

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

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

**САКСОФОНОВА ТВОРЧІСТЬ БОБА БЕРГА
В КОНТЕКСТІ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ
(НА ПРИКЛАДАХ ДЖАЗОВИХ СТАНДАРТІВ «*SNAKES*» ТА «*ALL THE WAY*»)**

**Магістерська робота
Купельського Ігоря Казимировича**

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



Купельський І.К.

ХАРКІВ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. САКСОФОН В ДЖАЗОВОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.....	6
1. 1. Джазове мистецтво: генеза та тенденції розвитку	6
1. 2. Джазові стилі : загальна характеристика	11
1. 3. Творчі постаті видатних джазових саксофоністів ХХ століття.....	21
Висновки до Розділу 1.....	
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКА І ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ БОБА БЕРГА В КОНТЕКСТІ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ.....	33
2.1. Феномен композиторської творчості в системі джазового мистецтва (на прикладі діяльності Боба Берга).....	33
2. 2 Творчий портрет Боба (Роберта) Берга. Передумови та етапи становлення виконавського стилю.....	37
2.3. «Snakes» Б. Берга: досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу	44
2.4. «All The Way» Б. Берга: досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу	49
Висновки до Розділу 2.....	52
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59
ДОДАТКИ.....	64

ВСТУП

Актуальність теми. Джазове мистецтво сьогодення привертає увагу дослідників як художній феномен, що характеризується значною стильовою розмаїтістю. Процес становлення і розвитку джазу був невід’ємно пов’язаний з композиторсько-виконавськими експериментами і художніми пошуками. Особливої актуальності набувають дослідження, присвячені вивченню творчої спадщини видатних джазових музикантів сьогодення, які здобули визнання і в композиторській, і в виконавській творчості.

У контексті даного наукового дослідження, з поміж насправді неосяжної творчої спадщини видатних джазових музикантів, нами обрано творчу постать Роберта Берга – одного з найвидатніших американських джазових саксофоністів-віртуозів нашого часу.

Композиторсько-виконавська спадщина митця, незважаючи на досить нетривале творче життя (через трагічну загибель у автокатастрофі у 2002 році у віці 51 року), являє собою взірць високоякісного мистецтва, квінтесенція якого полягає в органічному поєднанні виняткового композиторського генія разом із виконавським хистом неперевершеного і блискучого віртуоза-саксофоніста.

Об’єкт дослідження – саксофонове виконавство в джазі, а **предмет** – самотутні ознаки композиторської і виконавської творчості Боба Берга як увиразнення принципів мислення митця.

Мета магістерської роботи полягає в дослідженні саксофонові творчості Боба Берга як композитора і виконавця в контексті джазового мистецтва кінця XX – початку XXI століть (на прикладах авторських джазових стандартів «Snakes» та «All The Way»).

Поставлена мета зумовила постановку і вирішення наступних дослідницьких завдань:

- прослідкувати тенденції розвитку виконавства на саксофоні в джазовому мистецтві XX століття;

- надати загальну характеристику творчості найвидатніших джазових саксофоністів ХХ століття, що становить вагомий внесок в світовій історії джазового виконавства;
- охарактеризувати творчу діяльність Боба Берга як композитора і джазового саксофоніста;
- виявити особливості виконавського стилю Б.Берга-саксофоніста;
- здійснити виконавський аналіз двох джазових стандартів «*Snakes*» і «*All The Way*» в авторському виконанні Боба Берга.

Матеріал дослідження становлять аудіо та відеозаписи джазових стандартів Боба Берга «*Snakes*» [64] та «*All The Way*» [51] в авторському виконанні.

Методи дослідження. Методологічну базу дослідження становить принцип взаємодії наукових підходів, серед яких найважливіше місце займають наступні: *історичний*, спрямований на виявлення еволюції історії виконавства на саксофоні в джазовому мистецтві ХХ століття; *жанрового та стильового аналізу*, необхідних при розгляді обраних для аналізу прикладів; *когнітивний* – сприяє значно якіснішій фіксації точок перетину академічного та джазового музикознавства; *інтерпретаційний* – висвітлює ключові аспекти специфіки художнього мислення виконавця-імпровізатора; *структурно-функціональний*, залучений для обґрунтування архітектонічних та структурних особливостей аналізованих прикладів.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці з питань:

- *взаємодії академічної та джазової традицій* (Музична енциклопедія [10], И. Бутман [13], Ю. Воронцов [15], Д. Іванов [22], В. Кирилов [26], А. Понькіна [41]);
- *імпровізаційного процесу в джазовій музиці* (В. Апатський [5], С.Г. Барвік [7], Б. Бородін [12], І. Віскова [14], Г. Гаранян [16], І. Горват, І. Вассербергер [17], Є. Гуренко [18], В. Чуріков [49], J. Aebersold [50]);
- *специфіки гри на саксофоні* (О. Агарков [1], Є. Андрєєв [3], В. Апатський [4, 5], С. Барвік [7], М.А. Беговатова [8, 9], Є. Гуренко [18], В.

Іванов [21, 23], В. Кирилов [25], М. Крупей [30, 31], С.Я. Левін [32], Л. Максименко [34], Л. Михайлов [35], А. Осейчук [40], Б. Прорвич [43], А. Ривчун [45], В. В. Чуріков [49]);

- *методології аналізу музичного твору* (М.Г. Арановський [6], Б.Кожевніков [24], М. Крупей [31], Л. Мазель [33], В.Г. Москаленко [36, 37], О. Мурга [38], Є. Назайкінський [39], А. Понькіна [41], Т. Чернова [48]).

Наукова новизна полягає в тому, що праця є першим досвідом дослідження саксофонові творчості Боба Берга як композитора і виконавця в контексті джазового мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть у вітчизняному музикознавстві.

Практична значимість отриманих результатів обумовлена можливістю застосування наявних матеріалів в навчальних курсах з історії джазової музики, аналізу музичних творів, а також в індивідуальній підготовці студентів кафедри музичного мистецтва естради та джазу.

Структура дослідження. Магістерська робота складається з Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаної літератури та Додатків. Загальний обсяг сторінок 66, основного тексту – 59 сторінок. Список використаних джерел налічує 65 позицій, 5 сторінок.

РОЗДІЛ 1

САКСОФОН В ДЖАЗОВОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ

*«Те, що ми граємо і є саме життя»
Луї Деніел Армстронг,
американський джазовий трубоч,
вокаліст, «Король джазу»*

Джаз – самобутній вид музичного мистецтва. Яскрава сукупність характерних особливостей джазу, що значною мірою вигідно вирізняє його с поміж інших музичних спрямувань, зосереджує в собі комплекс самобутніх ознак, реалізація яких раніше не знаходила свого втілення в контексті традиційного академічного музикування. Йдеться, зокрема, про особливу витонченість метроритмічної гнучкості, запозиченої з регтайму (тотальний принцип синкопування), активне залучення повноцінної секції ударних інструментів, крім цього, імпровізаційний принцип викладу художнього задуму, експресивна манера виконання тощо. В даному випадку виникає необхідність у розгляді джазу як художнього явища, генеза якого ґрунтується відразу на декількох культурно-етнічних традиціях різних країн. З іншого боку, особливої актуальності набуває спроба всебічного поглибленого аналізу історії зародження і становлення ключових стилістичних спрямувань в контексті джазової традиції. Отже, зупинимось більш детальніше на розгляді генези та еволюції джазового мистецтва.

