

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

Кафедра музичного мистецтва естради і джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

НОВАЦІЇ У СУЧАСНОМУ ДЖАЗОВОМУ САКСОФОННОМУ
ВИКОНАВСТВІ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ КЕННІ ГАРРЕТТА

Дипломна робота магістра
Курбацької Софії Андріївни

Науковий керівник:

Викладач

Щелканова С.О.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело



Курбацька С.А.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ПОЕТИКА СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ.....	6
1.1 Історіографія вивчення творчості Кенні Гарретта та загальних тенденцій у джазовому мистецтві початку ХХІ століття	6
1.2 Джазове саксофонне виконавство початку ХХІ століття: стилістичні напрямки, персоналії.....	15
Висновки по Розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2 КЕННІ ГАРРЕТТ: У ДІАЛОЗІ З ТРАДИЦІЄЮ	30
2.1 Кенні Гарретт: творчий портрет	30
2.2 Особливості стилю та музична драматургія творів Кенні Гарретта (на прикладі творів альбому «Звуки предків»).....	34
Висновки по Розділу 2.....	42
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Одним із найвідоміших саксофоністів нашого часу є Кенні Гаррет, ім'я якого нерозривно пов'язане з новими тенденціями у саксофонному виконавстві. Кенні Гаррет – володар премії Греммі, американський пост-боп джазовий саксофоніст і флейтист, який отримав визнання ще в молодості як член оркестру Дюка Еллінгтона та групи Майлза Девіса. З того часу він продовжив сольну кар'єру. Гаррет був описаний як «найважливіший альт-саксофоніст свого покоління» у *Washington City Paper* і як «один із найшанованіших альт-саксофоністів у джазі після Чарлі Паркера» у *The New York Times*.

Розглядаючи творчість Гарретта, ми актуалізуємо сучасну композиторську і виконавську джазову традицію, звертаючи дослідницьку увагу на процеси, які відбуваються тут і зараз, і які, в свою чергу, є сигналами загальних тенденцій сьогодення.

Однак при всьому цьому досліджень його композиторської та виконавської діяльності у вітчизняній музикознавчій літературі практично немає. У зв'язку з цим постає необхідність дослідження новацій у сучасному джазовому саксофонному виконавстві на прикладі творчості Кенні Гарретта.

Мета дипломної роботи магістра полягає в дослідженні новацій у сучасному джазовому саксофонному виконавстві на прикладі творчості Кенні Гарретта.

Завдання дослідження полягають у наступному:

- проаналізувати історіографію вивчення творчості Кенні Гарретта та загальних тенденцій у джазовому мистецтві початку ХХІ століття;
- дослідити стилістичні напрямки та персоналії джазового саксофонного виконавства початку ХХІ століття;
- представити творчий портрет Кенні Гарретта;
- проаналізувати особливості стилю та музичну драматургію творів Кенні Гарретта.

Об’єкт дослідження – джазове саксофонне виконавство.

Предмет дослідження – новаторські аспекти творчості Кенні Гарретта.

Методи дослідження. Наукові положення магістерської роботи базуються на сукупності фундаментальних, загальнонаукових та спеціальних методів, необхідних для розкриття теми:

- історико-культурологічний метод використовується для дослідження культурно-історичних витоків джазової музики та її еволюції, дозволяє прослідкувати вкоріненість сучасних новаційних явищ;
- жанрово-стилістичний метод – потрібен для аналізу конкретних музичних зразків, виявляє характерні відмінні риси творів, а також їх приналежність до тієї чи іншої групи і виявити їх типовість або своєрідність;
- метод виконавського аналізу (що базується на інтерпретуванні виконавцем низки залежних від нього параметрів, а саме, артикуляційного комплексу, штрихів, туше, нюансів динаміки тощо) дозволили проаналізувати своєрідність виконавського стилю та сучасного мислення Кенні Гарретта.

Теоретичною базою роботи є дослідження і статті, присвячені проблемам:

- дослідження стилістичних напрямків та персоналій джазового саксофонного виконавства початку ХХІ століття (Барба Е.С.[4], Бородіна Г.В. [6], Верменич Ю.Т. [7], Дячук Н.І. [10], Кінус Ю.Г. [13], Мошков К.В. [26], Романюк Л.Б. [33], Стецюк Р.А. [40], Чуріков В. [46,47],);
- аналізу творчості Кенні Гаррета (Аускерн Л. [3], Конопльов Є. [19], Емерсон Д. [54], Наас С. [57], Хобарт М. [58], Ли Дж. [59], Верцелли Г. [62]).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

- систематизовані стилістичні напрямки та персоналії джазового саксофонного виконавства початку ХХІ століття;

- зроблено огляд джерел, присвячених як сучасному саксофонному виконавству в цілому, так і творчості Кенні Гарретта
- проаналізовано особливості стилю та музичну драматургію твору «Звуки предків» Кенні Гарретта.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його висновків, теоретичних положень та фактичного матеріалу в практиці викладання джазового музичного мистецтва в закладах освіти різних рівнів, а також у виконавській практиці. Матеріали дослідження можуть бути використані при розробці спеціальних курсів з історії сучасної музики, а також музичної критики.

Структура роботи. Робота складається із Вступу, двох Розділів, чотирьох Підрозділів, списку використаних джерел (62 найменування). Обсяг роботи складає 48 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1 ПОЕТИКА СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ

1.1 Історіографія вивчення творчості Кенні Гарретта та загальних тенденцій у джазовому мистецтві початку ХХІ століття

Історія джазу є потужною цариною у розвідках науковців, проте його сучасний період (початок ХХІ століття) ще й досі є недостатньо вивченим полем. То ж, доцільним у магістерській роботі буде оглянути основні етапи його вивчення взагалі, а потім скерувати увагу на дослідження саме творчості Кені Гарретта.

Джаз (англ. Jazz) – форма музичного мистецтва, що виникла на початку ХХ століття в США в результаті синтезу африканської і європейської культур і отримала згодом повсюдне поширення [42, с. 14].

«Використання цього слова у музичному контексті було задокументовано ще 1915 року у Chicago Daily Tribune. Його перше задокументоване використання у музичному контексті в Новому Орлеані було у статті Times-Picayune від 14 листопада 1916 року про «джас-бенди». [46, с. 36].

Більш широке визначення, що охоплює різні епохи джазу, було запропоновано Шаком Ф: «це музика, яка включає такі якості, як свінг, імпровізація, групова взаємодія, розвиток «індивідуального голосу» та відкритість для різних музичних можливостей» [48, с. 25].

Панасьє Ю. стверджував, що «джаз – це конструкція, яка позначає ряд музичних творів, що мають досить спільного, щоб їх можна було розуміти як частину послідовної традиції» [29, с. 18].

Коріння джазу беруть свій початок у першій половині ХІХ століття. На той час народна та популярна музика визначала головні музичні інтереси більшості американців. Люди співали та грали на інструментах вдома, у школі, у церкві, під час парадів та концертів. Аж до 90-х років ХІХ століття популярну музику США можна класифікувати як традиційну музику,

елементи якої прийшли переважно з Європи. Марші, балади, вальси, пісні, гімни та різні види музики, що зустрічалися в ранніх водевілях та оперетах, були наповнені традиційними європейськими ритмічними, мелодійними та гармонійними елементами. «Джаз розвинувся з народної та популярної музики, але вперше досяг слуху широкої публіки у вигляді регтайму. Регтайм у закінченому вигляді народився завдяки піаністу Скотту Джоппіну в 1896 году. Нова музика швидко поширилася у Сент-Луїсі та Чикаго, а потім й по всій країні». [28, с. 9].

Джаз – це не африканська музика, це музика щирості та емоційної сили, нова і свіжа музика, що відображає емоційне та соціальне життя, сум, гнів і життєрадісність негрівського народу, що потрапив до Америки в якості рабів і своєю працею створив таку значну частину американської цивілізації та культури. У Новому Орлеані та на всьому Півдні музичні ідеї та традиції з різних джерел постійно стикалися між собою. Там завжди було багато легких шляхів для обміну музичним матеріалом, згідно з примхами та уподобаннями виконавця та його аудиторії [7, с. 94].

Розвиваючись у такому оточенні, джаз багато запозичив від протестантських гімнів, англійських балад, іспанських пісень та афро-кубинських ритмів, французьких кадрилих та маршів, він запозичив різноманітну західноафриканську ритміку та мелодійні елементи.

Треба зауважити, що джаз, історія якого починається наприкінці XIX ст., і перший розквіт якого припадає на двадцяті роки XX ст., був і залишається мистецтвом переважно інструментальним.

Поява і затвердження саксофона в джазі в перші десятиліття XX століття ознаменували загальний розквіт даного виду інструментальної творчості та сприяли тому, що останній стає одним із найбільш затребуваних у практиці суспільного музикування.

Саксофон з його специфічним звуковим забарвленням («солодкий» і водночас експресивний звук) починає впроваджуватися в різноманітні інструментальні склади, адаптуючись до можливостей інших інструментів

цих ансамблів, що прийшли в джаз з багатовікової європейської практики (труба, кларнет, тромбон та ін.). Перші зразки використання саксофону в джазових оркестрах відносяться до другого десятиліття XX ст. Дослідники джазу називають дві дати: В. Симоненко вважає, що саксофон у джазі вперше з'явився у 1915 році [39, с. 68].

Іншої думки дотримується В. Іванов, який називає 1914 рік як початок шляху саксофона до джазу [11, с. 33].

Саксофон у джазі пройшов досить складний шлях становлення, але зберіг статус одного з «титкульних» інструментів, що символізують це мистецтво. Джаз як музичний напрямок є історичним, соціальним та естетичним феноменом, без якого неможливо уявити культуру XX століття. Це унікальний музичний напрямок, який неможливо порівняти ні з класичною, ні з народною музикою. Слід відзначити, що становлення будь-якого музичного жанру відбувається віками, але джаз як музичний напрямок здійснив грандіозний шлях і сформувався лише за сто років [13, с. 462].

«Характерними рисами джазу є імпровізаційне начало, специфічне звуковидобування, відмінне від академічної музики фразування, а також складна багатопланова ритмічна структура і інтонаційний лад, що допускає відхилення від темперації». Інакше кажучи, формування джазу тісно пов'язане з розвитком фольклору американських негрів, що склався в процесі взаємодії художніх традицій нащадків рабів, вивезених з Африки, з культурою білого населення США, що знайшло своє відображення в таких вокальних формах афро-американської музики, як трудові пісні-балади, спірічуелс і блюзи [8, с. 61].

Необхідно відзначити, що дослідженню витоків, розвитку джазу за стилями, творчості видатних музикантів цього напрямку присвячені праці вітчизняних та зарубіжних учених, дослідників: С. Кисельова, В. Конен, Л. Переверзева, К. Мошкова, Л. Физера, Дж. Чилта, Б. Раста, Л.Фезера, Г. Коган, У. Сарджент, Баташев О.М. та багатьох інших [5; 14; 16; 37; 50; 56; 61].

Книга «Енциклопедія джазу» Леонарда Фезера стала основою знань багатьох професійних музичних журналістів, її текст ліг основою джазової критики як наукової діяльності. Л. Фезер одним із перших розкрив поняття джазу і зібрав різноманітність інформації в одному джерелі. Ця книга стала першим пізнавальним виданням, у якому джаз досліджувався з різних боків: з музикознавчого, з соціологічного, і навіть антропологічного. Леонард Фезер по кісточках розклав джазову музику, він виділив різницю стилів, їх вплив друг на друга, досліджував протиставлення поколінь виконавців усередині одного жанру. Підсумком скрупульозної роботи над книгою став її безперечний вплив на розвиток музики та популяризації джазу в Америці [55, с. 49].

