

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

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

**ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ДЖОНА ПАТІТУЧЧИ
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ УНІВЕРСАЛІЗМУ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНО - БАСОВОГО ВИКОНАВСТВА
В ДЖАЗІ СЬОГОДЕННЯ**

**Магістерська робота
Карбовського Владислава Юрійовича
Науковий керівник:
канд. мистецтвознавства, доцент кафедри
інтерпретології та аналізу музики
Романюк І. А.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Карбовський В.Ю.

ХАРКІВ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ДЖОНА ПАТІТУЧЧІ ТА ТРАДИЦІЇ БАСОВОГО ВИКОНАВСТВА В ДЖАЗІ	7
1.1. Контрабас як феномен музично-виконавської культури в джазі.....	7
1.2. Виконавство на бас-гітарі в джазовому мистецтві ХХ століття.....	10
1.3. Творча постать Джона Патітуччі – видатного представника басового виконавства в джазі останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.....	18
1.4. Засади виконавського стилю Дж. Патітуччі.....	23
Висновки до Розділу 1.....	29
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ ДЖОНА ПАТІТУЧЧІ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ У ТРАКТУВАННІ КОНТРАБАСУ ТА БАС-ГІТАРИ	32
2.1. Дискографія Джона Патітуччі як відображення етапів творчого шляху музиканта (період ост.третини ХХ століття до сьогодення).....	32
2.2. Виконавський універсалізм Дж. Патітуччі на прикладі різностильових записів.....	36
2.3. Джазовий стандарт « <i>Someday My Prince Will Come</i> » Ф. Черчілля в інструментальній версії « <i>Chick Corea Acoustic Band</i> » за участю Дж. Патітуччі: досвід виконавського аналізу.....	43
Висновки до Розділу 2.....	55
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	61

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Джазове мистецтво за період від становлення до сьогодення характеризується доволі стрімкою еволюцією на відміну від академічної музики. Як відомо, одним з перших видів джазу були комбо-склади – диксиленди, міні-оркестри, в яких вагомою складовою була є басова функція. У період становлення джазу вона доручалась декільком інструментам – (контрабас, туба або гелікон, пізніше – бас-гітара), які початково виконували функцію лише акомпануючих інструментів. Проте процес розвитку джазового мистецтва характеризується тенденціями, пов'язаними з усталенням виконавських традицій (від освоєння вказаних інструментів і напрацювання різних технік гри до позиціонування як самоцінних сольних інструментів). Історія джазового інструментально-басового виконавства допоки не отримала належного наукового висвітлення, тому дослідження тенденцій, які спотерігаються у басовому виконавстві в контексті джазового мистецтва, безумовно актуальні.

Як відомо, у ХХ столітті басове виконавство в джазі характеризується одночасним освоєнням двох інструментів (контрабас і бас-гітара), специфіка якого була продиктована художніми функціями та вимогами для басистів. Одним з основних питань, пов'язаних з грою на обох інструментах, є підхід до процесу навчання на кожному з них.

У контексті заявленої проблематики приклад творчої діяльності Джона Патітуччі (*John Patitucci*) – сучасного американського композитора, джазового контрабасиста і бас-гітариста вбачається вагомим і доволі знаковим.

Комплекс виконавських методів і підходів як результат виконавського досвіду та мудрий підхід у технологічному плані гри на бас-гітарі і контрабасі стали засадничими складовими унікального виконавського стилю музиканта, який поєднує елементи традиційного джазу, лінійної імпровізації, сучасного фразування та артикуляції. Дж. Патітуччі застосовує спільну

техніку для гри на обох інструментах як результат напрацювань у процесі становлення успішної виконавської кар'єри і педагогічного досвіду у викладанні гри на контрабасі і бас-гітарі в *Berklee College of Music's Global Jazz Institute*. Відтак, дослідження виконавського стилю Джона Патітуччі зумовлює актуальність теми магістерської роботи.

Об'єктом дослідження є інструментально-басове виконавство в джазі, а **предметом** – втілення універсалізму басового виконавства на прикладі виконавського стилю Дж. Патітуччі.

Мета дослідження – охарактеризувати виконавський стиль видатного контрабасиста і бас-гітариста Джона Патітуччі як прояв універсалізму басового виконавства в джазі сьогодення.

У відповідності з поставленою метою визначено наступні наукові завдання:

- прослідкувати тенденції розвитку інструментально-басового виконавства в джазі;
- надати загальну характеристику контрабаса як феномена музично-виконавської культури в джазі;
- розглянути особливості виконавства на бас-гітарі в джазовому мистецтві ХХ століття;
- охарактеризувати творчу діяльність Дж. Патітуччі;
- розглянути етапи творчого шляху музиканта;
- виявити засади і тенденції становлення виконавського стилю Дж. Патітуччі;
- здійснити виконавський аналіз окремих записів, які відображують виконавський універсалізм Дж. Патітуччі.

Матеріалом дослідження слугували альбоми: «*The Chick Corea Elektric Band*», «*Heart Of The Bass*» та композиція «*Someday My Prince Will Come*» Ф.Черчілля, що демонструють виконавський універсалізм Дж. Патітуччі.

Методологія дослідження. У праці залучені наступні наукові підходи:

органологічний, націлений на розгляд специфіки електромузичних інструментів, зокрема бас-гітари (структурних особливостей та способу звукоутворення) з метою виявлення її технічних можливостей і виразових засобів;

історичний, спрямований на виявлення еволюції виконавства на бас-гітарі в джазовому мистецтві ХХ – початку ХХІ століть;

жанрового та стильового аналізу, необхідних при розгляді окремих альбомів та обраного для аналізу прикладу;

структурно-функціональний, залучений для обґрунтування архітектонічних та структурних особливостей аналізованого музичного прикладу;

інтерпретаційний, що дозволяє виявити специфіку художнього мислення Дж. Патітуччі.

Теоретичну базу дослідження становлять праці з проблем:

– *органології, теорії та методики виконавства на контрабасі і бас-гітарі* (P. Brun [37], L. Henrique [42], B. Kernfeld [43], J. Goldsby [41], K. Blasquiz [36], J. Roberts [49], T. Bacon, B. Moorhouse [34], D. Schroeder [50])

– *теорії жанру, стилю в музиці, музичної форми* (Є. Назайкінський [7], Є. Овчинніков [29], В. Конен [17, 18, 19, 20, 21], Schuller, G [51]);

– *теорії музичної інтерпретації та імпровізації* (Ю. Барбан [3, 4, 5], Е. Денисов [10], У. Сарджент [31], А. Соловйов [32], Patitucci, J. [44], Weiskopf, W [53]);

– *історії та теорії джазу* (Дж. Колліер [4], Є. Овчинніков [29], У. Сарджент [31], Coker, J [38], Schroeder, D. [50], Weiskopf, W. [53]);

– *специфіки гри на контрабасі та бас-гітарі* (І. Юрченко [33], Coker, J. [38], Patitucci, J. [44, 45, 46], Schroeder, D. [50], Willis, G. [54]).

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що вона є першим досвідом дослідження виконавського стилю Джона Патітуччі як

прояву універсалізму інструментально-басового виконавства в джазі сьогодення.

Практична значимість отриманих результатів визначається можливістю використання матеріалів роботи у навчальних курсах для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України «Методики викладання гри на контрабасі», «Історії джазу», «Сучасної музики», «Музичної інтерпретації», а також на практичних заняттях у класі джазового контрабаса та бас-гітари.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження було оприлюднено автором у доповідях в межах науково-мистецького проекту «Практична музикологія» («Ярмарок наукових ідей», грудень 2019 р., Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського), а також на науково-практичній конференції «Магістерські читання – 2020» (ХНУМ імені І. П. Котляревського, травень, 2020, в онлайн-режимі).

Структура дослідження. Дослідження складається з Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг – 62 сторінки, основного тексту – 57 сторінок. Список використаних джерел налічує 32 найменування.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ДЖОНА ПАТІТУЧЧІ ТА ТРАДИЦІЇ БАСОВОГО ВИКОНАВСТВА В ДЖАЗІ

1.1. Контрабас як феномен музично-виконавської культури в джазі

Як член сімейства скрипки, контрабас виник у XVI столітті. Цей інструмент був сконструйований так, щоб звучати голосно, на відміну від менш напористого звуку віоли (*P. Brun*, [37]). Експерти стверджують, що контрабас є членом сімейства віоли (*L. Henrique*, [42]). Після того як сімейство скрипки набуло більш значущу роль в оркестровому аранжуванні, деякі інструменти зі складу віол були доопрацьовані та адаптовані до специфікацій скрипки.

Спочатку контрабас був триструнним. Аж до кінця XVIII століття він був налаштований по квінтам (*CGDA* або *GDA* для триструнного контрабаса), а потім лад був змінений на кварто-квінтовий (*EADG* або *ADG* для триструнного контрабаса). Ця зміна спростила технічне виконання, поліпшило чистоту звучання і точність настройки.

Однією з найбільш важливих особистостей, які допомогли процесу становлення контрабаса як музичного інструмента, був італійський віртуоз Доменіко Драконт. Як інструмент для видобування звуку є два основних види смичків, які залишилися в використанні після майже п'яти століть еволюції:

- 1) німецький смичок, який тримають збоку;
- 2) французький смичок, яким грають з постановкою руки долонею вниз, тримаючи смичок зверху (як смичок скрипки).

У джазовому мистецтві XX століття контрабас спочатку використовувався в оркестрах регтайма, де грали смичком або щипаючи струни пальцями (*B. Kernfeld* [43]). У ранню епоху джазу туба грала басові партії. Цей вибір був продиктований тим, що маршируючі духові оркестри

грали на вулицях, а туба була більш портативною і більш гучною на відміну від контрабаса. Ноти, які грали тоді, звичайно були основними і п'ятьма ступенями акорду, що граються ритмічно в першу і третю долі, так як музикант брав дихання в другу і четверту долі.

Основними проблемами тубіста були витривалість і технічна маневреність (*J. Goldsby* [41]). Але за допомогою контрабаса можна було грати більше нот і тримати довші звуки без потреби брати дихання. Такі музиканти як *John Lindsay* (грав з Джеллі Ролл Мортонем), *Pop Foster* (грав з Луїсом Расселом і Луї Армстронгом), Білл Джонсон, Уелман Брауд (грав з Дюком Еллінгтоном), Стів Браун (з оркестром *Rhythm Kings* в Новому Орлеані), а потім Мілт Хінтон почали грати у всіх чотирьох долях такту, що додало музиці відчуття руху вперед, який не могла створити туба. Більш складні лінії легше грати на контрабасі, використовуючи різні прийоми гри, такі як: піццикато, удари по струнах (слеп) і використовуючи смичок.

До середини 1930-х років контрабас став найкращим інструментом для гри басових ліній в джазових оркестрах. До 1940 року багато музикантів грали як на тубі так і на контрабасі, намагаючись збільшити кількість роботи, що відбувається і зараз з музикантами, які професійно грають на контрабасі і бас гітарі. Початково для контрабаса використовували струни з овечих нутрощів, бридж (підстава, на якому лежить струна в бас гітарі, контрабасі або будь-якому іншому струнному інструменті) був високим. Відповідно була велика відстань між струнами і грифом. Тому музиканти могли використовувати методи гри, які збільшували гучність звуку, наприклад як слеп (*slap*).

Розвиток контрабаса в якості сольного інструмента був пов'язаний з такими музикантами, як Джиммі Блантон (грав з Дюком Еллінгтоном), Лероєм «Слем» Стюардом, які грали як смичком так і піццикато, демонструючи віртуозну техніку і чітку артикуляцію. Період розвитку бібопа на початку 1940-х років став новим етапом розвитку контрабаса в джазі

завдяки Оскару Петтіфорду, Рею Брауну, Полю Камберсу, пізніше Реду Каллендеру і Чарльзу Мінгусу.

У п'ятдесяті роки минулого століття сталеві струни і нові технології посилення звуку відкрили нові можливості для контрабасистів. Вивчаючи нові можливості музиканти почали використовувати нові прийоми акомпанементу і займатися розвитком техніки гри в якості солістів (*B. Kernfeld* [43]). Контрабасисти почали використовувати різні строї (Ред Мітчелл налаштував свій контрабас на октаву нижче віолончелі). Рішення Мітчелла було дуже цікавим, тому що це була оригінальна настройка контрабаса.

Інші зміни стосувалися техніки постановки рук: класична позиція лівої руки Сімандла була забута деякими музикантами, які почали грати на бас-гітарі. Це дозволило музикантам грати швидше. У техніці правої руки відбулися великі зміни. Музиканти почали грати двома і трьома пальцями, що дозволило їм грати досить рухливі лінії в швидких темпах.

Деякі з бас-гітаристів Білла Еванса, такі як Скотт Лафара, Гарі Пікок, Едді Гомес, пізніше Марк Джонсон, були дуже ефективні в цій області. Басист з Данії Нільс-Хеннінг Ерстед Педерсен був відмінним прикладом трьохпальною технікою правої руки. Легендарний Рон Картер – один з найвідоміших контрабасистів всіх часів. Його унікальне звуковидобування на інструменті, відмінне відчуття часу і звучання зробили його ключовою фігурою в розвитку джазу.

Після п'ятдесятих років контрабас став одним з основних інструментів в *free* і авангардистському напрямках джазу завдяки Дейву Холланду, Чарлі Хадену, Джиммі Гаррисону, Річарду Девісу, Барре Філліпсу, Мирославу Витусу, Еберхарду Веберу, які розширили можливості контрабаса, використовуючи акорди, приглушені ноти, перкусійні техніки на струнах і корпусі контрабаса. З новими технологіями посилення і ефектами був відкритий новий світ можливостей для контрабаса. Такі як Стенлі Кларк,

Джон Патітуччі, Крістіан Макбрайд, Авішай Коен – одні з найвідоміших сучасних контрабасистів. Всі вони також грають на бас гітарі.

1. 2. Виконавство на бас-гітарі в джазовому мистецтві ХХ століття

1.2.1. Генеза та еволюція бас-гітари: органологічний аспект

На початку ХХ століття в музичному мистецтві спостерігається тенденція, пов'язана із створенням перших бас-гітар. Передумовами створення були досить банальні проблеми які прийшли разом із розвитком стилів музики. Гучність інструменту – одвічна проблема контрабасистів. Без посилення, змагатися в рівні гучності з барабанщиком, роялем, гітарою і духовою групою дуже складно. Крім того, басист часто не міг розчути самого себе через те, що всі інші грали так голосно.

Саме бажання вирішити проблему з гучністю контрабаса мотивувало Лео Фендера і інших виробників гітар до нього, створити інструмент, відповідний вимогам джазового басиста. Ідея Лео була в тому, щоб створити електричну версію контрабаса або басову версію електрогітари.

Інструмент повинен був відповідати потребам музикантів, що грають в невеликих танцювальних бендах на просторах США. Для них було важливо: зручність транспортування інструменту у порівнянні з контрабасом, велика інтонаційна точність а також можливість домогтися необхідного балансу гучності на фоні інших інструментів.