1. 1. Джазове мистецтво: генеза та тенденції розвитку

Американська традиційна музична культура, взагалі то як і вся американська нація, явище порівняно молоде. З моменту її історичного формування (XVII століття) наука і техніка, філософська і релігійна думка, всеможливі форми прояву культурних аспектів життя перших північноамериканських колоній, як праотців майбутньої політично незалежної країни «Сполучені Штати Америки», були доволі тісно сполучені впливом так званого європейського віяння [57]. Водночас, на фоні

симбіотичного процесу взаємопроникнення соціокультурних традицій Старого Світу в контекст новоутвореної держави, зусиллями перших американців поступово формується принципово нове їх відгалуження. Подальший розвиток країни, великою мірою, визначався самотністю духовних шукань, що значною мірою сприяли б досягненню стадії розквіту в області науки та техніки. Поряд з цим, невід'ємною частиною американської історії стає рабство. Період рабовласницького ладу на території північноамериканського континенту, що тривав понад два сторіччя, являє собою доволі знакову віху в історії американської нації, культури та побуту. Цілком логічне припущення відносно того, що даний історичний період, завершення якого, до речі, з точки зору істориків перетинається з періодом ескалації політичного конфлікту (громадянська війна 1861-1865 рр.), безпосередньо позначився на розвитку та становленні культури і мистецтва Північної Америки. Вирішенням конфліктної ситуації стає прийняття доленосної Тринадцятої поправки до конституції США в грудні 1865 року. Саме з моменту підписання резолюції з питань рабства, розпочинається процес масштабного та всебічного розквіту життя та культурних традицій афроамериканського населення континенту.

Цікавий той факт, що саме афроамериканська спільнота, з урахуванням характерних особливостей їх побуту, культурно-етнічних та духовних традицій, фактично стояла біля витоків зародження, можливо, найяскравіших і самотніх жанрів та стилів північноамериканського музичного мистецтва.

Подальше становлення музичного мистецтва Америки, втім, як і становлення мистецтва в цілому, протікало на тлі взаємопроникнення чисельних національних та расових культур, з поміж яких варто відзначити наступні: американські індіанці, африканські чорношкірі, білі емігранти з Європи, а також, почасти, окремі групи переселенців з країн Азії. Водночас, найважливішим критерієм на шляху до становлення вищезначеного музичного мистецтва Північної Америки, на наш погляд, стає активізація процесу інтегрування типів та форм афроамериканської культури, розвиток

яких, як правило, в переважній більшості знаходив свій прояв в сільських районах країни [28]. Завдяки впливу комплексу культурно-етнічних традицій вихідців з африканського континенту починаючи з 70-х років XIX століття утворюються принципово нові, оригінальні жанри музичного мистецтва – спірічуел, регтайм, блюз, а також, як наслідок, зародження джазу.

Новітнє музичне спрямування, що дістало назву «джаз», формувалося на основі спірічуела (різновид церковного співу) афроамериканців, регтайму з первинними ознаками елементів блюзу, народних африканських ритмів, а також європейського гармонійного мелодизму [29]. Яскрава сукупність характерних особливостей джазу, що значною мірою вигідно вирізняє його с поміж інших музичних спрямувань, зосереджує в собі відразу декілька специфічних нововведень, реалізація яких раніше не знаходила свого втілення в контексті традиційного академічного музикування. До їх числа, на наш погляд, варто віднести наступні: особлива витонченість метро-ритмічної гнучкості запозиченої з регтайму (тотальний принцип синкопування), активне залучення повноцінної секції ударних інструментів, крім цього, імпровізаційний принцип викладу художнього задуму, експресивна манера виконання, що часом, межує з екстатичністю, в першу чергу за рахунок емоційної напруженості. Варто відзначити, що унікальним аспектом джазової музики стає своєрідна екстраординарність індивідуальної виконавської манери кожного музиканта-джазмена, а імпровізаційний принцип мислення якнайкраще сприяє перманентній актуалізації даного напрямку.

В подальшому своєрідною домінантою в питанні безперервного розвитку джазового мистецтва, з точки зору теоретичного музикознавства, стає поетапна реалізація концептуальної ідеї еволюційної трансформації джазу, як явища в музичному мистецтві, що в підсумку призвело до утворення принципово нових відгалужень джазу, нині іменованих поняттям «джазові стилі». В умовах сьогодення, кількість даних стилів налічує, щонайменше тридцять різновидів. Водночас, з позиції глобального осмислення мистецтвознавчих проблем, на наш погляд варто зазначити, що

еволюційний вектор розвитку джазу, як цілковито нового музичного напрямку, характеризується нами у якості наочної демонстрації розгортання процесу форсованої метаморфозної трансформації музичного мислення, що знаходить свій прояв на джазовому терені.

Отже, в значно ширшому розумінні, в рамках визначення «джаз», насамперед, варто вбачати особливу форму філософського світогляду музикантів-джазменів. Феномен джазу для них, аж ніяк примітивний тип індивідуального чи колективного музикування з опцією дещо фривольного художнього оповідання. Навпаки, це, в певному сенсі всеосяжний комплекс характерних художньо-виконавських, філософсько-ідейних, а також, що найголовніше, морально-етичних поглядів групи осіб, об'єднаних спільною ідеєю та нестримним бажанням творчого самовираження. Ба більше, крім суто музично-художньої складової, концепція джазу, з точки зору філософської характеристики джазу як явища, полягає в істинному намірі вільного, правдивого й безмежного самовираження виконавця. Цікавий той факт, що невід'ємно супутнім фактором, вплив якого значною мірою позначається на формуванні образу музиканта-джазмена, стає відокремлена від музичної природи так звана атрибутика – нарочитість візуалізації, джазові спільноти, безпосередньо індивідуальний імідж музиканта, а також характерологічна форма особливого комунікативного, а часом, навіть духовного контакту з глядацькою аудиторією, чия активність на підсвідомому рівні стимулює акт самовираження виконавця. Абсолютно нетипові для європейської моделі музикування принципи джазового мислення, колективної пам'яті, специфічної концепції імпровізаційності в питанні викладу художньої думки, і, що найголовніше, факт миттєвості народження та розвитку музичного матеріалу, подекуди перешкоджають адекватному та достовірному осмисленню так званої «філософії» джазу. При цьому, варто зазначити, що традиційна модель ідеалу «**краси**», в контексті джазової естетики чи не беззастережно заміщається ідеалом «**свободи**».

Воістину невід'ємною і унікальною особливістю джазового музикування стає невербальний аспект, як основоположний принцип комунікації при взаємодії групи осіб. Як зазначає С. Амірханова¹, з точки зору узагальненого компаративного аналізу академічної та джазової музики, слід зазначити, що джаз, всупереч канонам академічного мистецтва, не в змозі повною мірою емоційно відобразити всю повноту життя та образів. Проте, він здатний максимально наближено до людської душі зобразити його (життя) виборчі моменти.

Джаз, насамперед, стає відображенням позитивної сторони життя, навіть з урахуванням того факту, що часом на другому плані однієї й тієї ж композиції абсолютно наочно відчутні інтонації гіркоти, болю, а інколи навіть і скорботи. Розмірковуючи на предмет встановлення ключових розбіжностей між двома принципово відмінними музичними спрямуваннями, остаточно переконуємося в тому, що найяскравішим відмітним аспектом джазової музики нині прийнято позиціонувати позитивний дух джазу, вираження якого обумовлювалося залученням святкових звучань музичного матеріалу, закладених ще з моменту утворення перших піонерів професійних ансамблів – диксилендів. Їх музичний матеріал, насамперед, характеризувався наявністю в його структурі певних «ігрових», часом, навіть пародійних інтонацій та настроїв, а безпосередній акт колективного музикування, що як правило, проводився в місцях масового скупчення людей, неодмінно супроводжувався залученням до колективних веселощів пересічних вуличних перехожих [47].

Багатообразність джазу, буквально наскрізь просякнута позитивним душевним настроєм, прояв якого нерідко сполучений з вкрапленням лірико-меланхолійних мотивів, де в контексті образів елегійних спогадів зароджується неповторне явище «тихого» свята. Водночас, з точки зору психології, на наш погляд, процес аутентичного джазового музикування мимоволі породжує відчуття особливої інтуїтивної творчої згуртованості, а

¹ Амірханов Світлана Анатоліївна – російський науковий дослідник.