Столяр Р.С. розглядає стильову специфіку джазового мейнстріму: особливості гармонії, форми, мелодійної лінії імпровізації, ритму, фактури, а також місце джазового мейнстріму у сучасному джазі. Матеріал книги виконує функцію введення у джазову спеціалізацію [41, с. 22].

Бородіна Г.В. описує історію виникнення та еволюції музики, народженої в Америці та підкорила весь світ. Автор звертається до біографій та творчості видатних джазових музикантів, насамперед – США та Латинської Америки, розглядає особливості різних стилів та напрямків імпровізаційної інструментальної музики (свінг, бібоп, кул, фрі-джаз та ін.) та джазового вокалу [6, с. 61].

У своїх працях вчені аналізували з культурологічного, соціологічного, історичного, музикознавчого поглядів витоки виникнення джазу, фактори, що сприяли його еволюції, особливості музичної мови, засобів виразності. Зазначали, що, як завжди було з музикою, головне призначення якої полягає «в людському спілкуванні» [37, с. 76], джаз став особливою формою комунікації музичною мовою. Більше того, стало можливо говорити про сформовану джазову культуру як систему, що включає особливості музичної мови, знакові принципи комунікації між виконавцем й слухачем, а також специфічну семантику візуального вигляду музикантів [22, с. 39].

Всю вивчену нами вітчизняну літературу можна класифікувати за двома групами. До першої групи належать роботи загального характеру, друга ж група складається з робіт спеціальної та вузькоспеціальної спрямованості.

Перша фундаментальна радянська праця, присвячена формуванню джазу, його музично-виразної системи, його естетики, належить Конен В.Д.. На широкому історико-культурному фоні автор розглядає процес виникнення нових музичних видів та жанрів, настільки відмінних від традиційно-європейських [18, с. 30].

Серед вітчизняних дослідників-музикознавців, роботи яких присвячені джазу радянських часів також можна виділити Фролову Є., Горват І., Лензіона Я. і Політковську К.В. [9; 24; 31; 43].

Одним з найкращих джазових теоретиків, який написав у радянські часи «настільну книгу» для вітчизняних джазменів – «Мелодії джазу» став В. С. Симоненко. В. С. Симоненко був автором чисельних статей, рецензій, анотацій до грамплатівок, брав участь у конференціях і семінарах, присвячених джазовому мистецтву, редагував видання, займався педагогічною діяльністю. Володимир Степанович був членом редколегії довідника «Музичний реєстр України (1997-1998)», автором статей про джаз в «Українській музичній енциклопедії» та «Енциклопедії сучасної України» [38].

Джазове мистецтво в Україні 40-х років досліджує Коверза Є.А. [15]. Також серед дослідників радянського джазу в Україні слід відзначити Молоткова В.А, який був широко відомий як джазовий педагог [25].

Специфіці розвитку джазу в українському середовищі періоду незалежності присвячена робота авторки Рось З.П. [35].

Дячук Н.І. розглядає становлення процесу вивчення джазу в Україні, виділяє основних дослідників, які сприяли розвитку освіти в даному напрямку [10].

Харенко О.О. досліджує універсальні та специфічні закони формування музичної драматургії в джазі, проводить аналіз імпровізацій джазових виконавців. Її дослідницька увага скерована на віднайдення особливостей шляху українського джазу й особливостей його існування за радянських часів [44; 45].

Окремо слід виділити роботи Апатського В.Н., Стецюк Р.А., Крупей М.С., Понькіної О.М., Чурікова В., присвячені джазовому виконавству саме на саксофоні, в яких розкрита історія духового музично-виконавського мистецтва, місце саксофона у музичній культурі, аспекти парадигматики та імпровізації, стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста [1; 23; 32; 40; 47].

Сьогодні джаз посідає чільне місце в системі музичного мистецтва, він остаточно утвердився як самостійний вид музики. Змінився образ джазового мистецтва, яке набуло «академічнішого» характеру. Рось З. влучно наголошує на такій рисі джазу: «Якщо в минулому він просто розважав і апелював до нашого відчуття ритму, то зараз, відійшовши від естрадної та розважальної музики, він дедалі частіше апелює до нашої свідомості та інтелекту» [35].

Романюк Л. вказує на те, що, «незважаючи на складний шлях адаптації та розвитку в Україні, джаз зміг закріпитися на наших теренах, більше того, успішно розвиватись і вийти на світовий рівень завдяки яскравим та самобутнім талантам українських композиторів і виконавців» [33].

Серед досліджень джазового виконавства великим недоліком є практична відсутність робіт, присвячених сучасним виконавцям. Наприклад, виконавська діяльність Кенні Гарретта згадується лише мимохідь і немає жодної публікації, присвяченої особливостям його джазового виконавства.

Серед авторів, які досліджували його творчість, можна виділити Конопльова Є., який розкриває уподобання К. Гарретта в музиці на основі даного ним інтерв'ю [19].

Шулін В.В. відносить К. Гарретта до числа виконавців, «які практикують ті чи інші додаткові візуальні засоби». Він відзначає, що «джазовий виконавець має свободу у виборі художньо-виразних засобів, видів комунікації (залучення слухачів до імпровізації, використання вокальних перекличок, одночасний спів із залом), способів візуалізації вистави (включення танців, художнього оформлення сцени, відеоряду та ін.) тощо» [49, с. 24].

Згадуючи К. Гарретта Барба Е.С. зосереджує увагу читача на те, що виконавець у своїй грі демонструє і зрілість музичного мислення, змістовність, щільну тканину імпровізацій, бездоганну техніку» [4, с. 9].

Корнєв П.К. наголошує на здатності К. Гарретта до «створення кількох кульмінацій в одному соло. З'являється тенденція нагнітання динаміки в сольній імпровізації, яку умовно можна назвати «multi-dynamics» або «багаторазові сплески напруженості». У грі соліста за допомогою виконавських прийомів накопичується кульмінаційний підйом, динамічна вершина імпровізації, але, як показує гра сучасних джазменів, ця перша вершина ще не «точка» в соло інструменталіста. Розвиток триває, здається, що напруження вже пройдено, але соліст лише нарощує інтенсивність звучання, додає все більше ускладнюючи мелодійні фрази та ритміку гри, і ця, наступна «точка кипіння» надає надзвичайної експресії та «кипіння» фантазії соліста, роблячи майже недосяжним для повтору. кимось такого рівня імпровізації» [21, с. 104].

Серед зарубіжних дослідників творчості К. Гарретта слід виділити роботу Хааса С., який розглядає історію діяльності Кенні Гаррета за останні два роки, а також написання композицій на підставі даного виконавцем інтерв'ю [57].

Емерсон Д. вважає, що на музику Гаррета великий вплив зробив тенор-саксофон Джон Колтрейн [54].

Кроуфорд Дж. і Чинен Н. досить критично підходять до виконавських особливостей К. Гарретта Кроуфорд Дж. представив критичний огляд

виступу групи Гаррета К. у джаз-клубі Скаллера. Практично вся стаття містить критику виконавства кожного з учасників гурту та виступи загалом, проте він усе визнає талант саксофоніста: «Кожна пісня попури була елегантна у своїй простоті і прекрасна у своїй конструкції. Більше того, Гаррет наповнив свою інтерпретацію таким пафосом, що важко було поєднати його виступ із відкриттям концерту. Його каденція була особливо приголомшливою, оскільки спритно змішував теми всіх трьох мелодій» [52].

Також критично до деяких виступів саксофоніста ставиться Чинен Н. Він вважає, що іноді талант виконавця працює проти нього: «в основі його музики лежить боротьба акценту та розуму, вулканічної сили та жорсткого контролю. Коли ця напруга працює на нього, як це часто буває протягом останніх 25 років, результати можуть бути захоплюючими. Коли це не спрацьовує, містер Гарретт може бути втраченим у власному штормі» [51].

Достатньо велика кількість публікацій присвячена опису та визначенню особливостей альбомів Гаррета К.. Наприклад, Верцеллі Г. описує особливості альбому «Pushing The World Away», називаючи Кенні Гаррета «найпрогресивнішим і технічно досвідченим із сучасних саксофоністів» [62].

Також якість техніки альта зазначає Хобарт М., описуючи альбом The American's 20th як фірмову суміш модального модернізму і зухвалого фанку, яку він відточував як фон для альт-саксофона в сучасних групах Майлза Девіса ... тут є ритмічний модальний грув з похмурим відтінком, набір запам'ятовуються мело з актуальними бітами, несамовита балада» [58].

Міттер С. представив опис альбому «Seeds From the Underground». Він описує Гаррета К. як фаворита на будь-якому концерті: «у 19 альбомах як лідер Гаррет грав акустичні та електричні налаштування, від вимогливого пост-бопу до м'якшого, майже фьюжн стилю, і по дорозі досліджував китайське, японське, африканське і карибське звучання. З щедрим, сповненим ентузіазму стилем гри, який робить його фаворитом на концертах,

він став квінтесенцією джазового музиканта, який прийме будь-який виклик і досягне гарного звучання» [60].

Багатогранність альбому «Sounds from the Ancestor» відзначили такі дослідники, як Лі Дж. [59] та Дутил А.: «як впливає з назви платівки «Sounds from the Ancestors» рясніє посиланнями до великих джазових виконавців минулого, з деякими з яких Гарретт навіть виступав на одній сцені» [53].

Таким чином можна визначити, що діяльність Гаррета К. досліджена досить скупо як в вітчизняній літературі, так і в зарубіжній.

1.2 Джазове саксофонне виконавство початку ХХІ століття: стилістичні напрямки, персоналії

У світовій виконавській та композиторській практиці саксофонне мистецтво сформувалось як самобутня царина із власною виконавською специфікою, динамікою становлення, своєрідною стилістикою та практичними формами побутування в різних музичних стилях академічного, джазового та естрадного виконавства. Саме завдяки особливій тембровій неординарності, різноманітним сонорним ефектам та експресивним градаціям інструмент став одним із затребуваних на світовій сцені. Техніка гри на саксофоні в академічній та естрадній, перш за все – джазовій, музиці має ряд відмінностей. Головною причиною цієї суттєвої відмінності є специфіка звуковидобування та використання різних можливостей саксофона. У роботах вказується, що академічне та джазове виконавство різне відрізняється як за звуковидобуванням, так і за використанням технічних можливостей саксофону. Зазначається, що головна причина полягає у особливості звуковидобування, тобто постановці губного апарату, що впливає на звучання інструменту. Так в академічному виконавстві темброве забарвлення звуку більш яскраве, наповнене та м'яке, в той час як джазовому звучанню інструменту притаманний хрипливий, надричний і дещо грубий звук. Це пов'язане з більш довільною постановкою губного апарату, що робить його більш розсіяним та різким. Джазове виконавство на саксофоні, як окрема галузь, сформувало власну специфіку постановки губного апарату, прийомів гри, штрихів та виразових засобів що базуються на виконавських традиціях провідних джазових саксофоністів та сучасних педагогічних принципах. В мистецтві джазового, а в подальшому естрадного саксофонного виконавства особливо важливим є застосування специфічних штрихів, оволодіння різними виконавськими стилями, характерними для джазової музики. Наприклад, штрих *detache*, на відміну від академічного виконання, звучить м'якше. В кантилені, навіть атака звуку є м'якшою, дещо невиразною. Виконання штрихів багато в чому залежить від стилю

виконуваного твору – регтайм, диксиленд, свінг, самба, боса-нова, бі боп, тощо, а також від аранжування.