У різних культурах ми можемо знайти різні інструменти, які надихнули на створення сучасної електро-бас-гітари. Перший час джазові контрабасисти грали без посилення, ось чому перкусійна функція контрабаса була важливіша ніж ідеальний стрій між нотами (*D. Schroeder [50]*). Гармонічна функція контрабаса була підпорядкована його ритмічній функції. Контрабас – великий інструмент, який складно носити з собою і грати чисто. Всі ці факти відіграли ключову роль для створення більш точного інструменту, який міг би бути посилений і при цьому мав точний стрій і чіткий звук. У 1951 році Лео Фендер сконструював «*Fender Precision Bass*»,

який багато хто вважав першим електричним басом, але ця інформація не була доведена історичними фактами.

На думку дослідників, на створення сучасної електромузичної бас-гітари надихнули такі музичні інструменти, як: російська балалайка, грецький бас-бузук або мексиканський гітаррон (*K. Blasquiz* [36]).

Першим інструментом, який ми можемо пов'язати з сучасною бас-гітарою, є *Gibson Mando bass* (початок XX століття), який був найбільшим інструментом в сімействі мандолін (*J. Roberts* [49]). У той час як деякі майстри робили великі інструменти, щоб отримати більш потужний басовий звук, Ллойд Лоар, який був інженером фірми Гібсон, мав іншу точку зору і використовував електрику, щоб змусити маленькі інструменти звучати голосніше.

У 1924 році він зробив прототип «палиці» баса, який був дуже схожий на сучасний електричний контрабас. Звукознімач був електростатичним перетворювачем, встановленим в бакелітовому корпусі під бриджем. Орвілому Гібсону не сподобалася ця ідея, і коли проект був відхилений, Лоар покинув компанію, щоб заснувати фірму *Vivi-Tone*, де продукт так і не був розроблений, але ідея посилити інструмент залишилася, і це було правильним напрямком у еволюції електричного баса.

У 1930 році з'явився *Regal Bass Guitar*, також свого роду електричний контрабас, потім *Dobro Resonator Bass* та *Vega Electric Bass Viol*. У *Rickenbacker Electro Bass Viol* був металевий корпус подковообразного звукознімача, його положення на корпусі можна було переміщати а підключався до підсилювача за допомогою джека (*J. Roberts* [49]).

В кінці 1930-х років фірма Гібсон створила модель під назвою *Electric Bass Guitar*, яка була схожа на сучасний електричний бас. Він посилювався за допомогою звукознімача, але положення інструменту при грі було вертикальним. Гібсон зробив два прототипи. На одному з них грав басист Уоллі Камін в групі *Les Paul*. Всі ці інструменти все ще мали вертикальне розташування як контрабас.

Paul Tutmarc, гітарист з Гавайських островів, вчитель і засновник *Audiovox*, виготовив і випустив перший електричний бас, яким ми знаємо його сьогодні, модель *736 Electronic Bass* мала цілісний корпус і горизонтальне положення при грі (*T. Bacon, B. Moorhouse* [34]). У 1936 році компанія *Audiovox* виробляла електромозичні інструменти і «*Audiovox Model 736 Electronic Bass*» був одним з них. Було виготовлено 100 одиниць, але цей інструмент випередив свій час і не досяг комерційного успіху.

Зупинимось більш детально на розгляді одного з перших зразків електромозичної бас-гітари, роль якого виявилась знаковою у розвитку створення бас-гітари, як сучасного та універсального інструмента.

1.2.2. *Fender Bass*

Fender Precision Bass не був першим зразком електромозичної бас-гітари, але без сумніву, це був той інструмент, який досяг комерційного успіху і використовувався багатьма музикантами. Він встановив стандарт для всіх інших бас-гітар. На цьому інструменті грали в горизонтальному положенні і посилювали його так само як гітару, але з чотирма струнами, настроєними в одній і тій же октаві з контрабасом. Так як інструмент підсилювали, басові лінії можна було почути краще і це надавало додаткову підтримку в будь-якій музичній ситуації. Стандартна 34-дюймова мензура була оптимальним рішенням між гітарою і контрабасом.

Clarence Leo Fender народився в 1909 році в Каліфорнії. Разом зі своїм партнером Джорджем Фуллертоном, *Fender* розробив і випустив першу твердотільну гітару, а потім розробив і зробив *Precision Bass* (*K. Blasquiz* [36]). Фендер не був музикантом, але він приділяв величезну увагу скаргам і пропозиціям музикантів. В кінці 1940 року гітаристам довелося грати на бас-гітарі, щоб знайти більше варіантів для роботи, оскільки популярним танцювальним групам довелося скорочувати склад під час II Світової Війни. Групи складалися тільки з основних інструментів.

Проблема «скорочення гітаристів» була вирішена завдяки створенню інструменту з 20-ти ладовим кленовим грифом, прикріпленим болтами до корпусу з ясеня який був пофарбованим у блідо-жовтий колір. *Fender Precision Bass* мав чотири великих кілка *kluson* для настройки і чотирьохполюсний одиночний звукознімач. Для гітаристів це було рішенням їх проблем, тепер вони могли легко поєднувати гітару з електричним басом. *Fender Precision* був більш легким інструментом, налаштованим як контрабас (або як чотири нижні гітарні струни на одну октаву нижче). Так як інструмент був з ладами і 34-дюймової мензурою його назвали Precision що в перекладі означає точність.

Серед басистів, вперше використавших *Fender Precision Bass*, ми бачимо Джоела Прайса (басиста кантрі-музики) і Роя Джонсона (*Lionel Hampton Band*). Ліонель Хемптон сподобався звук і об'єм *Precision Bass*. Так що коли Джонсон покинув групу, Монку Монтгомері, який був контрабасистом, довелося навчитися грати на басу.

1.2.3. Видатні представники басового виконавства у джазі XX – початку XXI століть

Як вище було зазначено, **Монк Монтгомері** був одним з перших басистів. Були й інші музиканти, які перейшли з контрабаса на електричний бас і зробили дуже важливий вплив для стилістичної і технічної розробки інструменту. **Стів Своллоу** грав на контрабасі з М. Монтгомері, і його перехід з акустичного на електричний бас було суперечливим кроком в його кар'єрі. Його особливість полягає в тому, що він використовує сталевий медіатор і часто застосовує техніку видобування звуку вгору. Як згадує *D. Schroeder* [50], С. Своллоу має свій власний звук і грає у вишуканій і зі смаком манері, відображаючи джазову мову.

Боб Краншоу відомий своєю співпрацею з легендою джазу Сонні Роллінсом. Він перейшов на бас-гітару після автомобільної аварії, яка обмежувала його гру на контрабасі. Б. Краншоу використовує широкий стиль

соло, більш мелодійний. Його підхід до бас-гітари – це відображення його стилю гри на контрабасі. Керол Кей, Джеррі Джаммотт, Джеймс Джеймерсон і Джим Філдер – це важливі музиканти, які були відкриті для стилів відмінних від джазу. Всі вони мають незліченні студійні записи в новому комерційному музичному бізнесі і розуміють потенціал бас-гітари.

Ларрі Грем був першим відомим басистом, що використовував техніку слепа (це зовсім інша техніка на відміну від тієї що використовувалася в ранню епоху джазу). Луїс Джонсон також був новатором в техніці слепа і також відомий тим, що використовував один з перших активних басів на ринку – бас *Music Man Sting Ray*. Який мав чіткість, ясність і високі частоти завдяки активній електроніці. *Francis Rocco Prestia* добре відомий завдяки віртуозному використанню шістнадцятих нот і примарних тонів, які надають його групі *Tower of Power* оригінальний потужний звук. Багато басистів вивчали і продовжують вивчати його техніку і басові партії.

Жако Пасторіус – одна з найважливіших постатей в історії виконавства на бас-гітарі. Його життя було коротким і напруженим, а його дебютний сольний альбом «*Jaco Pastorius*» – це свого роду біблія для басистів. Він використовує мову бібопа, натуральні і штучні флажолети і грає сольні твори без акомпанементу. Він грав з *Weather Report*, ймовірно, найвідомішою джазовою рок-групою на планеті. Його оригінальний *Teen Town i Birdland Josef Zawinul* є безцінним внеском в історії басових ліній. Він популяризував безладовий *Fender Jazz Bass*, а також сильно вплинув на всіх басистів з часів його покоління і до сьогоднішнього дня.

Маркус Міллер відомий тим, що грав з Майлзом Девісом. Міллер – це обдарований мультиінструменталіст (він грає на бас-кларнеті, фортепіано і бас-гітарі), продюсер. Серед басистів виділяється своїм фанк-орієнтованим стилем.

Віктор Ламонт Вутен, ймовірно один з найзначніших бас-гітаристів після Жако Пасторіуса. Він розробив свою техніку гри на бас-гітарі і зайняв

важливе місце на початку дев'яностих з Білої Флеком і Флектонами. В. Вутен зробив революцію в технічному аспекті баса, граючи з «подвійним ударом». Цей прийом досягається за допомогою великого пальця правої руки граючи вгору і вниз як гітарист медіатором чергуючи напрямок (*D. Schroeder* [50]).

Також він широко застосовує перкуссионного техніку граючи басові лінії лівою рукою а мелодії і акорди правою рукою. Ця техніка була популяризована гітаристом Стенлі Джорданом. У дебютному сольному альбомі В. Вутена «*A Show of Hand*» слухач може подумати, що на записі грають два різних інструмента, однак В. Вутен – єдиний музикант без накладення.

Стів Бейлі, який насправді є головою бас-департаменту в музичному коледжі Берклі, є ще одним прикладом віртуозності на бас-гітарі. Він використовує шестиструнний безладовий бас, граючи трьома пальцями правої руки. Широко застосовує натуральні і штучні флажолети, використовуючи техніку яка зазвичай використовується гітаристами.

У напрямі поп-рок музики можемо згадати таких бас-гітаристів сьогодення як: Пол Маккартні (Бітлз), Білл Вайман (*Rolling Stones*), Джон Ентустіль (*The Who*) Джон Пол Джонс (*Led Zeppelin*), Гедда Лі (*Rush*), Кріс Сквайр, *Bootsy Collins*, Роджер Гловер (*Deep Purple*), Натан Іст, Марк Кінг (*Level 42*), Кліфф Бертон (*Metallica*), і Ле Клейпул (Примус).

Іншими важливими джазовими фьюжн-басистами другої половини ХХ – початок ХХІ століття є: Річард Бона, Ентоні Джексон, Віктор Бейлі, Ален Карон, Вілл Лі, Гері Уїлліс, Джиммі Хасліп, Майкл Манрінг, Метью Гаррісон, Пол Джексон, Домінік ді Пьяцца, Хадром Ферро і Даріо Деїдда.

1.2.4. Традиція виконавства на контрабасі і бас-гітарі як прояв виконавського універсалізму в мистецтві джазу: персоналії

Є безліч музикантів які однаково володіють як бас-гітарою так і контрабасом. Деякі з них грають на кожному, як на окремому інструменті, і

все ж вони є віртуозами на обох. Через різні характеристики двох інструментів сьогодні досить складно знайти музикантів, які можуть грати на обох однаково так як це вимагає поглибленого вивчення і здатності мислити по-різному. Давайте розглянемо горизонтальний спосіб мислення на електричному басі в порівнянні з вертикальним мисленням на контрабасі: різне аплікатурне мислення лівої руки, різне звуковидобування і т. д.

Принагідно зазначимо, що під аплікатурним мисленням у виконавстві на струнних інструментах прийнято вважати здатність бачити гриф інструмента як взаємопов'язану систему нот, інтервалів, акордів і ладів.

Ці музиканти сьогодні є всесвітньо визнаними джазовими бас-гітаристами, які віртуозно володіють двома інструментами. А підтвердженням цього є незліченні записи, проекти та виступи на джазових фестивалях як у складі топвих зірок джазу так і у ролі соло виконавців з власними проектами.

Стенлі Кларк народився 30 червня 1951 року в США, жива легенда джазу і фьюжн музики, неперевершений віртуоз і чотириразовий володар премії Grammy є першим басистом, який став лідером бендлідером (*D. Schroeder* [50]). Його другий альбом «Стенлі Кларк» в 1974 році став знаковою подією, який відкрив весь потенціал обох інструментів. Він був частиною групи *Return to Forever*, однією з найбільш шанованих *fusion* груп в історії. Його недавній запис і тур з проектом *SMV* (де грав з Маркусом Міллером і Віктором Вутеном) доводять, що він як і раніше є кращим після 40 років блискучої кар'єри.

Брайан Бромберг народився в 1960 році в Тусон-Арізоні, він почав грати на барабанах, а потім у віці чотирнадцяти років він перейшов на контрабас. Він грав з великою кількістю джазових легенд. Крім цього у нього є власна сольна кар'єра з більш ніж п'ятнадцятьма випущеними альбомами. Брайан Бромберг популярний серед слухачів як бас-гітарист так і контрабасист, що досить рідкісне явище. Все це завдяки його унікальному стилю гри.

Крисчен Макбрайд народився 31 травня 1972 року, Філадельфія, штат Пенсільванія, США. Екстраординарний американський джазовий басист, композитор, аранжувальник, педагог та куратор. К. Макбрайд вважається віртуозом і є одним з найбільш записуваних музикантів свого покоління. Він зробив близько 300 записів в якості акомпаніатора у віці до 40 років.

Його батько Лі Сміт і його дядько Говард Купер були басистами та стали першими наставниками К. Макбрайда. В 1989 році Крістіан переїхав в Нью-Йорк, щоб навчатися в Джульєрдській школі на контрабасі. Він також грає на обох інструментах. Відомий своєю здатністю грати смичком і пальцями. Його наставником був Рей Браун обидва вони багато працювали разом з басистом Джоном Клейтоном як бас-тріо, гастролюючи по всьому світу. К. Макбрайд грав з незліченною кількістю популярних артистів як джазову так і поп музику. В якості сольного артиста він випустив кілька альбомів під своїм ім'ям.

Авішай Коен – американський джазовий контрабасист, композитор, співак і аранжувальник ізраїльського походження. Народився 20 квітня 1970 року в Кібуц Кабрі, ріс на околицях Єрусалиму. Він ще один басист, який відомий своєю інноваційною роботою, яка відображає його минуле. У своїй ранній кар'єрі він був басистом нового тріо *Chick Corea* разом з барабанщиком Джеффом Баллардом. Він використовує як електричний бас, так і контрабас для запису на студії і виступах. У його грі можна почути безліч відтінків різних стилів таких як: рок, фанк та джаз. В останні роки Коен працював над створенням свого унікального стилю і звуку.

Нарешті, я згадую Джона Патітуччі. Він знаменитий музикант віртуоз, грає на бас-гітарі і контрабасі. Я вирішив проаналізувати Джона Патітуччі як приклад балансу між традицією і сучасністю. У його грі можна було знайти джазові традиції як *bebop* і більш сучасні методи гри, які він поєднував як одне ціле. Баланс Дж. Патітуччі між традицією і сучасністю також проявляється в його технічному підході як до бас-гітари, так і до контрабасу.

1.3. Творча постать Джона Патітуччі – видатного представника басового виконавства в джазі останньої третини ХХ – поч. ХХІ століть

1.3.1. Життя і творчість

Даний підрозділ присвячений творчій постаті Джона Патітуччі (*John Patitucci*) – сучасному американському джазовому контрабасисту і бас-гітаристу італійського походження, володару премії «Греммі».

