

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**БАС-ГІТАРА
У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА**

Магістерська робота

Онищенко Антона Ігоровича

Науковий керівник:

Александрова Оксана Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Онищенко А. І.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ВІД КОНТРАБАСУ ДО БАС-ГІТАРИ: ЕТАП СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ	7
1.1. Басова функція контрабасу в джазовому мистецтві.....	7
1.2. Шлях до створення еталонного інструменту.....	12
Висновки до Розділу 1	22
РОЗДІЛ 2. БАС-ГІТАРИСТИ: ІСТОРІЯ, ДОСЯГНЕННЯ ТА ІННОВАЦІЙНІ РІШЕННЯ	23
2.1. Перші представники джазового бас-гітарного мистецтва	23
2.2. Вплив джазової традиції на творчість сучасних виконавців	31
Висновки до Розділу 2	48
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54
ДОДАТКИ	58

ВСТУП

Актуальність теми. Починаючи з XVIII століття, коли з'явився перший оркестр, разом з цим з'явилися інструменти, що виконують роль баса. Вони додають своєрідний антураж у звучання: за допомогою баса можна значно підсилити образ загадковості, епічності та героїчності. Бас став невід'ємною частиною оркестрів. Так і з початку зародження джазової музики, бас є фундаментом ритмічної та гармонічної основи. Музиканти використовували та вдосконалювали художньо-технічні прийоми, завдяки чому бас-гітара стала невід'ємною складовою не лише джазової музики, а і фанк-, рок- та поп-музиці.

У процесі дослідження бас-гітари у контексті еволюції джазового мистецтва необхідно враховувати й інші важливі художні та мистецькі аспекти цього жанру. Саме джаз є першою важливою формою мистецтва, що почала розвиватися у Сполучених Штатах. Джаз як мистецтво ще відносно молоде, перший задокументований джазовий запис був створений у 1917 році. Бас-гітара була вдосконалена в 1951 р. Лео Фендером, в першу чергу, для забезпечення кращого звукового підсилення, компактності і легкості у використанні, а також для покращення інтонації контрабаса. Музична культура 1950-х рр. сприяла створенню та впровадженню інструменту.

Джаз, як професійне мистецтво, знаходиться в активній фазі розвитку. Бас-гітара, яка була створена всього 66 років тому, завдяки впливу джазового мистецтва має велику кількість виконавців, які створюють та вдосконалюють виконавсько-технічні та імпровізаційні можливості інструменту, так само як і джаз, завдяки бас-гітарі отримав ниску сучасних музичних стилів, зокрема фанк, рок та фьюжн.

Дане дослідження може сприяти глибшому розумінню джазового мистецтва та способів його сприйняття й оцінки, водночас зосереджуючи увагу на бас-гітарі та її вплив на джазову культуру. Велика кількість джазових критиків категорично проти залучення бас-гітари до будь-якої музики, яку

можна було б віднести до «справжнього» джазу. Визначення співвідношення інструменту з жанром може допомогти зрозуміти і конкретизувати основні параметри цього жанру. З огляду на те, що джаз є справжньою оригінальною американською формою мистецтва, є сенс дослідити питання про те, що являє собою легальний джаз. Питання сутності джазу надзвичайно суб'єктивне, але варто зважати на загальний консенсус джазової спільноти. Розбіжності з основною думкою завжди будуть присутні, і їх не слід ігнорувати, якщо ми хочемо глибше оцінити і зрозуміти цю форму мистецтва.

Мета роботи – дослідити ранні етапи розвитку джаза, саме з огляду перших інструментів, які виконували функцію баса; розглянути фактори, які вплинули на залучення бас-гітари до джазового мистецтва (зміни в ритмічно-гармонічних та імпровізаційних можливостях, які привнесли перші видатні бас-гітаристи).

Об'єкт дослідження: мистецтво гри на бас-гітарі.

Предмет дослідження: бас-гітара та її розвиток у контексті джазового мистецтва.

Матеріалом роботи є альбомні записи, відео концертних виступів бас-гітаристів.

Для досягнення поставленої мети та завдань в роботі були використані такі **методи дослідження:**

- *історико-теоретичний* – поєднує історичний підхід, що вивчає історію джазу, з теоретичним осмисленням його характеристик, структур, еволюції та взаємозв'язків з сучасними стилями музики;
- *музично-теоретичний* – вивчення виконавсько-технічних аспектів бас-гітари в жанрі джазу, аналіз функції бас-гітари як основного ритмічного та гармонічного інструменту, її виразні можливості;
- *жанрово-стильовий* – аналіз специфічних особливостей техніки, ритміки, гармонії та виразності бас-гітари та контрабасу в різних жанрах і стилях джазової музики;
- *виконавсько-компаративний аналіз* – дозволяє виствітлити унікальні

особливості контрабасу та бас-гітари, їх внесок у музичну текстуру та вплив на стилістичні характеристики джазової музики. Розкрити індивідуальний підхід, творчу відмінність та вплив кожного музиканта на розвиток джазової музики.

Теоретична база магістерської роботи склали дослідницькі праці, присвячені:

- *Історії розвитку контрабасу* (J. Fuller [16], F. Simandl [44], R. Slatford [45], [46]);

- *джазовому мистецтву, його створенню та історії розвитку аспектам джазового мистецтва*

(J.E. Berendt [4], J. L. Collier [11], R. Cook [12], M. Cooke [13], E. K. Ellington [14], L. Feather [15], C. W. Geoffrey, K. Burns [17], M. Hinton, D.-G. Berger [21], B. H. Milkowski [30], Panassié [34], L. Porter, M. Ullman, E. Hazell [35], A. Shipton [43], W.M. Stearns [47], T. Stoddard [48]);

- *створенню електрично підсиленого інструменту, шлях до появи бас-гітари гінезесу бас-гітари*

(J.W. Black, A. Molinaro[6], K. Blasquiz[7], Ch. Jisi[24, 25], J. Roberts[37], [38]);

- *окремим композиторським та виконавським складовим джазового мистецтва зокрема за участю бас гітари* (С. П. Давидов [1], О. Т. Катрич [2], В.С. Симоненко [3], R. Brough [9], R.Brown [10], J. Goldsby [18], D. Heckman [20], E. Levy [26], B. Moorhouse, T. Bacon [31], T. Mulhern [32], R. Reid [36], R. Carter[39]);

- *Матеріали з питань виконавства на бас-гітарі (статті у журналах, відео-інтерв'ю, майстеркласи)*

(R. Beato [5], P. Booth [8], B. Golson [19], M. Jackson [22], M. Jacobs [23], P. Metheny [27], [28], K. Micallef [29], J. Odell [33], Scott's Bass Lessons [40], [41], [42], S. Bailey [49], S. Clarke [50], G. Willis [51], V. Wooten [52]);

Наукову новизну роботи в полягає в дослідженні тих чинників, які обумовлені використанням бас-гітари в багатьох сучасних стильових напрямках, зокрема в джаз-році та джаз-фанку.

Спираючись на мету даного наукового дослідження вирішувались наступні **наукові завдання**:

1. Розглянути еволюції баса в джазі на прикладі видатних контрабасистів перших джазових ансамблів та оркестрів, зокрема Баді Болдона, Дюка Елінгтона та Каунт Бейсі.
2. Визначити причини створення бас-гітари. Огляд перших зразків електричнопідсилюваних інструментів, їх принцип побудови та недоліки, які вирішила компанія «*Fender*».
3. Проаналізувати творчості багатьох бас-гітаристів, які мають історичну цінність, і є найбільш впливовими музикантами на джазове мистецтво. Розглянути педагогічні імплікатури їхньої роботи.

Практичне значення роботи полягає в тому, що вона розкриває причини завдяки чому ми чуємо електробас в сучасній музиці. Завдяки чому з'явилися удосконалені технічні прийоми. Та чому бас-гітара стала сольним інструментом. Дане дослідження може сприяти глибшому розумінню джазового мистецтва та способів його сприйняття й оцінки, водночас зосереджуючи увагу на бас-гітарі та її значення на джазову культуру.

Результати даного дослідження можуть бути використані басгітаристами для більш глибокого осмислення та розуміння функції бас-гітари в джазовій музиці, що сприятиме підвищенню рівня музичного професіоналізму.

Апробацію роботи здійснено на IV міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі (до для науки в Україні)» (Харків 20-21 травня 2023, доповідь).

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох розділів, що містять шість підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (52

позиції) та Додатків. Загальний обсяг роботи 67 сторінок, з них основного тексту – 50 сторінок.

РОДІЛ 1

ВІД КОНТРАБАСУ ДО БАС-ГІТАРИ: ЕТАП СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

1.1. Басова функція контрабасу в джазовому мистецтві

Перед тим, як розглядати питання, пов'язані з розвитком бас-гітари в джазі, необхідно звернути увагу на ранні події, пов'язані з розвитком контрабаса. Першою письмовою згадкою про інструмент, який, найімовірніше, був віолою да гамба, предком сучасного контрабаса, датується 1493 роком, тоді Бернадіно Просперо, канцлер Феррарі, описувала про «альти завбільшки з мене» [44, с. 10]. Найдавніше відоме зображення інструмента, схожого на контрабас, датується 1516 роком. Протягом століть інструмент зазнав кардинальних змін; особливо помітним є зміна триструнного інструменту на чотириструнний, а іноді й на п'ятиструнний. До 1800-х років існувало кілька різних назв цього інструмента; найпоширенішим є альт, але в різні часи його також називали *Grosse-Geigen-Bassus*, *Basso di Viola da Gamba*, *Violone in Contrabasso* та *Bass Violon*, серед інших. Також змінилася не лише конструкція інструмента, але й стрій контрабасу, який зазнав чимало змін, перш ніж зупинитися на класичному налаштуванні квартами *E-A-D-G*. Австрійський мистецтвознавець і контрабасист Альфред Планявський провів кілька важливих досліджень ранньої історії контрабаса.

Першим історично важливим джазовим музикантом був трубач Бадді Болден, який керував власним колективом і створив інструментальну базу для більшості ранніх джазових ансамблів. У ньому було три інструменти для мелодії: труба або корнет, кларнет і тромбон. До групи ритмсекції входили гітара, барабани і контрабас. Контрабас стає невід'ємним компонентом джазового ансамблю.

На ранніх етапах розвитку джазу в Новому Орлеані (1900-1920) функцію баса виконувала труба та сузафон. Більшість контрабасистів грали і на

тубі, щоб максимально розширити свої можливості працевлаштування, а також залежно від ситуації - гучніша туба була корисною на відкритих заходах або коли оркестр марширував чи записувався. У ранньому етапі розвитку джазової музики на її інструментальний склад вплинули військово-духові оркестри, а тубу іноді називали «мідним басом» [16, с. 29], яка забезпечує музичний фундамент. Прикладом служить гра Піта Бріггса з Луї Армстронгом. У записі «*Potato Head Blues*», зробленої в 1927 році Армстронгом і його ансамблем «*Hot Seven*», Бріггс грає на тубі. Тубу використовували в маршових оркестрах завдяки її мобільності і виразності звучання. В даному випадку туба була чутна більш чітко, ніж контрабас.

Басові партії в основному складалися з так званого «*two-feel*», тобто простої гри тоніки і п'ятої ступені акорду на першій і третій долях такту (в розмірі 4/4). Іноді цю роль виконує баритон-саксофон. До 1920-х років багато оркестрів Нового Орлеана почали повільно переходити з туби на контрабас, і, як свідчать фотографії 1920-х років, контрабас був постійною частиною багатьох середніх і великих джазових колективів.

У 1930 році Джон Кірбі, який грав на тубі в оркестрі Флетчера Гендерсона з 1929 року, вводить контрабас до складу ритм-секції. Це стало переломним моментом, оскільки майже одночасно кілька джазових оркестрів у міських центрах Нью-Йорка та Чикаго назавжди замінили тубу на контрабас, який донині залишається основним елементом басових партій у джазі. Схожий перехід відбувся з банджо на гітару. Іншою важливою зміною, що сталася приблизно в цей час, був розвиток крокуючого басу. До цього моменту найпоширенішим грувом був «*two-feel*», який розвинувся з регтаймового фортепіанного ритму. Перші джазові контрабасисти такі як: Вільям Мануель «Білл» Джонсон (1872-1972), Попс Фостер (1892-1969) і Волтер Пейдж (1900-1957), який вважається одним з найвидатніших діячів мистецтва, почали грати блукаючий бас, що важко було повторити на тубі. При виконанні блукаючий басу музикант грає послідовні четвертні ноти на кожну долю, забезпечуючи міцну ритмічну і гармонічну основу.

Легато і хроматичні лінії було легше виконувати на контрабасі, оскільки не потрібно було зупинятися для вдиху, крім того, контрабасисти використовували різні техніки, *pizzicato*, *slap* і *bowing*. Здатність контрабаса довше тримати басову партію, яка постійно змінюється, також сприяла відмові від туби. Одним із значущих музикантів був перший контрабасист Каунта Бейсі, Уолтер Пейдж. Завдяки своїм більш протяжним четвертним нотам і стійкому почуттю ритму він завоював загальний вплив. Також він був одним з перших контрабасистів, який став лідером ансамблю. «*Blue Devils*» Уолтера Пейджа був відомим південнозахідним джаз-бендом в районі Канзас-Сіті.

Мілт Хінтон (1910-2000) був одним з перших новаторів крокуючого басу і запропонував власний унікальний погляд на його розвиток: «Крокуючий бас ще не з'явився. Загалом, гра на контрабасі, здається, розвивалася досить повільно. На мою думку, частково це було пов'язано з тим, що басисти перейшли з туби і не дуже добре розумілися на техніці гри на струнних інструментах. Тому спочатку контрабасу відводилася перкусійна роль, так само, як і для туби. В музичному плані все було просто. Всі грали мажорну ноту в акорді, і крапка. Більшість речей виконувалися в стилі «*two-beat*». Наприклад, якщо у вас акорд фа мажор, то ви граєте дві ноти фа в такті. Але іноді на останніх частинах композиції музиканти доходили до експресії, і тоді ти граєш чотири ноти на кожен долю. В коледжі Крейна я відвідував курси гармонії, тож дещо знав про будову акордів, але ніхто не вчив мене, як використовувати теорію на практиці. Тож, як і всім іншим, мені довелося вчитися грати в ладу, експериментуючи самому. В якийсь момент за той час я почав грати першу і п'яту ступені в акорді. Тобто, якби у мене був акорд фа мажор, я б зіграв фа і до, а не лише фа. Згодом я почав використовувати й інші ноти в акорді. Я пішов шляхом спроб і помилок, та з кожним разом ставав дедалі впевненішим. Я зрозумів, що мій інструмент має позначати акорд, тому першою нотою я завжди брав тоніку. Але я зрозумів, що після тоніки я можу зіграти багато інших нот в акорді. Наприклад, якби у мене був акорд фа мажор, я б спочатку зіграв фа, потім ля і до, а потім, можливо, перейшов би до ре. З

точки зору гармонії є багато можливих варіантів, але я почав відчувати, яка комбінація звучить краще, особливо коли роблю перехід від одного акорду до іншого. Я рухався, але знадобилося багато часу. перш ніж все почало відбуватися природньо. Насправді, коли я приєднався до *Cab Calloway Orchestra* через кілька років, Бен Вебстер навчив мене з'єднувати між собою акорди. Тоді багато інших басистів експериментували. Я не кажу, що я був автором цієї ідеї, але я знаю, що я був одним з тих, хто долучився до цього»[19, с.73-74].