також абсолютне відчуття колективної та індивідуальної впевненості у власних інтелектуально-художніх можливостях. В процесі поглибленого дослідження так званої духовної складової джазу, нами був сформований певний смисловий домінант, що буквально просякнув джазове мистецтвом загалом – активно пульсуючий нерв перманентного творчого пошуку, спроби самовдосконалення, як уособлення невтомної важкої роботи над собою.

Підсумовуючи, важливо зазначити, що сукупність елементів джазової мови в найкоротший термін зуміли інтегруватися в контекст жанрового розмаїття академічної опус-музики. Починаючи з першої половини ХХ століття дедалі збільшувалася кількість композиторів, що охоче вдавалися до експериментальних сполучень принципово відмінних традицій, маючи на меті привнесення в контекст джазового мистецтва, насамперед через власні композиції, новітні естетичні та музично-мовні можливості. Джаз ж, в свою чергу, на протязі близько ста років зазнавав впливу практично всіх існуючих жанрово-стильових різновидів музики, що в подальшому призвело до появи новітніх «синтетичних» стилів: *джаз-рок*, *ф'южн*, так звана «*третья течія*» і т. д. [47]

1. 2. Джазові стилі: загальна характеристика

Як було вказано, джаз в музиці, в значно ширшому сенсі являє собою доволі цікавий і, водночас, надзвичайно багатогранний художній феномен. У процесі детального аналізу наявних літературних джерел можемо дійти висновку відносно того, що в музикознавстві протягом багатьох років превалює тенденція до спроби всебічного розгляду та вивчення феномена джазу та джазової музики.

Зауважимо, що дане наукове дослідження цілком орієнтоване на стисле, проте максимально інформативне та змістовне вивчення ролі саксофона в контексті джазової музики періоду кінця ХІХ – початку ХХ століть. До того ж, в рамках даного дослідження нами виконана спроба диференціації базисних джазових стилів відповідно до хронології їх появи:

- *Нью-орлеанський або традиційний джаз* – початок ХХ сторіччя, період з 1900 – 1917 роки;
- *Чиказький джаз* – період з 1917 – 1928 роки;
- *Свінг* – період 20–30-х років ХХ ст.;
- *Північно-східний джаз або «Страйд»* – 20-ті роки ХХ ст.;
- *Стиль Канзас-Сіті* – 20–40-ві роки ХХ ст.;
- *Джаз-мануш* – 30-ті роки ХХ ст.;
- *Бібоп* – 40-ві роки ХХ ст.;
- *Біг-Бенд* – 20–40-ві роки ХХ ст.;
- *Мейнстрим* – 30–50-ті роки ХХ ст.;
- *Кул-джаз* – 40–50-ті роки ХХ ст.;
- *Прогресів-джаз* – 40–60-ті роки ХХ ст.;
- *Хард-боп* – 50–60-ті роки ХХ ст.;
- *Ладовий (модальний) джаз* – 50-ті роки ХХ ст.;
- *Латиноамериканський (афро-кубинський) джаз* – 50-ті роки ХХ ст.;
- *Постбоп* – 50–60-ті роки ХХ ст.;
- *Соул-джаз* – 50–70-ті роки ХХ ст.;
- *Фрі-джаз* – 50–70-ті роки ХХ ст.;
- *Кріейтив джаз* – 60–70-ті роки ХХ ст.;
- *Ф'южн* – 60–70-ті роки ХХ ст.;
- *Смуз-джаз* – з 60-х років ХХ ст. по теперішній час;
- *Джаз-фанк (Грув)* – 70–80-ті роки ХХ ст.;
- *Ейсід-джаз* – 80–90-ті роки ХХ ст.

Варто зазначити, що на рівні наведеної класифікації нами були озвучені в переважній кількості лише основні, так би мовити «фундаментальні» джазові стилі. Подані джазові стилі набули широкого поширення в колі джазових музикантів, що в різний час зверталися до того чи іншого стильового відгалуження в період від початку ХХ століття до сьогодення часу [55].

У процесі всебічного аналізу наявних літературних матеріалів, фіксуємо існування велетенської кількості стильових відгалужень, а також унікальних «синтетичних» стильових моделей, зародження яких, великою мірою, обумовлене злиттям одразу кількох, часом принципово відмінних джазових стилів. Втім, з точки зору об'єктивності, абсолютно справедливе судження відносно того, що в контексті такого явища як джаз, на наш погляд,

доволі чітко вбачаються обриси зтяжного процесу перманентної еволюційної його трансформації, в рамках якої спостерігаються регулярні фіксації випадків залучення принципу стильового взаємопроникнення, що в підсумку призвело до утворення озвучених нами раніше базисних джазових стилів. Додамо, що поява сторонніх процесів симбіотичного поєднання, як правило, зумовлюється активними композиторськими та виконавськими пошуками, квінтесенція яких полягає у створенні принципово нових стильових моделей, хоча й з обмовкою на «синтетичність» природи їх утворення. При цьому, у випадку із представленими нами раніше в рамках власної класифікації стилями, відмічаємо наявність природного процесу еволюції джазового музикування, з поступовим витіканням новітнього стильового відгалуження, насамперед, за рахунок жанрово-стильових «метаморфозних» трансформацій та удосконалень попередньої стильової моделі. Отже, в контексті наведеної нами класифікації, допустиме міркування відносно наявності ознак принципу наступності джазових стилів.

З метою доступності розуміння кожного з позначених нами раніше джазових стилів, стисло розглянемо їхні засадничі характерні риси.

Дана інформація запозичена з існуючих джерел [47; 48; 55].

- *Нью-орлеанський або традиційний джаз* – даний стиль, як правило, позиціонується у якості фундаменту джазового мистецтва загалом. Специфічна назва «нью-орлеанський» джаз, була присвоєна, власне, виходячи з суто територіального зосередження музикантів, що сповідували філософію музики «вільних». Піонерами нью-орлеанського джазу стають невеликі інструментальні ансамблі, діяльність яких, ще на початку далеких 1910-х років характеризувалася поступовим відстороненням від концепції вуличного музикування, заміщуючи її впровадженням різного роду розважальних закладів, де новоутворені джаз-ансамблі мали б змогу виступати на очах публіки. Музиці наведеного стилю характерні дещо примітивні рішення в питанні побудови мелодичної лінії, що спирається на доволі спрощене гармонічне підґрунтя. Активне використання

синкопованого ритму, що, до речі, на наш погляд позиціонується як своєрідне відсилення до традиції регтайму, забарвлює загальний характер звучання ансамблю обрисами танцювальної музики. До того ж, структура ансамблю вибудовувалася за принципом самодостатності кожного з наявних в колективі голосів, при якому кожен інструмент ототожнюється з солістом, за рахунок наявності власної строго індивідуальної мелодичної лінії.

- *Чиказький джаз* – по суті, стає логічним продовженням нью-орлеанського. Даному стилю характерні формування нових джазових ансамблів та перших джазових оркестрів, діяльність яких, насамперед, була покликана на привнесення в контекст традиційної моделі джазу новітніх віянь та елементів. Отже, спостерігається зародження самостійного стилю чиказької школи джазового виконавства, структура якого розділялася на дві категорії напрямків: *хот-джаз* чорношкірих виконавців та *діксілендів* білих. Основоположною особливістю даного стилю прийнято вважати такі характерні властивості: тотальна індивідуалізація сольної партії кожного виконавця, прагнення до так званої хот-інспірації (привнесення елементів нервозності, підвищення емоційної напруги), а також наявність своєрідного «синтетичного» аспекту, в основу якого закладений принцип злиття традиційної моделі джазового музикування (регтайм) з музичним матеріалом популярних американських пісень-шлягерів того часу. Додамо, що принципова відмінність полягає також і в модифікації інструментально-технічного аспекту, реалізація якої обумовлювалася зміною пріоритету значущості того чи іншого інструмента поряд з впровадженням новітніх виконавських прийомів, штрихів та засобів художньої виразності.