В цьому підрозділі звертається увага на біографічні дані Джона Патітуччі, а також на його технологічні навички та розробки, які він акумулював і застосовує в різних стилістичних напрямках.

Щоб повністю зрозуміти його підхід важливо поглянути на його життєвий і творчий шлях. Джон Патітуччі народився в Брукліні у 1959 році. Він почав грати на бас-гітарі у віці десяти років коли він жив у Нью-Йорку. Його старший брат Том був класичним гітаристом і навчив Джона правильній постановці лівої руки. Том навчався у великих: Андреса Сеговії і Хосе Томаса Переса Севели, тому Джон дізнався саму ергономічну і збалансовану позу лівої руки. Цю постановку рук він все ще викладає своїм учням.

Джон Патітуччі – лівша, але грає як правша. Спочатку він почав грати на бас-гітарі. Основний вплив на нього справили Джеймс Джеймерсон, Уіллі Уикс, Чак Рейни, Пол Маккартні, Джон Ентвістл і Джек Брюс. Музика, яку він слухав в той час – це британський рок і блюз. Брати Патітуччі почали дуже уважно і поглиблено слухати записи Джона Колтрейна, Чарлі Паркера і Уеса Монтгомері, який дуже вплинув на Джона Патітуччі, особливо на артикуляцію і музичний словниковий запас.

Після відкриття для себе джазу Джон став слухати Рона Картера і Рея Брауна, які надали головний вплив коли він почав грати на джазовому контрабасі. Пізніше Джон Патітуччі відкрив для себе таких музикантів як: Персі Хіт, Пол Чемберс, Оскар Петтіфорд, Дейв Холланд, Нільс-Хеннінг, Орстед Педерсен і Едді Гомес.

Навіть після того, як Джон Патітуччі почав грати на контрабасі він ніколи не переставав займатися на бас-гітарі, відкривши пізніше для себе басистів як Стенлі Кларк, Антоній Джексон, Жако Пасторіус, Стів Лаллоу, Пол Джексон і Рокко Престія. У віці 13 років Джон переїхав зі своєю родиною в район Сан-Франциско, і там він зустрів Кріса Барнс, який допоміг сформувати його музичний розвиток.

Освіта Дж. Патітуччі як класичного контрабасиста почалася у державному університеті Сан-Франциско. Дж. Патітуччі вивчав класичний контрабас в класі Чарльза Сіані. Згодом він продовжив навчання в університеті Лонг-Біч.

У 1980 році Дж. Патітуччі продовжив свою кар'єру в Лос-Анджелесі як студійний музикант і джазовий артист. У 1986 році Дж. Патітуччі був обраний, його колегами по студії, контрабасистом Національної Академії Звукосапису та лейблу *MVP*. Починаючи з 1985 року, його співпраця з Чіком Коріа принесла йому всесвітнє визнання і поставила його на перший план у джазовому світі.

У 1996 році він повернувся в район Нью-Йорка і вивчав класичний контрабас з Баррі Ліbermanом, Джоном Шеффер і Томасом Мартіном. Особливо важливим був вплив Джона Шеффера, з яким він навчався у період 1996 – 1998 років.

У 1996 році Дж. Патітуччі заключив контракт з *Concord Jazz* і випустив сім альбомів під цим лейблом. Два з них були номіновані на премію «*Grammy*» у композиторській категорії.

У 2000 році творча діяльність Дж. Патітуччі ознаменована співпрацею і гастролями разом з легендарним Уейн Шортером та *Wayne Shorter Quartet* у складі якого були такі музиканти: *Danilo Perez* на фортепіано та *Brian Blade* на барабанах. Вони отримали всесвітнє визнання за цей тур та записи. Їх запис у прямому ефірі «*Footprints Live*» був номінований на премію «Греммі» в 2001 році, а студійний альбом «*Alegria*» виграв «*Grammy*» в 2003 році. Ще один диск під назвою «*Beyond the Sound Barrier*» виграв «*Grammy*»

за найкращий інструментальний джазовий альбом у 2005. У 2006 році квартет отримав нагороду «*Jazz Journalists Award*» у категорії – найкращий малий ансамбль. Квартет продовжує гастролювати по всьому світу з неймовірним успіхом захоплюючи публіку та збираючи позитивні відгуки.

Джон завжди відчував заклик бути наставником, вчити молодих музикантів та допомагати надалі підтримувати і розвивати мистецтво джазу та басове виконавство у всьому світі. У 2002 році після виходу на пенсію Рона Картера, Джон замінив його та почав викладати в Міському коледжі Нью-Йорка і був професором джазової кафедри десять років.

Паралельно він також викладав у *Betty Carter Jazz Ahead*, Вашингтон та в Джазовому університеті імені Телоніуса Монка (*The Thelonious Monk Institute of Jazz*). Дж.Патітуччі постійно проводить майстер класи по всьому світі та виступає лектором у різних університетах до яких його запрошують, також він є постійним гостем та учасником міжнародного об'єднання басистів (*International Society of Bassists*).

У 2010 році Джон розпочав працювати та викладати у *Berklee College*, який очолював піаніст Данило Перез. В даний час Дж. Патітуччі очолює басовий відділ у *Berklee College of Music's Global Jazz Institute*.

Дж. Патітуччі та його дружина є волонтерами, які виступають за соціальну справедливість, яка пов'язана з бідністю, расовою нерівністю, бездомністю та торгівлею дітьми. Вони активно брали участь у наданні допомоги, виконуючи та організовуючи благодійні концерти для збору коштів на ці гідні справи. Наразі Джон проживає в Нью-Йорку зі своєю дружиною віолончелісткою Сачі та двома їхніми дочками.

1.3.2. Технологічні особливості гри на контрабасі і бас-гітарі Дж. Патітуччі

Мета даного підпункту полягає в тому, щоб проаналізувати технологічні особливості і виконавські прийоми Джона Патітуччі, які він залучає у своїй грі і навчанні.

Кілька років тому він запустив свою онлайн школу, яка спочатку була орієнтована тільки на контрабас, але недавно він додав також курс для бас-гітари. Отримавши доступ до онлайн-джазової школі Джона Патітуччі, у мене з'явилася можливість порівняти методи навчання на обох інструментах. Онлайн-школа Джона Патітуччі – це розділ більш великого онлайн-сайту *ArtistWorks Online*, присвяченого викладанню різних інструментів і різних стилів.

Джон Патітуччі написав кілька книг і записав кілька відео-шкіл. Але онлайн-курс пропонує зрозумілий спосіб порівняти його гру на контрабасі з грою на бас-гітарі. У цьому онлайн курсі Джон Патітуччі працює над деякими «стандартами» з структурою *Rhythm Changes & blues*. Порівняння його відео уроків дало мені можливість точно визначити аплікатуру і артикуляцію на обох інструментах. На додаток до цього цінного ресурсу я один раз розмовляв з Джоном Патітуччі після його концерту в Києві в 2017 році. Я вважаю, що Джон Патітуччі - один з найяскравіших прикладів, який поєднує методи традиційної та сучасної гри.

Положення лівої руки

Дж. Шеффер дуже ретельно розбирався в технічних питаннях і багато корисного підказав Джону, а саме як поліпшити постановку лівої руки, яка дуже впливає на інтонування музиканта. Дж. Шеффер використовував метод Біллі для навчання, але з аплікатурою лівої руки Сімандла замість італійської аплікатури 1-3-4. Порівнюючи деякі з відеороликів Дж. Патітуччі з живими виступами до 1996 року і після 1998, можна помітити деякі зміни положення тіла протягом багатьох років, такі як кут ліктя, плеча і зап'ястя при грі в положення великого пальця над грифом.

У своїх інтерв'ю Дж. Патітуччі заявив, що використовує і викладає аплікатури 1-2-4. Він ретельно розбирається в аплікатурі, але іноді використовує деякі «розширення» запозичені з аплікатури для бас-гітари. Джон Патітуччі також використовує метод аплікатури 1-2-4 для лівої руки (як передбачає *E. Friedland* [40]) в нижньому регістрі. Дж. Патітуччі

передбачає, що на контрабасі зап'ястя і передпліччя лівої руки має бути прямим і не зігнутим. Плече і верхня частина руки приблизно в одній площині.

Положення правої руки

У своєму онлайн-курсі по бас-гітарі Патітуччі пропонує чотири основних позиції:

– перша позиція правої руки використовує вказівний і середній палець разом (стиль Рона Картера), використовуючи мочки пальців;

– у другій позиції він пропонує використання вказівного пальця поодиноці, як це робив Рей Браун.

– третій метод - коли використовується чергування вказівного і середнього пальця.

Граючи швидкі пасажі, Джон Патітуччі пропонує метод як на бас гітарі, чергуючи вказівний і середній палець з опорою великим пальцем. При цьому кут між пальцями і струнами становить близько 90°. Дж. Патітуччі стверджує, що рука повинна гойдатися від плеча, створюючи тверді пульсуючі рухи. На електричному басі Дж. Патітуччі пропонує одиночний удар пальцем, з упором великого пальця на струну «E» або на звукознімач. Однак його переважним підходом з точки зору техніки правої руки є використання двох пальців (чергування вказівного і середнього пальців).

Після перегляду кількох відео Дж. Патітуччі можна виявити, що його звуковидобування – це «гібрид» між звичайними одинарним щипком і поперемінним. Дж. Патітуччі використовує кращий з двох методів, спираючись великим пальцем на струну нижче від тієї, на якій видобувається звук, тим самим покращуючи його швидкість через використання більшого важеля.

Він зазвичай використовує середній палець правої руки для початку музичних фраз. Щоб запобігти небажаному звучанню струн, Дж. Патітуччі використовує мізинець і безіменний пальці, щоб приглушити інші струни. Ця техніка вимагає хорошої координації. При грі фраз з чергуванням струн

потрібно контролювати стан інших пальців, яке залежить від руху вказівного і середнього пальців.

Як приклад, якщо ви граєте на чотирьох струнному басі на *G*-струні – безіменний палець приглушує *D*-струну, мізинець приглушує *A*-струну, в той час як великий палець мутує струну *E*. Дж. Патітуччі також використовує свою долоню, щоб заглушити всі струни, вищипуючи їх великим і вказівним пальцями. Однак цей метод має іншу мету, оскільки він використовується для звуковидобування свого роду «примарних» нот і застосовується при грі при грі в стилях фанк і грув.

Граючи акордовою технікою, особливо на шести-струнному басі, використовується великий палець правої руки зазвичай на нижніх струнах, а середній і вказівний на верхніх, також мізинець і безіменний коли це необхідно. Великий палець можна також використовувати для вилучення приглушених нот, щоб створити більш теплий звук.

Також Джон Патітуччі використовує техніку слепа з великим пальцем і вказівним пальцем. Деякі з цих методів добре пояснені в його навчальному посібнику *Electric Bass (J. Patitucci [44])* та *Electric Bass 2 (J. Patitucci [45])*, які мають як книжкову так і відео версії. Говорячи про звук, Джон Патітуччі рекомендує грати пальцями біля мосту, щоб домогтися більш яскравого і середнечастотного звуку з більш сильною атакою (звук Джако Пасторіуса). Щоб створити більш темний звук, схожий на контрабас, Джон Патітуччі пропонує грати поруч з грифом.

1.4. Засади виконавського стилю Дж. Патітуччі

Джон Патітуччі створив частину свого власного джазового словника, вивчаючи деякі традиційні школи імпровізації. На його стиль прямо впливає ранній джаз і епоха бібопа. Використання пентатонних, блюзових і бібоповських ладів в його соло є явним показником в цьому сенсі. Також на стиль Дж. Патітуччі вплинула класична і вокальна музика, і це особливо помітно в тому, як він використовує розвиток і мелодії в його соло і

композиціях. Щоб краще ідентифікувати і визначити стиль Дж. Патітуччі, ми проаналізували інтерв'ю з його онлайн-школи, соло і транскрипції басових ліній.

На підставі здійсненого аналізу нами було виокремлено п'ять основних елементів його гри, які також стали передумовами становлення його виконавського стилю:

- 1) вплив класичної та вокальної музики;
- 2) вивчення бібопа, що вплинуло на фрази, артикуляцію і музичний словниковий запас;
- 3) звук;
- 4) ритм;
- 5) поєднання секвенційного та інших методів імпровізацій.

1.4.1. Вплив вокальної та класичної музики

Через його італійське походження у Дж. Патітуччі була можливість інтенсивно слухати вокальну музику і опери, особливо Маріо Ланца і Лучано Паваротті. Його зв'язок з класичною музикою також відбилася на його діяльності як соліста, що особливо помітно в записах *Heart of The Bass* (1992), *Line by Line* (2006) та *Dialogues With Double Bass* (2005).

Вокалісти надали важливий вплив на гру Джона. Цей вплив можна почути в фразуванні Дж. Патітуччі. Насправді велика частина фраз і артикуляції, які присутні в його соло, є результатом впливу вокальної і класичної музики. Мабуть, це і є однією з причин, через які він почав грати на 6-ти струнному басі.

До восьмидесятих років усі басисти були глибоко поглинені впливом Жако Пасторіуса, але Джон хотів створити свій власний звук, що відрізняється від подібних стереотипів. Дж. Патітуччі відчував потребу в більшій кількості струн, щоб реалізувати свої ідеї в аранжуванні і розширити діапазон інструменту. Одного разу після прослуховування Ентоні Джексона, який грав на 6-ти струнному басі, він знайшов рішення проблеми з діапазоном, що обмежувало втілення його ідей.

Коли Дж. Патітуччі приєднався до групи *Chick Corea*, граючи на бас-гітарі і контрабасі, йому довелося займатися розвитком техніки через складність музики Ч. Корія . Він отримав свій перший шести струнний бас за пару тижнів до одного з великих турів Ч. Корія . Не дивлячись на велику кількість складної музики, Дж. Патітуччі насилу справлявся з двома додатковими струнами низькою *B* і високою *C*. Однак Ч. Корія був дуже терплячий, і це дозволило швидко адаптуватися Дж. Патітуччі до нового інструменту.

1.4.2. Лінійна імпровізація: *bebop* , фразування, артикуляція

Bebop – це найраніша форма справжньої лінійної імпровізації. Значна частина сучасного джазу безпосередньо пов'язана з бібопом а отже і з лінійною імпровізацією (*W. Weiskopf* [53]). *Bebop* є фундаментальною частиною гри Дж. Патітуччі. В юності він слухав і транскрибував соло його наставників, таких як Рей Браун і Рон Картер. Він також транскрибував інших інструменталістів таких, як Уес Монтгомері, Декстер Гордон, Фредді Хаббард і Джон Колтрейн.

Аналізуючи його гру ми можемо визначити що Дж. Патітуччі грає в стилі бібопа (тому як він вчився у музикантів які грали бібоп) використовує або намагається наслідувати той же артикуляції і фразуванню. Легато і фразова артикуляція недооцінюються в джазовій імпровізації. Це одна з причин, по якій я записував в ноти імпровізаційні соло та басові партії Дж. Патітуччі з наданням особливої уваги всім цим елементам. Щоб краще зрозуміти параметри гри джазового соло в стилі бібоп.