На зміну стилістичних напрямків безпосередньо у саксофонній музиці звичайно великий вплив мала еволюція джазових стилів. В еволюції джазу можна прослідити стрімку зміну стилів, яка відбувалася протягом порівняно короткого історичного відтинку. Виділимо основні з них:

1) Регтайм. Ритми, принесені з музичної традиції Африки, що були перенесені на нове культурне «підґрунтя» включені в Cakewalks, Coon Songs та музику «Jig Bands», яка врешті-решт перетворилася на Регтайм. Перша композиція у стилі регтайм була опублікована Беном Харні. Музика, оживлена протилежно скерованими ритмічними паттернами, притаманними африканським танцям, була часто імпровізованою і яскравою завдяки синтезу двох культур.

Зокрема, попередник джазових стилів, ранню музику регтайму було представлено маршами, вальсами та іншими традиційними формами пісень, але загальною характеристикою був синкоп. Синкопійовані ноти та ритми стали настільки популярними серед публіки, що видавці нот включили слово «синкопійований» у рекламу. В 1899 році молодий піаніст з класичною освітою з Міссурі на ім'я Скотт Джоппін опублікував першу з багатьох композицій у стилі регтайм, які згодом сформували музику нації [20, с. 335].

2) Класичний джаз. На початку 1900-х років джазові стилі набули форми музики невеликих гуртів, а її походження приписують Новому Орлеану. Цей музичний стиль іноді помилково називають диксилендом, але він менш орієнтований на соло. Хоча традиційний джаз Нового Орлеана виконувався чорними, білими та афроамериканськими креолами, «диксиленд» - це термін, що означає відродження цього стилю білими виконавцями.

Новоорлеанський стиль, або «класичний джаз», виник завдяки духовим оркестрам, які виступали на вечірках та танцях наприкінці 1800-х та на початку 1900-х років. Багато музичних інструментів було врятовано під час

війни Конфедерації, у тому числі кларнет, саксофон, корнет, тромбон, туба, банджо, бас, гітара, барабани та іноді фортепіано. Музичні аранжування значно змінювалися від виступу до виступу, і багато соло прикрашали мелодію орнаментами джазової імпровізації. Ця жива нова музика поєднувала у собі синкопи регтайму з адаптаціями популярних мелодій, гімнів, маршів, робочих пісень та блюзу. У 1990-х класична форма відродилася.

3) Hot Jazz. Луї Армстронг записав перший зі своїх альбомів близьк 1925 року. Платівки гуртів Луї Армстронга Hot Five та Hot Seven вважаються безумовною джазовою класикою та говорять про творчі сили Армстронга. Групи ніколи не виступали наживо, але продовжували записуватися до 1928 року.

Музика характеризувалася колективними імпровізованими соло навколо мелодійної структури, які ідеально доводилися до емоційної та «гарячої» кульмінації. Ритм-секція, зазвичай барабани, бас, банджо чи гітара, багато разів підтримувала це крещендо у стилі маршевого темпу. Незабаром більші групи та оркестри почали наслідувати цю енергію, особливо з розвитком звукозаписних технологій, які поширили нове «гаряче» звучання по всій країні.

3) Чикаго. Чикаго був живильним середовищем для багатьох молодих, винахідливих гравців. Chicago Style Jazz, що відрізняється гармонійними, інноваційними аранжуваннями і високими технічними здібностями виконавців, значно просунув імпровізовану музику свого часу.

4) Свінг. 1930-ті роки належали свінгу. У ту класичну епоху більшість джазових гуртів були біг-бендами. Похідний від стилю новоорлеанського джазу, свінг був міцним і бадьорим. Свінг був також танцювальною музикою, яка була його безпосереднім зв'язком з людьми. Хоча це був колективний звук, свінг також пропонував окремим музикантам можливість імпровізувати мелодійні, тематичні соло, які могли бути дуже складними [7, с. 104].

Головна фігура ери свінгу – це людина, яка, як правило, стоїть перед оркестром, що кориться змаху його руки, людина, яка задає ритм, що змушує рухатися, іноді просто-таки звиватися в танці масу людей; адже «свінг», згідно з поясненням Д. Еллінгтона, і означає не що інше, як ритм. Тому найяскравіші індивідуальності та популярні представники джазу тієї епохи – не тільки й навіть не стільки солісти, скільки керівники оркестрів, бенд-лідери, які, як правило, були також джазовими композиторами та аранжувальниками, а також такими солістами, як кларнетист Б. Гудман, піаністи Д. Еллінгтон, К. Бейсі, тромбоніст Г. Міллер, а також кларнетисти В. Герман та А. Шоу, тромбоніст Т. Дорсі, саксофоніст Дж. Лансфорд, барабанщик Ч. Вебб, співак К. Келлоуей [17, с. 81].

У середині 1990-х років відбулося відродження музики свінгу, яке підживлюють ретро-тенденції в танці. І знову молоді пари по всій Америці та Європі трясуться під свінгові звуки біг-бендів, які часто виконуються набагато меншими ансамблями.

5) Канзас-Сіті. В епоху депресії та сухого закону джазова сцена Канзас-Сіті процвітала як Мекка сучасного звуку кінця 1920-х та 30-х років. Аранжування, що характеризуються проникливим та блюзовим стилем біг-бенду та невеликого ансамблю свінгу, часто демонстрували дуже енергійні соло, що виконуються для публіки. Піонер альт-саксофона Чарлі Паркер родом з Канзас-Сіті.

6) Gypsy Jazz, створений французьким гітаристом Джанго Рейнхардтом, є малоймовірною сумішшю американського свінгу 1930-х років, французького дэнс-холу «musette» і фолк-музики Східної Європи. Також відомий як Jazz Manouche, він має м'яке, спокусливе відчуття, що характеризується химерними інтонаціями та драйвовими ритмами.

Основними інструментами є гітари, що часто складають ансамбль із півдюжини, іноді скрипки та бас-скрипка. Соло переходять від одного виконавця до іншого у міру того, як інші гітари беруть він ритм. Хоча насамперед це ностальгічний стиль, що встановлюється в європейських барах

та невеликих закладах, сьогодні він цінується та виконується у всьому світі [29, с. 92].

7) Бібоп, що виник на початку 1940-х років, зарекомендував себе як модний до 1945 року. Його головними новаторами були альт-саксофоніст Чарлі Паркер та трубач Діззі Гіллеспі. До цього джазова імпровізація ґрунтувалася на мелодійній лінії. Солісти бібопа займалися гармонійною імпровізацією, часто взагалі уникаючи мелодії після першого приспіву. Зазвичай до семи творів соліст міг вільно досліджувати імпровізовані можливості, якщо вони вписувалися у структуру акордів.

Деякі з найскладніших і різнохарактерних звучань можна зустріти в репертуарі Т. Монка, одного з найважливіших представників епохи появи бібопа та його подальшого розвитку. Сама його особистість як ексцентричного музиканта сприяла популяризації джазу. Монк, завжди одягнений у костюм, капелюх та сонячні окуляри, відкрито висловлював своє вільне ставлення до музики імпровізації. Він приймав суворих правил і сформував свій підхід до створення творів. Одними з найблискучіших і найвідоміших його робіт стали *Epistrophy*, *Blue Monk*, *Straight, No Chaser*, *I Mean You* та *Well, You Needn't*.

Одна з центральних джазових постатей XX століття, М. Девіс, стояв біля витоків багатьох музичних подій і спостерігав за їх розвитком. Йому зараховують новаторство у жанрах бібопу, хард-бопу, кул-джазу, фрі-джазу, фьюжну, фанку та техно-музики. За життя Девіс був удостоєний 8 премій «Греммі» та включений до Зали слави рок-н-ролу. М. Девіс був одним із найдіяльніших і найвпливовіших джазових музикантів минулого століття [12].

8) *Vocalese* – мистецтво складати текст і співати його в тій же манері, що записані інструментальні соло. Придуманий джазовим критиком Леонардом Фезером, *Vocalese* досяг свого піку у 1957-62 роках. Виконавці можуть співати або співати в ансамблі за підтримки невеликої групи або оркестру. За своєю природою боп *Vocalese* рідко брався за інші джазові стилі

і донедавна ніколи не приносив комерційного успіху своїм виконавцям. Серед тих, хто відомий написанням та виконанням вокальної лірики, є Едді Джефферсон та Джон Хендрікс.

9) Мейнстрім. Після закінчення ери біг-бендів, коли ці великі ансамблі розпалися на дрібніші групи, музика в стилі свінг продовжувала грати. Деякі з найкращих виконавців свінгу найкраще можна було почути на джем-сейшнах 1950-х років, коли акордова імпровізація тепер мала більше значення, ніж мелодійна прикраса.

Знову з'явившись як вільний джазовий стиль наприкінці 70-х та 80-х, мейнстрім-джаз взяв на себе вплив Cool, Classic та Hardbop. Терміни Modern Mainstream або Post Bop використовуються практично для будь-якого джазового стилю, який не можна тісно порівнювати з історичними стилями джазової музики.

10) Cool еволюціонував безпосередньо з бібопа наприкінці 1940-х та 1950-х років. Згладжена суміш тонів бібопа та свінгу Cool знову стала гармонійною, а динаміка тепер пом'якшена. Ансамблеве аранжування знову набуло значення. Отримавши прізвисько «Джаз Західного узбережжя» через безліч нововведень, що прийшли з Лос-Анджелеса, Cool став загальнонаціональним до кінця 1950-х років завдяки значному внеску музикантів та композиторів Східного узбережжя.

11) Хард-боп – розширення бібопа, яке було дещо перервано крутими звуками джазу Західного узбережжя. Мелодії хард-бопа, як правило, більш «щирі», ніж бібоп, іноді запозичуючи з ритм-н-блюзу і навіть євангельських тем. Ритм-секція складніша і різноманітніша, ніж боп 1940-х років.

Ім'я Дж. Колтрейна асоціюється з віртуозною технікою гри, чудовим талантом твору музики та пристрастю до пізнання нових граней жанру. На порозі витоків хард-бопа саксофоніст досяг колосальних успіхів і став одним із найвпливовіших музикантів в історії жанру. Музика Колтрейна мала різке звучання, і грав він з високою інтенсивністю і самовіддачею. Він був здатний як грати поодиночі, так і імпровізувати в ансамблі, створюючи неймовірну

тривалість сольних партій. Граючи на тенор-і сопрано-саксофоні, Колтрейн умів створювати й мелодійні композиції у стилі смус-джаз [37, с. 171].

12) Босса-нова – суміш класичних європейських гармоній Західного узбережжя та звабливих ритмів бразильської самби, босса-нова або, точніше, «бразильського джазу», досягла Сполучених Штатів приблизно 1962 року (хронологія). Тонкі, але гіпнотичні ритми акустичної гітари підкреслюють прості мелодії, що виконуються однією (або обома) португальською або англійською мовами. Створена бразильцями Жоао Жілберто та Антоніо Карлосом Жобімом, ця альтернатива стилям хард-боп та фрі-джаз 60-х років стала популярною серед музикантів Західного узбережжя, таких як гітарист Чарлі Берд та саксофоніст Стен Гетц.

13) Модал. У міру того, як солісти невеликих ансамблів ставали все більш жадібними до нових імпровізаційних вказівок, деякі виконавці прагнули вийти за рамки західної адаптації мажорних і мінорних гам. Спираючись на середньовічні церковні лади, у яких використовувалися змінені інтервали між загальними тонами, гравці знайшли нову наснагу. Солісти тепер могли звільнитися від обмежень домінуючих тональностей та змістити тональні центри, щоб сформувати нові гармоніки у своїй грі. Це стало особливо корисним для піаністів та гітаристів, а також для трубачів та саксофоністів. Піаніст Білл Еванс відомий своїм модальним підходом.

14) Free Jazz – іноді званий «Avante Garde» або «Outside». Справжні солісти Free Jazz позбавляються навіть структури ансамблевого аранжування, даючи музиці абсолютно «вільний» імпульсний досвід. Якби Орнетт Коулман вважався пророком фріджазу, то Джон Колтрейн, безсумнівно, був би його провідним учнем.