- *Свінг* – даний стиль, виходячи з логіки його англomовної назви, характеризується наявністю специфічного ефекту «гойдання» музичного матеріалу, застосування якого слугує допоміжним фактором виразності. Свінгу притаманний унікальний тип особливої метро-ритмічної пульсації, досягнення якого, насамперед, обумовлюється перманентним відхиленням ритму від опорних долей такту. За рахунок застосування подібного типу

пульсації досягається ефект зростання внутрішньої енергії, що має обриси так званої «нестійкої рівноваги». Заразом, відмінною особливістю даного стилю, на наш погляд, є факт взаємопроникнення негритянських і європейських стильових моделей та форм джазової музики. З точки зору інструментарію, відзначимо привнесення певної реформаційної видозміни ансамблевої структури, передусім шляхом утворення окремих самостійних секцій музичних інструментів – саксофонів, труб, тромбонів. Водночас, відбувається точкове коригування діючого складу деяких музичних інструментів ритм-групи, в рамках якого електрогітара практично повністю витісняє банджо, а контрабас, зі свого боку тубу і сузафон. В рамках оркестрової фактури відзначаємо активізацію процесу поетапного відходу від принципу колективної імпровізації, заміщуючи її чіткою партитурною організацією.

- *Північно-східний джаз або страйд* – історично супроводжувався процесом своєрідної міграції представників нью-орлеанської джазової течії до Нью-Йорку, у такий спосіб буквально спровокувавши тенденцію масовізації міграційного руху джазменів з Півдня на Північ континенту. До того ж, допоміжним фактором, так би мовити «тригером» зародження новітнього стильового відгалуження стає славнозвісна «танцювальна лихорадка» що вирувала в період з кінця 1910-х початку 1920-х років. Даному стилю характерні наступні характерні ознаки: особлива танцювальна природа, значно підвищена емоційна напруженість, активна функція ритм-групи, фактурна міць секції духових інструментів і т. д. Втім, найголовнішим фактором, що в прямому сенсі слова поклав початок подальшого удосконалення джазової мови, стає процес методичного освоєння, заразом і збагачення джазової гармонії, головним чином, за рахунок художніх поглядів білих музикантів, збагачених знанням європейської гармонії.

- *Стиль Канзас-Сіті* – в епоху сумнозвісної «Великої депресії» і сухого закону стає всеосяжним зосередженням новомодних музичних тенденцій того часу. Даному стилю характерні чуттєві, часом елегійні невеликі п'єси в

блюзовій манері, що виконувалися як біг-бендами, так і невеликими «свінговими» ансамблями. Смисловий акцент в рамках даних п'єс зміщувався в бік імпровізаційних сольних епізодів кожного з музикантів.

- *Джаз-Мануш* – або інакше кажучи «циганський джаз», на наш погляд заслуговує уваги, адже характерною його особливістю прийнято вважати, з точки зору інструментарію, застосування виключно гітарного тембрального забарвлення. Зазначимо, що в рамках означеного стильового спрямування наявні ознаки симбіозу архаїко-етнічної гітарної техніки, притаманної циганському племені *мануш*, а також свінгу.

- *Бібоп* – позиціонується у якості своєрідного передвісника становлення епохи модерн-джазу. Даний стиль виконання, насамперед характеризується активним привнесенням швидких темпів і значно складніших імпровізаційних епізодів, в основу яких закладена ідея видозміни аж ніяк не мелодичної лінії, а найімовірніше гармонії. Крім того, відзначимо певні трансформації естетичного аспекту, в рамках якого спостерігається всеціле тяжіння «боперів» до моделі епатажності, зокрема поведінки на сцені. Бібоп, у самій своїй суті є продуктом експериментального творчого процесу, в широкому сенсі не мавшого практично жодного комерційного підґрунтя. Практичне застосування стилю бібоп, найчастіше, знаходить свій прояв в контексті малих ансамблевих складів (так звані «комбо»), головною ідеєю яких була спроба заміни пріоритетної моделі мислення музикантів, що реалізовувалася за рахунок відмови від танцювальної першооснови власних композицій, заміщуючи її інтелектуальною, високохудожньою першоосновою. Виконавський тип мислення боперів, значною мірою ґрунтувався на принципі обігравання гармонії «стандарту», у такий спосіб практично повністю нехтуючи мелодією.

- *Біг-Бенд* – основна їх функція полягала у всебічному поширенні та популяризації свінгової музики. Даний стиль відрізняла масштабність інструментального складу оркестру, з чітко позначеними диференційованими окремими групами інструментів, за рахунок чого формувалися передумови

зادля творення ретельно підготованих і тембрально насичених та збагачених професійних оркестрових партитур.

- *Мейнстрім* – в колі музикознавців позиціонується у якості своєрідного збірного джазового стилю-образу, що включає в себе одразу декілька стильових течій: страйд (північно-східний джаз), Канзса-Сіті, а також джаз західного узбережжя. У цілому, означений стиль характеризувався категоричним відкиданням новаторського бібопу, на фоні цілеспрямованого орієнтування на модель традиційної свінгової манери виконання.

- *Кул-джаз* – будучи повною протилежністю імпульсивним і динамічним бібопу та свінгу, сповідує ідеал спокійного підходу до питання імпровізації, з опорою на певну «монотембральність» інструментів. З точки зору оркестровки, варто відзначити явне тяжіння до своєрідної «симфонічності» акомпанементу, насамперед, за рахунок впровадження окремих інструментів струнної групи оркестру, а також деяких ударних ідіофонів (ксилофон, маримба, віброфон). Ключовою характерною особливістю даного стилю, на наш погляд, стає трансформація загальної драматургії в контексті композицій даного стилю, передусім завдяки забарвленню виконавської манери гри інтонаціями емоційно-меланхолійної стриманості.

- *Прогресів-джаз* – власне, виникає паралельно з бібопом, хоча й обмежується доволі незначної кількістю схожих характеристик. Головним чином, спостерігається прагнення до глобального оновлення та вдосконалення свінгових фразових моделей, поряд з вкрапленням найскладніших зразків схрещення політональної першооснови з всеможливими поліритмічними фігурами. До того ж, характерною особливістю даного стилю вважається активне застосування стакато в партіях солістів-інструменталістів, зокрема в партії саксофона.

- *Хард-боп* – як різновид бібопа, відрізняється підвищеним рівнем експресивності, жорсткістю ритміки, а також безперечною опорою на блюз. Наявно продемонстрований принцип остаточного відходу від стандартних пісенних форм, заміщаючи їх наскрізь просоченим ритмічним драйвом

блюзом. Водночас, додаткової значущості набувають інструменти ритм-секції, хоча й з обмовкою на надбану басом принципово нову текучу фанкову специфіку виконання.

- *Модальний джаз* – або «кладовий джаз», відрізняється активним процесом експериментування в області підходу до мелодії та імпровізації, поряд з пошуком новаторських ладових технік, запозичених з академічної музики. Отже, спостерігається активне використання специфічних ладів в протизага традиційним акордам, завдяки чому контекст формотворення значною мірою трансформується, набуваючи особливої гармонійної статичності, в першу чергу за рахунок вибудовування форми на основі мелодичного плану композиції. Активні експерименти з екзотичними ладами, головним чином, спровокували подальше зародження естетики фрі-джазу.