Надалі багато музикантів стали відомі завдяки участі в оркестрі Дюка Еллінгтона. У своїй роботі Еллінгтон враховував особливості кожного музиканта, ставши першим керівником оркестру, який написав конкретні партії для окремих музикантів, а не просто для інструментів. З 1926 по 1935 роки з Еллінгтоном працював контрабасист Веллман Брауд. Його приголомшливі навички гри всіма класичними техніками забезпечували сильну ритмічну підтримку оркестру, а також він зміг продемонструвати, що контрабас може бути записаний на платівку краще, ніж туба.

Перший загально визнаний віртуоз джазового контрабасу з'явився на світ у 1939 році, коли Дюк Еллінгтон найняв Джиммі Блантона грати на контрабасі в Еллінгтонському оркестрі. Блантона помітили в нічному клубі після концерту в готелі «*Coronado*» в Сент-Луїсі, де деякі учасники бенду почули його і разом з ним джемили. Еллінгтон одразу ж найняв Блантона. Еллінгтон згадує про причини запрошення Блантона у своїй автобіографії «Музика - моя пані»: «Все, що ми хотіли - це звук, ритм і правильні ноти в потрібних місцях, щоб ми могли плисти у велике і сповнене пригод море очікувань, маючи пульс і фундамент за спиною. Джиммі Блантон здійснив справжню революцію у басовому звучанні, і з тих пір воно вже ніколи не було таким, як раніше. Тоді ніхто не грав з подібної концепції. Він виконував басові партії, які завжди мали фундаментальну основу. Ритмічно підтримував і керував одночасно. Він був занадто сильним»[13, с. 219].

Коли Блентон приєднався до оркестру, у Еллінгтона грав саксофоніст Бен Уебстер. Оркестр Еллінгтона цього періоду часто історично називають «*Blanton/Webster band*». Робота Блантон з Дюком Еллінгтона допомогла йому розвинути інноваційний підхід до гри на контрабасі.

До появи Джиммі Блентон бас продовжував виконувати свою роль гармонічного фундаменту та ритмічної підтримки протягом сорока років. У виконанні інших контрабасистів були імпровізації, представляючи собою варіації на партію баса; ці соло мали новий відтінок, але не були мелодійними експозиціями. До Блантона ніхто з контрабасистів не будував в своїх імпровізаційних соло мелодійні лінії так, як це робили духові музиканти. Історично Блантон відомий як людина, котра поклала початок процесу звільнення баса з рамок його традиційної ролі. Він застосовував мелодійний лінійний малюнок, а також складні сольні прийоми, такі як ритмічне зміщення, при цьому завжди зберігаючи ритмічну пульсацію. Володіння технікою гри на інструменті дозволило йому виконувати складні сольні партії, не жертвуючи при цьому ритмічної цілісності. Його внесок безпрецедентний, і він вважається першим джазовим басистом, який по-справжньому звільнив інструмент від структурних обмежень. Починаючи з Блантона контрабас зайняв своє місце як рівноправний виразний голос у джазовому мистецтві як соліст і акомпанемент. Джиммі Блантон пропрацює в оркестрі Еллінгтона лише два роки, трагічно загинувши від туберкульозу у віці 23 років.

Протягом своєї довгої кар'єри у Еллінгтона працювали ще багато контрабасистів, в тому числі Біллі Тейлор, Хейс Елвіс, Джуніор Реглін, а також новатор Оскар Петтіфорд, який продовжив інновації Блантона в епоху бібопу 1940-х років, що став об'єктом для наслідування. Класичний музикант, Петтіфорд адаптувався до гармонічної мови стилю бібоп з величезною легкістю. Багато виступав, писав і записував музику протягом своєї кар'єри і як керівник, і як сайдмен. Він розробив нові сольні патерни, які і сьогодні залишаються актуальними в джазовій практиці. Бувало, що Еллінгтон

використовував двох контрабасистів одночасно, частково через те, що він не хотів нікого звільняти.

У цей період також дебютував Чарльз Мінгус (1922-1979), який став не лише видатним басистом, а й одним з найкращих джазових композиторів після Дюка Еллінгтона. Рей Браун (1926-2002), чия творча кар'єра охоплює майже шістдесят років, також став активно працювати в середині 1940-х років. Ще одним музикантом, який зробив великий вплив на майбутніх басистів, був Вілбур Вейр (1923-1979).

У 1950-х роках на американській джазовій сцені з'явилося багато нових талановитих виконавців, зокрема Пол Чемберс (1935-1969) у класичному квінтеті Майлза Девіса у 1955 році. Вплив Чемберса сягає аж до сучасної епохи і залишається незрівнянним, особливо зважаючи на те, що його кар'єра тривала лише чотирнадцять років. Серед інших видатних басистів, які залишили свій внесок у цей період, були Ред Мітчелл (1927-1992), Ізраїль Кросбі (1919-1962), Персі Хіт (1923-2005), Сем Джонс (1924-1981), Бутч Уоррен (1939), Даг Уоткінс (1934-1962) та багато інших.

У 1960-х роках настала нова ера усвідомлення, а разом з нею і нова ера музики. В цей час з'явилося багато видатних контрабасистів. Як і Пол Чемберс, Рон Картер (1937) став відомим учасником квінтету Майлза Девіса. На сьогоднішній день Картер все ще дуже активний і зіграв у більш ніж 2 500 альбомах. В цей час Чарлі Хейден (1937) став важливою фігурою в групі Орнетт Коулман, так само як і Дейв Голланд (1946) з Майлзом Девісом. Скотт Лафаро (1936-1961) та Едді Гомес (1944) у різний час були ключовими учасниками тріо Білла Еванса і допомогли сформувати новий віртуозний підхід до гри на контрабасі. ЛаФаро загинув в автокатастрофі у віці 25 років, але він був визнаний одним з найбільш прогресивних і найперспективніших контрабасистів на сцені в той період. Джиммі Гаррісон (1934-1976) був басистом у відомому квартеті Джона Колтрейна й провідним голосом у цьому ансамблі. Колтрейн вперше почув Гаррісона з бендом Орнетта Коулмана та

був настільки вражений, що одразу ж запросив його на роботу. Барабанщик Елвін Джонс назвав Гаррісона «поворотним моментом» для квартету.

Музичні методи, використані і вперше застосовані Джиммі Блентоном, багато в чому визначали ту роль, яка в майбутньому буде відведена бас-гітарі в джазовій музиці. У плані зручності бас-гітара полегшить виконання більш швидких і ліричних пасажів, які були б ускладнені для контрабасиста. Згодом стало більш поширеним явищем, коли басисти грають мелодію, дублюючи інших інструменталістів. В сучасній музиці у багатьох випадках мелодію виконує тільки бас. Бас-гітара зіграла важливу роль в просуванні можливостей інструменту в цьому відношенні. Разом з електричним інструментом басисти стали більш розкривати своє звучання.

Поряд з цим розширенням можливостей з'явилися і нові обов'язки та вищий рівень відповідальності. Віт Сайденер з кафедри джазових досліджень Університету Майамі коментує цю подію: «До появи бас-гітари, контрабасист з добрим почуттям ритму міг обійтися без знань в зміні гармонії, тому що контрабас не володів такою ж чіткістю, як бас-гітара».

В джазі контрабас часто грає не стільки чітко чути, скільки відчутну роль. Після поява бас-гітари гармонічні аспекти інструменту стали більш значущими.

Басисти, такі як Петтіфорд, Рей Браун і Пол Чемберс, продовжили стиль, який почав розвивати Блентон, і стали впливовими та визнаними музикантами як джазові контрабасисти. Вони встановили планку, до якої повинні прагнути майбутні джазові басисти, як на контрабасі, так і на бас-гітарі. Більшість відомих партій, які виконували ці культові басисти, були пов'язані з творчістю новаторів бібопу, таких як Чарлі Паркер і Діззі Гіллеспі. Мова бібопу перенеслася з духових інструментів на контрабас, а в подальші роки була адаптована до виконання партій на бас-гітарі.

1.2. Шлях до створення еталонного інструменту

У ранні періоди джазу контрабасисти виступали без підсилювачів. В результаті цього ступінь чіткості звучання басової партії часто обмежувалася. Інколи висота звучання кожної ноти була менш важлива, ніж ритмічна пульсація баса. Серед базових функцій контрабасу, функціонування в якості ударноритмічного інструменту; гармонічна складова в басових партіях була другорядною по відношенню до ритмічної функції. Це траплялося досить часто, оскільки басові ноти не були чітко помітні. Що стосується змін у розвитку баса в джазі, то поява бас-гітари забезпечило більшу чіткість звучання. Це дозволило басу внести більш значний внесок в гармонічну функцію.

На початку XX століття бас був не тільки ледь чутним допоміжним інструментом, але й відводив собі роль менш значущого учасника на другому плані, в той час як в 1960-х роках в популярній музиці він став більш популярним і звільнився від своєї традиційної функції завдяки появі басгітари. Віртуоз і новатор Віктор Вутн у віці трьох років почав грати на басгітарі. Після знайомства з джаз-рок-ф'южн в більш пізні роки він почав цінувати традиційний джаз, що виконується на контрабасі. Він розмірковує про те, яким чином це вплинуло на його концепцію як бас-гітариста: «Це дуже вплинуло на те, як я думаю про значення басу. Часом на старих записах ви навіть не можете почути висоту басової партії, значно важливіше ритм»[39].

Прихильник ранніх бас-гітар Монк Монтгомері поділився схожою думкою щодо того, що лідер гурту Лайонел Хемптон надавав перевагу саме бас-гітарі тому, що добре її чув: «Коли в оркестрі є контрабас, ви його не стільки почуєте, як відчуєте» [30, с. 17]. Майбутнім басистам важливо розуміти цю суть, щоб виконувати ритмічну функцію партії баса в ансамблі, не дивлячись на те, що педагогічно передати значення цієї ідеї буває складно. Студенти, які навчаються грі на бас-гітарі, часто віддають перевагу нотній

грамоті та гармонічним аспектам гри на басу, а не основам ритмічного розвитку.

Щоб оцінити вплив бас-гітари на розвиток джазової музики, важливо зрозуміти, як і чому бас був задуманий і створений. Треба уточнити, що в 1951 році бас-гітара не була абсолютно новою ідеєю, оскільки акустичні версії баса існували в різних країнах, наприклад, банджо в Південній Америці, бузуки в Греції і балалайка на Сході. Проте, бас-гітара суттєво відрізнялася від звучання даних акустичних інструментів. Тривалість звучання ноти, відтвореної на бас-гітарі, значно довше, ніж на акустичному басі; та ж нота, зіграна на акустичному басі, має набагато менш тривале звучання. Дана концепція пізніше вплине на розвиток стилістичних напрямків, пов'язаних з джазом, таких як джаз-рок-ф'южн. Підсилювач, а в більш пізні роки звукові ефекти та інші електронні удосконалення дозволили створити широкий спектр тембральних маніпуляцій, які також вплинули на основний баланс пульсу і ритмічної динаміки різних музичних стилів. І хоча нововведення могли бути реалізовані у відповідь на вимоги й умови навколишніх факторів, саме вони згодом вплинули на те, як буде виконуватися та чи інша музика, а також як вона буде звучати.

Ідея створення підсилювача для бас-гітари виникла на багато років раніше появи бас-гітари Fender; оскільки музика ставала все гучніше, музиканти хотіли чути бас більш виразно. У 1920-х роках Ллойд Лоар працював інженером в компанії «*Gibson Mandolin Guitar Company*» в Каламазу, штат Мічиган, де експериментував з електричним контрабасом, який був тонший, ніж його акустичний варіант. Він був далекий від того, що в кінцевому результаті стало промисловим стандартом *Precision bass* компанії Fender, але, все ж таки, варто відзначити, що це поширена помилка - приписувати винахід виключно Лео Фендер. У книзі Джима Робертса «Американські бас-гітари» є чудова примітка на початку: «Ллойд Лоару, у якого була вірна ідея, і Лео Фендеру, який змусив її працювати»[36].

У той час як інші експериментували з інструментами великого розміру, щоб добитися кращого звучання низьких частот, Ллойд Лоар працював над створенням більш компактного електричного інструменту для створення більш гучного звуку. Прототип баса «*stick*» був схожий на сучасні електричні контрабаси, зі звукознімачем, встановленим в бакелітовій коробочці під бриджем. Компанія «*Gibson*» забракувала ідею Лоара, і він заснував свою власну компанію «*ViviTone*», хоча немає ніяких документів про те, що електробаси «*ViviTone*» коли-небудь випускалися.

Примітно, що до появи *Fender Precision* вже були розробки бас-гітар з електропідсилювачем, але жодна з цих ідей не стала по-справжньому успішною, можливо, через відсутність в той час відповідного обладнання для посилення звуку. Поряд з «*Vega*», компанія «*Gibson*» на початку 1900-х років випускала «*mando-basses*»; по суті, ці інструменти були дуже великі мандолінообразні басові інструменти, які використовувалися в оркестрах мандолін і грали в вертикальному положенні. Подібним чином, гітара *Regal Basso* 1930-х років являла собою гібрид акустичної гітари збільшеного розміру і контрабаса, з десятидюймовим торцевим штирем для вертикальної гри.

В кінці 1930-х років компанія «*Gibson*» змінила цю конструкцію, додавши до неї електромагнітний звукознімач, і назвала їх електричними бас-гітарами. Було створено ліше два таких екземпляра, і один з них використовувався Уоллі Каміном в тріо «*Les Paul*». Компанія «*Gibson*» дійсно випустила електро-бас, більш відповідний до сучасної концепції інструменту, але тільки в 1953 році, незабаром після того, як був випущений революційний бас *Precision* Лео Фендера. Бас був названий «*EB-1*» і по конструкції нагадував скрипку, з коротким грифом і телескопічним кінцевим штифтом, щоб на ньому можна було грати в вертикальному положенні. Ллойд Лоар в той час не брав участі в розробці або виробництві електробаса «*Gibson*».