Цей радикальний відхід від минулих стилів викликав багато суперечок, чи можна його взагалі кваліфікувати як музику, і незабаром знайшов своє місце в джазовому андеграунді. За іронією долі, Free Jazz, що часто ігнорується, продовжує впливати на мейнстрім і сьогодні.

15) Соул-джаз є похідним від хардбопа, соул-джаза, мабуть, найпопулярнішим джазовим стилем 1960-х років. Імпровізуючи з послідовностями акордів, як у бопі, соліст прагне створити захоплююче уявлення. Ансамбль музикантів концентрується на ритмічному груві, зосередженому навколо сильної, але різноманітної басової партії.

Горацій Сільвер вплинув на стиль, додавши у свої композиції фанкові і часто намальовані в стилі госпел фортепіанні вампіри. Орган Hammond також привернув увагу мас як флагманський інструмент соул-джаза [46, с. 139].

16) Groove є відгалуженням Soul Jazz, Groove черпає свої тони з блюзу і фокусується здебільшого на ритмі. Іноді його називають «фанк», він концентрується на підтримці безперервного ритму «гачок», трохи доповненого інструментальними, а іноді й ліричними прикрасами.

17) Фьюжн. На початку 1970-х років термін «фьюжн» став позначати суміш джазової імпровізації з енергією та новими ритмами рок-музики та світової музики. На жах багатьох прихильників чистоти джазу, деякі з найзначніших новаторів джазу перейшли від сучасного хардбопа до фьюжн. Зрештою, комерційному впливу вдалося підірвати його початкові інновації. Хоча можна стверджувати, що «фьюжн» сприяв розвитку року, деякі з його впливів збереглися в джазі. Деякі фьюжн-музиканти, що добре зарекомендували себе – Чик Корія, Рудреш Махантappa, Джон Маклафлін і Габріель Алегріа.

18) Афро-кубинський джаз, також відомий як латинський джаз, є поєднанням джазової імпровізації і дуже заразливих ритмів. Його можна простежити до трубача-аранжувальника Маріо Баузи та перкусіоніста Чано Позо, які справили значний вплив на Діззі Гіллеспі (серед інших) у середині 1940-х років.

Джазовий трубач, співак, композитор та бенд-лідер Д. Гіллеспі став помітною фігурою за часів бібопа та модерн-джазу. Його манера гри на трубі вплинула на стиль М. Девіса, К. Брауна і Ф. Наварро. Після часу,

проведеного на Кубі, після повернення до США, Гіллеспі був одним із тих музикантів, які активно просували афро-кубинський джаз.

Інструменти можуть сильно відрізнятися, але зазвичай зосереджені навколо ритм-секції, що складається з конги, тимбале, бонго та інших латинських перкусій, з фортепіано, гітарою або вібраціями, до яких часто приєднуються валторни та вокал. Артуро Сандовал, Панчо Санчес та Чучо Вальдес – відомі афро-кубинські виконавці джазу.

19) Пост-боп. Терміни «сучасний мейнстрім» або «пост-боп» використовуються практично для будь-якого стилю, який не може бути тісно пов'язаний з історичними типами джазової музики. Починаючи з 1979 року, на сцену вийшли нові виконавці зі свіжим підходом до хард-бопу 1960-х років, але замість того, щоб взяти його в ритми грува та фанку, які розвинулися поколінням раніше, ці «молоді леви» додали текстури. та вплив 1980-х та 90-х років. Елементи авангарду пропонують солістам нові дослідні напрямки, тоді як поліритмічні ритми карибських впливів надають ширше різноманітність, ніж попередня музика у стилі боп.

20) Acid Jazz. Цей термін широко використовується для позначення широкого діапазону музики. Хоча це не справжній стиль джазової музики, що розвинувся з традиційних засад, він надто важливий, щоб його ігнорувати як представника жанру.

Виникнувши на британській танцювальній сцені 1987 року, він визначив стиль фанк-музики, до якого увійшли семпли класичних джазових треків, фанк 70-х, хіп-хоп, соул та латинські ритми, з основним акцентом на інструментальну музику, а не на лірику. В результаті мозаїка зазвичай ігнорувала імпровізацію, даючи аргумент на користь того, чи є насправді Acid Jazz джазом.

21) Smooth Jazz, що розвивається з фьюжн, але залишає позаду енергійні соло і динамічні крещендо, підкреслює свою поліровану сторону. Імпровізація також значною мірою ігнорується, аргументуючи тим, чи дійсно застосуємо термін «джаз».

Високотехнологічне нашарування синтезаторів та ритм-треків надає йому ненав'язливої та гладкої упаковки, де звучання ансамблю має більше значення, ніж індивідуальне вираження. Це також відрізняє цей стиль від інших «живіших» виступів. Інструменти включають електричні клавішні, альтовий або сопрано-саксофон, гітару, бас-гітару та перкусію. Smooth Jazz, можливо, став найбільш комерційно життєздатною формою всіх джазових стилів із часів свінгу.

22) Джаз-реп – джаз-реп, що зародився як поджанр хіп-хопу, що зародився наприкінці 1980-х - початку 1990-х років, включає різні спроби виконавців поєднати афроамериканську музику минулого з сучасними комерційними тенденціями. Зберігаючи фірмові важкі біти хіп-хопу, складніша структура з впливом джазу посилює часто м'яке гармонічне тло, характерне для більш поп-орієнтованої реп-музики.

Залучаючи участь відомих джазових виконавців, таких як Хербі Хенкок, Кенні Гарретт і Теренс Бланшар, ця мозаїка часто включає політичні та соціальні тексти з іноді вокалом під впливом схилу. Хоча популярність та актуальність джаз-репу були недовгими, його вплив на студії звукозапису та музичних продюсерів незаперечний і продовжує відігравати значну роль сьогодні [6, с. 110].

23) M-Base зародився в 1980-х роках вільним колективом молодих афроамериканських музикантів у Нью-Йорку з новими інноваційними ідеями творчого самовираження. Використовуючи сильну традиційну структуру BeBop, Modal та Groove Jazz, вперше представлену Чарлі Паркером та Джоном Колтрейном, саксофоністи Стів Коулман, Грег Осбі, Гері Томас та інші, включаючи Грема Хейнса, Кассандру Вілсон та Джері Аллен, розробили нові та виразні музичні та Base. концепції.

24) Європейський джаз. Наприкінці 20-го століття багато скандинавських і французьких музикантів, відчувачи, що вираз мейнстріму американського джазу пішов у минуле, почали створювати новий стиль, який отримав прізвисько «Європейський».

Як і у випадку з Acid Jazz, європейський джаз прагне повернутися до джазового коріння як до танцювальної музики. Поєднання елементів хауса (тип диско-музики, заснованої на фанку, з фрагментами інших записів, відредагованих в електронному вигляді) з акустичним, електронним та семпльованим звуком для створення популярного та популістського різновиду сучасного джазу. Музиканти, що беруть участь у цьому русі, включають норвезького піаніста Бугге Вессельтофта, трубача Нільса Петтера Молвера, французьких піаністів Марсьяля Солала та Лоран де Вільде та саксофоніста Жюльєна Луро.

25) Джазовий плюралізм. Хоча це не явний власний стиль, практика плюралізму в джазі почалася після Другої світової війни у Сполучених Штатах і поступово поширилася по всьому світу. До 2000 року, коли створення нових стилів джазу пішло на спад, об'єднання існуючих стилів стало стандартом.

Природа джазу багато в чому сприяла його довговічності. У міру того, як певні стилі джазу входили в моду і зрештою були замінені сучаснішими тенденціями, вплив попередніх стилів зберігався. Це віддавало перевагу комбінуванню стилів, особливо у живому виконанні. Цей спосіб змішування стилів також сприяв інноваціям у створенні нових стилів джазу. Часто в живому виконанні джазові виконавці використовують різні стилі гри, іноді навіть в одній мелодії.

Музичну мову джазу оновлювали, впливали на появу нових стилів у цій музиці, робили прориви у розвитку джазового виконавського техніцизму такі знамениті джазові саксофоністи, як Чарлі Паркер, Джон Колтрейн, Лестер Янг, Коулман Хокінс, Пол Дезмонд та ін. Вони були представниками конкретних джазових стилів. А сьогоднішній джаз, за думкою Корнєва П.К., складається із різних рівнів: «Найвищий – це музичне мистецтво істинного джазу та його твори, гібридний джаз та похідні комерційної музики, створеної під впливом джазу. Це нове музичне мистецтво органічно вписалося в мозаїчне панно культури, вплинув і інші види мистецтва.

Окремий рівень займають «творці джазу» – композитори, інструменталісти, вокалісти, аранжувальники, шанувальники та поціновувачі цього мистецтва. Між ними існують налагоджені зв'язки та відносини, в основі яких лежить музична творчість, пошуки, здобутки» [20, с. 334].

Отже, нинішній джаз характеризується висловлюванням Корнєва П.К. «джаз – це спосіб життя» і цим можна пояснити сильний вплив джазу нашого часу на інші музичні стилі та напрямки. Сьогодні багато музикантів уникають однозначного визначення стилю власних композицій: відчутні стильові впливи в кожному альбомі музиканта можуть бути різними, але вони не є самоціллю, а засобом для створення образу-смыслу-настрою.

Для сучасного джазового саксофоніста вкрай актуальна відкритість до виконавства у різноманітних стилях та стильових поєднаннях не лише джазової, а й близької до джазової та популярної музики – тобто, відкритість для експериментів. При цьому основними завданнями виконавця є:

- бездоганна майстерність володіння інструментом, знання традиційних та сучасних специфічних прийомів звуковидобування, гнучкість у використанні тембрів, динамічних відтінків тощо, точність виконавських прийомів – тобто, виконавська грамотність та технічна віртуозність;
- відкритість до експериментів у різних жанрово-стильових синтезах, власні новаторські установки на поєднання різних напрямків як відчуття вимог часу; прагнення до створення жанрово-стильових мікстів, до відходу від стильових визначень створюваного музичного мистецтва;
- прагнення постійного професійного зростання, відкритість до оновлення, пошуку нових виразних засобів, у тому числі у відношенні якості та специфіки звуку;
- часто – освоєння різноманітних інструментів, а в результаті – професійне володіння декількома [36, с. 212].

Таким чином, можна зробити висновок, що сучасний джаз характеризується універсальністю, включає відкритість новому, знання традицій, розуміння сучасної культури, творчу інтуїцію, відчуття свого часу, високу майстерність, пошук свого шляху і власного стилю.

Висновки по Розділу 1

Серед досліджень джазового виконавства великим недоліком є практична відсутність робіт, присвячених сучасним виконавцям. Наприклад, виконавська діяльність Кенні Гарретт згадується лише мимохіть і немає жодної публікації, присвяченої особливостям його джазового виконавства.

Серед авторів, які досліджували його творчість, можна виділити Конопльова Є., який розкриває уподобання К. Гарретта в музиці на основі даного ним інтерв'ю. Шулін В.В. відносить К. Гарретта до числа виконавців, «які практикують ті чи інші додаткові візуальні засоби». Він відзначає, що «джазовий виконавець має свободу у виборі художньо-виразних засобів, видів комунікації (залучення слухачів до імпровізації, використання вокальних перекличок, одночасний спів із залом), способів візуалізації вистави (включення танців, художнього оформлення сцени, відеоряду та ін.) тощо».

Згадуючи К. Гарретта Барба Е.С. зосереджує увагу читача на те, що виконавець у своїй грі демонструє і зрілість музичного мислення, змістовність, щільну тканину імпровізацій, бездоганну техніку», а Корнєв П.К. наголошує на здатності К. Гарретта до «створення кількох кульмінацій в одному соло».