Щоб зв'язати лінійну імпровізацію Патітуччі з парадигмами (*A. Соловйов* [32]) бібопа, я проаналізував деякі його соло і басові партії. Композиція «*Evidence*» побудована на фанковому ґруві. У цій пісні Дж. Патітуччі використовує дуже незвичайний підхід граючи на одному акорді риф щоб задати ґрув, а соло грає за оригінальною гармонією. Використання такого підходу для аранжування джазових стандартів рідкість. Басова лінія

Джона Патітуччі відображає вплив легендарних музикантів якими він захоплювався.

Щоб створити контраст з постійним рифом в нижньому регістрі, Джон Патітуччі починає своє соло в стилі бібопа в вражаючому темпі на гармонію теми. Ритміка заснована на восьмих нотах з використанням лігваної артикуляції фраз, яка є типовою для стилю bebop . У цій транскрипції я пропоную конкретні аплікатури обох рук (для 6 струнних басів) щоб зберегти і підкреслити артикуляцію Дж. Патітуччі. Деякі з імпровізаційних структур, які використовує Дж. Патітуччі, є хорошим прикладом концепції бібопа і показує як він використовує традиції бібопа в своїх імпровізаціях. Я також проаналізував соло Дж. Патітуччі і басові лінії конкретно в «Rhythm Changes». Особливо цікаве порівняння підходу до імпровізації і басових ліній між бас-гітарою і контрабасом. Важливим було побачити як Дж. Патітуччі грає використовуючи два різних інструменти в одній і тій же гармонічній структурі.

1.4.3. Звук

Звук схожий на підпис – це те над чим музиканти працюють протягом усього життя. Чіткий і стрункий звук, особливо під час запису або гри в групі є дуже важливим аспектом. Для джазового контрабасиста це питання має багато спільного з якістю інструменту і використанням ефективної техніки лівої і правої руки (R. Reid [48]) стверджує, що уявлення про хороше звучання дуже суб'єктивно і можливо немає остаточного ідеалу. Однак Рейд говорить що для нього такі параметри як: чистота, атака, м'якість і насиченість є основними критеріями гарного звуку.

Дж. Патітуччі розуміє важливість звуку на обох інструментах. Координація лівої і правої руки має величезний вплив на те, як видобувається звук. Зазвичай джазові бас-гітаристи припускають, що звук - це проблема правої руки, нехтуючи тим, що ліва рука відіграє основну роль при інтонування. Сила і тривалість натискання, яке ліва рука робить на струну

під час гри, контролює довжину і сустейн ноти. Хороша координація між руками – перший крок для хорошого звуку на обох інструментах. Довжина ноти, а відповідно і звук може варіюватися демпфуванням струни правою чи лівою рукою (G. Willis [54]).

Звук змінюється в залежності від відстані між струнами і грифом. Комбінація сталевих струн і звукознімачів дозволяють сучасним контрабасистам грати з вкрай низькою посадкою струн, але з досить гучним звуком. Чим вище струни над грифом, тим сильніше вони можуть вібрувати. В результаті на контрабасі вийде більш гучний звук (R. Reid [48]). Особисто я вважаю, що контрабасист повинен використовувати підсилювач, але не залежити від нього.

Якщо простежити кар'єру Дж. Патітуччі як соліста цікаво відзначити, що він грав на обох інструментах в більшості своїх записів. Однак спочатку більшість композицій він грав на бас-гітарі. Ця тенденція змінилась після того як Дж. Патітуччі повернувся в Нью-Йорк в 1996 році. Він почав записуватися і грати більше на контрабасі. Не дивлячись на це, він випустив свій останній запис в Брукліні в 2015 році, використовуючи тільки свою шестиструнну полудекову бас-гітару. Наскільки я знаю, це єдиний альбом, який він записав граючи виключно на бас-гітарі. Цей альбом є свого роду заявою, в якій Дж. Патітуччі підтверджує свою позицію по відношенню до бас-гітарі і показує, що цей інструмент добре справляється зі своїми завданнями в джазовій музиці.

1.4.4. Ритм

На думку кількох авторів, таких як *D. Schuller* [51] і *T. Fiehrer* [39]), Карибська і афро-кубинська спадщина мала великий вплив на джазовий ритм. Цей вплив створює поділ парних ритмів на триолі. Таке дроблення є істинним серцем свінгу. Для цього Патітуччі викладає своїм учням вправи на 6/8, які він називає «*Abakuá*» ритми, щоб засвоїти принцип гри три проти двох (3: 2).

По суті, ці ритми є свого роду клавес. Клавес є «ядром» афро-кубинської традиційної музики. У своїй баса совій джазовій інтернет-школі Дж. Патітуччі рекомендує грати з барабанщиком і піаністом різні вправи на 6/8. Він стверджує, що ці ритмічні вправи допоможуть розвинути почуття ритму і розуміння як джазу, так і афро-кубинської музики.

Визначення почуття свінгу – важке завдання, як стверджує J. Coker [38], це поєднання двох речей: ритмічної інтерпретації і ритмічної єдності. Ритмічна єдність означає, що всі члени однієї групи (джазовий ансамбль, тріо, квартет і т. д.) грають в одній і тій же пульсації. Гра в ансамблі може поліпшити цю єдність. Ритмічна інтерпретація може бути вивчена шляхом вивчення ритму, артикуляції і акцентів.

Swing – це дуже складна концепція для розуміння, але це один з найважливіших інгредієнтів в джазовій музиці. Дроблення долей на триолі - це перший крок до досягнення гарної ритмічної пульсації при грі восьмими нотами. Велика частина джазу - це музичні фрази, особливо коли грають з духовими, потрібно грати лігваною мовою. Існує багато варіантів ритмічної інтерпретації, в залежності від того який грає соліст. На струнному інструменті як на бас гітарі, так і на контрабасі, артикуляція суворо пов'язана з притисненням струн. Однак ритмічна інтерпретація, артикуляція і акценти переважають і є важливою частиною в свінговій імпровізації (J. Coker [38]).

1.4.5. Поєднання різних прийомів в імпровізації

Один з найцікавіших і сучасних імпровізаційних методів, які Дж. Патітуччі використовує – техніка, яка в основному використовується духовиками, піаністами і гітаристами, але дуже погано використовується басистами. Наприклад, піаніст може зіграти арпеджіо в три октавами з природним положенням не напружуючи руки, коли те ж саме арпеджіо вимагає хорошої техніки особливо для контрабасиста. Арпеджіо особливо важкі через стрибки, які можуть створити проблеми в інтонації. Для початківців басистів використання діатонічних інтервалів зазвичай

безпечніше, ніж арпеджіо. Це головна причина чому басисти віддають перевагу імпровізації аплікатурним методом.

Коли джазові музиканти вчаться грати скачки і інтервали, вони вчаться лінійній імпровізації (W. Weiskopf [53]). Дж. Патітуччі допрацював студенську книгу про застосування аплікатури на контрабасі: *Melodic Arpeggios and Triad Combin ing for Bass* (2011). У книзі є вправи які дуже корисні для роботи над інтонацією і артикуляцією лівої руки у всіх позиціях. Вправи побудовані в першу чергу для підготовки музиканта до великих стрибків при грі арпеджіо, одночасно працюючи над іншими технічними аспектами.

Резюме. Говорячи про техніку лівої і правої руки можна стверджувати, що Джон Патітуччі застосовує техніку взяту з контрабасового методу при грі на бас-гітарі особливо в нижній частині грифа, поєднуючи її з бас-гітарною системою чотирьох пальців. При грі на контрабасі він використовує як французькі аплікатури так і німецькі. Говорячи про техніку правої руки, він поєднує в собі методи традиційного контрабасового звуковидобування і поперемінний двохпальцевий метод. Таким чином має унікальний звук на двох інструментах.

Висновки до Розділу 1

Спираючись на поставлену мету і визначені наукові завдання у магістерській роботі у даному Розділі надано загальну характеристику розвитку виконавства на контрабасі і бас-гітарі розглянуто в системі музично-виконавської культури в джазі, різні системи та методи гри для лівої і правої руки тощо. Відзначено, що у 1950-ті роках залучення сталевих струн і нових технологій посилення звуку відкрили нові можливості для контрабасистів. Опрацьовуючи нові можливості музиканти почали використовувати нові прийоми акомпанементу і займатися розвитком техніки гри в якості солістів.

Період розвитку бібопа на початку 1940-х років став певною віхою у розвитку контрабаса в джазі завдяки творчій діяльності Оскара Петтіфорда, Рея Брауна, Поля Камберса, пізніше Реда Каллендера і Чарльза Мінгуса. Інші зміни стосувалися техніки постановки рук: класична позиція лівої руки Сімандла була забута деякими музикантами, які почали грати на бас-гітарі. У техніці правої руки відбулися великі зміни. Музиканти почали грати двома і трьома пальцями, що дозволило їм грати досить рухливі лінії в швидких темпах. Після 1950-их років контрабас став одним з основних інструментів в free і авангардистському напрямках джазу.

У процесі вивчення розвитку виконавства на бас-гітарі були визначені передумови створення та органологічні характеристики інструмента. *Fender Precision Bass* не був першим зразком електромюзичної бас-гітари, але без сумніву, це був той інструмент, який досяг комерційного успіху і використовувався багатьма музикантами і постав певним стандартом і еталоном.

Для формування повної картини становлення та поєднання обох інструментів в джазі, було розглянуто видатних представників басового виконавства у джазі ХХ – початку ХХІ століть. Враховуючи усі аспекти розвитку басового виконавства творча діяльність Джона Патітуччі вбачається нами найяскравішим прикладом балансу між традицією і сучасністю. У його грі можна знайти джазові традиції як bebop і більш сучасні методи гри, які він поєднує в одне ціле.

Результати здійсненого дослідження увиразнюють ключові виконавські принципи Джона Патітуччі і його самобутню методику гри що, на нашу думку, постає зразковою моделлю для виконавців, які прагнуть опанувати мистецтво гри в рівній мірі майстерності як на контрабасі, так і на бас-гітарі. Однією з основних проблем пов'язаних з грою на обох інструментах є підхід до процесу навчання для кожного з інструментів.

Виявлено засади і тенденції становлення виконавського стилю Джона Патітуччі, а також охарактеризовано його педагогічну діяльність (З 2010

року Джон Патітуччі викладає у *Berklee College*. Насьогодні, він очолює басовий відділ у *Berklee College of Music's Global Jazz Institute*). Музикант є автором кількох книг і підручника застосування аплікатури на контрабасі, який містить вправи для роботи над інтонацією і артикуляцією лівої руки у всіх позиціях. На нашу думку, що його підхід до опанування мистецтва гри на контрабасі і бас-гітарі є одним з найвдаліших і найяскравіших прикладів, який поєднує традиційні та сучасні підходи.

На підставі опрацювання різних джерел (зокрема інтерв'ю з онлайн-школи), а також здійсненого аналізу соло і транскрипцій басових партій, нами було виокремлено п'ять основних компонентів, які обумовлюють самобутність виконавського стилю Дж. Патітуччі. Це

- 1) вплив класичної (зокрема, вокальної) музики (як наслідок – виняткова співучість як якість звуковедення, особливості артикуляції і фразування);
- 2) вивчення і залучення бібопа, що є формою справжньої лінійної імпровізації;
- 3) якість звука;
- 4) ритмічна складова;
- 5) поєднання секвенційного та інших методів імпровізацій.

Самобутній виконавський стиль Дж.Патітуччі поєднує в собі елементи традиційного джазу, лінійної імпровізації, сучасного фразування і артикуляції. Цей вражаючий музикант завжди цікавився різними видами ритмів і різноманітними музичними жанрами. У кожному з його альбомів можна почути результат всіх цих музичних впливів, настільки різноманітних, сучасних і традиційних водночас.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ ДЖОНА ПАТІТУЧЧІ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ У ТРАКТУВАННІ КОНТРАБАСУ ТА БАС- ГІТАРИ

2.1. Дискографія Джона Патітуччі як відображення етапів творчого шляху музиканта (період ост.третини ХХ століття до сьогодення)

Ознайомившись із дискографією Джонна Патітуччі, спадає на думку, що це свого роду підручник з історії мистецтва джазу від 1980-х років і до нашого часу. Напевно такою кількістю альбомів записаних з топовими музикантами світу такимі як: *David Benoit, Cheryl Bentley, Chick Corea, Al Di Meola, Victor Feldman, Dave Grusin, Chuck Loeb, Eric Marienthal, Danilo Pérez, Lee Ritenour, Wayne Shorter, Edward Simon*, може похизуватися не кожен музикант і цей список тільки маленька частина. Що дає ще більше впевненості вважати Дж. Патітуччі одним з найвпливовіших та найяскравіших прикладів басового виконавства та розвитку.

На нашу думку, Дж. Патітуччі здійснив вагомий внесок для багатьох поколінь, який дає змогу зрозуміти та побачити усі технічні і художньо-виразові можливості контрабаса і бас-гітари. Виконавська творчість Джона Патітуччі – один з найяскравіших прикладів, який поєднує методи традиційної та сучасної гри і їх розвиток можна простежити починаючи з 80-х років минулого століття. Саме у цей період Дж. Патітуччі почав активно співпрацювати з різними музикантами та записувати альбоми у різних жанрах.

Джон швидко відійшов від гри у стилях: соул і рок, бо його поглинула більш цікава музика і він перейшов до вивчення блюзу, джазу та класичної музики. Сучасні смаки змушували його вивчати всі стилі музики як з точки зору виконавця так і композитора.

Як було вказано, освіта Дж. Патітуччі як класичного контрабасиста почалася у державному університеті Сан-Франциско потім він продовжив навчання в університеті Лонг-Біч. У 1980 році Дж. Патітуччі продовжив свою кар'єру в Лос-Анджелесі як студійний музикант і джазовий артист. Як студійний музикант, Джон грав на незліченних альбомах з такими виконавцями, як *B. B. King, Bonnie Raitt, Chick Corea, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Michael Brecker, George Benson, Dizzy Gillespie, Paul Simon, Norah Jones, Was Not Was, Dave Grusin, Natalie Cole, Bon Jovi, Sting, Queen Latifah and Carly Simon*.

У 1986 році Дж. Патітуччі був обраний, його колегами по студії, контрабасистом Національної Академії Звукосапису та лейблу *MVP*. Починаючи з 1985 року, його співпраця з Чіком Коріа принесла йому всесвітнє визнання і поставила його на перший план у джазовому світі.

Величезна кількість записів з Ч. Коріа у складі *Elektric Band and Acoustic Band*, його шість сольних записів для лейблу *GRP Records* та його наступні записи принесли йому три премії «*Grammy*» та понад п'ятнадцять номінацій на премію «*Grammy*». В дотак, його перший сольний альбом, Джон Патітуччі «*John Patitucci album*» (1987), вийшов на першу стрічку у чартах *Billboard Jazz*. Джон аранжував та працював над усіма альбомами та записами для інших артистів з таким же натхненням та відданістю як з власними альбомами.