Бас-гітари «*Rickenbacker*» - одні з найвідоміших моделей на ринку. Особливо виділяється модель «4001», завдяки своїй асоціації з такими

культовими бас-гітаристами, як Гедда Лі з «*Rush*», Кріс Сквайр з «*Yes*» і Пол Маккартні з «*Beatles*». Адольф Рікенбекер був швейцарським іммігрантом, що влаштувався в Лос-Анджелесі в 1918 році. Він став акціонером компанії «*National Stringed Instrument Company*», яка займалася виробництвом «підсилених» гітар з алюмінієвим резонуючим ріжком всередині сталевому корпусу. Менеджер компанії «*National*» Джордж Бошамп розробив перший магнітний звукознімач і разом з конструктором Гаррі Уотсоном створив першу комерційно доступну електрогітару в 1931 році. Вона була названа «сковорідкою» через свій круглий корпус і довгий гриф.

У 1936 році компанія «*Rickenbacker*» зробила значний внесок в розробку бас-гітари з підсилювачем. Була представлена модель «*Rickenbacker Electro Bass-Viol*», яка мала металевий корпус і звукознімач з підковоподібним магнітом. Що цікаво, бас міг кріпитися до верхньої частини підсилювача, при цьому накінецьник служив вихідним гніздом. У тому ж році компанія «*Rega*» випустила схожу конструкцію електричного контрабаса, однак він не кріпився до підсилювача.

Розглядаючи процес розвитку електричного баса, необхідно відзначити роботу Пола Тутмарка. Тутмарк був гавайських гітаристом і викладачем, що жив в Сієтлі, штат Вашингтон, де він заснував компанію «*Audiovox*» для виробництва електричних інструментів, включаючи електричний бас. Лео Фендеру, як правило, приписували винахід бас-гітари, поки не з'ясувалося, що Тутмарк випустив свою бас-гітару «*Audiovox Model 736*» в 1936 году. Це була перша цілнокорпусна бас-гітара, призначена для гри в горизонтальному положенні, але вона не отримала широкого поширення, випущено було всього близько ста моделей. У 1947 році син Пола Тутмарка по імені Бад воскресив ідею батька і розробив «*Serenader Electric String Bass*», який не досяг більшого успіху на ринку; оригінальний бас Тутмарка все ж зайняв історично значиме місце, і його модель знаходиться в експозиції музею «*Experience Music Project*» у Сієтлі.

Без сумніву, не дивлячись на всі початкові зусилля і досягнення в розвитку бас-гітар, поява електричного баса «*Fender Precision*» стало вирішальною подією щодо сприйняття електричного баса в сучасному світі. Бас «*Precision*» залишається справжнім еталоном для професійних музикантів, які працюють в різних музичних напрямках, як в студії, так і на концертах.

У різних країнах вироблялись різні версії моделі «*Precision*», з різним ступенем якості використовуваних матеріалів. Це зробило різноманітні моделі баса «*Precision*» доступними для басистів-любителів і студентів, які вивчають цей інструмент. Копії «*Precision*», часто набагато доступніші за ціною, також у величезній кількості представлені в роздрібних музичних магазинах; будьякий бас, що нагадує основну форму моделі «*Precision*», був створений під впливом оригіналу. Ця модель залишається найпоширенішою серед усіх бас-гітар. Кларенс Лео Фендер народився в 1909 році в Каліфорнії. Він став винахідником і співпрацював з Джорджем Фуллертоном в кінці 1940-х років.

У 1948 році Лео Фендер розробив першу серійну і доступну в продажі цільнокорпусну електрогітару, яка стала попередницею бас-гітари «*Precision*». Хоча сам він не був музикантом, Фендер уважно прислухався до проблем і вимог гітаристів і басистів. Потреба в доступному інструменті для гітаристів, а також необхідність у можливості підсилення баса і його портативності змусили його дотримуватися моделі своєї гітари «*Broadcaster*» (пізніше названої «*Telecaster*») і збільшити розмір, щоб створити бас-гітару. Як зазначив Фендер, музиканти того часу, «... щоб працювати, повинні були грати на басу, але багато хто з них не міг. Часом їм було потрібно грати і на басу, і на гітарі»[6, с. 4]. Назва «*Precision*» бас отримав завдяки точності звучання, яку можна було досягти за допомогою ладового грифа. Прагнучи дати можливість гітаристу працювати на бас-гітарі і, отже, стати більш затребуваним, Лео Фендер створив бас таким чином, щоб гітаристам «...не треба було дбати про висоту звуку ... стрій фактично такий же, як у нижніх чотирьох струн гітари»[6, с. 4]. В порівнянні з контрабасом, бас-гітара мала

велику перевагу, а також забезпечувала більш високу мобільність на сцені під час виступів.

Оригінальний бас «*Precision*» мав корпус з ясеня, 20-ти ладовий кленовий гриф, одношпулевий звукознімач з чотирма полюсами і головку грифа в стилі «*Telecaster*» з чотирма великими кілками «*Kluson*». Співробітник Лео Фендера Джордж Фуллертон стверджує, що шляхом спроб і помилок вони зупинилися на довжині грифа 34 дюйма - компроміс між довжиною грифа 25, 1/2 дюйма гітари «*Telecaster*» і 40-42 дюймами більшості контрабасів[37, с. 32]. Бас «*Fender Precision*» був випущений в 1951 році, хоча офіційно він не був представлений в промисловості до виставки «*NAMM*» (Національної асоціації музичних торговців) в Нью-Йорку в липні 1952 року. Лео Фендер заявив, що вони виготовили бас до кінця 1950 року. Басист Рой Джонсон з групи Лайонела Хемптона був одним з перших музикантів, який використовував бас «*Precision*» в широкій публіці, а в липневому номері журналу «*Downbeat*» за 1952 рік була опублікована фотографія Хемптона з новим інструментом в руках. Монк Монтгомері змінив Джонсона в групі і також використовував цей бас, стверджуючи, що йому подобається грати на ньому і Хемптоні подобається звук і гучність інструменту[30, с. 15].

Для професійного бас-гітариста бас «*Precision*» або щось схоже на нього є важливим інструментом. Звучання баса широко поширене в сфері звукозапису. Багато моделей «*Precision*» були модифіковані так, щоб в них можна було встановити бріджевий звукознімач для більш чіткого відтворення високих частот. Ця конфігурація схожа на конструкцію «*Fender Jazz Bass*», який був випущений в 1960 році. «*Jazz Bass*» став ще одним стандартом індустрії. Джако Пасторіус використовував як ладовий, так і безладовий «*Jazz Bass*» і зробив революцію в звучанні бас-гітари. «*Fender Jazz Bass*» також використовувалися багатьма іншими видатними музикантами, такими як Гедда Лі і Маркус Міллер, у яких є фірмові японські моделі «*Fender Jazz Bass*». Лео Фендер продовжував займатися розробкою бас-гітар «*Music Man*», а в більш пізні роки заснував компанію з виробництва музичних інструментів

«G&L» разом з Джорджем Фуллертоном і Дейлом Хайат. Він помер в 1991 році від ускладнень, викликаних хворобою Паркінсона. Його інновації продовжують чинити величезний вплив на музичну культуру.

У сучасному світі розвиток конструкції бас-гітари продовжує змінюватися. Хоча зовнішній вигляд інструменту залишається традиційним, проте складові з якого складається бас-гітара змінюються та вдосконалюються. Для фьюжн музики стали набувати популярності 5-ти та 6-ти струнні бас-гітари. Центральні ноти мають стандартний стрі *E-A-D-G*, а далі додається нота *B* контроктави та нота *C* першої отави відповідно. Це значно розширило діапазон виконавських можливостей інструменту, додавши ще більше простору для виконання низьких акомпанементських партій, а також більшого діапазону для виконання сольних партій.

Почали використовувати більшу кількість сприйнятної деревени. Найпоширеніший матеріал є клен, ясен, палісандр, липа, махагон, тополя. Всі ці дерева можна зустріти майже в кожному інструменті. Але з часом стає популярно робити інструменти під свої смаки та потреби, ти самим збільшивши кількість матеріалів для створення інструменту. Менш популярні, але використовуючи дерева – це лайсвуд, корінна, бубинго, червоне дерево, горіх, зирикоте та інші. Кожне дерево дає свій відтінок звучання, що дозволяє підібрати звук інструменту під свої потреби.

Оскільки бас-гітара це електричний інструмент, найважливішою частиною звучання інструменту є звукознімачи. Один із найпоширеніших видів басових звукознімачів – «*P-type*», який також називається «*split*». Він створений на основі конфігурації першої бас-гітари «*Fender Precision bass*». Має природний, «тепліший» звук.

Ще один вид називається «*J-type*» (*single-coil*), що вперше був на бас-гітарі «*Fender Jazz Bass*». Дає більше частотних можливостей і забарвлень, ніж «*P-type*». Надає універсальне звучання і підходить практично під будь-який стиль музики.

Також існують усілякі поєднання, а також так звані «*humbucker pickups*». Вони мають вигляд, як «*J-type*», тільки вдвічі ширші. «*Humbucker*» зазвичай менш шумлять (за рахунок протилежної обмотки) і мають більше низьких і менше високих частот, ніж «*J-type*» і «*P-type*». Це лише основні види звукознімачів. Сьогодні створенно більше 30 -ти видів звукознімачів із різними налаштуваннями під різні стилі музики та потреби.

Разом з цими потребами та можливостями їх виконання почали з'являтися фірми, які виробляють «кастомні» інструменти. Вони підбирають матеріали, та електроніку під бажання музиканта, та створюють оригінальний інструмент. Найпопулярнішими фірмами стали американська фірма «*MTD*», Польська фірма «*Mayones*», Українська фірма «*Woodstock*» та багато інших.

Оскільки ми говоримо про сучасний світ, неможливо не згадати про різноманітні електронні прилади для покращення або зміни звуку бас-гітари. Найпопулярнішими є педалі ефектів. Їх існує дуже велика кількість, але ми виділимо найпопулярніші серед джазових бас-гітаристів:

1. Ділей-ефект, за допомогою якого звук або кілька звуків будуть повторюватися у темпі композиції. Можна налаштувати на кількість повторень та тривалість цих повторень. Частіше використовують під час виконання імпровізаційних соло.
2. Октавер, за допомогою цієї педалі можна налаштувати додаткові октави, які будуть звучати разом із основною нотою. Налаштування дає можливість як додати октаву вгору, октаву вниз, або всі разом, тоді при виконанні ноти, вона буде звучати одразу в трійох октавах. Цей ефект є, мабуть, найпопулярніший серед джаз-фьюжн бас-гітаристів, атже він дає незвичайне звучання інструменту як під час імпровізації, так і в акомпанементі. Існують варіанти з додаванням у середину квінту від основного тону.

Висновки до Розділу 1

До появи бас-гітари, у роки становлення джазу, басові партії виконували інколи на тубі, але насамперед - на контрабасі. Контрабас має набагато більшу амплітуду звучання, ніж бас-гітара, і саме цей тембр став традиційним для джазової музики. Перші джазові контрабасисти перших історично важливих джаз-бєндів Баді Болдона, Дюка Елінгтона та Каунт Бейсі, кожен з яких створював нові принципи виконання акомпанементу та імпровізації. Найбільш впливовим вважається Джимі Блєнто, саме він знищив стереотип щодо функції контрабаса в джазовій музиці, певною мірою створивши виконавську базу, якою в подальшому будуть використовувати бас-гітаристи.

Шлях створення бас-гітари є складним, але дуже важливим для подальшого розвитку не тільки джазу, але й багатьох інших стилів музики. Перші моделі не набули популярності через недостатки в своїй конструкції, або через великі розміри інструменту, адже проєкт був на цілений для оптимізування та підсилення звучання інструменту. Якщо б в ті часи розвиток технологій мав можливості для реалізування, могли сьогодні музичний простір мав набагато більше стилістичних напрямків. Але це вдалося зробити лише у 1951 році Лео Фендером.

РОЗДІЛ 2

БАС-ГІТАРИСТИ: ІСТОРІЯ, ДОСЯГНЕННЯ ТА ІННОВАЦІЙНІ РІШЕННЯ

2.1. Перші представники джазового бас-гітарного мистецтва

На початку 20-го століття такі видатні особистості, як Джиммі Блантон, Оскар Петтіфорд, Пол Чемберс, Рей Браун та інші, започаткували джазову басову традицію на акустичному інструменті. З 1951 року джазові басисти почали набувати популярності як впливові музиканти, що грають на електричному та акустичному інструменті. Ми розглянемо історичні аспекти діяльності багатьох видатних бас-гітаристів. Розглянемо педагогічні імплікатури їхньої роботи, а також наведемо яскраві музичні приклади.

Вільям Говард Монтгомері. Після заміни Роя Джонсона в колективі Лайонела Гемптона, Монтгомері спершу скептично сприйняв бас-гітару, проте в 1953 році високо оцінив переваги нового інструмента, зазначивши, що: «...це найкраще, що будь-коли траплялося. Коли я приєднався до Гемпа зі звичайним контрабасом, він хотів мати електричний. Ідея мені абсолютно не сподобалася» [30, с. 16]. Почавши навчання заново, Монтгомері ще більше зацікавився цим інструментом: «Нічого подібного не існує... з моменту звільнення нашого піаніста у нас з'явився новий відтінок звучання, і, схоже, він суттєво заповнює відсутність фортепіано...» [30, с. 16]. В цей час, на відміну від більшості басистів, Монтгомері продовжував використовувати свій бас «*Fender*» на джазових виступах, кажучи: «Я не відчуваю втоми, граючи на ній. Набагато менше зусиль. вона значно легша, точніша і дозволяє грати набагато швидше» [30, с. 16].

Історія свідчить, що Монтгомері є одним з найбільш впливових ранніх прихильників бас-гітари в джазовому мистецтві, наряду зі Стівом Своллоу і Бобом Креншоу.

Визначною фігурою, що пов'язує традиційний джаз з бас-гітарою, є Стів Своллоу, про це свідчить хоча б той факт, що його музичні твори увійшли до джазових збірників «*Real Books*». Своллоу народився у 1940 році і на ранніх етапах своєї кар'єри грав на контрабасі разом з Телоніусом Монком, що підкреслює високий ступінь цінності його подальших робіт відносно джазових та бібопових традицій. Співпрацював з такими відомими джазовими виконавцями, як Гері Бертон, Пет Метіні, Джон Скофілд і Карла Блей.

На початку кар'єри Своллоу перейшов з контрабасу на бас-гітару, що було для нього доволі непростим кроком. Пізніше він розмірковував над цим рішенням: «Тоді це вважалося відвертою грубістю. Декого з друзів я втратив, але знайшов нових»[31, с. 61]. Для виявлення можливостей бас-гітари він почав: «...вивчати бас-гітаристів ... зацікавившись музикантами на кшталт Джеймса Джеймерсона і Дака Данна, мене зацікавила і музика, яку вони грали. Підлітком я був запеклим боппером. Без знайомства з бас-гітарою я, ймовірно, ще довго залишався б позаду, перш ніж познайомився б з такими виконавцями, як Марвін Гей і Отіс Реддінг»[31, с. 61]. У 1987 році Своллоу висловив своє бачення музичного впливу, який він може мати на слухача: «Я сьогодні вже не настільки вдячний, як тоді, коли був «музикантом із музикантів». Звісно, приємно, коли тебе поважають колеги, але наразі я більше прагну контакту з людьми, яких абсолютно не цікавлять технічні чи професійні моменти того, що я роблю» [31, с. 60].