- *Латиноамериканський джаз* як сукупність є взірцем злиття південноамериканських ритмічних елементів з традиційною моделлю джазового музикування північноамериканського континенту, у такий спосіб значною мірою збагативши джаз бразильськими елементами самби. Означений стиль стає своєрідною танцювальною альтернативою хард-бопу і фрі-джазу, насамперед за рахунок застосування яскравих ритмічних фігурацій та екзотичних мотивів боса-нови (так званий бразильський джаз).

- *Постбоп*, фактично, стає прямим наступником філософії бібопу і хард-бопу, хоча й з обмовкою відносно наявності в його структурі характерних стильових елементів соулу, фанку та груву. Водночас, з точки зору теоретичного музикознавства, очевидна безпосередня паралель з блюз-роком. Відмінні риси даного стилю полягають у всебічному охопленні низки джазових стилів, де поряд з вищезазначеними соулом, фанком та грувом, часом, доволі чітко прослуховуються інтонації, що властиві латиноамериканській музиці, госпелу, а також ритм-н-блюзу.

- *Соул-джаз* – являє собою сукупність традиційного блюзу і афроамериканського фольклору. В широкому сенсі даний стиль, як правило, буквально ототожнює собою абсолютно всю негритянську музику.

Характерною особливістю означеного стильового спрямування є застосування дещо остинатних фігур, поряд з ритмічно повторюваними семплами². Головним чином, завдяки саме такому принципу вибудовування фактури композиції даний стиль стає значно доступнішим масовій цільовій аудиторії. З точки зору складу виконавців, соул відрізняється використанням так званих міні-складів, що базуються на основі органного акомпанементу. Квінтесенція соул-джазу, на наш погляд, криється в намірі виконавця викликати у слухачької аудиторії відчуття пристрасті і цілковитого єднання, але аж ніяк не самотності та емоційної прохолоди.

- *Фрі-джаз* – в умовах сьогодення позиціонується у якості своєрідного об'єкту палких дискусій, насамперед відносно його екстраординарної суті. Водночас, маючи репутацію найбільш спірного та суперечливого стильового спрямування в історії джазу, вже охрещеного як «Нова річ», фрі-джаз кваліфікується як певний феномен цілковитого відходу від звичної послідовності акордів, що, в свою чергу, сприяло розвитку музичного мислення поза рамками традиційної гармонії. Ба більше, чергове фундаментальне нововведення було досягнуте в області метро-ритму, шляхом навмисного ігнорування свінгу. Отже, метр, пульсація і навіть грув в контексті філософії фрі-джазу практично повністю нівелюються, тим самим втрачаючи колишню значимість у творчості джазових музикантів. З точки зору аналізу тонального плану, зазначимо активне тяжіння до атональної системи гармонізації.

- *Кріейтів* – специфічний джазовий стиль, для якого характерні елементи експерименталізму та авангарду. Фактичне виникнення даного стилю, з точки зору хронології, співпадає з зародженням фрі-джазу, через що кріейтів доволі часто ототожнюється з останнім. Проте, варто зазначити, що на відміну від фрі-джазу, в рамках якого все ж вбачаються ознаки структурного силуету формоутворення, в даному стилі означений вище

² Семпл – умовне позначення в естрадній музиці, що представляє собою невеликий за розміром мелодичний фрагмент.

аспект формоутворення практично повністю відсутній, за вдяки чому окремі композиції в стилі кріейтів, часом кваліфікуються як абстракція або зовсім як хаос. Єдиним критерієм, що якоюсь мірою сполучає дані стилі можна вважати абсолютну свободу сольного музикування.

- *Ф'южн* стає певним осередком, в рамках якого тією чи іншою мірою представлені практично всі існуючі на той момент джазові течії. В широкому розумінні позиціонується як систематизований інструментальний стиль, характерними рисами якого стають різноманітні ускладнення розміру, метро-ритму, поряд чи не з повною відсутністю вокальної лінії, впровадженням електронних інструментів та значним подовженням теми того чи іншого стандарту і т. д. До того ж, будучи повною протилежністю соулу, відповідно ф'южн охоплює значно меншу цільову аудиторію слухачів.

- *Смуз-джаз* – представник сучасного джазового напрямку, що виник на основі течії ф'южн. Втім, варто зазначити, що смуз-джаз істотно відрізняється від все того ж ф'южн, нсамперед за рахунок естетичної досконалості звучання сольних інструментів. В рамках даного стилю імпровізаційні епізоди, як правило, частково скасовувалися, водночас заміщаючись масштабним розливом мелодії. Будучи значною мірою видозміненим, смуз-джаз за рахунок впровадження колосальної кількості синтезаторів в контекст музичного матеріалу, в тандемі з ритмічними семплами створюють відчуття так званого «глянцевого» *саунду*³. Головний акцент, в контексті даного стилю ставиться на досягнення максимального ансамблевого співзвуччя. Водночас, зазначимо, що означене стильове спрямування джазового мистецтва, ще з часів свінгу, в умовах сьогодення вважається найбільш комерційно успішним.

- *Джаз-фанк* позиціонується у якості специфічної форми стильового відгалуження соул-джазу, що ввібрав в себе елементи ритм-г-блюзу та фанку. Загалом, музичний матеріал джаз-фанку, з точки зору тонального плану, має

³ Саунд (англ. Sound) – термін, що характеризує звучання того чи іншого музичного інструмента, або всього складу музикантів загалом.

переважно мажорне забарвлення. В той же час, щодо критерію структури, відмічаємо кваліфікування джаз-фанку як еталонний зразок чітко прописаних та пропрацьованих партитур та окремих партій кожного з заявлених музичних інструментів. Імпровізаційні епізоди, як правило, доволі гармонійно вписуються в контекст загального звучання ансамблю, при чому вони меншою мірою індивідуалізовані.

- *Ейсід-джаз* – імовірно єдиний, так би мовити «відірваний» від загального древа джазових традицій вельми спірний та суперечливий джазовий стиль. Ґрунтуючись на фанковій основі, ейсід-джаз черпав натхнення в хіп-хоп культурі, в характерних інтонаціях латиноамериканського груву, соулу і т. д. Проте, найголовнішою відмінністю даного стилю, на наш погляд, стає абсолютно повна відсутність імпровізації як такої.

1.3. Творчі постаті видатних джазових саксофоністів ХХ сторіччя

В процесі детального дослідження феномену джазової музики нами був встановлений специфічний вектор розвитку й подальшого становлення саксофона в джазі у якості провідного музичного інструмента.

Як відомо, початково основними інструментами джазменів вважалися корнет та труба, популяризації яких сприяла активна творча позиція без перебільшення «китів» джазового мистецтва: Луї Армстронга, Бадді Болдена⁴, Бікса Бейдербека⁵, Фредді Кеппарда⁶ та Джо «Кінга» Олівера⁷. Саксофон ж, в свою чергу, позиціонувався як суто оркестрових інструмент. До того ж, справедливо буде наголосити відносно того, що саксофон в контексті 20-х років ХХ століття все ще сприймався багатьма джазовими музикантами як новинка, що лише вступав в стадію становлення та освоєння.

⁴ Чарльз Джозеф «Бадді» Болден (1877-1931) – афро-американський корнетист. Ключова постать в процесі розвитку стилю регтайм, нью-орлеанського стилю та джазового мистецтва загалом.

⁵ Леон Бісмарк «Бікс» Бейдербек (1903-1931) – американський джазовий мультимузикант і композитор.

⁶ Фредді Кеппард (1890-1933) – один з перших американських джазових корнетистів, трубач, керівник нью-орлеанського бенду. Культова фігура епохи «раннього джазу».

⁷ Джозеф Нейтен «Кінг» Олівер (1885-1938) – американський корнетист, один з основоположників нью-орлеанського негритянського традиційного джазу.

Втім, з огляду на його чималу ціну даний інструмент був доступним лише окремим верствам населення, переважно білим музикантам, і лише почасти темношкірим, що спромоглися накопичити необхідну суму грошових коштів [56].