Серед зарубіжних дослідників творчості К. Гарретта слід виділити роботу Хааса С., який розглядає історію діяльності Кенні Гаррета за останні два роки, а також написання композицій на підставі даного виконавцем інтерв'ю.

Достатньо велика кількість публікацій присвячена опису та визначенню особливостей альбомів Гаррета К.. Наприклад, Верцеллі Г. описує особливості альбому «Pushing The World Away», називаючи Кенні Гаррета «найпрогресивнішим і технічно досвідченим із сучасних саксофоністів». Також якість техніки альта зазначає Хобарт М., описуючи альбом The American's 20th як фірмову суміш модального модернізму і зухвалого фанку. Міттер С. представив опис альбому «Seeds From the Underground». Він описує Гаррета К. як фаворита на будь-якому концерті. Багатогранність альбому «Sounds from the Ancestor» відзначили такі дослідники, як Лі Дж. та Дутил А.

Таким чином можна визначити, що діяльність Гаррета К. досліджена недостатньо як в вітчизняній літературі, так і в зарубіжній.

В еволюції джазу можна прослідити стрімку зміну стилів. Виділимо основні з них: регтайм, класичний джаз, Hot Jazz, чикаго, свінг, Канзас-Сіті, Gypsy Jazz, бібоп, Vocalese, мейнстрім, Cool, хард-боп, босса-нова, модал, Free Jazz, соул-джаз, Groove, фьюжн, афро-кубинський джаз, пост-боп, Acid Jazz, Smooth Jazz, джаз-реп, M-Base, європейський джаз.

Природа джазу багато в чому сприяла його довговічності. У міру того, як певні стилі джазу входили в моду і зрештою були замінені сучаснішими тенденціями, вплив попередніх стилів зберігався. Це віддавало перевагу комбінуванню стилів, особливо у живому виконанні. Цей спосіб змішування стилів також сприяв інноваціям у створенні нових стилів джазу. Часто в живому виконанні джазові виконавці використовують різні стилі гри, іноді навіть в одній мелодії.

Нинішній джаз – як музика характеризується висловлюванням П. Корнева «джаз – це спосіб життя» і цим можна пояснити сильний вплив джазу нашого часу на інші музичні стилі та напрямки. Сьогодні багато музикантів уникають однозначного визначення стилю власних композицій: відчутні стильові впливи в кожному альбомі музиканта можуть бути різними, але вони не є самоціллю, а засобом для створення образу-смислу-настрою.

Для сучасного джазового саксофоніста вкрай актуальна відкритість до виконавства у різноманітних стилях та стильових поєднаннях не лише джазової, а й близької до джазової та популярної музики – тобто, відкритість для експериментів. Сучасний виконавець це насамперед свобода власного висловлювання, а не тільки бездоганна майстерність володіння інструментом, знання традиційних та сучасних специфічних прийомів звуковидобування, гнучкість у використанні нюансів артикуляції, фразування, динамічних відтінків – тобто, виконавська грамотність та технічна віртуозність; також вкрай важливою є відкритість до експериментів у різних жанрово-стильових синтезах, власне відчуття щодо поєднання різних напрямків, а також відчуття вимог часу. Сучасне джазове мистецтво у дусі культури постмодерну може калейдоскопічно поєднувати стильові патерни, створюючи власні міксти. Ця відкритість до оновлення, пошуку нового звуку, що є віддзеркаленням нового відчуття призводить також до оновлення класичного складу інструментів, використання електронної музики, часто володіння декількома інструментами.

Сучасний джаз характеризується універсальністю, включає відкритість новому, знання традицій, розуміння сучасної культури, творчу інтуїцію, відчуття свого часу, високу майстерність, пошук свого шляху і власного стилю.

РОЗДІЛ 2 КЕННІ ГАРРЕТТ: У ДІАЛОЗІ З ТРАДИЦІЄЮ

2.1 Кенні Гарретт: творчий портрет

Кенні Гарретт (Kenny Garrett) - один із найвпливовіших сучасних джазових музикантів. Він є одним із найвидатніших інструменталістів, що з'явилися на джазовій сцені Детройта 1980-х та 1990-х років. Різносторонній музикант, він однаково добре відчувається, граючи класичний джамп-енд-ритм-енд-блюз, стандарти, модальну музику та джаз-фанк.

Кенні Гарретт народився 9 жовтня 1960 року в Детройті, Мічіган у США. Його батько-тесяр також грав на тенор-саксофоні. Він отримав свою першу валторну у восьмирічному віці і завдяки опіці свого батька швидко вивчив гаму сіл.

Під час навчання в середній школі Маккензі він навчався у трубача Маркуса Белгрейва і почав виступати з групою Мерсера Еллінгтона як гостя. Йому також пощастило грати з органістом Лайманом Вудардом у Детройті [59].

Різні учасники групи Еллінгтона надихнули його почати писати власні композиції, і незабаром він почав це робити. Він також давав концерти з Белгрейвом, піаністкою Джері Аллен та іншими детройтськими музикантами. Гарретт в інтерв'ю згадує, що це був унікальний досвід: «Це був справжній досвід навчання, коли я вийшов із середньої школи. Звичайно, я знав про гурт Ellington, але щоб насправді грати музику і дізнаватися про таких хлопців, як Джонні Ходжес, яких я дуже поважаю і які мали гарний звук. У групі Дюка було так багато різних особистостей, спілкування й музикування з якими слугувало натхненням для створення нових композицій, але я думаю, що головне для мене — це те, що я зміг спілкуватися з двома протеже Джонні Ходжеса, одним був Норріс Тернер, а іншим був Гарольд Мінерв і ті хлопці дійсно багато чому мене навчили. Вони обидва грали, як Джонні Ходжес, але з різними підходами до цього.

Гарольд Мінерв, я насправді найдовше провів з ним, оскільки він грав альт (саксофон), коли я приєднався до гурту, тому це був просто чудовий час, і, як я вже сказав, я вчився зливатися з 18 іншими музикантами, а не тільки з секція саксофону, але з усією групою!» []

Пізніше Гарретт виграв стипендію в музичному коледжі Берклі в Бостоні, але вирішив відмовитись від неї, коли Мерсер запропонував йому повне членство в оркестрі Дюка Еллінгтона і він залишався з ними протягом трьох з половиною років

У 1982 році він переїхав до Нью-Йорка і приєднався до оркестру Теда Джонса-Мела Льюїса.

У 1984 році Кенні Гарретт випустив дебютний сольний альбом «Introducing Kenny Garrett». У 85-му році Арт Блейкі запросив його у свій знаменитий ансамбль Jazz Messengers. У тому ж році він записувався з Фредді Хаббардом та Вуді Шоу.

Гарретт найбільш відомий у багатьох колах завдяки тим п'яти рокам, які він провів, граючи з Майлзом Девісом під час електричного періоду Девіса. Кенні Гарретт грав з Майлзом Девісом з 1986 до 1991 року, тобто до самої смерті Майлза Девіса.

За час роботи з трубачем він підписав сольний контракт із Atlantic Records. Кенні Гарретт записав два відомих альбоми для Atlantic, Prisoner of Love та African Exchange Student у 1989 та 1990 роках відповідно.

Він підписав контракт із лейблом Warner Bros. Records і, починаючи з Black Hope, в 1992 записав для них вісім альбомів.

Музика Гарретта іноді демонструє азіатські впливи, що особливо помітно в його записі Beyond the Wall, номінованій на Греммі 2006 року.

За свою кар'єру Гарретт виступав і записувався з багатьма великими джазовими музикантами, такими як Майлз Девіс, Арт Блейкі, Джо Хендерсон, Бред Мелдау, Фредді Хаббард, Вуді Шоу, Маккой Тайнер, Фароа

Сандерс, Брайан Блейд, Хербі Хенкок, Боббі Хатчерсон, Рон Картер, Елвін Джонс та Малґрю Міллер.

У 2008—2009 роках Кенні Гарретт, разом із Чиком Коріа, Джоном Маклафліном, Крістіаном МакБрайдом та Браяном Блейдом, вирушив у світове турне. Цей супергруп отримав назву Five Peace Band. Їхній альбом Five Peace Band — Live отримав премію Греммі 31 січня 2010 року.

У 2011 році музикант був удостоєний звання почесного доктора музики музичного коледжу Берклі, Бостон, Массачусетс. Кенні Гарретт також був спікером для випускників.

У 2012 році Гарретт випустив свій другий альбом *Seeds from the Underground* для *Mack Ave*. У ньому брала участь його власна група з басистом Нетом Рівзом, венесуельським піаністом Беніто Гонсалесом та барабанщиком Рональдом Брунером-молодшим. Знаменитий альбом був номінований на премію «Греммі» у категоріях «Найкращий джазовий інструментальний альбом» та «Найкраще імпровізоване джазове соло»; номінація на премію NAACP Image Award за видатний джазовий альбом; та номінація на премію Soul Train у категорії «Найкращий традиційний джазовий виконавець/група». Гарретт був номінований на премію Jazz Awards як альт-саксофоніст року та отримав премію Echo як саксофоніст року.

Альбом «*Pushing the World Away*» відбувся через рік. У ньому брав участь склад музикантів, включаючи струнних, які грали в основному оригінальні композиції (і кавер на пісню Берта Бахараха і Хела Девіда «*I Say a Little Prayer*»). Він посів шосте місце у джазових чартах і був номінований на дві премії «Греммі», включаючи «Найкращий джазовий інструментальний альбом».

У 2016 році Кенні Гарретт випустив свій четвертий запис *Mack Ave. Do Your Dance!*, що включає широко різноманітний набір оригіналів та каверів, які дозволили йому досліджувати безліч різновидів танцювально-орієнтованих ритмів від хіп-хопу та фанку до латиноамериканських та бразильських звуків [62].

Гаррет повернувся на Макавеню для запису альбому «Звуки предків» 2021 року. Його основний квінтет - піаніст Вернелл Браун-молодший, басист Коркоран Холт, барабанщик Рональд Брунер і перкусіоніст Руді Берд - був доповнений великим списком гостей, до якого входили барабанщик Ленні Уайт, піаніст/органіст Джонні Мерсьє, конгеро Педрі. Дуайт Трайбл і Джин Бейлор, і це лише деякі з них.

В даному альбомі Кенні Гарретт досліджував своє музичне коріння в соулі Motown, джазі, госпелі, фанке, хіп-хопі та ін. через наріжні камені власних основ західно-африканської та афро-кубинської музики.

На виконавство Кенні Гарретта великий вплив, за його словами, зробив госпел: «Це місце, звідки я родом. Я міркую про свою маму. Мій батько теж був дияконом. Я досі відчуваю зв'язок із музикою моїх батьків, наприклад, Махалії Джексон та Джеймса Клівленда. Ці звуки якимось чином завжди присутні у моїй музиці. Може, й не роздутий, але є. Відчуття зв'язку з найвищою метою» [19].

Крім того, у пошуках свого власного голосу він пройшов через школу великих музикантів, школу Майлза Дейвіса, школу Вуді Шоу, Джона Колтрейна та інших великих виконавців [54].

У своїй автобіографії Майлз Девіс говорив про Гарретта, що він один із небагатьох молодих музикантів, яким вдалося створити свій власний стиль гри на саксофоні.

