітара		Мадді Вотерс	
63	Джош Вайт (Джошуа Деніел) (Josh White (Joshua Daniel) 1914–1969	1928–1969	США	П'ємонтський блюз, кантрі-блюз, фолк		гітара			

	Ім'я	Час дії	Країна	Стильовий напрям	Особливі прийоми	Інструмент	Фото і примітки	Попередники	Послідовники
64	Роберт Піт Вільямс (Robert Pete Williams) 1914–1980	1950-ті-1980	США	блюз		гітара			
65	Лайтнін' Гопкінс (Lightnin' Hopkins) 1912–1982	1946–1981	США	блюз, техаський блюз		гітара, фортепіано, орган			
66	Біг Джо Вільямс (Big Joe Williams) 1903–1982	1920-ті – 1982	США	блюз		гітара			
67	Блек Ейс (Б. К. Тернер) (Black Ace (B. K. Turner) 1905–1972	1920-ті – 1940-ті, 1960–1962	США	техаський блюз, кантрі блюз		гітара			
68	«Ліл' Сан» Джексон ("Lil' Son" Jackson) 1915–1976	1946–1955, 1960	США	блюз		гітара			
69	Манс Липскомб (Mance Lipscomb) 1895–1976	1960–1976	США	блюз, фолк		гітара			
70	Едді Джеймс «Сан» Гаус (Eddie James «Son» House) 1902–1974	1930 – 1974	США	блюз, кантрі, дельта-блюз		гітара		Чарлі Паттон	Роберт Джонсон
71	Віллі Лі Браун (Willie Lee Brown) 1900–1952	20-ті–1952	США	дельта-блюз		гітара			Роберт Джонсон
72	Скіп Джеймс (Skip James) 1902–1969	1931–1969	США	дельта-блюз, кантрі-блюз		гітара, фортепіано			
73	Енвер Ізмаїлов н.1955	1970 – т.ч.	Україна	блюз, джаз	дворучний теппінг	гітара			
74	«Гармоніка» Френк Флойд («Harmonica» Frank Floyd) 1908–1984	1920-ті–1970-ті	США	блюз, кантрі, фолк		гармоніка, гітара		Блайнд Вай Фуллер	
75	Елвіс Аарон Преслі (Elvis Aaron Presley) 1935–1977	1954–1977	США	блюз, кантрі, рок-н-ролл		гітара, бас-гітара, фортепіано			
76	Джон Гаммонд молодший (John Hammond Jr) 1942–2026	1962–2026	США	блюз		гітара, губна гармоніка		Джоргі Рід	Джимі Хендрікс
77	Майкл Бернард Блумфілд (Michael Bernard Bloomfield) 1943–1981	1964–1981	США	рок, блюз, блюз-рок		гітара, фортепіано			
78	Честер Бертон «Чет» Еткінс (Chester Burton «Chet» Atkins) 1924–2001	1942–1996	США	блюз, кантрі, джаз	фінгертстайл	гітара			
79	Енді МакКі (Andy McKee) н.1979	2001 – т.ч.	США	блюз, фолк	фінгертстайл	гітара, акустична бас-гітара			
80	Антуан Дюфур (Antoine Dufour) н.1979	2004 – т.ч.	Канада	блюз, фолк	фінгертстайл	гітара			

	Ім'я	Час дії	Країна	Стильовий напрям	Особливі прийоми	Інструмент	Фото і примітки	Попередники	Послідовники
81	Калум Грем (Calum Graham) н.1991	2004-т.ч.	Велика Британія	блюз	фінгерстайл	гітара			
82	Норман Джеффри Гілі (Norman Jeffrey Healey) 1966-2008	1981-2008	Канада	блюз, рок, джаз	незрячий, гітара лежить на колінах	гітара			
83	Джон «Клайд» Коупленд (John «Clyde» Copeland) 1937-1997	1950-1997	США	рок, соул, блюз		гітара		Ті-Боун Уокер	
84	Бонні Рейт (Bonnie Raitt) н.1949	1971-т.ч.	США	блюз, кантрі		гітара			
85	Треїсі Чепмен (Tracy Chapman) н.1964	1986-т.ч.	США	альтернативний рок, american folk music, блюз, соул, поп і фольк-рок		гітара			
86	Джо Бонамасса (Joe Bonamassa) н.1977	1989-т.ч.	США	рок, блюз, блюз-рок, стоунер-рок		гітара			
87	Гері Мур (Gary Moore) 1952-2011	1968-2011	Велика Британія	блюз, блюз-рок, хард-рок, хеві-метал, джаз-фьюжн		гітара			
88	Оріанті Панагаріс (Orionthi Panagaris) н.1985	1997 - т.ч.	Австралія	блюз, рок, поп-рок, блюз-рок, глем-метал		гітара, бас-гітара, ударні, клавішні			
89	Карлос Августо Алвес Сантана (Carlos Augusto Alves Santana) н.1947	1966 -т.ч.	Мексика, США	блюз, латин-рок, джаз-рок латин-рок, блюз-рок, фрі-джаз		гітара, ударні			
90	Джоанна Коннор (Joanna Connor) н.1962	1980-т.ч.	США	блюз, блюз-рок		гітара			
91	Джонні Вінгер (Johnny Winter) 1944-2014	1964—2014	США	блюз-рок, електро-блюз, блюз, рок-н-рол		гітара, мандоліна та губна гармоніка		Маді Вотерз	
92	Мейбелл Картер (Maybelle Carter) 1909-1978	1927-1978	США	блюз, кантрі-фолк, госпел		гітара, банджо			
93	Ненсі Вілсон (Nancy Wilson) н.1954	1974-т.ч.	США	блюз, рок, хард-рок, фолк-рок, album-oriented rock		гітара			
94	«Ронні» Вуд («Ronnie» Wood, гітарист групи The Rolling Stones) н.1947	1964-т.ч.	Велика Британія	рок-н-ролл, рок, блюз, ритм-н-блюз, хард-рок, психоделічний рок		гітара, бас-гітара			
95	Елмор Джеймс (Elmore James) 1918-1963	1951-1963	США	блюз, ритм-н-блюз, рок-н-ролл		гітара		Сонні Бой Вільямсон, Дудейн Олмен	
96	Джон Лі Гукер (John Lee Hooker) 1917-2001	1942-2001	США	блюз, джаз, бугі, рок-н-ролл		гітара, ударні			

	Ім'я	Час дії	Країна	Стильовий напрям	Особливі прийоми	Інструмент	Фото і примітки	Попередники	Послідовники
97	Алексіс Корнер (Alexis Korner) 1928–1984	1947–1983	Великобританія	блюз блюз-рок		гітара, фортепіано			Мік Джаггер, Кіт Річардс, Браян Джонс та Чарлі Воттс (Це все Rolling Stone) Роберт Плант (Led Zepplin)
98	Марк Брусар (Marc Broussard) н.1982	2004 –т.ч.	США	блюз, соул, рок, поп		Гітара			
99	Джон Мейол (John Mayall) 1939–2024	1956–2024	США	блюз-рок, блюз, британський блюз та електрик-блюз		гітара, гармоніка			Пітер Грін, Мік Тейлор, Ерік Клептон
100	Сьюзен Тедескі (Susan Tedeschi) н.1970	1995–т.ч.	США	блюз, рок		гітара, губна гармоніка			

Інтерактивна схема спадкоємності блюзових гітарних традицій

Заснована на особистих визнаннях музикантами такої спадкоємності, сформована за допомогою ШІ-асистованої візуалізації (Claude, 4.6)

URL: <https://bit.ly/4e8tJ6b>