Процес освоєння саксофона супроводжувався чи не блискавичним злетом до вершин популярності. З плином часу кількість музикантів, що зверталися до освоєння даного духового інструмента лише примножувалася. Більше того, окремі джазмени, що раніше прославилися як кларнетисти, знаходячись під враження від суспільного резонансу, викликаного популяризацією саксофона, спішно перекваліфіковувалися в саксофоністів. Зазначимо, що перші справжні майстри, що оволоділи необхідними навичками гри на саксофоні почали з'являтися лише на початку 1920-х років.

З точки зору історіографії, першим професійним саксофоністом серед білошкірого населення стає **Адріан Ролліні**⁸ [61]. Цікавий той факт, що А. Ролліні застосовував у власній творчості абсолютно унікальний та доволі рідкісний різновид даного інструмента, а саме – басовий саксофон. Народившись в Нью-Йорку в 1903 році, А. Ролліні з малечку почав проявляти неабиякі музичні здібності, в результаті чого в майбутньому здобув славу високоосвіченого мультимузиканта, що блискуче володів низкою музичних інструментів: саксофон, рояль, вібрафон і т. д. Першим його інструментом був рояль, але вже в чотирнадцятилітньому віці юний А. Ролліні утворює та очолює власний джазовий ансамбль, паралельно приймаючи активну участь у ньому у якості виконавця-піаніста та ксилофоніста, до речі, ще однієї новинки тих років. Демонструючи прекрасне відчуття свінгу, А. Ролліні ще за життя удостоївся визнання в колі професійних джазменів як один з найкращих саксофоністів 20-х років ХХ століття.

⁸ Адріан Френсіс Ролліні (1903-1956) – американський джазовий мультиінструменталіст, що рівною мірою володів саксофоном, фортепіано, вібрафоном і багатьма іншими музичними інструментами.

Другим за значенням білошкірим саксофоністом, з точки зору теоретичного музикознавства, прийнято вважати постать славетного **Джиммі Дорсі**⁹. Будучи прекрасним кларнетистом Дорсі зацікавлюється новітнім музичним інструментом і в найкоротший термін його опановує. Разом зі своїм братом Дорсі регулярно записував студійні платівки, нерідко у співпраці з раніше згаданим Біксом Бейдербеком. Крім того, завдяки неординарним виконавським навичкам, його регулярно запрошували до співпраці в оркестрах Френкі Трамбауера¹⁰ і Жана Голдкетта¹¹ як у якості соліста так і у якості оркестранта. Пізніше брати заснували власний танцювальний ансамбль «*Dorsey Brothers Band*», що був неймовірно популярним в 1930-х роках. Виконавський стиль Д. Дорсі навряд чи вирізнявся з поміж інших особливою імпровізаційністю, проте, він володів витонченою, філігранною технікою, що дозволило йому заслужити авторитет у колі найперших джазменів тих років.

В той же час, першим чорношкірим професійним саксофоністом, з точки зору історичного музикознавства, прийнято вважати видатного кларнетиста **Сіднея Беше**¹². Сідней Джозеф Беше народився у 1897 році в Новому Орлеані, де з дитячих років почав систематично освоювати кларнет. Будучи неймовірно затребуваним виконавцем, доволі швидко уславився як першокласний сольний і оркестровий музикант [63]. Під час гастрольного туру Великобританією, в 1920 році С.Беше в одному з британських музичних магазинів придбав собі сопрано-саксофон, який згодом практично повністю витіснив з його творчого життя кларнет. Часом відчуючи певні складності з утриманням чистоти інтонування на саксофоні, С.Беше однак не відмовляється від ідеї освоєння саксофона, адже саме цей інструмент, на

⁹ Джеймс «Джиммі» Дорсі (1904-1957) – американський джазовий саксофоніст та кларнетист, один з найвидатніших бенд-лідерів ери свінгу.

¹⁰ Орьє Френк Трамбауер (1901-1956) – американський джазовий мультиінструменталіст. Один з найвидатніших джазових саксофоністів періоду 20–30-х років XX століття.

¹¹ Джон Жан Голдкетт (1893-1962) – американський джазовий піаніст та бенд-лідер.

¹² Сідней Джозеф Беше (1897-1959) – американський джазовий кларнетист, сопрано-саксофоніст і бенд-лідер. Один з піонерів джазового мистецтва, що переважно працював у нью-орлеанському та чиказькому стилях.

думку останнього, володіє досить потужним звуком, що забезпечує йому домінантне місце в будь-якому джазовому колективі.

Як відомо, сучасний джазовий ансамбль 1930-х років складався з двох груп музикантів: ритм-секції і секції духових інструментів. Водночас, в умовах сьогодення спостерігається практично аналогічний принцип побудови структурної складової джазового ансамблю, хоча й з незначною обмовкою на певні трансформаційні процеси в рамках ритм-групи. Отже, на сьогоднішній день до складу традиційної ритм-секції прийнято відносити наступні музичні інструменти: рояль, контрабас (або бас гітара) і ударні інструменти. Проте, в період розквіту культури джазового мистецтва, в окремих джаз-клубах гітара нерідко повністю заміняла контрабас. Певні структурні трансформації відбувалися і в рамках групи духових інструментів, де відзначаємо різке зростання популярності запозиченого з європейської академічної традиції принципово нового музичного інструмента – саксофона.

Активна популяризація саксофона, значною мірою сполучена з подіями, що знаходять свій прояв в контексті 1930-х років. Саме на початку 30-х років XX ст. саксофон набуває світової слави за рахунок вагомого впливу творчості видатного саксофоніста **Коулмена Хокінса**¹³ [65]. Віртуозна виконавська манера К.Хокінса, втім, як і багатьох інших джазових саксофоністів, в буквальному сенсі диктувала певні технічні вимоги іншим духовим інструментам ансамблю [62]. Варто відзначити, що тромбону означений рівень технічної майстерності виявився не під силу., через що його фактична значимість в рамках інструментального складу ансамблю поступово нівелювалася.

У різний час саксофон конкурував з кларнетом з приводу своєрідного верховенства в джазовій музиці. Безумовно, кожен з вищепозначених інструментів мав як переваги так і недоліки. Отже, відзначимо можливість домогтися значно більшої швидкості при гри на кларнеті, а саксофон, в свою

¹³ Коулмен «Хок» Хокінс (1904-1969) –американський джазовий саксофоніст (тенор-саксофон), автор власної виконавської школи. Один з найвидатніших тенор-саксофоністів, чий творчий внесок в розвиток та популяризацію джазового мистецтва практично неоціненний.

чергу, безсумнівно виграшний в тембральному аспекті, де за рахунок унікальної пластичності звучання тембральна палітра саксофона представляється значно універсальнішою.

В контексті даного наукового дослідження нами сформований і представлений стислий нарис творчості найвидатніших та значущих джазових саксофоністів ХХ століття, чия художня спадщина представляє собою вагомий внесок в світову історію джазового виконавства. Заразом, нами була виконана спроба диференціації виконавців відповідно до принципу стильової приналежності. Оскільки ранні етапи формування джазу, як принципово нового музичного спрямування не мали можливості похвалитися саксофоністами-віртуозами, своєрідними піонерами джазу стають фігури озвучених раніше А.Ролліні, Д. Дорсі, С.Беше та К.Хокінса.