Сольними альбомами Кенні Гарретта є:

- «Уявляємо Кенні Гарретта» (Introducing Kenny Garrett, 1984 рік);
- «Місячна алея» (Moon Alley, 1985 рік);
- «Гаррет 5» (Garrett 5, 1988 рік);
- «В'язень кохання» (Prisoner Of Love, 1989 рік);
- «Африканський студент з обміну» (African Exchange Student, 1990 рік);
- «Чорна надія» (Black Hope, 1992 рік);
- «Зоряні смуги в прямому ефірі» (Stars & Stripes Live, 1993 рік);

- «Ніч Дрейфуса в Парижі» (Dreyfus Night In Paris, 1994 рік);
- «Тріологія» (Triology, 1995 рік);
- «Музика Джона Колтрейна» (Pursuance: The Music Of John Coltrane, 1996 рік);
- «Збірник пісень» (Songbook, 1997 рік);
- «Просто сказав» (Simply Said, 1999 рік);
- «Старі» (1987 та 1994) (Old Folks, 2001 рік);
- «Щасливі люди» (Happy People, 2001 рік);
- «Стандарти мови» (Standards of Language, 2003 рік);
- «За стіною» (Beyond The Wall, 2006 рік);
- «Замальовки лікаря медицини» (Sketches of MD, 2008 рік);
- «Насіння з підпілля» (Seeds From The Underground, 2012 рік);
- «Відштовхуючи світ» (Pushing The World Away, 2013 рік);
- «Джазвоче Бургхаузен» (Jazzwoche Burghausen, 2015 рік);
- «Танцюй!» (Do Your Dance!, 2016 рік);
- «Звуки предків» (Sounds From The Ancestors, 2021 рік).

Як учасник гурту Кенні Гарретт робив студійні записи наступних альбомів з Майлзом Девісом і Маркусом Міллером:

- «Амандла» (Amandla, 1989 рік);
- «Майлз і Квінсі наживо в Монтре» (Miles & Quincy Live at Montreux, 1991 рік);
- «Сонце не бреше» (The Sun Don't Lie, 1993 рік);
- «Казки» (Tales, 1995 рік);
- «Живіть по всьому світу» (Live Around the World, 1996 рік);
- «Живи та багато іншого» (Live & More, 1998 рік);
- «М²» (2001 рік);
- «Пантера/Живий» (Panther/Live, 2004 рік).

Творчий принцип Гаррета загалом можна виразити наступними словами з його промоушена «...я люблю робити музику, яка мені

подобається, і, у свою чергу, ви сподіваєтеся, що й іншим людям вона сподобається. Я слухаю будь-яку можливу музику, тому що мене тягне знайти духовний потік у музиці, він може походити або з Євангелія, або з чогось іншого, але я шукаю цей потік! Я просто люблю музику, і для мене хороша мелодія – це хороша мелодія, тож я так живу тобою зараз!» [58]

2.2 Особливості стилю та музична драматургія творів Кенні Гарретта (на прикладі творів альбому «Звуки предків»)

Останній реліз Кенні Гарретта, “Звуки предків», Sounds From The Ancestors, є багатогранним альбомом. В ньому музика не потрапила в канонічні рамки джазової ідіоми, що не дивно, враховуючи, що альт-саксофоніст і композитор визнає таких, як Арета Франклін і Марвін Гей, важливими митцями. Подібно до того, як основоположний альбом Майлза Девіса, On the Corner, постав над своїми головних провідниками – Джеймсом Брауном, Джімі Хендріксом та Слай Стоуном – потім створив власний унікальний, поліритмічний, насичений грувами, імпровізований всесвіт, Sounds From The Ancestors займає власний простір з інтелектуальною ясністю, звуковою винахідливістю та емоційним напруженням.

Альбом Кенні Гарретта «Звуки предків» (Sounds From The Ancestors, 2021 рік) являє собою новий набір композицій зі списком запрошених музикантів, який досліджує музику африканських коренів у різних сенсах та налаштуваннях, заснованих на граві.

Серед гостей барабанщик Ленні Уайт, піаніст та органіст Джонні Мерсьє, трубач Моріс Браун, конгеро Педріто Мартінес, барабанщик Драйзер Дурруті та співаки Дуайт Трайбл, Джин Бейлор, Лінні Сміт, Кріс Ешлі Ентоні та Шехерезада Холман [3].

Альбом є 20-м проектом Гарретта як лідера і включає два триб'юти — фанкову підбірку «Hargrove» і «For Art's Sake», присвячену Арту Блейкі, з яким виступав Гаррет.

За словами самого Кенні Гарретта, початкова концепція альбому полягала в тому, щоб спробувати отримати деякі музичні звуки, які він запам'ятав з дитинства, звуки, що піднімають дух, від таких зразків, як «A Love Supreme» Джона Колтрейна, «Дивовижна благодать» Арета Франкліна, «Що відбувається» Марвіна Гея. «Коли я почав думати про них, я зрозумів, що це дух моїх предків. Я думав про свого онука, коли писав «Пора повернутися додому», ніби ти граєш на вулиці, і настав час іти додому.

«Коли дні були іншими» - це про моє дитинство, коли я ріс у Детройті. Завжди були барбекю або сімейні збори. І люди розповідали історії: тітки, дядьки, двоюрідні брати. Я хотів відобразити це почуття» [58]. Відтворення спогадів на рівні звуковідчуття породжує унікальний часопростір циклу, в якому дивним чином акумулюється минуле й теперішнє у калейдоскопічному вимірі відчуттів, відлуння минулого на рівні теперішнього.

«For Art's Sake» - це данина поваги великому барабанщику Арту Блейкі, а також барабанщику Тоні Аллену. У циклі «Звуки від предків» є все: і плантації, і звуки, які ми чули у дитинстві з церков, мечетей та синагог. Сама платівка з'явилася, коли я подумав, як, коли я був дитиною, я наповнював своє серце і душу музикою. Я хотів спробувати впіймати фрагмент цього» [57].

Кенні Гаррет давно цікавився музичними стилями з інших національних культур, і ця платівка не стала винятком: вона включає тенденції, в яких змішані африканські, афро-кубинські та африканські мотиви.

Даний альбом містить такі твори:

- 1) «Настав час повернутися додому» (It's Time to Come Home) тривалістю 9 хвилин 48 секунд;
- 2) «Харгроув» (Hargrove) тривалістю 5 хвилин 13 секунд;
- 3) «Коли дні були іншими» (When the Days Were Different) тривалістю 8 хвилин 8 секунд;
- 4) «Заради мистецтва» (For Art's Sake) тривалістю 8 хвилин 5 секунд;
- 5) «Що це було?» (What Was That?) тривалістю 8 хвилин 31 секунд;
- 6) «Солдати полів» (Soldiers of the Fields/Soldats des Champs) тривалістю 10 хвилин 55 секунд;
- 7) «Звуки предків» (Sounds From the Ancestors) тривалістю 7 хвилин 10 секунд;

8) «Настав час повернутися додому» (It's Time to Come Home (Original))
тривалістю 9 хвилин 47 секунд.

«It's Time to Come Home» — химерне, проте переконливе звернення до оригінального афро-кубинського сучасного джазу, розпочинає альбом. Мелодійні пасажі Гаррета, позначені примхливими поворотами та «ключовими» акцентами, містять активну образну сферу. Цей твір відображає його досвід гри з культовим кубинським піаністом і композитором Чучо Вальдесом.

IT'S TIME TO COME HOME ¹



«Настав час повернутися додому» (It's Time to Come Home)) створює піднесений, нескладний грув і висвітлюється мелодією, що запам'ятовується, з перкусією. Твір має афро-кубинський відтінок, що одночасно спонукає, неквапливий і заспокійливий. Він зливається з круговим ритмом конги та бата, підтримуваним фортепіано, матовим тембром малих барабанів, тамтамами та басом, коли альт-саксофон Гарретта глибоко занурюється у модалізм-соло. Коли мелодія просувається у вальсовому темпі, саксофоніст приймає менш експансивну позу з погляду соло, але більш ударну та текстурну порівняно з іншими творами.

У цілому твір залишається на одному рівні інтенсивності динаміки. Цей твір звучить як святково-піднесений і водночас ліричний. Він відображає досвід гри Кенні Гаррета з культовим кубинським піаністом та композитором Чучо Вальдесом.

Наступна композиція – «Харгроув» (Hargrove) — це лірична мелодія, присвячена трубачеві Рою Харгроуву, яку Кенні Гаррет виконує разом із запрошеним трубачем Морісом Брауном. Твір являє собою фанкову підбірку, що запам'ятовується, в деяких місцях нагадує гімн Колтрейна «Вища любов», який підкреслює як приземлену, так і духовну природу музики Харгроува, а також віртуозність саксофона Гарретта. Композиція прогресує від хард-бопа в традиціях Роя Харгроува до чогось більш схожого на Колтрейна.

«Коли дні були іншими» (When the Days Were Different) нагадує класичний госпел «Sounds of Blackness» 1991 року «Optimistic», який посилюється органом і вокалом. Саксофон і безсловесний вокал переплітаються з фортепіанним мотивом, що повторюється, що нагадує Стіві Уандера.

У «Заради мистецтва» (For Art's Sake) учасники гурту Гарретта розвивають грув, заснований на поєднанні сучасного джазу, соулу та фанку. Фортепіанне соло пливе над гарною барабанною та перкусійною вставками. Твір є даниною пошани барабанщикам Арту Блейкі та Тоні Аллену. Мелодія чарівна у своєму ставленні до гармонії та ритму. Запис вловлює витончену гру Кенні Гарретта, що блукає по груві, відсилає як до сучасного джазу, так і до нігерійського афробіту.

Перед фінальним вампом, де барабани та перкусія підсилюють свою гру, можна почути деконструктивні удари, що походять від електричного піаніно.

У композиції «Що це було?» (What Was That?) чути вплив Колтрейна. Твір у стилі пост-боп є ідеальною демонстрацією тонко відточеної гри Кенні Гарретта.

What Was That

Kenny Garrett

♩ = 130

A Dm⁹ F#m⁹ Ab¹³
 3 Bbmaj⁹ Bsus^(b9) E7sus⁴ Ab/C Dbmaj⁷⁽¹³⁾
 5 B F7sus⁴ Db7^(#11)
 6 F13sus⁴ Db7^(#11)

«Солдати полів» (Soldiers of the Fields/Soldats des Champs) написана на честь музикантів, які боролися за збереження джазу, і гаїтянських солдатів, що боролися з французами. Твір контекстуалізує цю революційну позицію з маршевим потоком, посиленням малими барабанами Руді Берда та Ленні Уайта. Можна вловити ритми із Гваделупи, бойові біти, нав'язливий циклічний мотив, а також соло на саксофоні, накладене на послідовність модальних акордів.

«Звуки предків» (Sounds From the Ancestors) починається з похмурих баладних тонів у виконанні Кенні Гаррета на фортепіано, що переходять у жвавий риф поверх шаленого афро-грува, ритм йоруба, який підтримує спів конгера Педро Мартінеса і співака. Буйне соло Гаррета поєднується з буйними спалахами співака.

Альбом закінчується так само, як і починається, піснею «It's Time to Come Home», цього разу Кенні Гаррет використовує свій саксофон як ритмічний інструмент без вокального супроводу. У першій версії твору кульмінацією є вокальний спів Драйзера Дюрруті, а в другій версії він поступово згасає.

Загалом, альбом Кенні Гаррета «Звуки предків» (Sounds from the Ancestors) - це альбом з безліччю чудових гравів, в яких сучасний джаз поєднується з різними прикрасами грува. Він відображає багату історію

джазу, R&B та гіпела рідного для Кенні Гарретта міста Детройта, а також сучасну музику з Франції, Куби, Нігерії та Гваделупи.