Що стосується бас-гітари та контрабасу, Пет Метіні працював з кращими музикантами на обох інструментах і вважає, що основна суть звучання полягає не в інструменті, а в особистих здібностях кожного музиканта. Метіні називає Пасторіуса і Своллоу двома бас-гітаристами, які здатні найкраще імітувати більш широкий спектр атаки і динамічне різноманіття контрабаса: «Джако і Стів відмінно вміють розширювати вузький динамічний діапазон бас-гітари, що сприяє кращому відчуттю свінгу»[31, с. 63]. Сам Своллоу зазначив, що: «хитрість ладових інструментів полягає в

тому, щоб змусити їх звучати так само плавно і виразно, як і безладові інструменти»[31, с. 63].

На сьогоднішній день Своллоу грає на акустичній бас-гітарі. Однією з найбільш незвичних рис стилю гри Своллоу на бас-гітарі є використання сталевого медіатора, а також широке використання штрихів. Проте не схожий на агресивний металевий звук. Він створює насичене і неповторне звучання, грає у витонченій і вишуканій манері, що відображає джазову стилістику. Його звучання і ліричний спосіб виконання соло зробили його одним з найулюбленіших басистів у джазі, також він постійно займає одне з перших місць серед найкращих бас-гітаристів в рейтингу читачів і критиків журналу «*Downbeat*».

Вібрафоніст Гері Бертон висловив свої думки щодо виконавської манери Своллоу: «Ви не почуєте у його виконанні багато швидких нот і складних гармонічних побудов; він грає більш співуче»[5]. Подібний метод виявився надзвичайно успішним і відрізняється від багатьох інших сучасних бас-гітаристів, які відомі завдяки своїм більш технічним здібностям. Своллоу розповідав про свій підхід до сольних партій: «Майже всі, будучи молодими, прагнуть розвивати швидкість. Я рано зрозумів, що мені слід пригальмувати»[32, с. 65].

Своллоу - один з найповажніших і найвідоміших басистів в історії джазу та історії бас-гітари. Завдяки роботі з тріо Джона Скофілда разом з барабанщиком Біллом Стюартом, а також роботі в проєкті Гарі Бертон з Петом Метіні та Антоніо Санчесом, він міцно закріпив за собою звання легенди джазу. Турне з цими колективами також сприяло знайомству з його майстерністю молодого покоління шанувальників джазу.

Разом зі своїм сучасником Стівом Своллоу, Боб Креншоу є ключовою фігурою в історії джазу та бас-гітари. Креншоу, відомий завдяки своїм численним гастролям і записам з Сонні Роллінзом, є досвідченим контрабасистом та бас-гітаристом. У 1964 році він взяв участь у створенні легендарного хард-боп альбому Лі Моргана «*The Sidewinder*»(Додаток 1), що

був записаний на лейблі «*Blue Note*». Крім того, Креншоу багато працював як сесійний музикант для саундтреків до фільмів і телепередач, зокрема для дитячих телешоу «Вулиця Сезам» і «Електрична компанія».

Перехід Креншоу на бас-гітару, на відміну від Монтгомері та Своллоу, можливо, був зумовлений не лише естетичними симпатіями, адже на початку своєї кар'єри він отримав серйозні травми в автокатастрофі; через це, він не міг нормально грати на контрабасі. Однак він почав використовувати бас-гітару ще довго після того, як одужав через аварію.

Після концерту з Сонні Роллінзом у 2005 році Креншоу прокоментував, чому він продовжує використовувати бас-гітару, а не контрабас, пояснивши це тим, що: «Сонні подобається бас-гітара»[18, с. 74].

Подібно до Стіва Своллоу, Креншоу використовує стриманий стиль виконання соло, який зосереджується на ліричності, а не на великій кількості нот чи демонстрації виконавської майстерності. Останні роки перед смертю він продовжував працювати басистом Сонні Роллінза і виступати наживо з легендою саксофону.

Безсумнівно, Джако Пасторіус є найважливішою та впливовою постаттю в історії розвитку бас-гітари. Він залишив спадщину, яка, ймовірно, не була реалізована в повному обсязі; Пасторіус пішов з життя 21 вересня 1987 року у віці тридцяти п'яти років. Незважаючи на те, що його життя було коротким, його величезний вплив на музичний світ, розвиток джазового мистецтва і спосіб використання та розуміння бас-гітари є незмірним. Зухвале відношення, яке він демонстрував, було сприйняте багатьма музикантами з застереженням. Швидко отримавши репутацію самопроголошеного «найкращого бас-гітариста у світі». Слухаючи його гру, більшість визнавали його зухвалі твердження про власну геніальність справедливими. Він народився 1 грудня 1951 року в Норрістауні, штат Пенсильванія, в родині Джона Френсіса Пасторіуса III. Найчастіше його асоціюють з Форт-Лодердейлом, штат Флорида, через те, що його сім'я переїхала туди незабаром після його народження. Він також був пов'язаний з Університетом Маямі в

Корал-Гейблз, штат Флорида, де в 1973 році працював викладачем протягом семестру.

У 1995 році журналіст Білл Мілковскі опублікував найбільшу біографічну публікацію про басиста, яка коли-небудь була написана: «Джако; Незвичайне і трагічне життя Джако Пасторіуса». Хоч книга містить багато особистих розповідей басиста про його творчий і життєвий досвід, зокрема детальні описи психічного розладу, який він пережив у другій половині свого життя, однак загальновідомо, що достовірність більшої частини матеріалу в книзі викликає сумніви. Чимало близьких до Пасторіуса людей на різних етапах його життя відверто висловлювали сумніви щодо правдивості книги, серед них і давній друг та колега Пет Метіні, який називає її «жахливо неточною, невдалою біографією»[28].

Серед інноваційних досягнень Пасторіуса в бас-гітарному мистецтві - використання флажолетів, що підтверджується його виконанням твору «Портрет Трейсі»(Додаток 2). Прийоми, використані у творі, справили неймовірний вплив на бас-гітаристів. Особливістю цього твору є одночасне ведення мелодійної лінії з басовими нотами, що супроводжують її. Твір був присвячений першій дружині басиста, Трейсі Лі.

Одним з найяскравіших особливостей музики та спадщини Джако Пасторіуса є його звучання. Він відомий насамперед тим, що використовує дві джазові бас-гітари «*Fender*». Перша - модель 1960 року, друга - 1962 року, яку він, як відомо, модифікував у безладову бас-гітару, самотійно зірвавши лади. Перед тим, як стати бас-гітаристом, він грав на барабанах, що, можливо, певним чином пояснює його почуття ритму. Він грав на контрабасі, але зазначив, що погода у Флориді не сприяла тому, щоб підтримувати належний стан величезного дерев'яного інструмента. Він часто використовував бриджевий звукознімач, а його права рука часто щипала струни дуже близько до бриджу. Саме цей яскравий звук став асоціюватися з ім'ям Пасторіуса і справив потужний вплив на музику. Тембр і атака, які використовує Пасторіус, є найбільш наслідуваним звуком в історії бас-гітари. Його вплив можна почути

в грі багатьох басистів, в дуже широкому розмаїтті музичних стилів і напрямків.

Пасторіус здійснив унікальний прорив серед бас-гітаристів, його музика отримала всезагальне визнання серед джазменів. Поширеною тенденцією серед джазових пуристів є встановлення елітарних та виняткових критеріїв щодо того, що вважається справжньою джазовою музикою. Але коли з'являється такий унікальний і обдарований музикант, як Пасторіус, вони визнають його одним із своїх, стверджуючи про його геніальність. Пасторіус не був виключно джазовим музикантом, його музика поєднувала в собі різні стильові напрямки, так званий «*fusion*». Активно співпрацював з канадською співачкою і композитором Джоні Мітчелл, а також працював у різних інших проектах, що виходили за рамки традиційного джазу.

У своєму відомому дебютному, одноіменному сольному альбомі 1976 року (Додаток 3) він підтверджує свою прихильність до джазу та мови бібопу, починаючи запис з класичної бібопового стандарту. «*Donna Lee*» - стандарт Чарлі Паркера, що побудована на змінах акордів пісні «Індіана». Подібне внесення класичного боповського стандарту у стилістично різноманітний альбом, вплинуло на багатьох бас-гітаристів в наступні роки, оскільки велика частина басистів та інших інструменталістів, унаслідували приклад, запропонований Пасторіусом. Напевно, це збіг обставин, але вплив Пасторіуса відчувається в музичній індустрії майже скрізь в різних варіантах. Його версія «*Donna Lee*», стала однією з найбільш популярних творів у всьому бас-гітарному репертуарі. Він використовував лише перкусію для супроводу мелодії, а його чітка артикуляція і тембр захоплюють і легко запам'ятовуються. Ефект від цього виконання відчутний і сьогодні.

Окрім однойменного сольного альбому, Пасторіус брав участь у створенні багатьох історично важливих релізів. Одним із таких релізів став його відомий альбом, записаний під час роботи з прогресивним проектом «*Weather Report*». У 1977 році разом з Вейном Шортером, Джо Завіналом, Алексом Акуною та Маноло Бадреною Пасторіус записав альбом «*Heaven*

Weather». На платівці звучали ще дві композиції, які згодом стали гімнами бас-гітари. «*Birdland*» і оригінальний «*Teen Town*».

«*Teen Town*»(Додаток 4) має онду з найскладніших басових партій. Цей пасаж не надто зручний для гри на бас-гітарі. Це характерно для стилю Пасторіуса, адже він не грав і не писав так, щоб це було зручними з точки зору техніки виконання. Музичність у його виконанні та написанні творів була першочерговим фактором. Так само, як музиканти можуть отримати користь від навчання гри на інших інструментах, вивчення транскрипцій Пасторіуса може слугувати прикладом застосування ладів, які не обов'язково пов'язані зі звичними звукорядами бас-гітари.

Цей фрагмент широко використовується для відтворення, але досягти справжнього звучання оригінального виконавця може виявитися дуже складним завданням. Побудова мелодичної лінії дуже схожа з його авторською композицією «*River People*»(Додаток 5). Перше фразу в «*River People*» грається октавами, кожна нота грається двічі. Щоб передати тембр оригінальної композиції, виконавець повинен використовувати атаку правою рукою, подібну до атаки Пасторіуса. Атака повинна відбуватися близько до бриджу, щоб чітко виконати швидкий перехід і отримати належний тембр.

Виконання октав простіше на бас-гітарі на відміну від контрабасу. Ноти обмежені з точки зору того, що можна відтворити; краще почути запис, щоб зрозуміти суть звучання і відчуття часу, яке передав Пасторіус. Це приклад звучання, яке Пасторіус передав на своїх джазових бас-гітарах «*Fender*».

Пасторіуса також стали відомими в репертуарі бас-гітари. Робота з «*Weather Report*» вважається зразковою для джаз-рок-ф'южну, хоча точно і однозначно класифікувати його творчість може бути складно. Творчість «*Weather Report*» є певним відображенням впливу джаза на гру Пасторіуса на бас-гітарі, демонструючи при цьому, як бас-гітара може впливати на музику, пов'язану з джазом. Кожен з музикантів колективу є досвідченими джазовими музикантами.

Інший альбом, що має історичну цінність, на якому з'явився Пасторіус, - дебютний сольний реліз Пета Метіні 1976 року; у записі «*Bright Size Life*» брали участь тріо Метіні, Пасторіус і барабанщик Боб Мозес, а реліз вийшов на лейблі «*ЕСМ*». Метіні згадав про спадщину басиста у анотаціях до перевидання першого альбому Джако Пасторіуса, що вийшов у 2000 році: : «... перший і єдиний у своєму роді, без попередників; єдиний джазовий музикант з 70-х років, якого у всьому світі знають на ім'я всі шанувальники музики всіх стилів і напрямків. Починаючи з глибин Африки, де його вшановують майже як бога, закінчуючи концертними залами майже всіх музичних університетів планети»[28].

Деякі вважають, що музикант має більше значення, ніж інструмент, і поділяють цю точку зору. Загальноприйнято вважати, що Пасторіус досяг свінгового відчуття на бас-гітарі задяки впливу традиційного джазу. Навіть при використанні віртуозних технічних прийомів, метро-ретмічно завжди залишався чітко в розмірі. Пасторіус разом зі своїм сучасником Стенлі Кларком успішно та безпрецедентно інтегрували бас-гітару у музику, що перебувала під впливом джазу.

2.2. Вплив джазової традиції на творчість сучасних виконавців

Стенлі Кларка та Джако Пасторіуса нерідко порівнюють між собою за стилістикою. Кларк був одним з перших бас-гітаристів, який став лідером колективу. Вражаюча техніка гри на інструменті принесла йому репутацію майстра-віртуоза та експериментатора на світовому рівні. У 1976 році відбувся реліз одного з його найуспішніших сольних альбомів – *«School Days»*. Перший трек містить унікальну басову лінію, яка стала історичним еталоном для бас-гітар. Раніше того ж року, колектив *«Return to Forever»* у складі з піаністом Чіком Коріа, барабанщиком Ленні Вайтом і гітаристом Елом Ді Меолою та Стенлі Кларк випустили альбом *«Romantic Warrior»* (Додаток 6). Гурт є одним з найбільш авторитетних в історії джаз-ф'южн колективів в історії. У 2008 році гурт отримав можливість відродити частину свого класичного репертуару і продемонструвати, що їхня виконавська майстерність все ще вражає так само, як і понад сорока років тому.

У лайві басові соло Кларка викликають потужну реакцію публіки. Він є одним із найкращих дуал-інструменталістів, оскільки демонструє надзвичайно високий рівень віртуозного володіння бас-гітари та контрабасу. Майстерність Кларка, його харизма і яскрава манера поведінки на сцені одразу привертають увагу слухачів, тому він залишається одним з найулюбленіших басистів в історії. Його робота з *«SMV»*, в якій брали участь Маркус Міллер і Віктор Вутн, відкрила Кларка молодому поколінню бас-гітаристів і шанувальників джазу.

Ще одним показовим виступом Кларка є участь на міжнародному джазовому фестивалі у Віторія-Гастейз, Іспанія. На одній сцені він зібрав молодих талановитих музикантів таких як: піаністи Бека Гочіашвілі, Камерон Грейвз та барабанщик Майкл Мітчелл. Всі вони мають великий досвід як у класичному джазі так і в сучасній фьюжновій музиці.

Вони виконали авторські твори Кларка «*Song To John*» , «*Oh Oh*», а також сучасну інтерпретацію джазового стандарту «*Black Narcissus*», Джо Хендерсона.