У 1996 році Дж. Патітуччі заключив контракт з *Concord Jazz* і випустив сім альбомів під цим лейблом: *One More Angel, Now, Imprint, Communion, Songs, Stories and Spirituals, Line by Line and Remembrance*. Два з яких були номіновані на премію «*Grammy*» у композиторській категорії.

Дослідивши та вивчивши багато різних стилів написання музики на власних записах та на альбомах Ч. Коріа, Дж. Патітуччі продовжував писати для багатьох замовників. У 1994 році йому було доручено написати твір для шестиструнної бас-гітари у супроводі струнного оркестру на замовлення італійського камерного оркестру «*Suono e Oltre*» Пескарі, Італія.

З Джоном Патітуччі як солістом, твір був виконаний у березні 1995 року в Італії та в серпні 1995 року з Новим Японським філармонічним оркестром у Токіо. Також Джон написав альбоми для: струнного квартету *Turtle Island String Quartet*, скрипаля Лоуренса Даттона у складі *the Emerson String Quartet*, класичного піаніста віртуоза Ен Шейна (*Ann Schein*), та багатьох інших.

Джон мав кілька прем'єр своєї камерної музики, в тому числі на музичному фестивалі «Челсі» в Нью-Йорку в липні 2011 року та *BargeMusic* у Брукліні, також у 2011 р. У квітні 2012 року твір Джона Патітуччі «*Fantasy on a River Theme*» був презентований у Джордан-Холі в Бостоні з Джоном у ролі соліста у супроводі студентського оркестру – *Berklee College of Music Contemporary Symphony Orchestra*. Паралельно Джон продовжує композитором, виступає і є виконавцем на багатьох записах з різними музикантами.

У 2000 році Дж.Патітуччі знову почав гастролі разом з легендарним Уейн Шортером та *Wayne Shorter Quartet* у складі якого були такі музиканти: *Danilo Perez* на фортепіано та *Brian Blade* на барабанах. Вони отримали всевітнє визнання за цей тур та записи. Їх запис у прямому ефірі «*Footprints Live*» був номінований на премію «Греммі» в 2001 році, а студійний альбом «*Alegria*» виграв «*Grammy*» в 2003 році. Ще один диск під назвою «*Beyond the Sound Barrier*» виграв «*Grammy*» за найкращий інструментальний джазовий альбом у 2005. У 2006 році квартет отримав нагороду «*Jazz Journalists Award*» у категорії – найкращий малий ансамбль. Квартет продовжує гастрювати по всьому світу з неймовірним успіхом захоплюючи публіку та збираючи позитивні відгуки.

Коли Дж. Патітуччі був вільний від турів з своїм бендом чи квартетом Вайна Шортера, він знайшов час щоб прийняти участь у інших проектах, таких як «*All-Star Quintet Directions in Music*» у 2001 році. Продюсером цього проекту був Хербі Хенкок, на саксофоні грав Майкл Брекер (*Michael Brecker*), на трубі Рой Харгров (Roy Hargrove) і Брайн Блейд (*Brian Blade*) на

барабанах. Вони представили альбом записаний у прямому ефірі під назвою «*Live at Massey Hall*», який також отримав премію «*Grammy*».

Британський композитор Марк Ентоні Тернард (*Mark Anthony Turnage*) та Дж. Патітуччі співпрацювали над трьома великими проектами у 2007 році. Як результат – це перший альбом під назвою «*About Water*», в якому Дж. Патітуччі виступає одним з декількох солістів у супроводі лондонського симфонічного оркестру *London Sinfonietta* на святкуванні відкриття *Southbank Centre* у Лондоні.

Марк Ентоні Тернард написав композицію для Дж. Патітуччі як соліста на обох інструментах: бас гітарі і контрабасі зі струнним оркестром під назвою «*A Prayer Out of Stillness*».

Цей твір був виконаний Джоном з Лондонським симфонічним оркестром, оркестрами Шотландії, Естонії та Норвегії також у супроводі симфонічного оркестру Сент-Луїса під керівництвом Девіда Робертсона.

Невдовзі Дж. Патітуччі прийняв участь у турне під назвою «*Scorched*» з гітаристом Джоном Скофілдом (*John Scofield*) та барабанщиком Пітером Ерскіном (*Peter Erskine*), в якому була представлена музика Джона Скофілда.

У 2009 році Джон повертається до своєї творчості і випускає свій альбом під назвою «*Remembrance*». Особливістю якого є геній своєї справи саксофоніст Джо Ловано (*Joe Lovano*) і барабанщик віртуоз Брайан Блейд (*Brian Blade*), в наслідок чого цей альбом отримав шалені відгуки.

Робота «*Remembrance*» була номінована на премію «*Grammy*» за найкращий джазовий інструментальний альбом 2009 року. Тріо Дж. Патітуччі отримало неймовірний успіх та визнання і було добре сприйняте публікою на виступах в клубі *Dizzy's Coca-Cola, Jazz at Lincoln Center* у Нью-Йорку на *Monterey Jazz Festival* у Каліфорнії та багатьох інших.

У 2015 році Джон випустив свій чотирнадцятий сольний альбом «*Brooklyn*» під власним лейблом – *Three Faces Records*. На записі звучить його останній гурт «*The John Patitucci Electric Guitar Quartet*», у складі з

Адамом Роджерсом (*Adam Rogers*) та Стівом Карденасом (*Steve Cardenas*) на електрогітарах і Брайан Блейдом (*Brian Blade*) на барабанах.

Особливістю цього альбому є те що Джон грає виключно на електричних басах. Саме на цьому складі я був на концерті і можу сказати що це зовсім інша сторона Дж. Патітуччі та його творчості.

Документальний фільм, знятий компанією *August Sky Films*, був презентований на початку 2016 року та поєднує в собі кадри з виступів, кадри життя за сценою та процес запису альбому «*Brooklyn*». У фільмі також розглядаються перші роки Джона Патітуччі у Брукліні, його музична кар'єра та приватне життя на прикладі інтерв'ю з родиною та музикантами серед яких Хербі Хенкок, Чік Корія та Уейн Шортер.

У 2016 році Дж. Патітуччі, Даніло Перрес та Брайан Блейд презентували свою першу платівку «*Children of the Light*» що також є ім'ям їхнього тріо. *Children of the Light trio* гастролювали декілька років і продовжували це робити в 2018 році та надалі.

У цей час Джон записує ще один сольний альбом під назвою «*Soul of the Bass*» який вийшов на початку 2019 року. Та продовжує гастролювати з *Children of the Light*, *Wayne Shorter Quartet*, *Chick Corea Akoustic Trio*, *Chick Corea Elektrik Band* і багатьма іншими.

2.2. Виконавський універсалізм Дж. Патітуччі на прикладі різностильових записів

Зараз розглянемо основні записи та альбоми які відображують творчий шлях та різноманітність стилів Джона Патітуччі. Найцікавішими з точки зору аналізу є альбоми у складі: *Wayne Shorter Quartet*, *Chick Corea Akoustic Trio*, *Chick Corea Elektrik Band* а також сольні альбоми.

Разом з співпрацею з Чіком Корія до Джоном Патітуччі прийшло і всевітнє визнання. Тому почнемо з дебютного альбому «*Elektrik Band*» який був випущений в 1986 році лейблом *GRP Records*.

Ч. Корія відомий своїми експериментами та винахідництвом у сфері музики. І цей альбом є показовим, бо після розпаду гурту *Return to Forever* наприкінці 70-х років Ч. Корія грав переважно у ситуативних проектах та співпрацював з такими музикантами як: *Stanley Clarke, Gary Burton, Herbie Hancock* а також з *Michael Brecker, Miroslav Vitous, Roy Haynes*.

Та у 1985 році починається новий важливий етап у розвитку на той час сучасної музики стилю fusion бо Ч. Корія вирішує зібрати свій власний fusion-проект «*The Elektric Band*». До складу гурту увійшли: Джон Патітуччі – бас гітара, Скот Хендерсон (*Scott Henderson*) і Карлос Ріос (*Carlos Rios*) – гітаристи та Дейв Вейкл (*Dave Weckl*) – ударні.

Завдяки такому складу, насиченому професійними музикантами неймовірно високого рівня, однойменний альбом *The Chick Corea Elektric Band* заклав фундамент для цілої серії успішних релізів для *Elektric Band*.

Невід’ємною особливістю альбому є різноманітність звучання синтезаторів, що варіюється від м’якого *smooth*-саунду як у композиції «*Cool Weasel Boogie*» до яскравого кричущого, віртуозного божевілля, що є родзинкою композиції «*Got Match?*».

До альбому увійшли такі композиції: № 1 «*City Gate*», № 2 «*Rumble*», № 3 «*Side Walk*», № 4 «*Cool Weasel Boogie*», № 5 «*Got A Match?*», № 6 «*Elektric City*», № 7 «*No Zone*», № 8 «*King Cockroach*», № 9 «*India Town*», № 10 «*All Love*», № 11 «*Silver Temple*». Усі композиції є авторськими темами Чіка Корія. Від себе можу додати що *The Chick Corea Elektric Band* – це захоплююча музична подорож від початку і до самого кінця.

1. «*City Gate*».

Композиція яка запрошує слухача до подорожі починається спокійними та ніжними переливами синтезаторів та вибухає коли унісон підхоплюють усі члени бенду. Ця композиція випромінює неймовірну красу нашарування плаваючої мелодії з використанням швидких та технічних пасажів. Тривалість композиції усього 54 секунд і це ідеально підготовлює

слухача та дає змогу зрозуміти чого очікувати у майбутньому розвитку подорожі.

2. «Rumble».

Цей трек майже непомітно переходить від «*City Gate*», продовжуючи ту саму тему але з більшим відчуттям енергії та розвитку. Короткі барабанні інтермедії з використанням електронних звуків барабанів та запрограмованої перкусії дуже вдало допомагають формувати динаміку та розвиток твору. Надзвичайно мелодійне соло Ч. Корія накладається на афро-кубинські ритми перкусії і становить основну ідею цієї доріжки. Потужні пасажі синтезатора та гітари повертаються до мелодії якою і почалася композиція.

3. «Side Walk».

Починається грайливою та легкою мелодією синтезатора з заповненням електронними ефектами та перкусією. Дж. Патітуччі разом з Дейв Вейклом встановлюють глибокий ґрув який і залишається основою до кінця усієї композиції. Темою є соло гітариста Карлоса Ріоса, робота якого доповнює яскраве звучання мелодії з використанням віртуозних та технічних пасажів.

4. «Cool Weasel Boogie».

C.W.B. починається з відкритого інтро особливістю якого є грайливе переливання акордів з доповненням слайдових гітарних ефектів у стилі *Pink Floyd* перш ніж Ч. Корія приєднається з мелодією. Контрабас та барабани - це атрибут спокійної атмосфери у всьому творі. Після ліричного соло Чіка гурт будує динаміку в ході розвитку гітарного соло, в результаті якого композиція закінчується вибухом енергії.

5. «Got a Match?»

Для багатьох джазових музикантів «*Got a Match?*» являється шедевром у стилі ф'южин. У темпі приблизно 300 BPM, гра кожного з музикантів гурту на цьому треку просто феноменальна. На початку Ч. Корія і Д. Вейкл майстерно підготовлюють слухача до шаленої теми, яку підхоплює Дж. Патітуччі на 6-ти струнному басі в унісон з клавішами.

Басове соло Дж. Патітуччі на цьому треку є неймовірним прикладом його музикальності та технічної підготовки, граючи соло переважно восьмими нотами йому вдається зберегти відчуття легкості та граву який задає віртуозна гра Д. Вейкла на барабанах. «*Got a Match?*» – дісно дуже гарна і показова робота, яка привертає увагу кожного без виключення.

6. «*Elektric City*».

Після божевілля яке відбувалося у попередній композиції «*Elektric City*» повертається до більш спокійного стилю гри, як у перших треках. Починається «*Elektric City*» з мелодії в унісон та плавно переходить до граву відчуття якого схоже з «*Side Walk*». У цій композиції зберігається відчуття розслабленості не зважаючи на темп. Закінчується трек тією ж самою лінією в унісон з заповненням ударних, якою все починалося.

7. «*No Zone*».

Використовуючи дуже містичний звук та різноманітні ефекти інтро перетворюється у неймовірний грав з незчисленною кількістю синкоп. Поступово це відчуття розшаровується на ще більш атмосферні відтінки завдяки космічному соло Ч. Корія. Завдяки саме запрограмованим ефектам перкусії та електронним барабанам встановлюється це відчуття містичності.

8. «*King Cockroach*».

Так само як і у випадку з «*City Gate*» ця композиція починається м'яким саундом клавіш та невдовзі підключається шейкер разом з барабанами. Д. Вейкл маневрує у своїй грі між відчуттям 4/4 та 6/8 до моменту поки Дж. Патітуччі не задасть чіткий грав на 4/4.

Як і на протязі усього альбому у треку багато мелодійних пасажів синкоп та унісонів. Гітарне соло Скота Хендерсона розвивається навколо конрапункту та надає великого імпульсу у тандемі разом з Д. Вейклом. Після чого гнучка мелодія основної мелодії повторюється і плавно переходить у захоплююче клавішне соло. Трек закінчується фанфарами гідними будь якого короля.

9. «*India Town*».

Після святкового фіналу «*King Cockroach*» слухач занурюється у світ екзотичних звуків. Трек «*India Town*» насичений ситароподібним звучанням та елементами електронних барабанів. Завдяки цьому виникає відчуття тепла яке випромінюють пустельні піски, як тільки вібрації східних інструментів поглинають усю увагу. Так само, як «*Cool Boasel Boogie*», «*India Town*» створює неповторну атмосферу яка передбачає кінець треку разом з заходом пустельного сонця.

10. «*All Love*».

Починається романтичним оркестровим вступом клавіш та випромінює емоції закоханості. З точки зору складності соло у цій композиції не так вражають як у попередніх треках, але з точки зору мелодійності та фразування – це неймовірної краси робота.

11. «*Silver Temple*».

Фінальний трек альбому є найдовшим і триває вісім з половиною хвилин. Перші декілька хвилин мелодії танцюють навколо тридольного метра, та завдяки синкопуванню Д. Вейкла створюється відчуття неоднозначності яке пропадає з першими нотами віртуозного соло Ч. Корія.

На 2:30 хвилині бенд переходить на двухдольний метр підсилюючи динаміку та розвиток середньої частини для майбутнього соло С. Хендерсона. Стокатні ноти Дж. Патітуччі та акордові синкопи Ч. Корія звуком духових інструменті насправді висувають цю частину на перший план.

Досягаючи кульмінації Ч. Корія повертається до настрою першої частини та надає простір для дивовижного басового соло. У кінці композиції основна тема повертається з деякими змінами щоб довести трек і альбом до логічного та епічного завершення.

Наступним альбом на який варто звернути увагу на мою думку, щоб проаналізувати інакшу сторону універсалізму творчої постаті Дж. Патітуччі, є «*Heart of the bass*».

На своїх ранніх альбомах з різними складами Патітуччі грав і записував стиль *fusion* (зазвичай на бас-гітарі), часто складаючи свої власні мелодії. Незважаючи на застарілу естетику, це був напрочуд переконливий музичний матеріал, створений під впливом афро-латини, романтики і пост-бопа. Потім, в 1992 році, він несподівано пішов іншим шляхом з «*Heart Of The Bass*», представивши симфонічний оркестр, виконуючий сюїти і короткі композиції з неймовірною грацією.