Кенні Гарретт використовує типові для джазового саксофонного звуковидобування прийоми, а саме, коротке та довге глісандо; смер (підвищення або пониження звуку з обов'язковим поверненням до основної ноти); фрулато (тремоло на одній ноті за допомогою язика); резонансне звучання, фултон (гра відкритим повним звуком); субтон (м'яке приглушене звучання, що нагадує шепіт); виконання у високому регістрі з флажолетними звучаннями тощо. Увімкнення ручної перкусії на більшості треків додає особливості фонізму творів циклу. Перемикання тембрових «кольорів» клавіатури (фортепіано, орган, родос), а іноді і їхнє накладання один на одного, додає неповторності звучання, притаманну саме стилю Гарретта.

Що стосується специфічної техніки, Гарретт використовує традиційний джазовий арсенал роботи зі звуком. Це й бенд– ефект, суть якого полягає в тимчасовому пониженні висоти звуку при збереженні його тривалості. Позначається він або спеціальним знаком, або словом «bend» над відповідною нотою. Бенд утворюється таким чином: звук видобувається звичайним способом, однак відразу звільнюється натиск видиху (внаслідок цього виникає певне пониження звуку), після чого знову вирівнюючи потужність дихання (повертається первісна висота). Звук, що йде після ноти з позначкою «bend» завжди буде коротшим. Також у деяких композиціях альбому митець використовує смір– незначне ковзаюче загострення звуку. Цей ефект також можна позначити або спеціальним знаком, або словом «smear». Він утворюється так, як коротке глісандо до ноти, або як бенд. Звук (він починається нижче, ніж зазначено в нотах) видобувається за допомогою звільненого натиску дихання, який поступово послаблюється, після чого посилюється тиск повітряного стовпа. Якщо звук, на якому слід використати ефект, віддалений від попереднього на досить великий інтервал, смір утворюється ковзанням на *crescendo* поступово досягається необхідна нота.

Що стосується складу ансамблю, який записував «Звуки предків», то основний ансамбль *Sounds from the Ancestors* складається з музикантів, з якими Гарретт записувався і гастролював у недавньому минулому, - піаніста Вернелла Брауна-молодшого, басіста Коркоран Холт, барабанщика Рональда Брунера та перкусіоніста Руді Берда. В альбомі також взяли участь барабанщик Ленні Уайт, піаніст та органіст Джонні Мерсьє, трубач Моріс Браун, конгеро Педріто Мартінес, барабанщик Драйзер Дурруті та співаки Дуайт Трайбл, Джин Бейлор, Лінні Сміт, Кріс Ешлі Ентоні та Шехерезада Хол. І в деяких треках Гарретт розширює свою інструментальну палітру, граючи на піаніно та виконуючи вокал. Завдяки тембровим особливостям кожного інструменту широко застосовуються можливості саксофону задля створення рельєфних мелодій, виразного звукового насичення та яскравої презентації музичного твору. Тонкі штрихові та динамічні нюанси, темброві, регістрові, фактурні ефекти є чіткими та виразними. Досягнення повноти звучності досягається завдяки різноманітним, численним технічним прийомам, а саме октавним дублюванням мелодії, яке окрім загального покращення звучання, надає їй інший, збагачений емоційний відтінок. Серед інших цікавих моментів партитури ансамблю є насичення поліфонічними рисами та використання усіх динамічних можливостей інструментів

Зазначимо також, що помітний вплив на альбом «Звуки предків» мав гімн Колтрейна «Вища любов», а також альбом Майлза Девіса «*On The Corner*», але переважно за рахунок його винахідливого підходу до розширення джазового словника. У «Звуках предків» набагато мелодійніша музика, яка зручно вписується у традицію сучасного джазу.

Висновки по Розділу 2

Уродженець Детройта альт-саксофоніст Кенні Гарретт за свою блискучу кар'єру грав із багатьма великими джазовими музикантами,

включаючи Майлза Девіса, Арта Блейкі та Фредді Хаббарда, спадщина яких він визнає та продовжує розвивати у своїх альбомах.

Різносторонній музикант, він однаково добре відчувається, граючи класичний джамп-енд-ритм-енд-блюз, стандарти, модальну музику та джаз-фанк. Різні учасники групи Еллінгтона надихнули його почати писати власні композиції, і незабаром він почав це робити. Він також давав концерти з Белгрейвом, піаністкою Джері Аллен та іншими детройтськими музикантами.

Гарретт найбільш відомий у багатьох колах завдяки тим п'яти рокам, які він провів, граючи з Майлзом Девісом під час електричного періоду Девіса. Кенні Гарретт грав з Майлзом Девісом з 1986 до 1991 року, тобто до самої смерті Майлза Девіса.

Музика Кенні Гарретта характеризується технічною легкістю, композиційним чуттям та завидною здатністю поєднувати переконливі ритми із привабливими мелодіями.

Альбом Кенні Гарретта «Звуки предків» (Sounds From The Ancestors, 2021 рік) являє собою своєрідне дослідження музики африканських коренів у різних сенсах та налаштуваннях, заснованих на граві.

Фанкова композиція «Настав час повернутися додому» (It's Time to Come Home) створює піднесений, нескладний грав і висвітлюється мелодією, що запам'ятовується, з перкусією. Твір має афро-кубинський відтінок, що одночасно спонукає, неквапливий і заспокійливий. У цілому нині твір залишається на одному рівні інтенсивності.

«Харгроув» (Hargrove) — це душевна мелодія, присвячена покійному трубачеві Рою Харгроуву, яку Кенні Гарретт виконує разом із запрошеним трубачем Морісом Брауном. Твір являє собою фанкову підбірку. Композиція прогресує від хард-бопа в традиціях Роя Харгроува до чогось більш схожого на Колтрейна.

«Коли дні були іншими» (When the Days Were Different) нагадує класичний госпел «Sounds of Blackness» 1991 року «Optimistic», який посилюється органом і вокалом.

У творі «Заради мистецтва» (For Art's Sake) учасники гурту Гарретта розвивають грув, заснований на поєднанні сучасного джазу, соулу та фанку. Твір є даниною пошани барабанщикам Арту Блейкі та Тоні Аллену.

У композиції «Що це було?» (What Was That?) чути вплив Колтрейна. Твір у стилі пост-боп є ідеальною демонстрацією тонко відточеної гри Кенні Гарретта.

В творі «Солдати полів» (Soldiers of the Fields/Soldats des Champs) можна вловити ритми із Гваделупи, бойові біти, нав'язливий циклічний мотив, а також соло на саксофоні, накладене на послідовність модальних акордів.

«Звуки предків» (Sounds From the Ancestors) починається з похмурих баладних тонів у виконанні Кенні Гаррета на фортепіано, що переходять у жвавий риф поверх шаленого афро-грува, ритм йоруба, який підтримує спів конгери Педро Мартінеса і співака.

Альбом закінчується тематичною аркою, початковою композицією «It's Time to Come Home», цього разу Кенні Гаррет використовує свій саксофон як сольний інструмент без вокального супроводу. У першій версії твору кульмінацією є вокальний спів Драйзера Дюрруті, а в другій версії він поступово згасає.

Помітний вплив на альбом мав гімн Колтрейна «Вища любов», а також альбом Майлза Девіса «On The Corner», але переважно за рахунок його винахідливого підходу до розширення джазового словника. У «Звуках предків» набагато мелодійніша музика, яка зручно вписується у традицію сучасного джазу.

ВИСНОВКИ

В ході магістерського дослідження було досягнуто наступних висновків. Актуалізація творчого доробку наших сучасників, яким і є творчість американського саксофоніста і флейтиста Кенні Гарретта є актуальним у царині сучасної музичної науки. Адже актуальний стан і тенденції світового саксофонового мистецтва потребують висвітлення в науковій рефлексії.

У дослідженні проаналізовано феномен новацій у сучасному джазовому саксофонному виконавстві на прикладі творчості Кенні Гарретта. Шлях, який був обрано у дослідженні, складався з наступних етапи – по-перше, окреслення стану дослідженості сучасного джазового виконавства, по-друге - виявлення тенденцій джазового мистецтва сьогодення. Далі було звернено дослідницьку увагу безпосередньо до характеристики творчого шляху Кенні Гарретта та аналізу його останнього альбому, який вийшов у 2021 році «Звуки предків».

У ході написання магістерської роботи було встановлено, що

1. серед досліджень джазового виконавства великим недоліком є практична відсутність робіт, присвячених сучасним виконавцям. Наприклад, виконавська діяльність Кенні Гарретта згадується лише мимохідь і немає жодної публікації, присвяченої особливостям його джазового виконавства.

Серед авторів, які досліджували його творчість, можна виділити декілька вітчизняних дослідників – Конопльова, який розкриває уподобання Гарретта в музиці (на основі даного митцем інтерв'ю у соцмережах), Шуліна, який відносить К. Гарретта до числа виконавців, які практикують різноманітні додаткові аудіо-візуальні засоби, мають свободу у виборі художньо-виразних засобів, а також видів комунікації, таких як залучення слухачів до імпровізації, використання вокальних перекличок, одночасний спів із залом, а також способів візуалізації подібних до театралізованої вистави (включення хореографічних елементів, художнього оформлення сцени, відеоряду та ін.) тощо. Серед зарубіжних дослідників творчості

Гарретта слід виділити роботу Хааса, який розглядає історію діяльності Кенні Гаррета за останні два роки.

Достатньо велика кількість публікацій присвячена визначенню особливостей альбомів Гаррета. Наприклад, Верцеллі описує особливості альбому «Pushing The World Away», називаючи Гаррета найпрогресивнішим і технічно досвідченим із сучасних саксофоністів. Якість техніки альта як фірмову суміш модального модернізму і зухвалого фанку зазначає Хобарт. Міттер представив опис альбому «Seeds From the Underground». Він характеризує Гаррета як фаворита на будь-якому концерті. Проте ці джерела мають не науковий, а публіцистичний характер відгуків. Таким чином можна визначити, що діяльність Кенні Гаррета досліджена досить скупо як в вітчизняній літературі, так і в зарубіжній.

У підрозділі 1.2 Встановлено, що природа джазу багато в чому сприяла його цілісній витривалості попри зміни стилістичних напрямків протягом ХХ століття. У міру того, як певні стилі джазу входили в моду і зрештою були замінені сучаснішими тенденціями, вплив попередніх стилів зберігався. Це спровокувало тенденцію до комбінування стилів, особливо у живому виконанні. Цей спосіб міксту стилів також сприяв інноваціям у створенні нових стилів джазу. Часто в живому виконанні джазові виконавці використовують різні стилі гри, іноді навіть в одній мелодії.

«Джаз – це спосіб життя» і цим можна пояснити сильний вплив його на інші музичні стилі та напрямки. Сьогодні багато музикантів уникають однозначного визначення стилю власних композицій: відчутні стильові впливи в кожному альбомі музиканта можуть бути різними, але вони не є самоціллю, а засобом для створення образу-смыслу-настрою.

У підрозділі 2.1. досліджено, що уродженець Детройта альт-саксофоніст Кенні Гарретт за свою блискучу кар'єру грав із багатьма великими джазовими музикантами, включаючи Майлза Девіса, Арта Блейкі та Фредді Хаббарда, спадщину яких він визнає та продовжує розвивати у своїх альбомах, вони мали потужний вплив на власний стиль Гарретта.

Дуже різноманітно одарений музикант, Гарретт однаково добре знається, граючи класичний джамп-енд-ритм-енд-блюз, стандарти, модальну музику та джаз-фанк. Найбільшу популярність як виконавець Гарретт здобув, граючи з Майлзом Девісом за часів так званого «електричного періоду» Девіса. Кенні Гарретт грав з Майлзом Девісом з 1986 до 1991 року, тобто до самої смерті Майлза Девіса.