Кларк грає на контрабасі, підтверджуючи свій величезний виконавсько-технічний рівень майстерності, використовуючи як класичну для джаза щипкову техніку гри, а також смичкову, зігравши мелодійне соло у композиції «*Song To John*».

Весь виступ був сповнений неочікуваних музичних рішень, починаючи з інтегрування контрабасу у сучасну джазову музику, використанням двох синтезаторів, на яких Грейвз робив музичні підкладки з космічних звуків, та імітуючи вібрафон виконував сольні партії та закінчуючи атмосферою на сцені, адже музиканти показуючи великий рівень виконавства, були досить вільні, музично спілкувалися та шуткували між собою, роблячи цей концерт по справжньому цікавим та незабутнім.

Маркус Міллер став відомий в джазовому суспільстві, граючи з Майлзом Девісом у другій половині кар'єри трубача. Міллер - талановитий мульти-інструменталіст (в альбомі гурту «*SMV*», «*Thunder*» він грає на бас-кларнеті, синтезаторі і бас-гітарі). Як бас-гітарист, Міллер відомий своїм звуком і тембром, а також його навичками слепця, орієнтованими на гру в стилі фанк. Він справив значний вплив на бас-гітаристів.

Компанія «*Fender*» серійно випускала фірмовий бас Маркуса Міллера, зроблений в Японії за зразком його «*Fender Jazz Bass*» 1977 року. Оригінальна конструкція гітари передбачає кріплення грифу на трьох болтах з функцією «*microtilt*», що дозволяє легко регулювати нахил грифу. Дана модель проіснувала недовго, оскільки її надійність виявилася недостатньою в порівнянні з класичною моделлю з чотирма болтами. Більш ранні моделі «*Fender*» є найбільш популярними серед музикантів і колекціонерів що згодом, звісно, збільшило їх вартість. Оригінальна модель була виготовлена в США з використанням ясеневієї деревини, що надає їй глибокий резонуючий звук. Модель з підписом «*Marcus Miller*» виготовляється в Японії, і в той час,

як і багато інших моделей виготовлялося з дешевої деревини, наприклад, вільхи, то для виготовлення цього інструменту використовується ясен. Міллер продовжує використовувати свою модель 1977 року як основний інструмент, а його фірмовий бас продовжує продаватися у великих кількостях.

Спільно з легендарними басистами Стенлі Кларком і Віктором Вутен, Міллер створив колектив «*SMV*» і випустив альбом «*Thunder*» (Додаток 7) 12 серпня 2008 року. Реліз є показовою роботою, що відображає сучасний етап розвитку бас-гітарного мистецтва. Три покоління представлені учасниками цієї групи, і внесок кожного з них є історично вагомим. Реліз «*Thunder*» є своєрідним відображенням кульмінації величезного творчого здобутку кожного з цих легендарних музикантів.

Міллер і Вутн називають Пасторіуса і Кларка найбільш значущими особистостями, що вплинули на їхню творчість, як і більшість інших бас-гітаристів. Розповідаючи про Стенлі Кларка, Міллер поділився деякими думками щодо особливості звучання баса: «...на певних інструментах, які мають особливий стрій, таких як гітара або бас-гітара, є звуки - наприклад, *E* на відкритій струні на бас-гітарі - просто чарівні. Це найнижча нота на бас-гітарі, і Стенлі це зрозумів» [20, с. 22]. У віці п'ятнадцяти років Міллер вперше почув джазовий стандарт «*Donna Lee*» у виконанні Джако Пасторіуса: «Я ще не був знайомий з бібопом, і це звучало так, ніби хтось просто грав хаотичні ноти, але потім я відвідав джазовий майстер-клас і вивчив цей стандарт» [20, с. 24]. Це надихнуло Міллера на глибше дослідження джазової традиції: «Музика Пасторіуса була для мене немов дзвіночком, що наштовхнув мене на вивчення бібопу, який справді допоміг мені зібратись з думками» [24, с. 3]. На той час Міллер був вже знайомий з іншими музичними стилями, виступав і займався продюсерською діяльністю в різних жанрах з різними артистами, серед яких Лютер Вандросс, Френк Сінатра, Чака Хан, Девід Сенборн і *LL Cool J*.

Проект «*SMV*» швидко отримав передбачувану критику; метою якого було створити певну платформу, на якій троє віртуозів матимуть змогу

здійснити своєрідні шоу, спрямовані на демонстрацію виконавської майстерності без уваги до музичної складової. Серед бас-гітаристів проєкт мав би викликати щонайменше зацікавлення, адже він явно є чимось більшим, ніж просто показовими виступами. Всі партії умовно поділяються на басові, акомпануючі та мелодійні. Крім авторських композицій від усіх трьох басистів, на записі є цікавий ремейк пісні «*Tutu*» з однойменного альбому Майлза Девіса 1986 року, продюсером і бас-гітаристом якого був Міллер. Він давно зарекомендував себе як один з найкращих продюсерів у галузі, маючи безліч творчих досягнень.

В журналі «*Downbeat*» альбом «*Thunder*» отримав гідну тризіркову оцінку, але залишилася різка критика від письменника Філіпа Бута, актуальна для будь-якого спільного бас-гітарного проєкту: «...незважаючи на приголомшливу якість басових партій, це звучить занадто монотонно, навіть для тих, хто грає на цьому інструменті»[8, с. 80]. Платівка має сучасну джазову та фанкову естетику, на ній представлений широкий перелік музичних творів. Судження Бута може певною мірою стосуватися обмеженої теситури баса. Звичайний чотириструнний бас «*Fender Precision*» або «*Fender Jazz*» має 21 лад, що рівняється діапазону трохи менше трьох октав, проте найвища нота - це нота *Eb* на першій лінійці скрипичного ключа, оскільки бас-гітара - це транспонуючий інструмент, ноти в якому написані на октаву вище, ніж звучать. Західна музика зазвичай зосереджується на високих нотах, які проводять мелодичну лінію. Слухачі в Північній Америці, зазвичай, схильні до високих діапазонів, тому важко утримати увагу звичайного слухача, коли більша частина мелодії виконується у низькому діапазоні.

Проекти, орієнтовані на бас-гітари, зіштовхуються з обмеженням у досягненні популярності, і музика часто може бути обмежена рамками маркетингової демографії. Імовірно, більша частина продажів «*Thunder*» була отримана серед бас-гітаристів. Серед людей, які не є музикантами, альбом мав небагато продажів, але він є мистецьким успіхом, який далеко виходить за рамки шоу і виконавської майстерності.

Безумовно, визначною фігурою в розвитку виконавсько-технічних прийомів на бас-гітарі з часів Жако Пасторіуса є Віктор Вутн. Майстерність Вутена, як виконавця і композитора, часто залишається непомічена. Значною мірою це пов'язано з переважною кількістю відгуків, які він отримує за свої показові виступи, особливо від молодих музикантів і шанувальників, яких, як правило, більше вражає надзвичайна винахідливість і технічна майстерність на інструменті. Це створило імідж Вутна як такого собі розважального артиста, якому бракує справжнього музичного мислення. Таким самим часто називають і його давнього музичного колегу та геніального майстра банджо Белу Флека. Інтенсивність і швидкість видобування нот часом була характерною рисою його звучання. У статті для журналу «*Downbeat*», присвяченій його книзі 2006 року «*The Music Lesson: A Spiritual Search for Growth Through Music*», Вутен говорить про важливість вивчення музичних елементів, не пов'язаних з нотами: «Мені було складно навчитися добре грати, через те, що більша частина мого навчання була присвячена нотам. Все, що я знаю про відчуття груву, я дізнався сам»[52, с. 67]. Далі в статті підкреслюється важливість музичних аспектів, таких як почуття ритму та часу, і насправді назва статті звучить як «*Note Are Overrated!* (ноти переоцінені)».

На початку 1990-х років Віктор Вутен стає відомим завдяки гурту «*Bela Fleck and the Flecktones*». Бела Флек - музичний новатор і віртуоз банджо, що поважає традиції блюграсс і джазу, а також намагається вивчати нові поєднання різних музичних стилів. До складу гурту «*Flecktones*» входить брат Віктора, Рой, відомий як «*Future Man*», який грає на електронних і акустичних ударних інструментах. У більш пізні роки до складу гурту був запрошений саксофоніст Джефф Коффін. Віктор Вутен зробив революцію в технічних аспектах гри на бас-гітарі завдяки техніці правої руки під назвою «*fretting*», техніки «*double thump*», використовуючи великий палець правої руки для ударів вгору і вниз, подібно до того, як гітарист чергує удари медіатором.

Завдяки цьому можна отримати швидку ударну атаку правою рукою, що неможливо при використанні традиційної техніки.

У живих виступах «*Bela Fleck and the Flecktones*» композиція може здатися чимось другорядним по відношенню до інструментальної майстерності музикантів. Ймовірно, це пов'язано з тим, що гурт користується популярністю у більш молодій публіки, особливо після останніх гастролей на підтримку ікони попроку Дейва Метьюса. «*Flecktones*» приєднуються до головного виконавця на сцені під час фінальної частини шоу, що дозволяє їм максимально розширити коло шанувальників Метьюса. Молода аудиторія зачарована виступами, які можуть здатися націленими на те, щоб справити враження, виходячи з міркувань «враження понад суті». Реакція натовпу на такі виступи дуже показова і, схоже, позитивно впливає на думку про те, що подібні соло цілком доречні. Використання цих елементів дозволяє викликати сильну емоційну реакцію з боку слухачів. Надалі даний елемент стає важливим в живому виконанні.

Тим не менш, не зважаючи на віртуозну майстерність, композиторські та виконавські аспекти колективу є вражаючими. Вутн ніколи не жертвує своїм відчуттям часу та ритму заради швидкості. Чітка пульсація зберігається навіть під час використання флажолетів. Басова партія Вутена в більшості творів «*Flecktones*» має характер підтримки, а також досить проста, з акцентом на більш традиційну функцію баса.

Вутен зробив прорів в області виконавсько-технічних можливостей гри на бас-гітарі, зробивши популяризацію і розвиток двох особливих технік. «*Fretting*» - був поширений і до появи Вутена, але його застосування було обмежено. Рокгітаристи Едді Ван Хален і Ренді Роадс вдосконалили техніку використання правої руки на грифі, але вона функціонувала тільки для швидкої гри на одній струні. Свій метод Вутен більшою мірою використовує як гармонічний і контрапунктичний підхід, застосовуючи кілька пальців правої руки одночасно або у відповідь на ноти, взяті лівою рукою. Пальці лівої руки відтворюють ноти шляхом сильного удару по ладам.

Даний метод гри повністю звільняє бас-гітару від традиційної ролі акомпанементу, оскільки музикант може використовувати цю техніку для виконання мелодії одночасно з супроводом баса. Стенлі Джордан історично є ключовою фігурою для розвитку цього стилю гри на електрогітарі. Джордан виступає з сольними концертами з початку свого сходження до слави в 1980-х роках, поштовхом до якого став виступ в комедійному фільмі «Побачення всліпу». Він демонструє здатність зберігати незалежність у виступах, виконуючи кілька партій одночасно. На одному із концертів він виконує твір, в якому грає на фортепіано однією рукою, а іншою - на гітарі. Амбідекстрія, яку він використовує для цього, а також для гри на грифі двома руками, візуально вражає, так само як і виступи Вутна. Візуальна привабливість наштовхує на думку, що подібні виступи з використанням нових технічних прийомів, слід віднести до шоу, мета яких - викликати бурну реакцію слухачів. На думку критиків, в таких умовах не створюється по-справжньому художній та змістовний твір.

Втім, завдяки природній та розвиненій музичності Вутна та Джордана, вони здатні використовувати незвичну техніку гри як засіб для справжнього прояву своєї індивідуальності, а не як засіб для самореалізації. Справжня перевірка відбувається, коли слухач позбавлений візуального контакту та зосереджений тільки на звуковому сприйнятті твору. Звичайно, загальна розважальна цінність втрачається, якщо відсутня візуальна складова, але при цьому присутній додатковий елемент таємничості. Слухачеві може здатися, що звучить два інструменти, і він буде здивований тим, що сольне виконання може бути настільки цікавим. В кінцевому підсумку, естетичний результат повинен відповідати методу виконання, і Вутен досяг високого рівня виконавської майстерності на численних записах і під час багатьох виступів.

У 1997 році Вутен випустив сольний альбом під назвою «*What Did He Say?*». В його інтерпретації джазового стандарту «*Cherokee*», Рея Ноубла, музикант виконує складні басові лінії в дуже швидкому темпі. Фрази які він використовує в своїй імпровізації, свідчать про його майстерність та джазове

мислення. Також в однойменному треку він широко використовує вокальні лупи, які, відображають його симпатію до сучасних оброблених цифрових звуків. Балада «*Sometimes I Laugh*» складається з декількох басових доріжок, але всі партії залишаються досить простими. Мелодія починається з простої фрази у повільному темпі. Вутн не використовує жодної зі своїх новаторських технік гри правою рукою; основна увага зосереджена на простоті та мелодичній виразності. Результат - справжня демонстрація музичності Вутна і особливо його композиторської глибини. Вутн використовує в композиції запис сміху своїх дітей, що, на подив, не применшує загального відчуття від музики. Реліз його альбому «*Yin Yang*» 1999 року включає в себе два диски. Один - інструментальний, інший - вокальний. Однією з найсильніших сторін Вутена, звичайно, є стилістичне розмаїття, і він використовує його з величезним списком запрошених музикантів.

Другий основний технічний прийом, який популяризував Вутен, - це «*double thump*». Великий палець правої руки б'є по струні вниз, а потім чіпляє її піднімаючись вгору, як це робить гітарист користуючись медіатором. Після цього часто використовується рор, що виконується вказівним або середнім пальцем правої руки в традиційному стилі «*slap and pop*». В результаті виходить швидка атака, за допомогою якої тріолі і інші ритмічні малюнки можна грати в дуже швидкому темпі.

Найвідоміша композиція, в якій широко використовується ця техніка, - оригінальна композиція Вутена «*Classical Thump*» (Додаток 8). Він використовує класичні прийоми: *slap*, *hammer-on slap*, *hammer-on pop*, звичайну гру пальцями і звісно ж техніку «*double thump*». Твір починається з арпеджію по акордах I, IV і V ступеня в тональності соль мажор. Мелодія дедалі стає все більш складною. Як і інші віртуози гітари та бас-гітари, Вутен активно використовує відкриті струни, особливо при грі *hammer-on* і *pull-off*. Таким чином, досягається легкість виконання багатьох нот, яка неможлива, якби кожна нота була взята щипком на закритому ладі. Це ріднить гру Вутна з грою Скотта ЛаФаро на контрабасі десятиліттями раніше. Що цікаво, Вутен

використовує ноти відкритих струн, *A* і *E*, в основній гармонії мажору. Ці ноти є 2-м і 6-м ступенем по відношенню до тоніки *G*, і, ймовірно, не були б першими нотами для виконання в композиції. Завдяки тому, що ноти на відкритих струнах зустрічаються рідко і функціонують в основному як прохідний тон з акцентом або без, вони не порушують гармонію. Перкусійні ефекти і легкість, які створюються за допомогою використання цих нот, компенсують той факт, що відкриті струни не завжди можуть бути кращим вибором з точки зору висоти звучання. «*Classical Thump*» став одним з основоположних творів в області гри на бас-гітарі і безліч початківців настільки захоплені цією технікою, що прагнуть наслідувати Вутен. Але, на жаль, як і багато басистів, які намагалися імітувати віртуозні аспекти творчості ЛаФаро, виконували складні пасажі з втратою почуття ритму та часу, на відміну від ЛаФаро та Вутна.