Альбом був анонсований у 1992 році під лейблом «*Stretch Records*». Американський лейбл, заснований легендарним піаністом, композитором, продюсером Ч. Коріа та ветераном музичної індустрії Ронам Моссом. *Stretch Records* став відомим завдяки презентації «музики без меж», під художнім керівництвом Ч. Коріа. Музична бібліотека «*Stretch Records*» може похвалитися інноваційною, креативною музикою таких джазових ікон , як Бад Пауелл (*Bud Powell*), Боб Берг (*Bob Berg*), Авішай Коен (*Avishai Cohen*), Едді Гомес (*Eddie Gómez*), Джон Патітуччі (*John Patitucci*), Уоллес Роні (*Wallace Roney*), Дейв Векл (*Dave Weckl*) та інших.

Альбом *John Patitucci – «Heart Of The Bass»* є першою роботою «*Stretch Records*» і був випущений у 1992 році. Італійське походження надало можливість Дж. Патітуччі слухати багато ліричної та оперної музики, на самперед Маріо Ланца (*Mario Lanza*) і пізніше Лучано Паваротті (*Luciano Pavarotti*). Класична музика також є важливою та невід'ємною частиною у його сольних дискографіях, особливо таких як: «*Heart of The Bass*» (1992), «*Line by Line*» (2006).

Вокалісти та духові інструменти відіграли величезний та важливий вплив на гру Дж. Патітуччі. Цей вплив можна почути у його фразуванні і насправді більша частина прикрас та артикуляція, представленні у сольних композиціях, є результатом імітації вокалу та духових інструментів.

Зі слів самого Дж. Патітуччі цей вплив і став причиною щоб взяти до рук 6-ти струнний бас. Так як більшість басистів у той час знаходилися під впливом Жако Пастооріуса (*Jaco Pastorius*), Дж. Патітуччі хотів створити

своє звучання не схоже ні на кого і зрозумів що для цього потребує більше ніж чотири струни.

Будучи басистом і слухаючи насамперед fusion та джаз загалом, стало зрозумілим, що альбом Дж. Патітуччі «*Heart of the Bass*» буде інакшим.

До альбому увійшли такі композиції: 1) *Concerto Movement #1 (Westward Expansion)*; 2) *Concerto Movement #2 (After The Storm)*; 3) *Concerto Movement #3 (Mardi Gras)*; 4) *Heart Of The Bass*; 5) *Four Hands*; 6) *Mullagh*; 7) *Bach Prelude In G Major (From The Cello Suite)*; 8) *Miniature #1 (Ivory Tower)*; 9) *Miniature#2 (Lonely People)*; 10) *Miniature #3 (Still Life)*; 11) *Miniature #4 (Marionette)*; 12) *Miniature #5 (Butterfly)*; 13) *Miniature #6 (Vision)*.

Його поєднання класичної музики та електричного баса зроблено зі смаком, забезпечуючи дуже захоплююче прослуховування, що наочно демонструє дивовижний талант музиканта. Дж. Патітуччі також демонструє свою величезну майстерність та вміння поєднати гру як на бас гітарі так і контрабасі протягом багатьох пісень. Різні, але дуже цікаві композиції записані у цьому альбомі.

Композиція «*Heart of the bass*» є однойменною з альбомом до якого вона входить. На відміну від інших композицій у цьому альбомі «*Heart Of The Bass*» є повністю сольною і виконана на 6-ти струнному басі.

Переважає акордова структура у якій чітко прослуховується основна мелодія та різні голоси. Тут чітко видно вплив класичної та вокальної музики. Дж. Патітуччі використовує безліч технік гри, які у контексті композиції поєднуються у цілісну картину і інколи навіть пропадає відчуття одного інструмента.

Починається композиція у верхньому регістрі, тому більшість слухачів думає що це звучить два інструменти: гітара і бас але це і є найцікавішим. Поступово з'являється чіткий темп та добавляється лупер, це створює ще більше інструментів які можна відокремити. На фоні рифу який виконує лупер Дж. Патітуччі грає соло яке поєднує в собі усю красу звучання 6-ти

струнного баса з пасажами шістнадцятими нотами та неймовірну мелодійність. Поступово Дж. Патітуччі повертається до рифу який переходить до основної теми яка звучала на початку.

2.3. Джазовий стандарт «*Someday My Prince Will Come*» Ф. Черчілля в інструментальній версії «*Chick Corea Acoustic Band*» за участю Дж. Патітуччі: досвід виконавського аналізу

Щоб зрозуміти, чому ця композиція увійшла в альбом музикантів групи *Chick Corea Acoustic Band*, для початку потрібно дати характеристику самій темі. Її особливості написання покажуть нам жанр та стилістику, до якої вона тяжіє в оригінальному варіанті.

Пісня «*Someday My Prince Will Come*» (автор музики Ф. Е. Черчіль, текст належить перу Л. Морі) написана для мультфільму Уолта Діснея «Білосніжка і сім гномів», який вийшов на телеекрани в 1937 році. В 1938 році даний мультфільм був номінований на премію «*Oscar*» за кращий музичний супровід та драматичне підкреслення сюжету стрічку, а в наступному році У. Дісней все ж таки отримав премію *Oscar* за цю кіно-роботу. Тему «*Someday My Prince Will Come*» у даному мультфільмі виконала Адріана Казелотті, яка і була «голосом» Білосніжки. Також ця пісня прозвучала в анімаційному музичному фільмі 1979 року і в 2004 році американським інститутом кіно (*AFI*) в списку «*100 years ... 100 songs*» була визнаною дев'ятнадцятою по значущості за весь час існування кіноіндустрії.

Після релізу фільму «Білосніжка і сім гномів» композиція стала настільки популярною, що стала виконуватись як джазовий стандарт і увійшла в альбоми різних музикантів, таких як: Д. Брубек – «*Dave Digs Disney*» (1957), М. Девіс – «*Someday My Prince Will Come*» (1961), Б. Еванс – «*Portrait In Jazz*» (1959), О. Пітерсон та М. Джексон – «*Reunion Blues*» (1971), Х. Хенкок – «*The Piano*» (1978), Е. П'єнанурці – «*Live In Paris*» (2001), К. Джарретт – «*Up For It*» (2002), С. Кларк – «*Jazz In The Garden*» (2009).

Завдяки своїй популярності та набутої шлягерності, пісня «*Someday My Prince Will Come*» не минула і поп-індустрію та увійшла в список самих популярних пісень, які написані для фірми *Disney*. А саме: у виконанні японської співачки А. Хамасакі в «*Show White And The Seven Dwarfs*» (2002) в Японії; альбом «*Disneymania*» (2002) – виконання А. Ньюкірк; альбом «*Disneymania 4*» (2004) – виконання Е. Тісдейл; альбом «*Disneymania 6*» (2008) – виконання групи *The Cheetah Girls* у складі А. Бейлон (Хоутон), К. Уильямс, С. Браян (справжнє ініціали та фамілія Р. С. Інохоса) та Рейвен-Сімонне (повне ім'я Рейвен-Сімонне Христина Пірман); «*Snow White and the Seven Dwarfs: Diamond Edition DVD/Blu-ray*» (2009) – виконання Т. Тортона.

Проаналізувавши музичну історію «*Someday My Prince Will Come*» зовсім не виникає здивування, чому саме вона викликала цікавість і увійшла в репертуар таких зіркових музикантів як група *Chick Corea Acoustic Band*. До її складу увійшли: Ч. Корія (фортепіано), Дж. Патітуччі (контрабас) та Д. Векл (барабани). Вони всі окремо (без винятку) мають свої власні проекти і є передовими джазовими музикантами світу.

Альбом, який записали зіркове сузір'я музикантів на «*Clinton Recording Studios*» в Нью-Йорку, носить таку ж назву як і група – «*Chick Corea Acoustic Band*» (1989). В наступному році цей альбом отримав премію *Grammy* в номінації «кращий інструментальний альбом» і складається з двох частин. До першої увійшли тільки джазові теми-стандарти, такі як: №1 «*Bessie's Blues*» (*jazz standard* Дж. Колтрейна), №2 «*My One And Only Love*» (*jazz standard* Р. Мелліна), №3 «*So In Love*» (*jazz standard* К. Портера), №4 «*Sophisticated Lady*» (*jazz standard* Д. Елінгтона), №5 «*Autumn Leaves*» (*jazz standard* Дж. Косми).

До другої частина альбому також увійшло п'ять імпровізацій-композицій, але тільки одна з них є джазовою темою-стандартом (вона і є об'єктом даного аналізу), а інші належить авторству Ч. Корія: №1 «*Someday My Prince Will Come*» (*jazz standard* Ф. Черчілля), №2 «*Morning Sprite*» – авторська тема Ч. Корія, №3 «*T. B. C. – Terminal Baggage Claim*» (авторська

тема Ч. Корія), №4 «*Circles*» (авторська тема Ч. Корія), №5 «*Spain*» (авторська тема Ч. Корія).

Також звертає на себе увагу і різноманітність жанрів, які беруть за основу в своїх імпровізаціях музиканти. Перша частина альбому вміщає: *blues* в треку №1, *jazz ballade* в треку №2, *funk-fusion-bebop* в трековій №3, *swing* в трековій №4, *hard bop* в трековій №5. До другої частини диску увійшли такі жанри як: *jazz waltz* в трековій №1, *latin-funk-bebop* в трековій №2, *funk* в трековій №3, *jazz waltz* в трековій №4, *latin-funk-bebop* в трековій №5. Опираючись на такий різнохарактерний підбір музичних зразків цей альбом можна і потрібно назвати сюїтним.

Сама ж тема «*Someday My Prince Will Come*» написана в тональності *B^b-major* і має форму *АВАС*, яка містить в собі 32 такти (по 8 тактів в кожному розділі). Хоч вона і опирається на трьохдольний метро-ритм (що підкреслює її танцювальну основу), але також поєднує в собі риси співучості, що підтверджується великими тривалостями в самій мелодії (показує її простоту для сприйняття і легкість для запам'ятовування). Такі яскраві характерні елементи даної теми пояснюють її популярність та затребуваність як публіки, так і музикантів.

Мелодія теми в перших трьох розділах (*A1-B-A2*) будується на секвенційному повторенні висхідних чотирьохтактових фраз і тільки в розділі *С* фрази стискаються і стають двухтактові, а загальний їх рух направлений вниз і приводить до однієї повторюваної ноти. Ось такий вона має вигляд:

Someday My Prince Will Come (Chick Corea)

Інструментальна версія «Chick Corea Acoustic Band» даної теми має вступ (в джазі – *intro*), яке виконує піаніст Ч. Корія. В партії лівої руки він бере остінатний бас *F* на першу долю такту, а на його основі в різних ритмічних варіантах ставить акорди, які звучать до кінця даного такту. В джазовому позначенні це має ось такий вигляд: $B^b/F - G_7/F - E^b/F - F_7^{+4}$. Дана акордова комбінація повторюється чотири рази і займає 16 тактів.

На основі цієї акордової послідовності в партії правої руки звучать короткі окличні мотиви, неначе запрошують до розповіді, яка ніби зараз має розпочатися. Майже все *intro* виконує піаніст і тільки останні 7 тактів дуже тихо починають вступати його колеги – контрабасист Дж. Патітуччі та барабанщик Д. Вейкл. Разом вони ніби розганяють динаміку, приводячи її до двох туттійних акордів в першу і другу долі шістнадцятого такту, тим самим відділяючи *intro* від теми.

Починається загальний джаз-вальсовий рух у всієї ритм-секції, і піаніст на його основі в партії правої руки грає короткі трьохзвучні мотиви типу «питання–відповідь», але сама мелодія теми-стандарту, прикрашена мелізматикою, з'являється тільки в 5-му такті розділу *A1* і в такому ж дусі продовжується і в розділі *B*, але не точно повторюється як в оригіналі автора, а з ритмічними змінами, різними оспівуваннями, гармонізаціями окремих нот і гострим акцентуванням.

Така ж сама ситуація відбувається і в співвідношенні розділів *A2* і *C*, але в останніх чотирьох тактах розділу *C* звучить така ж сама гармонічна основа, як і у вступному розділі *intro*, після якого з'являється ще один розділ. Він ніби відділяє тему від наступного імпровізаційного хорусу і складається з двох різних гармонічних послідовностей. Перша з них модулює в другу і має такий буквено-цифровий вигляд:

$$I B^b/F I G_7/F I E^b/F I F_7^{+4} I Dm_7 I C^{\#sus}_7 I Cm_7^9 I B_7^{13} I$$

Друга гармонічна послідовність побудована по такому ж принципу як і перша, але виконана на іншій ритмічній зміні акордів (четверть з крапкою + четверть з крапкою) в різних октавах. Завдяки модуляції вже основою контрапункту стає звук B^b , який і є тонікою теми-стандарту і має такий буквено-цифровий вигляд:

$$I B^b I A^b/B^b I C/B^b G/B^b I G^b/B^b I B^b I A^b/B^b I C/B^b G/B^b I G^b/B^b I$$

Перше імпровізаційне соло надається піаністу Ч. Корія, яке звучить повних 2 хоруса (64 такта), а також з додаванням того ж самого гармонічного розділу, який звучить після самої теми (ще 16 тактів). В сумі виходить 80 тактів. Свій імпровізаційний хорус піаніст розпочинає висхідним пасажем восьмими тріолями оснований на арпеджіо, який розвертаючись в протилежний бік опирається на основну тонічну ступіть B^b і з квартовим ходом знизу вверху повторює її декілька разів, а після відштовхнувшись від неї спускається вниз по звукоряду домінантового акорду з використанням ввідних нестійких VI^b і II^b ступеней восьмим нотами в акцентованому свінгу ванні (розділ *A1*). Це весь набір поміщається в одну чотирьохтактову фразу, яка звучить як питання, а у відповідь звучать окличні інтонації основані на висхідних інтервалах мелодичних в мелодичному викладі.

В наступному розділі (**B**) взявши мотиви з попередньої якби відповіді музикант починає розвивати свою думку в такому ж дусі, зігравши коротку фразу з восьмих нот, яку завершив на нестійкому синкопованому звукові. Після трьохдольної паузи в слабку восьму першої долі звучить висхідний мотив оснований на мінорному септакорді, в якому V і VII ступені звучать одночасно, але з форшлагом до першою з них. Такий прийом запозичений Ч. Корія з *blues piano style*, що яскраво підкреслює часовий період створення даної теми і повагу музикантів до витоків джазової музики. Після описаного фортепіанного прийому звучить затактовий тріольний мотив, який переходить в велику висхідну фразу складену на початку з четвертних синкопованих нот, а потім і акордів у висхідному русі на *crescendo*.