Водночас, однією з найважливіших постатей, що має безпосереднє відношення до свінгу і становленню саксофона як джазового інструмента, стає **Лестер Янг**¹⁴. Лестер Уїліс Янг народився в 1909 році в містечку Вудвілл, Міссісіпі. Сім'я майбутнього всесвітньовідомого саксофоніста була напрочуд музичною, що значною мірою обумовило раннє освоєння музики юним Лестером. Впродовж власного творчого шляху, Лестер Янг здобув славу найбільшого музиканта-саксофоніста епохи *свінгу*. Завдяки участі у складі біг-бенду Каунта Бейсі, Л.Янг набуває популярності у якості впливового музиканту, виконавська манера якого найчастіше характеризується як «прохолодна», з використанням доволі нестандартної гармонії [54]. Віртуозний стиль імпровізування Л.Янга відрізнявся плавністю фразування і мислення, що, в свою чергу, в буквальному сенсі передбачило подальшу появу таких стильових відгалужень як бібоп і кул-джаз.

Наступним відомим представником епохи свінгу стає саксофоніст **Бен Вебстер**¹⁵. Цікавий той факт, що юний Вебстер почав освоювати саксофон під управлінням батька Лестера Янга – Вільяма Янга, що в ті часи

¹⁴ Лестер Уїліс Янг (1909-1959) –американський джазовий тенор-саксофоніст, один з найвидатніших саксофоністів епохи свінгу.

¹⁵ Бен Вебстер (1909-1973) – американський джазовий тенор-саксофоніст, видатний митець епохи свінг.

очолював власний сімейний оркестр і запросив до його складу Б.Вебстера. Виконавському стилю Б.Вебстера були характерні риси потужного, і водночас неймовірно «оксамитового» тембру, наділеного особливою в'язкістю і плинністю. Завдяки власній унікальній виконавській манері Б.Вебстер прославився як, можливо кращий виконавець балад в історії джазового мистецтва. Заразом, даний саксофоніст запам'ятався у якості витонченого майстра так званих «звукових штрихів», за допомогою яких значною мірою розширив звичну тембральну палітру розмаїттям акустичних відтінків. Будучи беззаперечним прихильником творчості Коулмена Хокінса, Б.Вебстер стає істинним наступником художнього стилю свого старшого колеги і духовного наставника.

Поряд з Коулменом Хокінсом, що впливав на юного Б.Вебстера, на окрему увагу заслуговує ще одна персона «золотої епохи» свінгу, а саме **Джонні Ходжеса**¹⁶. Саме він, поряд з К.Хокінсом був втіленням ікони стилю для молодих і перспективних саксофоністів джазменів. Джон Корнеліус Ходжес народився в 1906 році в місті Кембридж, штат Массачусетс. Художній внесок Д.Ходжеса в історію розвитку джазового спрямування воістину величезний: по-перше він стає одним з найвпізнаваних альт-саксофоністів, неперевершеним майстром свінгу, а по-друге відіграв важливу роль в питанні становлення славнозвісного в ті роки оркестру під керівництвом самого Дюка Еллінгтона¹⁷. Надалі його (Д.Ходжеса) образ музиканта-віртуоза стає своєрідним символом покоління, який на довгі роки фактично продиктував подальший мистецький шлях більшості зірок-початківців. Власний виконавський стиль Д.Ходжес наслідує від свого кумира Сіднея Беше, ключовими виконавськими рисами якого були уважний підхід до ритму, прагнення до «пасторальності» й плавності звучання тембру саксофона [57].

¹⁶ Джон Корнеліус «Джонні» Ходжес (1906-1970) – американський альт-саксофоніст, що прославився як неперевершений майстер свінгу.

¹⁷ Едвард «Дюк» Кеннеді Еллінгтон (1899-1974) – афро-американський джазовий піаніст, композитор, керівник всесвітньвідомого оркестру.

Воістину культовою фігурою джазової культури стає персону тенор-саксофоніста **Джона Колтрейна**¹⁸. Унікальний виконавський стиль, нестандартний «арсенал» штрихів, ритміка, гармонія, все це свідчить про наявність абсолютної індивідуальності виконавської манери Д.Колтрейна. Поряд з такими «китами» джазового спрямування як Чарлі Паркер, Дюк Еллінгтон, Майлз Девіс і Луї Армстронг, Д.Колтрейн стає одним з найвпливовіших джазових музикантів другої половини ХХ століття, чий вплив на становлення сучасних джазових виконавців, власне як і на імпрровізаційну школу в цілому практично неоціненний. Його сольні студійні платівки «*A Love Supreme*», «*Coltrane Jazz*», «*Giant Steps*» фактично, нині позиціонуються у якості своєрідної «настільної книги», абсолютної хрестоматії джазового імпрровізування. Створений Д.Колтрейном В 1960 році кuartет, до складу якого увійшли піаніст Маккой Тайнер, бас-гітарист Джиммі Геррісон і барабанщик Елвін Джонс, донині вважається одним з найкращих джазових ансамблів в історії джазу. Водночас, деякими мистецтвознавцями висувається гіпотеза, щодо кваліфікування кuartету Д.Колтрейна як найвдалішого колективу музикантів.

Характеризуючи художній внесок Д.Колтрейна в історію розвитку і становлення джазового спрямування, неможливо оминати ще одну, в прямому сенсі культову постать доби джазу, віртуозного альт-саксофоніста, аранжувальника, композитора, засновника стилю **бібоп** – **Чарлі Паркера**¹⁹. Чарлі Паркер позиціонується як найвідоміший джазовий саксофоніст за всю історію джазового напрямку і як один, з найвпливовіших і значущих геніїв джазу в цілому. Народившись в 1920 році, юний Ч.Паркер починає освоювати мистецтво гри на саксофоні, який йому вдалося позичити в класі музики його рідної школи в місті Канзас-Сіті. Ще до настання десятирічного віку, як пізніше зізнавався сам Ч.Паркер в ході інтерв'ю Полу Дезмонду, він

¹⁸ Джон Вільям Колтрейн (1926-1967) – американський джазовий тенор-саксофоніст, флейтист, композитор, лідер кuartету Колтрейна.

¹⁹ Чарльз «Птах» Паркер молодший (1920-1955) – легендарний американський джазовий саксофоніст і композитор, фундатор стилю бібоп.

«...займався протягом трьох, чотирьох років по 15 годин на добу...» [55].

Творчий геній Чарльза Паркера був визнаний сучасниками ще за життя талановитого саксофоніста. Варто зазначити, що до числа інноваційних відкриттів слід віднести експерименти в області сольного виконавства, як специфічна спроба всецілого урізноманітнення мелодії, суть якої полягала в тому, що мелодичну лінію можливо, навіть необхідно спрямовувати в абсолютно будь-яку тональність, за умови використання всіх 12 звуків хроматичної гами. У такий спосіб Ч.Паркер буквально спровокував руйнування вже наявних стереотипів побудови фраз і сольних епізодів раннього джазу. Розпочавши свій творчий шлях в невеликих танцювальних клубах, де регулярно проводилися характерні для тих часів «jam session²⁰», Чарлі «Птаха» набуває популярності в колі значно іменитіших колег того часу, тим самим увінчувавши своє ім'я в так званому «Пантеоні Джазу». Його реформації в області стильових нововведень, на наш погляд, були викликані нестримним бажанням молодих музикантів, що вдало сформулював Телоніус Монк²¹: *«Ми бажаємо творити музику, яку вони (прихильники свінгу) грати не зможуть»* [61]. На жаль, через заборону на створення комерційних записів, що діяла в США в період 1942-1944-х років, на сьогоднішній день практично не збереглися аудіозаписи раннього бібопу. Творча спадщина «Птахи» Паркера практично неоціненна. Більшість з його джазових стандартів було удостоєні почесного місця в Залі Слави «Греммі», особливо його Live-альбом *«Jazz at Massey Hall»*. Такі стандарти як *«Ornithology»*, *«All the things you are»*, *«Summertime»*, *«Parker`s Mood»*, *«Yardbird suite»* і багато інших треків, вже на протязі багатьох десятиріч слугують своєрідною іконою стилю і наслідування в колі молодих музикантів, які намагаються опанувати мистецтвом імпровізації

²⁰ Jam Session – або «джерм сейшн», (англіцизм) умовне позначення що характеризує процес спільного послідовного індивідуального та загального імпровізування на задану тему. Характерною особливістю даного явища є факт непередбаченого, дещо спонтанного колективного музикування, в рамках якого будь-хто з музикантів має змогу долучитися до акту творчості.