В альбомі «*Palmystery*», випущений 1 квітня 2008 року, присутній еклектизм як і в «*Yin Yang*», але він більш сконцентрований. На записі цього альбому взяли участь бас-гітарист Рішар Бона та електрогітарист Майк Стерн. В черговий раз він віддає належне своєму джазовому минулому, виконавши версію стандарту «*Song For My Father*» Хораса Сільвера в фанковому стилі. В цьому альбомі Вутен дуже точно грає басові лінії в техніці *slap*, продовжуючи використовувати свої вдосконалені прийоми гри правою рукою.

Перед своєю роботою в «*SMV*» Віктор Вутен обговорював проблеми численних виступів з колегою бас-гітаристом Стівом Бейлі під назвою «*Bass Extremes*». Музиканти спільно записали два студійні альбоми і навчальний DVD з живими виступами і продовжують активно працювати в сфері освіти та виконавства.

В альбомі «*TRYPNOTYX*» (Додаток 9) 2017 року, випущеного разом із барабанщиком Деннісом Чемберсом та саксофоністом Бобом Франческіні, Вутн в котре демонструє неперевершений рівень майстерності гри на бас-гітарі. Через відсутність фортепіано чи синтезатора, гармонічну складову музики виконував Вутн, використовуючи флажолети та акордові прийоми, не

гублячи основної басової партії, підкреслюючи багатогранну можливість бас-гітари в джазовій музиці. Альбом написаний з використанням сучасних, цифрових звукових елементів, за схожим принципом, як і в альбомі «*What Did He Say?*». Все це підкреслює схильність Вутна до цифрової модернізації джаза в звучанні, при цьому залишаючи традиційні елементи, котрі і визначають саме джазову музику.

Випускник Університету Маямі, Стів Бейлі почав виступати з провідними джазовими музикантами, такими як Діззі Гіллеспі та Пакіто Д'Рівера, ще під час навчання в школі, і з тих пір здобув славу видатного бас-гітариста, новатора та педагога на міжнародному рівні. Однією з його найбільш значних досягнень є робота над шестиструнною безладовою бас-гітарою, де він удосконалив мистецтво гри на бас-гітарі, включивши природні та штучні флажолети, виконуючи кілька партій одночасно. Бейлі використовує вказівний палець правої руки на струні, в той час як другим або третім пальцем він щипає, створюючи різноманітні флажолети. Цей метод схожий на той, що широко використовується серед класичних гітаристів, за винятком того, що на гітарі зазвичай використовується великий палець; чимало басистів так само використовують великий палець, одночасно щипаючи струну вказівним пальцем правої руки.

Бейлі активно використовує перші три пальці правої руки для перебирання струн, що нагадує підхід, який використовував Нільс-Хеннінг Орстед Педерсон на контрабасі (Бейлі також є досвідченим бас-гітаристом). Його вільне володіння цим прийомом надзвичайно високе, так само, як і рухливість лівою рукою. Здатний виконувати складні партії з неймовірною вправністю та точністю.

Свій альбом «*Solo....So Low*»(Додаток 10) 2008 року Бейлі спродюсував і записав у «*Tree House Studios*», своїй домашній студії в Міртл-Біч, Південна Кароліна. Альбом може поставити в оману непосвяченого слухача, оскільки багато сольних композицій звучать так, ніби їх виконує більше одного музиканта або ж використано кілька доріжок. Всі треки є авторськими

композиціями, окрім двох. Вшанування двох легенд джазу різних епох; Бейлі сольо виконує джазові стандарти Чарлі Паркера «*Scrapple From the Apple*» та Пета Метіні «*Last Train Home*». Подібно до багатьох бас-гітарних релізів, цей альбом може мати особливу популярність серед джазових музикантів і бас-гітаристів. Басистам, які не знайомі з джазом, цей альбом може слугувати знайомством зі стилями музики, пов'язаними з джазом. Чимало молодих музикантів починають знайомство з джазом після прослуховування творів, пов'язаних з джаз-рок-ф'южн, або музики, що демонструє віртуозну майстерність гри на певному інструменті, що може спонукати їх до більш глибокого знайомства з джазовим репертуаром.

Стів Бейлі та Віктор Вутн - визнані представники мистецтва гри на бас-гітарі, яких поважають та захоплюються. Обидва цих діячів завжди зберігали гідний уваги рівень скромності, та залишалися легко зрозумілими для своїх послідовників і шанувальників. Бейлі та Вутн досягли успіху, здійснивши оригінальний внесок у свій вид мистецтва, розвиваючи креативні інновації та експериментуючи з новими способами гри на бас-гітарі. Музиканти чудово вивчили стилістику джазу та ефективно впровадили її у свої бас-гітарні виступи та композиції.

Серед найбільш престижних бас-гітаристів, які працюють у сучасному світі, Річард Бона завоював повагу і захоплення тих, хто займається цією справою, можливо, більше, ніж будь-хто з його сучасників. Вже на початку своєї кар'єри він здобув репутацію вражаючого віртуоза з глибоким відчуттям духовності у своїй музиці. Швидко здобув величезну повагу в Сполучених Штатах, широко відомий як «африканський Джако». У 2007 році він посідав почесну посаду, схожу на посаду хаус-басиста, на другій половині Монреальського джазового фестивалю. Фестиваль є найбільшим у світі. Бона виступає з багатьма артистами в якості запрошеного музиканта на різних майданчиках. Разом з гітаристом Майком Стерном він неодноразово грав і записувався, а також виступав з ним на фестивалі. Стерн займав ту ж позицію запрошеного артиста протягом першої половини фестивалю, а ближче до

середньої частини фестивалю було два дні, коли виступали обидва музиканти. Бона слід розглядати в першу чергу як музиканта, а не як бас-гітариста; Він багато записувався і гастролював з колективом Пета Метіні, де він більше відомий як мультиінструменталіст і вокаліст, ніж як бас-гітарист. Бона вчився грати на саморобних інструментах у своєму рідному селі Мінта в Камеруні, і насправді багато в чому його естетична привабливість може бути пов'язана з тим, що його підхід до музики є комплексним, а не зосередженим на конкретному інструменті.

У 2003 році Бона випустив альбом «*Munia*» (Додаток 11) (назва походить від його рідного діалекту Дуала і перекладається як «Розповідь»), слухач може очікувати, що його майстерність гри на бас-гітарі буде продемонстрована відкрито і активно, адже він має репутацію одного з найкращих басистів в історії цього інструменту. Натомість Бона починає платівку з твору «Бонатологія («Закляття»)), авторської композиції, виконаної повністю «*a cappella*», де він виконує кожну з багатоголосних вокальних партій на своїй рідній мові. На записі альбому працювали кілька провідних музикантів, серед яких барабанщик Вінні Колаюта, саксофоніст Кенні Гаррет і вокаліст Саліф Кейта. Бона не показує своєї басової майстерності аж до останнього треку, що має назву «*Playground*». Виконує соло на бас-гітарі, яке одночасно демонструє віртуозність, а також міцне володіння джазовою мовою. Вільність, з якою він виконує партії, надзвичайна, і він досягає вражаючого результату без використання багатьох технік правої руки, які застосовували чимало його сучасників, наприклад, «*fretting*» правою рукою, «*slap*» і «*pop*», або «*double thump*».

Між Боною та його аудиторією виникає міцний зв'язок, оскільки його сценічний образ настільки ж привабливий, як і його музика. У нього виходить посміхатися і залучати натовп своєю потужною, але невимушеною присутністю, викликаючи сміх і оплески, наче за власним бажанням. Духовність людини, схоже, передається одразу. Однак Бона має репутацію людини, з якою часом буває важко працювати. Прізвище «Африканський

Джако» він отримав не лише через неспокійну поведінку, але, можливо, тут простежується зв'язок між великим майстром і художнім характером. Явище, що пов'язує музичну геніальність з різними незвичайними рисами характеру, ніколи не було настільки помітними, як у випадку з Джако Пасторіусом.

Річард Бона продовжує набирати популярність і визнання в міжнародній джазовій спільноті і за її межами. У 2008 році він посів сьоме місце серед бас-гітаристів у щорічному читацькому рейтингу журналу «*Downbeat*», після Стіва Своллоу, Стенлі Кларка, Крістіана Макбрайда (який посів перше місце серед контрабасистів), Маркуса Міллера, Віктора Вутна і Джона Патітуччі. Реліз Бони 2008 року називається «*Bona Makes You Sweat*». Музика була записана наживо в клубі «A38» у Будапешті ще у 2001 році. Журналіст і критик Кен Мікаллеф писав, що альбом «відтворює, практично нота в ноту, пісні з таких минулих альбомів Бона, як «*Tiki*» і «*Munia: The Tale*». Поп-музика, блискучі ритми, без жодної ноти, яка б не відповідала концертному враженню»[29, с. 71]. Далі рецензент високо оцінює клавішника Етьєна Стадвейка, барабанщика Ернесто Сімпсона і перкусіоніста Семюеля Торреса. Бона визнаний «чарівним джином світового поп-масштабу, який з легкістю рухається між стилями», але рецензія завершується застереженням: «Часом музика настільки витончена і виконана бездоганно, що їй бракує елементарності, яка здається важливою для народної музики, на яку так сильно спирається Бона»[29, с. 71]. Ця ідея викликає в уяві образи можливого надмірного використання студійного звуку, оскільки технологічні досягнення надають абсолютно нового звучання старій ідеї про те, що насправді не існує такого явища, як *live*-альбом. Але у випадку з Боною, він може з легкістю відтворити студійне звучання в живому виконанні з такою ж точністю і увагою до деталей, з якою він хоче це зробити.

Цікаво, що сам Бона стверджує, що його перше знайомство з творчістю Джако Пасторіуса мала на нього незначний вплив. Повторні прослуховування сприяли більш глибокому осмисленню. Вплив Пасторіуса, звичайно, помітний у басових партіях Бони. Цікаво відмітити, що поєднання його рідної

африканської мистецької спадщини з впливом видатного американського басиста (який, в свою чергу, увібрав в себе багато африканських традицій джазової музики) призвело до того, що Бона створив свій оригінальний творчий внесок у цю мистецьку галузь. Як показує досвід зародження і розвитку джазу, культурне і стилістичне поєднання може дати багатий художній результат.

Джон Патітуччі - видатний майстер гри як на контрабасі, так і на бас-гітарі. Стосовно роботи на обох інструментах, Патітуччі поділився цікавим фактом: «Я завжди кажу, що це просто моя дурість! ...Через гру на обох інструментах у мене виникли деякі фізичні проблеми. Буває важко. Але я бачу музичні мотиви для гри на обох інструментах. Зокрема, я граю з більшим розмаїттям музикантів»[24, с.34]. Як і у багатьох його сучасників, Патітуччі має досвід роботи в широкому спектрі музичних стилів, а також чимало записів та виступів на сцені.

Патітуччі чітко поділяє свій підхід до кожного типу басів: «Ви говорите про два різних інструменти. Техніка і дотик абсолютно інші. Піаністи, які грають на синтезаторах, як правило, повинні працювати над полегшенням свого дотику, тому що гра на фортепіано вимагає більших фізичних зусиль... це тривалий шлях від смичка до слєпа»[24, с. 33]. Щодо аплікатури лівої руки, Патітуччі визнає, що: «...на відміну від контрабасу, на бас-гітарі «потрібна повна свобода дій усіх чотирьох пальців»[24, с. 33].

Перша можливість досягти визнання в джазовому мистецтві з'явилася, коли йому випала нагода попрацювати з Чіком Коріа в його «*Akoustic Band*», а також «*Elektric Band*». У бас-гітарних соло Патітуччі надихається традиційним джазом, але прагне створити власний унікальний звучання: «Я щосили намагаюся бути не схожим на інших. Я намагаюся бути максимально гнучким, як Джон Колтрейн, Майк Брекер або Джо Хендерсон. У них така плавна манера гри через заміни... Не знаю, чи мені це вдається, але я прагну такої ж музичності»[32, с. 54].

Джон Патітуччі демонструє свою глибоку музичність у роботі з Вейном Шортером, а також барабанщиком Брайаном Блейдом і піаністом Даніло Пересом. Живі виступи розширюють рамки звичайної імпровізації. Патітуччі грає на контрабасі, але зберігає свою майстерність на обох інструментах. Письменник Кріс Джісі розмірковує про те, що: «...ніхто не подолав розрив між традиційним контрабасом і сучасною бас-гітарою з більшою майстерністю і популярністю»[24, с. 32].

Гарі Вілліс американський бас-гітарист, композитор, викладач та письменник, відомий насамперед як співзасновник (разом зі Скоттом Гендерсоном) джаз-ф'южн-бенду «*Tribal Tech*». Крім роботи в «*Tribal Tech*», Вілліс співпрацював з багатьма іншими джазовими музикантами, такими як Вейн Шортер, Денніс Чемберс та Аллан Холдсворт.

Вілліс вражає своїми навичками гри на безладовій бас-гітарі, що добре висвітлено в його сольному альбомі «*Bent*». Цікавою відмінністю цього альбому є те, що більшість треків написані в класичному 12-ти тактовому блюзі в розмірі 6/8.

Вілліс є автором чотирьох книг для бас-гітари: «*Fingerboard Harmony for Bass*(Гармонія грифа для бас-гітари)», «*The Gary Willis Collection*(Колекція Гарі Вілліса)», «*Ultimate Ear Training for Guitar and Bass*(Розвиток слуху для гітари та бас-гітари)» і «*101 Bass Tips*(101 порада для бас-гітаристів)», які були опубліковані видавництвом «*Hal Leonard*». Зараз він викладає в кампусі Берклі у Валенсії, Іспанія.

На сьогоднішній день існує низка молодих талановитих бас-гітаристів, які вносять великий внесок у розвиток сучасного джазового мистецтва. В багатьох випадках вони використовують напрацювання раніх бас-гітарних митців. Але слід виділити молодого композитора та бас-гітариста Майкла Лігу.