Наступний розділ (**A2**) починається з висхідної квартової інтонації в партії правої руки піаніста, яка звучить як заклик і після неї використаний прийом октавного *martellato*, після чого звучить пауза, а в лівій неголосно змінюються акорди з тихим синкопованим акцентуванням. Далі музична думка знову переходить до правої руки. На початку її звучить октава на половинну тривалість, яка переходить у вже використовуваний імпровізатором окличний квартовий мотив. Його музичне звучання продовжує майже двухтактова свінгова фраза на домінантовому акорді, яка завершує даний восьмитакт, але має емоційну незавершеність і в гармонічному плані не розв'язується.

На основі цього починається заключний розділ **C** першого імпровізаційного хорусу, в якому після восьмої паузи в партії правої руки піаніста з'являється висхідна фраза восьмими тріолями основана на мажорній пентатоніці, спрямована на так звану кульмінацію вершину. Вона складається з двох інтонаційних частин, в першій з яких повторюється мотив з трьох звуків, який переходить в динамічне повторювання двох звуків (друга інтонаційна частина) у висхідному інтервалі малої секунди і розв'язується низхідним рухом гами. Весь цей чотирьох такт у піаніста

звучить емоційно напружено і драматично. Він ніби на чомусь наголошує і старається переконати слухача.

Після чого останні чотири такти даного розділу звучать без імпровізації, таким чином даючи слухачу паузу і час на переосмислення почутого. У всієї ритм-секції звучить буквально тільки акомпанемент – контрабасист грає квінту основної тональності (звук *F*) четвертями у верхньому регістрі свого інструменту, а барабанщик тримає основу метро-ритмічну пульсацію і на цьому спільному фоні звучать короткі взяття відповідних акордів даного розділу.

Другий імпровізаційний хорус піаніст з низхідного мордента в стійкий звук і далі в свінговій пульсації фраза піднімається вгору і приводить вже використовуваного раніше прийому октавного *martellato* і має запитальну форму вислову. Після короткої паузи піаніст грає стрімкий пасаж шістнадцятими вниз. Він починається на слабку восьму другої долі такта і приходить до восьмих нот, який в сукупності звучить як відповідь на попереднє питання. Далі музикант бере короткий мотив із теми і розв'язує його на основі вже вживаного раніше прийому з *blues piano style* (розділ *AI*).

Продовжує свою розповідь Ч. Корія затактом, основаному на такому ж фортепіанному прийомі (розділ *B*), як і закінчив, ніби щось не договорив, після чого звучать інтервали в гармонічному викладі, але верхній голос виконує роль контрапункта (стоїть на місці), а нижній рухається в низ по півтонах і опирається на першу ступінь зіграного акорду по вертикалі, що в сукупності спільного звучання має питальну форму. За ним слідує подібна фраза з такими ж самими елементами, але вживана вже на інший акорд, яка закінчується півтоновою треллю і має відповідальну функцію.

Продовжує музичну думку фраза восьмим тріолями, яка починається з акорду, і продовжується рухом вниз, а потім вгору і приводить до іншої, подібної висхідної фрази, також основаній на восьмих тріолях. Вона починається вона на сильну долю такта і приводить до короткої фігурації, основаній на прихованій поліфонії. Нижній голос виконує роль

контрапункту, а верхній вниз, при цьому акцентується кожна друга нота в тріолі, що створює метро-ритмічний зсув відносно загального руху в контрабасиста та барабанщика. Далі знову звучить низхідна фраза основана восьмими тріолями, початком якої служить акорд, взятий фортепіанним блюзовим прийомом.

За цим звучить висхідний пасаж тими ж восьмим тріолями, який приводить музичну думку до наступного розділу (A2). В ньому в одну музичну думку з попереднім пасажем об'єднана висхідна мелодична секвенція, яка повторяється три рази приблизно в однаковій мелодичній структурі, підлаштовуючись до зміни акордів, а остання, четверта – об'єднана також з висхідним пасажем вгору, але на цей раз він звучить не перед нею, як у випадку з першою, а після, створюючи ніби арку. Далі звучать дві короткі свінгові фрази, які ніби коментують насичену інформацію попередній епізод.

В заключному розділі (C) даного хорусу початком служить четвертні синкоповані ноти, які створюють ніби одну лінію, де прослуховується і сама мелодія теми-стандарту. Щоб підкреслити значущість піаніст починає гармонізувати кожен ноту, так звані блок-акорди, що в сукупності додає помпезності і динаміки загальному звучанню. В останніх двох тактах даного розділу звучать короткі мелодичні фігурації, які на квантовому тоні в басу ніби заспокоюють і показують, що ще музична думка не завершена.

Після другого хорусу добавляється вище згадуваний розділ з 16 тактів, названий нами як розділ I, який і виконує функцію завершення, а також відділяє імпровізацію одного музиканта від наступного. В ньому Ч. Корія грає короткі мелодичні фрази, які дуже милозвучні і звучать як вокальні, а основні гармонічні зміни показує гармонічним і динамічним взяттям акордів. Останні чотири такти звучать на зниженій динаміці і фактура піаніста переходить у вищий регістр, що додає кришталіної прозорості звучанню всієї ритм-секції і завершує піаніст своє соло швидким низхідним гамовим пасажем шістнадцятими основаним на гамі.

На протязі всього хорусу колеги піаніста контрабасист і барабанщик дуже чітко виконували свою задачу. Вони чітко акомпанували, що виражалось в лінії контрабасиста, який в основному грав лінію *walking bass*, за винятком тих моментів, де потрібно було грати контрапункт, чи навпаки, дати «повітря» для соліста-піаніста просто зігравши одну ноту на цілий такт. Барабанщик в свою чергу дуже добре витримував динаміку та договорену драматургію твору – в першому хорусі акомпанував ударними щітками, а тільки в другому взяв барабанні палички, власне чим і зміг зробити музику більш експресивнішою.

Вступає Джон Патітуччі. Його соло триває, так само як і в Ч. Корія, 2 хоруси і додається відділяючий розділ *I*, що в сумі складає 80 тактів (32 такти + 32 такти + 16 тактів = 80). Починає свою музичну розповідь з затакту до третього такту розділу *A1*, в якому звучить низхідний мотив з трьох, кожен з них він повторює тричі. Продовжується думка іншим мотивом, але вже на основі основного звуку взятого в той момент акорду. Після двохдольної паузи звучить невеличка фраза у вигляді висхідної гами восьмими нотами і після досягнення її вершини музикант розвертає її в інший бік і спускається по мажорній пентатоніці в швидкому темпі.

Після цього звучить як би секвенційне повторення цієї ж фрази (розділ *B*), але в іншому вигляді – підйом відбувається лиш частково по гамі, яка має зупинки і приходять до того ж низхідного спуску по пентатоніці, але вже в ширшому ритмічному оформленні. За нею слідує третя фраза, ідентична по звукоряду з другою і з такою самою ритмічною основою. Всі вони попадають на різні акорди, тому мають різні емоційну напруженість і по різному сприймаються на слух.

Наступний розділ (*A2*) починає з окличних висхідних інтонацій інтервального типу, після якого звучить репетиція на одній ноті і терцієва висхідна інтонація на блюзову ноту, яка переходить в тріольний спуск по звукоряду блюзового ладу. Після четвертої паузи звучить трьохтактова фраза шістнадцятими нотами (що не може не вражати і підкреслює

віртуозність та оригінальність цього музиканта), основана як на водних ступенях, мінорних ладах, зменшеної гами, а також зв'язуючих їх хроматизмах.

Приходить ця фраза (розділ **C**) в низхідний спуск по мінорному тризвуку, але не від квінти акорду, а від нони до квінти, тим самим даючи фразі ширшого тембрового і гармонічного звучання і має питальну форму. Після неї звучить якби відповідь, основана на низхідному квінтсектакорду, відштовхнувшись від основи якого продовжується фраза. Вона накладається на зменшений септакорд і закінчується швидким низхідним спуском по гамі з трьох нот, остання з яких повторюється тричі. Її продовження має вигляд висхідної секвенційної побудови по звукам септакордів, яка сягає самого високого регістру контрабасу і розвертається після досягнення вершини в інший бік, тим самим завершивши даний імпровізаційний хорус.

Другий імпровізаційний хорус починається з повторювання через паузу двох тонічних ступенів ладу (1-ша і 3-тя), проміжок між якими складає дві долі такту, після яких звучить низхідне *gruppetto*. Далі починається інша фраза, яка на початку відділяється двома синкопованими звуками, а потім звучить довга чотирьохтактна думка, яка поміщає різні мелодичні фрагменти – гамові ходи, оспівування звуків, ввідні ступені і спускається в нижній регістр (розділ **AI**).

Продовжує дану імпровізаційну думку репетиційний елемент на одній ноті, але спочатку вона повторюється в нижньому регістрі, а потім переходить на октаву вверху, за нею слідує короткий мотив по звукам мінорного тризвуку, де верхній звук також грається репетиційним прийомом. Після неї звучать два висхідні мотиви з трьох нот, останній з яких затримується на нестійкій ступені, ніби задав питання і очікує. Відповідь не дала чекати себе і після короткої фрази звучить фраза шістнадцятими нотами на два такти, яка вміщає собі різні мелодичні елементи і знову підкреслює віртуозність Дж. Патітуччі (розділ **B**).

Починається наступний розділ (A2) стрімким арпеджованим висхідним пасажем по звукам основного тризвуку. Далі звучить такий самий висхідний підйом, який приходить до репетиційного повторення тонічного звуку, який розв'язується висхідною терцієвою інтонацією з струнною підтяжкою підтяжкою (в джазі цей прийом називають «бендуванням»), після якої в восьми тріолями звучить мелодичний спуск по блюзовому звукоряду. Продовжує її висхідна фраза восьмими нотами загальною тривалістю чотири такти.

Продовжує її висхідний мотив шістнадцятими і ввідними звуками до стійких ступенів ладу (розділ C). Далі звучить низхідний мотив з повторюванням звуків і бендуванням на кожен артикуляційний початок ноти. Далі звучить секундна висхідна інтонація, після якої звучить відповідь у вигляді мелодичної фігурації основаної на мінорному тризвуку.

Після цього звучить така сама запитальна інтонація на тих самих звуках, але чотирьохразовим повторенням першого з них, ніби не влаштувала відповідь (додатковий розділ D), після чого відповідь звучить в іншому характері – стрімким пасажем у верхній регістр і таким самим по принципу утворення спуском. Далі будується висхідна секвенція з тризвуків, яка показує всі відтінки модулюючих акордів в другу гармонічну частину, в якій він показує ладові нестійкі звуки, тим самим розширяючи гармонічну палітру і приходить до квінтового звуку в верхньому регістрі і комбінує його з тонічним, підкреслюючи каданс, на фоні якого звучать висхідні акорди піаніста на *crescendo*, що в сукупності і звершує соло Дж. Патітуччі.

Так звана реприза звучить в такому дусі, як і перший показ теми-стандарту, де оригінальна мелодія з'являється не одразу. На фоні свінгового акомпанементу в партії правої руки піаніста звучать короткі трохзвучні мотиви в низхідному русі. Протилежно тому після їх показу звучить мелодичний синкопований рух вверх, спочатку окремими четвертними нотами, а потім ці ноти стають вершиною акорду (розділ A1).

Наступний розділ (**B**) починається маленькою мелодичною фігурацією основою на оспівуванні, від якої через коротку паузу з затакту виростає довга фраза майже на два такти в діапазоні більшою ніж октава, побудованою на висхідних хроматизмах і гамоподібному низхідному русі. Після чого продовжується прийом, який ми бачили в попередньому розділі, оснований на четвертних синкопах, але починаючих не з окремих нот, а одразу з семи акордів, які звучать дуже динамічно, неначе повноцінне питання. У відповідь – один довготривалий акорд, зіграний із затакту до першої долі останнього такту, але взятий без акцентування, як в попередній фразі, на динамічному відтінку *piano* і звучить до його закінчення.

В розділі **A2** з'являються мотиви мелодії джазового стандарту «*Someday My Prince Will Come*» прикрашеними віртуозними гамоподібними пасажами, але з гострішим зміненним ритмічним малюнком і короткими штрихами, що додає темі грайливості, ніби дитячої розваги. В розділі **C** в мелодію вмонтовані акцентовані синкоповані акорди, які продовжується одноголосною темою, але запізнюванням на восьму тривалість, що робить її ширшою в звуковому просторі і ніби втомленою (лінивою).

Після цього музичну форму продовжує **Coda**, в якій комбінується акомпанемент з тріольної пульсації барабанщика на кожну артикульовану четверть контрабасиста, на фоні якого піаніст грає короткі мотиви з декламуванням останньої ноти, а також секвенційного повторення трьох звуків гами, ніби наголос на чомусь важливому. Також використовується прийоми з *blues piano style*, який прикрашає придуману імпровізовану мелодію для коди і приводить до п'яти заключних акордів, які поступово заповільнюють темп і завершають всю музичну форму даного виконання. Гармонія розділу **Coda** виглядає так:

$I B^b/F \ I G_7/F \ I E^b/F \ I F_7^{+4} \ I B^b/F \ I G_7/F \ I E^b/F \ I F_7^{+4} \ I$

$I B^b/F \ I G_7/F \ I E^b/F \ I F_7^{+4} \ I Dm_7 \ I C^{\#sus}_7 \ I Cm_7^9 \ I B_7^{13} \ II B^b maj_7 \ II$

Узагальнюючи вищезазначене, пропонуємо у вигляді схеми структуру всієї композиції «*Someday My Prince Will Come*»:

Intro	Хорус 1	розділ «I»	Хорус 2	Хорус 3	розділ «I»
Ч. Коріа	Тема		improv. Ч. Коріа	improv. Ч. Коріа	improv. Ч. Коріа
	A-B-A-C		A-B-A-C	A-B-A-C	
(16 тактів)	(32 такти)	(16 тактів)	(32 такти)	(32 такти)	(16 тактів)
	Хорус 4	Хорус 5	розділ «I»	Хорус 6	Coda
	improv. Дж. Патітуччі	improv. Дж. Патітуччі	improv. Дж. Патітуччі	Тема	
		A-B-A-C	A-B-A-C	A-B-A-C	
	(32 такти)	(32 такти)	(16 тактів)	(32 такти)	(16 тактів)

Висновки до Розділу 2

На підставі дослідження творчого шляху Дж. Патітуччі з'ясовано, що творча діяльність Джона Патітуччі є одним з найяскравіших прикладів поєднання методів традиційної та сучасної гри. Починаючи з 80-х років минулого століття Дж. Патітуччі почав активно співпрацювати з різними музикантами та записувати альбоми у різних жанрах. Музикант швидко відійшов від гри у стилях соул і рок, бо його поглинула більш цікава музика і він перейшов до вивчення блюзу, джазу та класичної музики. Сучасні смаки змушували його вивчати всі стилі музики як з точки зору виконавця так і композитора.

Прослідкувавши тенденції розвитку творчості та виконавського стилю можна вважати, що Дж. Патітуччі здійснив величезний внесок для багатьох поколінь, який дає змогу зрозуміти та побачити усі можливості контрабаса і бас-гітари, що і відображує універсальність як інструмента так і музиканта.

Розглянуто основні записи та альбоми такі як: *Chick Corea Akoustic Trio*, *Chick Corea Elektrik Band* а також сольний альбом *Heart of the bass*. Аналізи цих записів дали чітке розуміння того що вокалісти та духові

інструменти відіграли величезний та важливий вплив на гру Дж. Патітуччі. Цей вплив можна почути у його фразуванні і насправді більша частина прикрас та артикуляція, представленні у сольних композиціях, є результатом імітації вокалу та духових інструментів.