Підрозділ 2.2, покликаний виявити особливості стилю Гарретта через аналіз композицій Альбому «Звуки предків» (Sounds From The Ancestors, 2021 рік) і являє собою нову сторінку у творчості митця, був створений у співтворчості зі групою запрошених музикантів. Цей альбом – спроба досягнути глибину коріння джазової музики, ретроспективний погляд на традиційну культуру, який досліджує музику африканських народів у різних сенсах та налаштуваннях, проте об'єднуючим началом всіх композицій є опора на паттерни, засновані на граві. Альбом складається з восьми композицій, кожна з яких актуалізує в той чи інший спосіб зв'язок з африканською музичною культурою. Це спроба досягнути генетичний вплив, виходячи не з історичного дискурсу поступової еволюції, а відчуті «знаки» цієї музики у сучасній практиці. Ця тема не випадкова у творчості Гаррета, а є продовженням тематики альбому «African Exchange Student», який належить до раннього періоду творчості, а саме, 1990 року.

Музика Кенні Гарретта характеризується технічною вправністю, легкістю, композиційним чуттям та завидною здатністю поєднувати переконливі ритми із привабливими мелодіями. Музикант використовує типові прийоми – в деяких треках Гаррет розширює свою інструментальну палітру, граючи на фортепіано та виконуючи вокальну партію. Завдяки тембровим особливостям кожного інструменту ансамблю широко застосовуються можливості саксофону задля створення рельєфних мелодій, виразного звукового насичення та яскравої презентації музичного твору.

Велике семантичне значення має своєрідна тематична арка, з початковою композицією «It's Time to Come Home», на завершенні альбому вона звучить просвітлено. Цього разу Кенні Гаррет використовує свій саксофон як сольний інструмент без вокального супроводу. У першій версії твору кульмінацією є вокальний спів Драйзера Дюрруті, а в другій версії він поступово згасає.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. Н. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Кн. 1. Київ : Задруга, 2010. 320 с.
2. Апатський В. Н. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Кн. 2. Київ: Задруга, 2012. 408 с.
3. Аускерн Л. Kenny Garrett - Sounds From The Ancestors. <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=6025>
4. Барба Е. С. Джазовий словник. Санкт-Петербург : Композитор-СПб., 2014. С.9.
5. Баташев О. М. Радянський джаз: Історичний нарис / За ред. і з передм. А. В. Медведєва. Москва : Музика, 1972. 175 с.
6. Бородіна Г. В. Історія джазу: основні стилі та видатні виконавці. Єкатеринбург : Юрайт Схід, 2021. 251 с.
7. Верменич Ю. Т. Джаз: Історія. Стилi. Майстри. Санкт-Петербург : Лань; Планета музики, 2011. 394 с.
8. Виткалов С. В. «Art jazz cooperation» як форма відродження традицій джазового виконавства: культурно-мистецький аспект. *Вісник Маріупольського державного університету*. 2014. № 7. С. 61-65.
9. Горват І. Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ, 1960. 120 с.
10. Дячук Н. І. Знайомтесь: містер джаз. *Педагогічні технології*. 2010. № 3. С. 45-48.
11. Іванов С. Д. Саксофон: популярний нарис. – Москва : Музика, 1990. 64 с., с. 33
12. Ілющенко Г. Музична культура США: від свінгу 20-х до наших днів : веб-сайт. URL: <https://ushistory.ru/populjarnaja-literatura/383-muzykalnaja-kultura-ssha-ot-svinga-20-h-do-nashih-dnej> (дата звернення: 28.01.2022).

13. Кінус Ю. Г. Джаз: витоки та розвиток. Ростов-на-Дону : Фенікс, 2011. С.462
14. Кисельов С. С. Історія стилів музичної естради. Джаз: навчально-методичний посібник, 2021. 200 с.
15. Коверза Є. А. Джазове мистецтво в Україні (40-ті рр. XX в.) та творча діяльність Леоніда Утьосова. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. 2016. № 2. С. 17-19.
16. Коган Г. Обрані статті. Москва : Рад. комп, 1972. 267 с.
17. Коллієр Дж. Л. Дюк Еллінгтон / пер. з англ. А. В. Медведєва. Москва : Радуга, 1991. 351 с.
18. Конен В. Д. Народження джазу. Радянський композитор, 1990. 320 с.
19. Конопльов Є. Саксофоніст Кенні Гарретт: «Музика, як і раніше, тут, незважаючи на всі минулі роки» : веб-сайт. URL: <https://www.jazz.ru/2019/12/04/kenny-garrett-interview/> (дата звернення: 11.01.2022).
20. Корнєв П. К. Джаз як джерело новацій в мистецтві XX століття. *Звістки Російського державного педагогічного університету ім. А. І. Герцена*. 2009. № 1. С. 334-338.
21. Корнєв П. К. Повторна циклічність становлення та розвитку джазового мистецтва XX століття: традиційне, нове, авангард. *Вісник Санкт-Петербурзького державного інституту культури*. 2015. № 2. С. 104-109.
22. Костюк Є. Б. Семантика джазової культури XX століття. *Вісник Санкт-Петербурзького державного інституту культури*. 2021. № 1. С. 39-42.
23. Крупей М. С. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (в контексті музичної творчості XIX–XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра с.-г. наук : 03.00.16. Одеса, 2006. 151 с.

24. Лензіон Я. Джазове мистецтво і сучасна українська музична культура. *Молодь і ринок*. 2017. № 3 (146). С. 177-180.
25. Молотков В. А. Київ : Музична Україна, 1989. 149 с.
26. Мошков К. В. Промисловість джазу в Америці. ХХІ століття. 2-ге вид., испр. та дод. Лань, 2013. 640 с.
27. Мошков К. В. Великі люди джазу. У 2 томах. 5-те вид., стер. Лань, 2021. 1308 с.
28. Ніл Л. Джаз та білі американці / пер. з англ. Ю. Т. Верменича. Воронеж, 1970. С. 9.
29. Панасьє Ю. Історія справжнього джазу. Львів : Музика, 1978. 128 с.
30. Переверзєв Л. Принесення Еллінгтону та інші тексти про джаз. Санкт-Петербург : Планета Музики, 2011. 193 с.
31. Політковська К. В. Теа-джаз у художній культурі СРСР 1920-1930-х років. *Вісник Санкт-Петербурзького державного інституту культури*. 2018. № 1. С. 65-70.
32. Понькіна О. М. Саксофон у музичній культурі ХХ ст. (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра с.-г. наук : 03.00.16. Харків, 2009. 139 с.
33. Романюк Л. Б. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ ст. : веб-сайт. URL: <http://int-konf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznastva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-dzhazu-vmuzichnomu-mistectv-ukrayini-kncyu-hh-pochatku-hh-st.html>. (дата звернення: 12.01.2022).
34. Рось З. П. Міське середовище як фактор формування регіональних центрів джазового фестивального руху в Україні. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. 2015. № 1. С. 7-13
35. Рось З. П. Український джаз : веб-сайт. URL: <http://old.dyvensvit.org/articles/5333.html>. (дата звернення: 12.01.2022).

36. Рукомойніков О. Джазовий саксофоніст у сучасному музичному просторі: три творчі портрети. *Проблеми музичної освіти та сучасний соціальний контекст*. 2019. № 58. С. 212-219.
37. Сарджент У. Джаз: Генеза. Музична мова. Естетика / пер. з англ. М. Рудковської та В. Єрохіна. Москва : Музика, 1987. 296 с.
38. Симоненко В. Мелодії джазу. Київ : Музична Україна, 1970. 272 с.
39. Симоненко С. С. Лексикон джазу. Київ : Музична Україна, 1981. 111 с., с. 68
40. Стецюк Р. А. Саксофон у джазі: аспекти парадигматики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти*. 2019. № 53. С. 178-183.
41. Столяр Р. С. Джаз. Введення у стилістику: навчальний посібник, 7-е вид., стер. Москва : Лань-Прес, 2021. 112 с.
42. Фішер А. М., Шабаліна Л. К. Джазова гармонія в період стильовий модуляції від свінгу до бібопа: навч. посібник для вищих музичних навчальних закладів. – Тюмень : РІЦ ТГАКІСТ, 2010. 84 с.
43. Фролова Є. Джаз у Радянському Союзі. *DEVOUTI*. 2009. № 9. С. 36-42.
44. Харенко О. О. Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. № 55. С. 155-159.
45. Харенко О. О. Порівняльна інтерпретація у джазології: авторські версії «Ukrainian jazz round dances» С. Давидова. *European Journal of Arts*. 2021. № 1. С. 130-134.
46. Чугунов Ю. М. Еволюція гармонічної мови джазу: навчальний посібник. Планета музики, 2015. 336 с.
47. Чуріков В. Джазова імпровізація на саксофоні : навчально-методичний посібник. Харків : ТОВ «С.А.М», 2011. 840 с.

48. Шак Ф. Феномен джазу : монографія. Краснодар : Краснодарський державний університет культури і мистецтв, 2009. 155 с.
49. Шулін В. В. Взаємодія західних та східних традицій у джазі. *Вісті Російського державного педагогічного університету ім. А. І. Герцена*. 2007. № 1. С. 24-27.
50. Chilt J. Who's Who of Jazz. Philadelphia, 1972, 102 p.
51. Chinen N. Sax Lines Backed by Funky Grooves, 2008 : веб-сайт. URL: <https://www.nytimes.com/2008/10/10/arts/music/10garr.html> (дата звернення: 15.01.2022).
52. Crawford J. Unhappy People, 2002 : веб-сайт. URL: <https://www.thecrimson.com/article/2002/5/3/unhappy-people-kenny-garrett-has-nothing/> (дата звернення: 16.01.2022).
53. Dutilh A. Au sommaire aujourd'hui, 2021 : веб-сайт. URL: <https://www.francemusique.fr/emissions/open-jazz/kenny-garrett-le-son-de-la-memoire-97848> (дата звернення: 21.01.2022).
54. Emerson D. Saxophonist Kenny Garrett channels Coltrane in Dakota appearance, 2018 : веб-сайт. URL: <https://www.twincities.com/2018/06/19/saxophonist-kenny-garrett-channels-coltrane-in-dakota-appearance/> (дата звернення: 19.01.2022).
55. Feather L. Encyclopedia of Jazz, London, 1955. 459 p.
56. Feather L. The New Encyclopedia of Jazz. London, 1961. 483 p.
57. Haas S. Saxophonist Kenny Garrett looks to the ancestors, 2021 : веб-сайт. URL: <https://www.baystatebanner.com/2021/09/16/saxophonist-kenny-garrett-looks-to-the-ancestors/> (дата звернення: 22.01.2022).
58. Hobart M. Kenny Garrett's mastery of groove flows throughout Sounds From the Ancestors, 2021 : веб-сайт. URL: <https://www.ft.com/content/f38b497c-ad43-44e2-9493-cb84998f8625> (дата звернення: 21.01.2022).

59. Lee J. Kenny Garrett, 'Sounds from the Ancestors' : веб-сайт. URL: <https://www.prestomusic.com/jazz/articles/4207--recording-of-the-week-kenny-garrett-sounds-from-the-ancestors> (дата звернення: 26.01.2022).

60. Mitter S. Alto saxophonist Kenny Garrett puts Motor City in his sound, 2012 : веб-сайт. URL: <https://www.bostonglobe.com/arts/music/2012/04/05/alto-saxophonist-kenny-garrett-puts-motor-city-his-sound-detroit-influence-lingers-garrett/EHuS3CZ7xbSmaENV1GYhPK/story.html> (дата звернення: 24.01.2022).

61. Rust B. Jazz Records 1897-1942. Arlington House Publishers, 1978. 1996 p.

62. Vercelli G. Jazz Review: Kenny Garrett: Pushing New Boundaries, 2013 : веб-сайт. URL: <https://www.capradio.org/articles/2013/09/03/jazz-review-kenny-garrett-pushing-new-boundaries/> (дата звернення: 19.01.2022).