Майкл Ліга - американський композитор, продюсер та мультиінструменталіст, володар 5-ти нагород «Греммі». Ліга у 2003 році зібрав колектив «*Snarky Puppy*» на першому курсі коледжу в Університеті

Північного Техасу, і спочатку складався з дев'яти його однокурсників і його самого. Колектив дуже швидко набрав популярності та розширювався новими музикантами. На початку кар'єри більшість слухачів та концертних майданчиків не долюблювали колектив через їх кількість музикантів. У журналі «*All About Jazz*» в статті Майка Джейкобса, Ліга розказала: «Коли ми починали, у публіки та власників клубів була алергія на нас. Вони казали: “Що? Це що, жарт? Десять людей грають інструментальну музику, яка занадто гучна для джазового клубу і недостатньо рок-н-рольна для рок-клубу? Ні в якому разі!..”»[23].

У 2014 році Ліга отримав свою першу премію «Греммі» за найкраще R&B-виконання разом із «*Snarky Puppy*» та Лалою Хетевей за живе виконання пісні Бренді Рассел та Девіда Фостера «*Something*» з альбому «*Family Dinner - Volume 1*». На сьогоднішній день колектив вже встиг відпрацювати з такими видатними музикантами як Лаура Мвула, Лала Хетевей, Джо Волш, Кріс Тіл, Майкл Макдональд, Теренс Бланшар, Есперанса Сполдінг, Джошуа Редман, Вейн Кранц, Кріс Поттер, Саліф Кейта, Еліадес Очоа, Фатумата Діавара, Бассеку Куяте, Сусана Бака, і це далеко не весь список музикантів.

У сучасному музичному середовищі існує велика кількість бас-гітаристів, які використовують джазові елементи у своїх виступах. Виконавці, такі як Ентоні Джексон, Віктор Бейлі, Адрієн Феро, Джефф Ендрюс, Вілл Лі та Метью Гаррісон (син покійного басиста Джона Колтрейна Джиммі Гаррісона) продовжують черпати натхнення з джазової традиції для своїх виступів.

Серед інших музикантів, особливо відомих своєю роботою на безладовій бас-гітарі, - Марк Іган, Персі Джонс, Джиммі Хасліп, Майкл Манрінг і Ален Каррон. Всі ці видатні бас-гітаристи навчалися і ввібрали в себе джазову традицію і застосували її у своїй музиці, і, в свою чергу, досліджували нові можливості музичних стилістичних синтезів під впливом бас-гітари.

Висновки до Розділу 2

Завдяки більш чіткій атаці, а також виразнішим тембровим відтінкам, бас-гітара зайняла своє місце в певних жанрах джазової музики. Флажолети на бас-гітарі набагато легше артикулюються, і чимало басистів використовували цю концепцію для створення нових варіантів звучання на інструменті. Одним із перших, хто набув популярності завдяки своїй інноваційній роботі з флажолетами, став Джако Пасторіус.

Серед бас-гітаристів також існують музиканти, які певною мірою наслідують звучання контрабаса, зберігаючи суть джазової традиції. Вони добре орієнтуються в джазових тонкощах і використовують елементи стилістики у своїх композиціях та імпровізаціях. Можна розглядати цю музику як стильове явище саме по собі, незалежно від засобу, за допомогою якого воно виражається; людські риси, хоча б певною мірою, будуть виходити за рамки інструмента у процесі виконання.

ВИСНОВКИ

Впродовж 20-го століття джазовий музичний простір зазнав колосального прогресу. Розвиток цього виду мистецтва перетинається з появою бас-гітари у 1951 році, коли Лео Фендер випускає свою модель Precision. Серед перших представників бас-гітари в джазі були такі історично визначні постаті, як Монк Монтгомері, Стів Своллоу і Боб Креншоу. Скептицизм та протест, це те, з чим більшість критиків зустріли бас-гітару.

Еволюція басової партії в джазовій творчості з самого початку зародження джазової музики була надзвичайно значущою. Контрабасисти, такі як Веллман Брауд, Джиммі Блентон, Оскар Петтіфорд, Рей Браун і Пол Чемберс, мали великий вплив на розвиток майбутньої бас-гітари в джазовому просторі. Ці виконавці змінили підхід до гри на контрабасі та розширили межі його можливостей. Вони розвинули нові технічні, стильові та «лексиконні» засоби, які стали важливими складовими джазової музики. Від стандартного «*two-feel*» до «блукаючого басу»), а далі до складних аранжувань та імпровізаційних сольних партій, ранні контрабасисти внесли значний внесок у створення гармонічної та ритмічної основи джазу.

Під їх впливом басова партія почала ставати більш активною та виразною, набувши складнішого мелодичного та ритмічного характеру. Використання варіаційних побудов, артикуляції та імпровізації розширило межі басової партії в джазі. Все це підкреслює, як важливим був розвиток та трансформація ролі басу у музиці. Контрабасисти, які були згадані, стали піонерами інноваційних ідей, які вплинули на покоління наступних музикантів, зокрема бас-гітаристів.

Сьогодні, завдяки цим великим виконавцям, бас-гітара в джазі має важливе місце і продовжує розвиватися. Їх внесок у розвиток басової партії та імпровізаційних можливостей стали невід'ємною частиною культурної спадщини джазу, впливаючи на стиль та виконавсько-технічні можливості сучасних бас-гітаристів.

Усі вищезазначені контрабасисти відіграли важливу роль у формуванні сучасного звучання бас-гітари і залишаються невичерпним джерелом натхнення для молодих музикантів, що досліджують цей жанр музики.

Джазова музика пройшла довгий шлях еволюції і це супроводжувався збільшенням гучності та енергетики виконання. Природний звук контрабасу обмежував його гучність, і з цієї причини, створення електрично підсиленого інструменту було важливим кроком у розвитку джазової музики.

Розглядаючи процес створення бас-гітари, стає зрозуміло, що Ллойд Лоар, Пол Тутмарк і компанія «*Rickenbacker*» виготовляли примітивні бас-гітари задовго до того, як ідея Лео Фендера була втілена в життя. Інструмент у тому вигляді, в якому він існує зараз, походить від бас-гітари «*Fender Precision*» 1951 року. Модель «*Precision*» залишається професійним стандартом у сучасному професійному просторі, широко використовуючись на студійних і живих виступах у широкому діапазоні музичних стилів. Багато бас-гітар створено за прикладом цієї конструкції. Діапазон цих інструментів варіюється від дуже дешевих імітацій, виготовлених з низькоякісних матеріалів, до ексклюзивних і вкрай дорогих моделей, створених з найкращих матеріалів.

У 1960 році була представлена нова бас-гітара. «*Fender Jazz Bass*», як і «*Precision*», став стандартом виробництва, його активно копіювали за дизайном за найрізноманітнішими цінами. Модель «*Fender Jazz Bass*» використовували легендарні бас-гітаристи, такі як Маркус Міллер і Джако Пасторіус, який видалив лади з одного зі своїх інструментів і став новатором в області безладових бас-гітар. Серед більш пізніх басистів, які активно вивчали джазову музику у своїй роботі над безладовою бас-гітарою, можна назвати Стіва Бейлі, Майкла Манрінга, Алена Карона, Джиммі Хасліпа і Марка Ігана.

Джако Пасторіус зробив величезний внесок в розвиток бас-гітари в джазовому музичному мистецтві. Його творчий вплив помітний у всій сучасній музичній індустрії; Його новаторські ідеї щодо звучання бас-гітари

були надзвичайно важливими. Звучання інструмента в цілому назавжди залишається під впливом його творчості. У творчості Пасторіуса, один з перших і найвидатніших бас-гітаристів, ефективно поєдналися елементи джазової традиції зі стилістичними особливостями різних жанрів. «*Weather Report*» стала зразком раннього ф'южну, гурт вплинув на велику кількість музикантів у наступні роки, залучивши багатьох початківців до своєї музики що мала джазові елементи. Це підштовхнуло багатьох музикантів, які працювали в інших жанрах, до вивчення джазу. Пасторіус і Стенлі Кларк стали лідерами серед бас-гітаристів як у джазі, так і в інших музичних жанрах.

Порівняння існуючих записів одних і тих же творів, виконаних на контрабасі та бас-гітарі, може допомогти виявити цікаві особливості звучання кожного з інструментів. Аналіз цих відмінностей може сприяти кращому розумінню того, що впливає на формування сприйняття того чи іншого стилістичного визначення, хоча класифікація часто є дуже суб'єктивним питанням.

По мірі розвитку джаза та суміжних стилів часто може здаватися, що відбувається розпад стандартних методів, які дотримувалися рамок певного музичного стилю. Подібно до того, як джаз спершу був задуманий у вигляді поєднання культурних напрямків, музика в майбутньому може продовжувати отримувати користь від поєднання різноманітних стилістичних аспектів. Ця концепція може стати звільняючою для композиторів і виконавців, які працюють сьогодні; Як тільки зникають перешкоди та обмеження певного музичного стилю чи традиції, композитори та виконавці можуть вільно розвивати свою творчість та артистизм поза межами встановлених традицією параметрів.

Це може сприяти розвитку та поширенню існуючих музичних стилів, а також створенню нових та прогресивних стилістичних поєднань. Це не означає, що дослідження традицій минулих періодів не має освітньої цінності. Як продемонстрували багато з найвидатніших бас-гітаристів, про яких ми говорили, наявність хорошої бази у вивченні джазової традиції може зробити

величезний внесок у розвиток власного потенціалу як оригінального та яскравого виконавця. Джаз є багатим джерелом гармонійної і ритмічної інформації та натхнення для великої кількості бас-гітаристів, що працюють в різних музичних стилях. Вивчення джазової мови дозволило багатьом світовим басистам отримати більш глибоке знання про гармонію, композицію, імпровізацію та ритмічні концепції. Багато з цих виконавців інтерналізували аспекти джазової традиції і впровадили ці якості у власну музичну творчість. Сучасні віртуози бас-гітари, такі як Віктор Вутн і Стів Бейлі, додали елементи джазової музики до своїх власних творчих робіт.

Подібно до того, як бас-гітара стала технологічним проривом, який допоміг зародитися концепції ф'южн-джаз-року, майбутні досягнення в області інструментальних і звукових технологій можуть вплинути на розвиток стилістичних змін. Дослідження в майбутньому можуть визначити вплив, який ці зміни можуть мати на нові стилістичні музичні напрямки. Завдяки технологіям, що дозволили створити електричнопідсилений бас в той час, коли його застосування було зручним, а бас-гітара, в свою чергу, мала вплив на розвиток музики, суміжної з джазом, і жанрів в середовищі популярної музики.

У даному науковому дослідженні було проаналізовано: по перше, історичні етапи розвитку мистецтва виконання і імпровізування на бас-гітарі; по друге, була розглянута роль бас-гітари в сучасному джазі; по третє, виконавські можливості бас-гітари як сольного інструменту.

Відзначимо, що ми не претендуємо на абсолютну ретельний аналіз, вивчення теми пов'язаних з творчістю бас-гітари. Ми узагальнили дослідження професійних музикознавців та доповнили їх своїми особистими спостереженнями. *Метою роботи* було дослідження причин не тільки появи бас-гітари в загалі, а й факторів, які стали детермінантами потреби залучити бас-гітару у джазову творчість. З цих позицій значиму роль виконує сама практика використання бас-гітари як інструмента, в цьому аспекті розглянуто

виконавсько-імпровізаційні прийоми на бас-гітарі, тобто певні технічні прийоми які притаманні виключно бас-гітарі.

Перспективи дослідження полягають у розгляді впливу бас-гітари та джазових виконавців на інші дотичні до джазу стилів музики, зокрема рок- та поп-музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давыдов С. П. Специфика фактуры в джазовой импровизации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2009. Вип. 25. С. 301-308.
2. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця : (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 16 с.
3. Симоненко В. С. Лексикон джаза. Київ : Муз. Україна, 1981. 111 с.
4. Berendt J.E. The New Jazz Book. New York : Hill and Wang, 1962. 314 p.
5. Beato R. Gary Burton: Jazz Vibraphone Legend. Interview. URL: <https://youtu.be/9VOw0oomUEY> (accessed: 16.02.2022).
6. Black J.W., Molinaro A. The Fender Bass. Milwaukee : Hal Leonard, 2001. 128 p.
7. Blasquiz K. The Fender Bass. Milwaukee : Hal Leonard, 1990. 48 p.
8. Booth P. Thunder: CD review. *Downbeat*, November 2008, vol. 75, no. 11. P. 80.
9. Brough R. Walk That Dog: The Emergence of Walking Bass Lines. *The Online Journal Of Bass Research*. 2012. URL: <https://ojbr.com/volume-4-number-1.asp> (accessed: 13.03.2023).
10. Brown R. Ray Brown's Bass Method: Essential Scales, Patterns and Exercises. Milwaukee: Hal Leonard, 1963. 136 p.
11. Collier J. L. The Making of Jazz. New York : Dell Publishing, 1978. 213 p.
12. Cook R. Richard Cook's Jazz Encyclopedia. London : Penguin Books, 2005. 704 p.
13. Cooke M. Jazz. London : Thames and Hudson, 1998. P. 26-33.

14. Ellington E. K. *Music Is My Mistress*. Garden City, New York : Doubleday & Company Inc, 1973. 544 p.
15. Feather L. *The Book of Jazz: From Then Till Now*. New York : Bonanza Books, 1957. 280 p.
16. Fuller J. Alfred Planyavsky and The Vienna Double Bass Archive. *The Double Bass and Violone Internet Archive - EarlyBass.com*. URL: <https://www.earlybass.com/articles-bibliographies/alfred-planyavsky-and-the-vienna-double-bass-archive/> (accessed 12.02.2022).
17. Geoffrey C. W., Burns K. *Jazz: A History of America's Music*. Brooklyn, New York: Knopf, 2002. 512 p.
18. Goldsby J. *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition*. San Francisco : Backstreet Books, 2002. 228 p.
19. Golson B. Deep Are the Roots. *Downbeat*, December 2008, P. 38-39.
20. Heckman D. Opening Chorus; Before and After. *Jazz Times*. April, 2011.
21. Hinton M., Berger D. G. *Bass Line: The Stories and Photographs of Milt Hinton*. Philadelphia : Temple University Press, 1988. 245 p.
22. Jackson M. Low End Octane. *Downbeat*, October 2007, P. 56-57.
23. Jacobs M. Michael League: Snarky Puppy's Jazz-Schooled, Grassroots Visionary. *All About Jazz*, December 2018. URL: <https://www.allaboutjazz.com/michael-league-snarky-puppys-jazz-schooled-grassroots-visionary-michael-league-by-mike-jacobs> (accessed: 16.05.2023).
24. Jisi Ch. *Brave New Bass*. San Francisco: Backbeat Books, 2003. 290 p.
25. Jisi Ch. *The Fretless Bass*. Milwaukee : Hal Leonard, 2008. 118 p.
26. Levy E. *A Theory of Harmony*. Oxford : State University of New York Press, 1985.
27. Metheny P. *Bright Size Life*. CD recording ECM 1073 827 133-2. Munchen : ECM, 1976.
28. Metheny P. *Jaco*. In liner notes of CD *Jaco Pastorius*, Epic Records/CBS, 1976, 2000.