Щоб прослідкувати багатосторонність та різноманітність імпровізаційної музичної мови, показати універсальність джазу як особливої складової світового музичного мистецтва було виконано аналіз композиції Ф. Черчілля «Someday My Prince Will Come». У якому на основі заданих параметрів проаналізовано історичні аспекти створення теми «Someday My Prince Will Come» Френка Черчіля, яка була написана для мультфільму Уолта Діснея «Білосніжка і сім гномів» і вийшла на телеекрани в 1937 році.

Підкреслено велику жанрову різноманітність, яку використовують у своїх імпровізаціях гурт Chick Corea Acoustic Band. А саме: blues, jazz ballade, swing, hard bop, jazz waltz, funk. Також виявлено тенденцію музикантів до використання різних стильових сплавів, так званих гібридів – funk-fusion-bebop, latin-funk-bebop. Проаналізовано форму самої теми «Someday My Prince Will Come», а також форму всієї імпровізації на дану тему. Охарактеризовано мелодію самої теми, її гармонічний вертикальний супровід, а також показано її симетричне написання. Далі, охарактеризовано поданий музикантами варіант як мелодії теми, так і її гармонічну вертикаль і метро-ритмічну пульсацію, на яку опираються солісти в своїх імпровізаціях. Підкреслено рівноправну функцію в розділенні імпровізаційних соло в незалежності того, до якої природньої функції відноситься сам інструмент. Це підтверджується чесним розподіленням музикантами однакового часового відрізка музичної тканини. Також розглянуті оригінальні авторські підходи до імпровізації кожного соліста.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження присвячено традиції басового виконавства в джазі та творчій постаті Джона Патітуччі – сучасного американського джазового контрабасиста і бас-гітариста італійського походження. Комплекс виконавських методів і підходів як результат виконавського досвіду гри на бас-гітарі і контрабасі обумовлює самобутній виконавський стиль Джона Патітуччі, який постає проявом універсалізму басового виконавства в джазі сьогодні.

У магістерській роботі охарактеризовано розвиток виконавства на контрабасі в контексті музично-виконавської культури в джазі, із урахуванням різних систем та методів гри. Період розвитку бібопа на початку 1940-х років став певною віхою у розвитку контрабаса в джазі завдяки творчій діяльності Оскара Петтіфорда, Рея Брауна, Поля Камберса, пізніше Реда Каллендера і Чарльза Мінгуса. У техніці правої руки відбулися великі зміни. Музиканти почали грати двома і трьома пальцями, що дозволило їм грати досить рухливі лінії в швидких темпах. Після 1950-их років контрабас став одним з основних інструментів в free і авангардистському напрямках джазу.

У процесі вивчення розвитку виконавства на бас-гітарі були визначені передумови створення та органологічні характеристики інструмента. *Fender Precision Bass* не був першим зразком електромусичної бас-гітари, але без сумніву, це був той інструмент, який досяг комерційного успіху і використовувався багатьма музикантами і постав певним стандартом і еталоном.

Для формування повної картини становлення та поєднання обох інструментів в джазі розглянуто творчість видатних представників басового виконавства у джазі XX – початку XXI століть.

Однією з основних проблем, пов'язаних з грою на обох інструментах, є підхід до процесу навчання для кожному з них. Приклад творчої діяльності

Джона Патітуччі – сучасного американського композитора, джазового контрабасиста і бас-гітариста у цьому контексті важко переоцінити.

Надано стислий огляд творчого шляху Джона Патітуччі, вказані виконавські методи та технологічні розробки музиканта, які він акумулював протягом своєї успішної кар'єри і застосовує в різних стилістичних напрямках. Виявлено засади і тенденції становлення виконавського стилю Джона Патітуччі, а також охарактеризовано його педагогічну діяльність.

Кілька років тому він запустив авторську онлайн-джазову школу, отримавши доступ до якої у нас з'явилася можливість точно визначити аплікатуру і артикуляцію на обох інструментах, порівняти методи навчання на контрабасі і бас-гітарі. На нашу думку, його підхід до опанування мистецтва гри на контрабасі і бас-гітарі є одним з найвдаліших і найяскравіших прикладів. Результати дослідження мають також і практичну цінність, оскільки виявляють ключові виконавські принципи Джона Патітуччі і його самобутню методику гри що, на нашу думку, постає зразковою моделлю для виконавців, які прагнуть опанувати мистецтво гри в рівній мірі майстерності як на контрабасі, так і на бас-гітарі.

Певним відкриттям і результатом здійсненого дослідження стало з'ясування, що Джон Патітуччі залучає техніку, взяту з контрабасового методу, при грі на бас-гітарі, поєднуючи її з бас-гітарною системою чотирьох пальців. При грі на контрабасі він використовує як французьку аплікатуру так і німецьку. Щодо техніки правої руки, виконавець поєднує методи традиційного контрабасового звуковидобування і поперемінний двохпальцевий метод. Таким чином досягається унікальна якість звука на обох інструментах.

Спираючись на історичні факти з'ясовано, що виконавський стиль Дж. Патітуччі – один з найяскравіших прикладів, який поєднує методи традиційної та сучасної гри, розвиток і вдосконалення можна простежити починаючи з 80-х років минулого століття. Саме у цей період Дж. Патітуччі

почав активно співпрацювати з різними музикантами (*Chick Corea, Al Di Meola, Lee Ritenour, Wayne Shorter*) та записувати альбоми у різних жанрах.

На підставі опрацювання різних джерел (зокрема інтерв'ю з онлайн-школи), а також здійсненого аналізу соло і транскрипцій басових партій, нами було виокремлено п'ять основних компонентів, які обумовлюють самобутність виконавського стилю Дж. Патітуччі. Це: вплив класичної (зокрема, вокальної) музики; вивчення і залучення бібопа, що є формою справжньої лінійної імпровізації; якість звуку; ритмічна складова; поєднання секвенційного та інших методів імпровізацій.

Вплив класичної, зокрема вокальної, музики відобразився і в діяльності Джон Патітуччі як автора і виконавця сольних композицій на бас-гітарі (результатом чого постали кілька записаних альбомів, заснованих виключно на сольних композиціях).

У праці розглянуто основні записи та альбоми за участю музиканта (як ансамблеві, так і сольні), такі як: *Chick Corea Akoustic Band, Chick Corea Elektric Band* а також сольний альбом *Heart of the bass*.

Здійснені аналізи записів надали чітке розуміння того, що співпраця з музикантами-вокалістами та інструменталістами наклала певний відбиток і обумовила особливості виконавського стилю Дж. Патітуччі. Йдеться, зокрема, про виняткову співучість як якість звуковедення, особливості артикуляції і фразування.

Джон Патітуччі володіє стилем, що поєднує в собі елементи традиційного джазу, лінійної імпровізації, сучасного фразування і артикуляції. Цей вражаючий музикант завжди цікавився різноманітними музичними жанрами. У кожному з його альбомів можна почути результат всіх цих розмаїтих музичних впливів, сучасних і традиційних водночас. Цей синтез і створює унікальний виконавський стиль Джона Патітуччі.

Щоб прослідкувати багатосторонність та різноманітність імпровізаційної музичної мови, засвідчити універсалізм басового виконавства в джазі сьогодення у праці запропоновано структурний і

виконавський аналіз композиції Ф. Черчілля «*Someday My Prince Will Come*» в інструментальній версії «*Chick Corea Akoustic Band*». Проаналізовано історичні аспекти створення теми Ф. Черчілля, підкреслено значну жанрову різноманітність, проаналізовано форму самої теми композиції, а також форму всієї імпровізації на дану тему. Далі охарактеризовано поданий музикантами варіант як мелодії теми, так і її гармонічну вертикаль і метроритмічну пульсацію, на яку спираються солісти в своїх імпровізаціях. Здійснений аналіз засвідчив універсальність та самоцінність контрабаса. Відтак, констатуємо, що у процесі еволюції басового виконавства контрабас і бас-гітара функціонально стали самостійними інструментами, які в змозі конкурувати на рівні з іншими інструментами.

На підставі здійсненого дослідження можна дійти висновку, що музикант здійснив вагомий внесок для багатьох поколінь джазових виконавців, який дає змогу досягнути багатства художнього і технічного потенціалу контрабаса і бас-гітари як інструментів басового виконавства.

В цілому, самобутній виконавський стиль Джона Патітуччі слугує відображенням універсалізму басового виконавства в джазі сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. Легкая музыка. *Избранное: социология музыки*; пер. с нем. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов. М. ; СПб., 1998. С. 27–40.
2. Аммар Ф. Х. Ладовые принципы арабской народной музыки. М. : Совет. композитор, 1984. 184 с.
3. Барбан Е. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) / Советский джаз : проблемы, события мастера : [сб. ст.] / сост. и ред. Александр Медведев, Ольга Медведева. М., 1987. С. 162–183.
4. Барбан Е. Черная музыка – белая свобода: музыка и восприятие нового джаза. СПб. : Композитор, 2007. 284 с.
5. Барбан Е. Эстетические границы джаза // Советский джаз : Проблемы. События. Мастера : [сб. ст.] / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М., 1987. С. 96–113.
6. Бездельев В. Новые приёмы игры на контрабасе: учебник / М. : Музыка, 1969. – 116 с.
7. Бриль И. практический курс джазовой импровизации : учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. М. : Совет. композитор, 1979. 111 с.
8. Давидов С. П. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 180–191.
9. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 20 с.
10. Денисов Э. В. Джаз и новая музыка // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 328-335.
11. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских авторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 17 с.

- 12.Карташова З. Джаз 80-х. *Совет. музыка.* 1982. № 10. С. 105–106.
- 13.Кинус Ю. Г. Импровизация в джазе. *От фольклора до джаза* : сб. науч. ст. / ред.-сост. И. М. Шабунова, Т. С. Рудинченко. Ростов н/Д, 2002. С. 177–196.
- 14.Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2006. 30 с.
- 15.Коллиер Дж. Л. Становление джаза : попул. ист. очерк. пер. с англ.; предисл. и общ. ред. Александра Медведева. М. : Радуга, 1984. – 390 с.
- 16.Колосов А. С. Театрализованные формы джазовой импровизации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 24 с.
- 17.Конен В. Блюзы и XX век. М. : Музыка, 1980. 81 с. (Вопросы истории, теории, методики).
- 18.Конен В. Музыкально-творческие виды XX века : (к постановке проблемы) // Этюды о зарубежной музыке / В. Конен. М., 1975. С. 427–468.
- 19.Конен В. Пути американской музыки : очерки по истории музык. культуры США. Изд. 3-е, перераб. М. : Совет. композитор, 1977. 445 с.
- 20.Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. М. : Совет. композитор, 1984. 312 с.
21. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века ; Рос. ин-т искусство. М. : Музыка, 1994. 160 с.
- 22.Королев О. К. Краткий энциклопедический словарь, джаза, рок-музыки и поп-музыки : термины и понятия. М. : Музыка, 2006. 168 с.
- 23.Левин Г. Свинг в джазовой музыке (некоторые аспекты теории). *Jazz квадрат.* 2002. № 6. С. 32–35.
- 24.Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2003. 26 с.
- 25.Мальцев С. М. Музыкальная импровизация как вид творческой деятельности : теория, психология, методика, методика обучения : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. СПб., 1995. 787 с.
- 26.Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. М. : Музыка, 1991. 88 с. (Библиотека музыканта-педагога).

27. Матюхина М. В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 199 с.
28. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. / М. : Владос, 2003. 248 с.
29. Овчинников Е. История джаза : учебник / М. : Музыка, 1994. – 238 с.
30. Олендарьов В. Про логіку інтонаційного процесу в джазі. *Українське музикознавство* : зб. ст. / М-во культури УРСР. Київ, 1988. Вип. 23. С. 79–86.
31. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / М. : Музыка, 1987. 296 с. Сибрук Дж. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры / Джон Сибрук ; [пер. с англ. В. Козлов] М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. – 240 с.
32. Соловьев А. Парадигмы джаза // Совет. музыка. 1990. № 7. С. 45–52. Степурко О. Скэт импровизация : [учебник] / Олег Степурко. М. : Камертон, 2006. 78 с.
33. Юрченко И. В. Джазовый свинг: явление и проблема : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 муз. искусство; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2001. 22 с.
34. Bacon, T., & Moorhouse, B. *The Bass Book: Backbeat*. 2008. 78 p.
35. Berryman, L. *Intonation Plus: A Comprehensive Method for the Jazz Double Bass Player*: Houston Publishing, Inc. 1997. 66 p.
36. Blasquiz, K. *The Fender Bass*: Hal Leonard. 1991. 248 p.
37. Brun, P.. *A new history of the double bass*: P. Brun Productions. 2000. 49 p.
38. Coker, J. *Improvising Jazz*: Touchstone. 2010. 122 p.
39. Fiehrer, T. *From Quadrille to Stomp: The Creole Origins of Jazz*. *Popular Music*, 10(1), 21-38. doi:10.2307/853007.1991.
40. Friedland, E. *Hal Leonard Bass Method*: Hal Leonard. 1996. 14 p.
41. Goldsby, J. *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition*. San Francisco U.S.A.: Backbeat Books. 2002. 143 p.
42. Henrique, L. L. *Acústica musical*: Fundação Calouste Gulbenkian. 2007. 39 p.

43. Kernfeld, B. *The New Grove Dictionary of Jazz*: Oxford University Press, Incorporated. 2003. 47 p.
44. Patitucci, J. *Electric bass*. 541 Avenue of the Americas New York, NY 10011: Manhattan Music, Inc. 1990. 79 p.
45. Patitucci, J. *Electric Bass 2*. New York: Manhattan Music, Inc. 1993. 23 p.
46. Patitucci, J. *Melodic Arpeggios and Triad Combining for Bass*: David Gage. 2011. 43 p.
47. Petzborn, F. *Developing the Ability to Perform - Investigating the Field of Higher Education and Expertise Development for Learning and Performing the Double Bass*. (PhD in Music), Universidade Católica Portuguesa-Porto. 2010.
48. Reid, R. *The Evolving Bassist Millenium Edition*. Teanack, New Jersey U.S.A.: Miriad Limited. 2000. 154 p.
49. Roberts, J. *How the Fender Bass Changed the World*: Backbeat Books. 2001. 149 p.
50. Schroeder, D. *The Evolving Role of the Electric Bass in Jazz: History and Pedagogy*. (Doctoral Thesis), University of Miami. 2011. 86 p.
51. Schuller, G. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*: Oxford University Press. 1986. 69 p.
52. Van de Geyn, H. *Comprehensive Bass Method for Jazz Players (Vol. 1)*: Baseline Music. 2007. 71 p.
53. Weiskopf, W. *Intervalic Improvisation - The Modern Sound: a Step Beyond Linear Improvisation*: Jamey Aebersold Jazz, Incorporated. 1995. 210 p.
54. Willis, G. *Progressive Bassics*. Miami, FL: REH Publications. 1991. 23 p.