29. Micallef K. Bona Makes You Sweat: CD review. *Downbeat*, December 2008, vol. 75, no. 12. P. 71.
30. Milkowski B. *Jaco: The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius*. San Francisco : Backstreet Books, 2005. 368 p.
31. Moorhouse B., Bacon T. *The Bass Book*. New York : Backbeat Books, 1995. 108p.
32. Mulhern T. *Bass Heroes*. San Francisco : Miller Freeman, 1993. P. 54-65, 154.
33. Odell J. Bold Step. *Downbeat*, June 2007, P. 30-35.
34. Panassié H. *Histoire du vrai jazz*. Paris : Éditions Robert Laffont, 1959. 236 p.
35. Porter L., Ullman M., Hazell E. *Jazz: From its Origins to the Present* : Prentice Hall, 1993. 495 p.
36. Reid R. *The Evolving Bassist*. New Jersey : Myriad, 1974. 192 p.
37. Roberts J. *American Basses*. San Francisco : Backbeat Books, 2003. 210 p.
38. Roberts J. *How the Fender Bass Changed the World*. San Francisco : Backbeat Books, 2001. 208 p.
39. Ron Carter. *Building a Jazz Bass Line*. Milwaukee : Hal Leonard, 1998. 48 p.
40. Scott's Bass Lessons. Interview with the legendary bassist Victor Wooten. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bUls7q58Ovo> (accessed: 15.04.2021).
41. Scott's Bass Lessons. Richard Bona: «I'm a student of music until I am gone». URL: <https://youtu.be/-pjCCvrCvC8> (accessed: 19.09.2021).
42. Scott's Bass Lessons. The Marcus Miller Interview: The Man, The Myth, The Legend. URL: <https://youtu.be/T9n0U-tNht0> (accessed: 02.04.2021).
43. Shipton A. *A New History of Jazz*: Continuum Intl Pub Group, 2007. 784 p.

44. Simandl F. New Method for the Double Bass, Book 1. New York : Carl Fischer, 1984. 149 p.
45. Slatford R. History Of The Double Bass. The Double Bass and Violone Internet Archive, 2013.
46. Slatford R. The bottom Line : New Prospects for Teaching and Learning the Double Bass Rodney Slatford & Stephen Pettitt. London : Calouste Gulbenkian Foundation, 1985. 88 p.
47. Stearns W.-M. The Story of Jazz. Florida : Oxford University Press; Revised ed. Edition, 1970.
48. Stoddard T. The Autobiography of Pops Foster: New Orleans Jazzman. London : University of California Press, 1971. 242 p.
49. The Sessions Panel. Steve Bailey - World class Bassist & Berklee Educator. Interview, 2018. URL: https://youtu.be/4L_wE9Cqe44 (accessed: 03.03.2023).
50. The Stanley Clarke Band. Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, 2017. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/TTKzRqysYmc> (accessed: 12.04.2023).
51. Willis G. Progressive Bassics. URL: <https://youtu.be/b-MV2GyKPlo> (accessed: 10.05.2023).
52. Wooten V. Notes are Overrated. *Downbeat*, July 2008, vol. 75, no. 7. P. 67.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Альбом Ли Моргана «*The Sidewinder*»

1. «*The Sidewinder*» — 10:25
2. «*Totem Pole*» — 10:11
3. «*Gary's Notebook*» — 6:03
4. «*Boy, What a Night*» — 7:30
5. «*Hocus Pocus*» — 6:21
6. «*Totem Pole*» (*Alternative take*) — 9:57

Учасники альбому:

1. Ли Морган — труба
2. Джо Хендерсон — тенор-саксофон
3. Барри Харрис — фортепіано
4. Боб Краншоу — контрабас
5. Билли Хиггинс — ударні

Посилання на альбом

https://www.youtube.com/watch?v=vYuozcCjvyo&list=PLMAB89BlQ_bnEB1BGBLghkty30mWcZtkv

https://youtu.be/nsZ_1mPOuyk

The musical score is written for guitar and voice. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The guitar part is in the treble clef, and the vocal part is in the bass clef. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal line.

Lyrics:
 1. 2
 20. 3
 21. 4
 26. 5
 31. 6
 37. 7
 43. 8
 49. 9
 55. 10
 61. 11
 67. 12
 73. 13
 79. 14
 85. 15
 91. 16
 97. 17
 103. 18
 109. 19
 115. 20
 121. 21
 127. 22
 133. 23
 139. 24
 145. 25
 151. 26
 157. 27
 163. 28
 169. 29
 175. 30
 181. 31
 187. 32
 193. 33
 199. 34
 205. 35
 211. 36
 217. 37
 223. 38
 229. 39
 235. 40
 241. 41
 247. 42
 253. 43
 259. 44
 265. 45
 271. 46
 277. 47
 283. 48
 289. 49
 295. 50
 301. 51
 307. 52
 313. 53
 319. 54
 325. 55
 331. 56
 337. 57
 343. 58
 349. 59
 355. 60
 361. 61
 367. 62
 373. 63
 379. 64
 385. 65
 391. 66
 397. 67
 403. 68
 409. 69
 415. 70
 421. 71
 427. 72
 433. 73
 439. 74
 445. 75
 451. 76
 457. 77
 463. 78
 469. 79
 475. 80
 481. 81
 487. 82
 493. 83
 499. 84
 505. 85
 511. 86
 517. 87
 523. 88
 529. 89
 535. 90
 541. 91
 547. 92
 553. 93
 559. 94
 565. 95
 571. 96
 577. 97
 583. 98
 589. 99
 595. 100
 601. 101
 607. 102
 613. 103
 619. 104
 625. 105
 631. 106
 637. 107
 643. 108
 649. 109
 655. 110
 661. 111
 667. 112
 673. 113
 679. 114
 685. 115
 691. 116
 697. 117
 703. 118
 709. 119
 715. 120
 721. 121
 727. 122
 733. 123
 739. 124
 745. 125
 751. 126
 757. 127
 763. 128
 769. 129
 775. 130
 781. 131
 787. 132
 793. 133
 799. 134
 805. 135
 811. 136
 817. 137
 823. 138
 829. 139
 835. 140
 841. 141
 847. 142
 853. 143
 859. 144
 865. 145
 871. 146
 877. 147
 883. 148
 889. 149
 895. 150
 901. 151
 907. 152
 913. 153
 919. 154
 925. 155
 931. 156
 937. 157
 943. 158
 949. 159
 955. 160
 961. 161
 967. 162
 973. 163
 979. 164
 985. 165
 991. 166
 997. 167
 1003. 168
 1009. 169
 1015. 170
 1021. 171
 1027. 172
 1033. 173
 1039. 174
 1045. 175
 1051. 176
 1057. 177
 1063. 178
 1069. 179
 1075. 180
 1081. 181
 1087. 182
 1093. 183
 1099. 184
 1105. 185
 1111. 186
 1117. 187
 1123. 188
 1129. 189
 1135. 190
 1141. 191
 1147. 192
 1153. 193
 1159. 194
 1165. 195
 1171. 196
 1177. 197
 1183. 198
 1189. 199
 1195. 200
 1201. 201
 1207. 202
 1213. 203
 1219. 204
 1225. 205
 1231. 206
 1237. 207
 1243. 208
 1249. 209
 1255. 210
 1261. 211
 1267. 212
 1273. 213
 1279. 214
 1285. 215
 1291. 216
 1297. 217
 1303. 218
 1309. 219
 1315. 220
 1321. 221
 1327. 222
 1333. 223
 1339. 224
 1345. 225
 1351. 226
 1357. 227
 1363. 228
 1369. 229
 1375. 230
 1381. 231
 1387. 232
 1393. 233
 1399. 234
 1405. 235
 1411. 236
 1417. 237
 1423. 238
 1429. 239
 1435. 240
 1441. 241
 1447. 242
 1453. 243
 1459. 244
 1465. 245
 1471. 246
 1477. 247
 1483. 248
 1489. 249
 1495. 250
 1501. 251
 1507. 252
 1513. 253
 1519. 254
 1525. 255
 1531. 256
 1537. 257
 1543. 258
 1549. 259
 1555. 260
 1561. 261
 1567. 262
 1573. 263
 1579. 264
 1585. 265
 1591. 266
 1597. 267
 1603. 268
 1609. 269
 1615. 270
 1621. 271
 1627. 272
 1633. 273
 1639. 274
 1645. 275
 1651. 276
 1657. 277
 1663. 278
 1669. 279
 1675. 280
 1681. 281
 1687. 282
 1693. 283
 1699. 284
 1705. 285
 1711. 286
 1717. 287
 1723. 288
 1729. 289
 1735. 290
 1741. 291
 1747. 292
 1753. 293
 1759. 294
 1765. 295
 1771. 296
 1777. 297
 1783. 298
 1789. 299
 1795. 300
 1801. 301
 1807. 302
 1813. 303
 1819. 304
 1825. 305

Додаток 3. Альбом Джако Пасторіуса – «*Jaco Pastorius*» :

https://www.youtube.com/watch?v=eQVkkG8Oz8c&list=OLAK5uy_nyDjRVNfFcFs-yPQi2pSuV6o7b-DLPyEI

1. «*Donna Lee*» —2:24
2. «*Come On, Come Over*»—3:53
3. «*Continuum*»—4:32
4. «*Kuru / Speak Like A Child*»—7:38
5. «*Portrait Of Tracy*»—2:19
6. «*Opus Pocus*»—5:24
7. «*Okonkolé Y Trompa*»—4:20
8. «*(Used To Be A) Cha-Cha*»—8:53
9. «*Forgotten Love*»—2:11

Додаток 4. Weather Report – «Teen Town»:

https://www.youtube.com/watch?v=eQVkkG8Oz8c&list=OLAK5uy_nyDjRVNfF

cFs-yPQi2pSuV6o7b-DLPyEI

388

(MOD. PUNK)

TEEN TOWN - JACO PASTORIUS

INTRO

C7 A7 F7

D7 [A] C7 A7

F7 D7 C7

A7 F7 D7

C7 1. A7 F7

D7 8VA-- C7 A7

F7 D7 8VA-- 2. A7 F7

Додаток 5. *Weather Report – «River People»*:

<https://youtu.be/l8fPVuK4DLw>



Додаток 6. *«Return to Forever» - «Romantic Warrior»*:

https://www.youtube.com/watch?v=pzFGB0eL0Xk&list=PLRZ1TNTj_p8LgEeR

[WhATN2OVdD-AUkDA-](#)

1. *«Medieval Overture»*— 5:14
2. *«Sorceress»*—7:33
3. *«The Romantic Warrior»*—10:48
4. *«Majestic Dance»*—5:00
5. *«The Magician»*—5:27
6. *«Duel Of The Jester And The Tyrant (Part I & Part II)»* —11:25

Додаток 7. «SMV» - «Thunder»:

<https://www.youtube.com/watch?v=w3yhETNgbp4&list=PLG0VwCADigUCPqobFZW8PNtcoF8BbHLd>

1. «*Maestros de las Frecuencias Bajas*»—2:52
2. «*Thunder*»—6:37
3. «*Hillbillies on a Quiet Afternoon*»—6:11
4. «*Mongoose Walk*»—5:57
5. «*Los Tres Hermanos*»—5:25
6. «*Lopsy Lu- Silly Putty (medley)*» —6:12
7. «*Milano*»—4:21
8. «*Classical Thump (jam)*» —4:50
9. «*Tutu*»—5:04
- 10.«*Lil' Victa*»—4:10
- 11.«*Pendulum*»—4:15
- 12.«*Lemme Try Your Bass*»— 0:57
- 13.«*Grits*»—5:24

Додаток 8. Віктор Вути - «Classical Thump»:

<https://youtu.be/VUkl-oZljOo>

The image displays a musical score for the piece "Classical Thump" by Viktor Vuty. The score is written for a single melodic line on a bass staff, using a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 below the notes. The score is organized into two main systems. The first system contains staves numbered 1 through 14, and the second system contains staves numbered 15 through 27. The piece concludes with a double bar line on the final staff (27).

Додаток 9. Віктор Вуґн - «TRYPNOTYX»:

<https://www.youtube.com/watch?v=yYTMtpCm9oM&list=PL-rzkz887zv02QXWBaiA4Hl71ekWoDh97>

- | | |
|--|---|
| 1. « <i>Take Off</i> »—0:37 | 11.« <i>Trypnotyx</i> »—3:17 |
| 2. « <i>DC10</i> »— 6:12 | 12.« <i>Final Approach</i> »—1:03 |
| 3. « <i>Liz & Opie</i> »—7:39 | 13.« <i>Cupid</i> »—7:52 |
| 4. « <i>Cruising Altitude</i> »—4:50 | 14. « <i>Landing</i> »—0:17 |
| 5. « <i>Funky D</i> »—5:43 | 15. « <i>Liz & Opie – Live</i> »—9:20 |
| 6. « <i>The 13th Floor</i> »—6:26 | |
| 7. « <i>A Little Rice And Beans</i> »—6:06 | |
| 8. « <i>A Soul Full Of Ballad</i> »—5:09 | |
| 9. « <i>Caught In The Act</i> »—4:26 | |
| 10.« <i>One Hand</i> »—6:49 | |

Додаток 10. Стів Бейлі -«*Solo. .. So Low*»:

https://www.youtube.com/watch?v=LBs9R_MQJlU&list=OLAK5uy_kGleYAUr6fb--SubJQtuG3GokMo9giYM

1. «*Waltz For Leeann*» —4:53
2. «*Rhum Bar*»—3:21
3. «*Last Train Home*» —4:23
4. «*Scrapple From The Apple*» —3:59
5. «*Calm Before The Storm*» — 3:41
6. «*Sea Major*»—3:56
7. «*Blink*» —4:43
8. «*Sir Paul*» —4:03
9. «*Bombz Over Baghdad*» —5:41
- 10.«*Ella's Boogie*» —3:36
- 11.«*Majestic March*» —4:16
- 12.«*Mom's Melody*» —5:00

Додаток 11. Річард Бона - «Munia»:

<https://www.youtube.com/watch?v=YF9loIOba14&list=PLyZRcFOL-IylO-3T6ZvHcCzM-XAhQ8ONh>

1. «*Bonatology (Incantation)*» —1:42
2. «*Kalabancoro* »—4:06
3. «*Sona Mama*» —4:32
4. «*Painting a Wish*»—5:51
5. «*Engingilaye*»—4:45
6. «*Dina Lam (Incantation)*» —5:29
7. «*Balemba Na Bwemba*»—5:03
8. «*Muto Bye Bye*»—6:03
9. «*Bona Petit*»— 4:50
- 10.«*Couscous*» —3:29
- 11.«*Playground*» —6:31