²¹ Телоніус Монк (1917-1982) – видатний американський джазовий піаніст і композитор, один з фундаторів стилю бібопу.

орієнтуючись на приклад творчості Ч.Паркера. Напевно, на наш погляд, навряд чи існує саксофонний виконавець, який тією чи іншою мірою не відчув би на собі вплив прославленого творця «музики вільних».

Як і зазначалося раніше, в контексті даного наукового дослідження нами були вибірково відібрані найбільш значимі виконавці-саксофоністи, представники джазової традиції. Ще одним блискучим віртуозом-імпровізатором, що викликає велетенське відчуття поваги є **Майкл Брекер**²². Водночас, варто наголосити, що М.Брекер має безпосереднє відношення до епохи сучасного джазу, будучи одним з найпопулярніших та затребуваних виконавців за всю історію джазу. Більшу частину своєї професійної кар'єри саксофоніст провів амплуа сайдмена, завдяки чому, впродовж творчого шляху він взяв участь у записі понад 700 студійних платівок. Цікавий той факт, що в рамках вищезначених 700 платівок, М.Брекер приймав участь як сольний виконавець, так і у якості артиста оркестру чи ансамблю, що, в свою чергу, свідчить про неймовірний рівень професіоналізму та мобільності артиста. Багато пізніше, М.Брекер, власне зізнавався, що практика оркестрового музикування сприяла розвитку абсолютного відчуття метро-ритму. Можливо, згадував М.Брекер, напрацювання даної навички, обумовлювалося пристрасним захопленням ударними інструментами в юнацтві. Цікаво, що його перша авторська платівка, що мала назву «*Michael Brecker*» виходить у світ лише в зрілому віці, адже на момент її релізу М.Брекеру було вже 37 років. Проте, згодом він стає автором понад 10 власних дисків, при чому дана кількість не враховує влатівки, що були записані в тандемі з його рідним братом Ренді Брекером у складі їх спільної команди «*The Brecker Brothers*» [53]. Між тим, стосовно виконавського стилю саксофоніста, варто зазначити, що він всеціло наслідує манеру свого кумира, видатного Джона Колтрейна, хоча і з обмовкою на наявність характерних елементів одразу декількох стильових відгалужень в рамках

²² Майкл Леонард Брекер (1949-2007) – американський джазовий тенор-саксофоніст, композитор, керівник ансамблю Brecker brothers.

його саксофонної творчості. Тож відмічаємо присутність фанкових інтонацій, ф'южну і, що цікаво, навіть окремих стилістичних елементів рок-музики. Останній елемент з вищезазначених відігравав доволі вагому роль у творчості Майкла Брекера, зокрема, за часів співпраці з його братом Ренді в колективі «*The Brecker Brothers*». Особливої уваги, на наш погляд, заслуговують його експерименти в області розширення тембральної палітри саксофона. Повсюдно застосовуючи всеможливі техніки так званого «передування» (обертони) поряд з переконливим «арсеналом» фальш-аплікатур (*bisbigliando*) М.Брекеру вдавалося штучно розширювати і збагачувати основний регістр тенор-саксофона, тим самим виводячи даний інструмент на принципово новий виконавський рівень.

У якості останнього аналізованого виконавця, що входить до сформованого нами своєрідного переліку найвидатніших джазових саксофоністів нами була обрана постать **Кенні Гарретта**²³. Творча біографія музиканта воістину багатогранна, буквально рясніє яскравими виступами і величезною кількістю музичних премій та нагород. Насамперед, зазначимо, що визнанням публіки К.Гарретт зобов'язаний синові легендарного Дюка Еллінгтона – Мерсеру Еллінгтону, з яким саксофоніст на протязі кількох років тісно співпрацював в оркестрі Д.Еллінгтона. Паралельно молодий джазмен черпає натхнення в оркестрі Майлза Девіса²⁴, а трохи згодом стає учасником супергурту²⁵ «*Five Peace Band*», до складу якої входили видатні блискучі музиканти-джазмени сучасності: Чик Корія, Джон Маклафлін²⁶, Крістіан Макбрайд²⁷, а також Вінні Колайута²⁸. Крім того, К.Гарретт регулярно бере участь у записах різноманітних студійних альбомів, а також багатьох концертних виступах таких іменитих метрів джазу як Майлз Девіс, Дюк Еллінгтон, Джон Скофілд, Арт Блейкі, Фредді Хаббард, Фероу Сандерс,

²³ Кенні Гарретт (1960) – американський джазовий саксофоніст, флейтист, бенд-лідер.

²⁴ Майлз Дейві Девіс III (1926-1991) – американський джазовий трубач та композитор.

²⁵ Супергурт (англ. Supergroup) – музичний гурт, до складу якого входили музиканти, що вже отримали визнання як сольні виконавці, або у складі інших колективів.

²⁶ Джон Маклафлін (1942) – британський джазовий гітарист-віртуоз.

²⁷ Крістіан Макбрайд (1972) – американський джазовий котрабасист, композитор і аранжувальник.

²⁸ Вінсент «Вінні» Колайута (1956) – американський джазовий барабанщик.

Маркус Міллер, Хербі Хенкок, Едін Джонс і багатьма іншими. Виконавський стиль Кенні Гарретта формувався протягом декількох років і супроводжувався величезною кількістю стильових експериментів, поряд з новаторством в тональному плані гармонії [54]. В рамках його імпровізацій доволі чітко прослуховуються характерні африканські мотиви і інтонації, що з позиції К.Гарретта кваліфікується як своєрідна данина поваги власним етнічним корінням, а деколи відчутні східні азійські інтонації, прояв яких особливо помітний в матеріалі його першого сольного альбому *«Introduction Kenny Garrett»*. Унікальність виконавської манери К.Гарретта вирізняється специфічною технікою своєрідного міжнотного ковзання при поєднанні півтонових інтервальних співзвуч.

Підсумовуючи, констатуємо, на підставі здійсненої історіографії видатних постатей професійних джазових саксофоністів таких як : Адріан Ролліні, Джиммі Дорсі, Сіднея Беше, Коулмена Хокінса, Лестера Янга, Бена Вебстера, Джонні Ходжес, Джона Колтрейна, Чарлі Паркера, Майкла Брекера, Кенні Гарретта, ми історично підійшли до постаті Боба Берга, який є продовжувачем та спадкоємцем творчості цих славетних музикантів.

Висновки до Розділу 1. Починаючи з першої половини ХХ століття дедалі збільшувалася кількість композиторів, що охоче вдавалися до експериментальних поєднань принципово відмінних традицій, маючи на меті привнесення в контекст джазового мистецтва, насамперед через власні композиції, новітні естетичні та музично-мовні можливості.

В процесі всебічного аналізу наявних джерел, фіксуємо існування велетенської кількості стильових відгалужень, а також унікальних «синтетичних» стильових моделей, зародження яких, великою мірою, обумовлене злиттям одразу кількох, часом принципово відмінних джазових стилів. Але з точки зору об'єктивності, абсолютно справедливе судження відносно того, що в контексті такого явища як джаз, на наш погляд, доволі чітко вбачаються обриси затяжного процесу перманентної еволюційної його

трансформації, в рамках якої спостерігаються регулярні фіксації випадків залучення принципу стильового взаємопроникнення, що в підсумку призвело до утворення озвучених нами раніше базисних джазових стилів.

Процес освоєння саксофона супроводжувався чи не блискавичним злетом до вершин популярності. З плином часу кількість музикантів, що зверталися до освоєння даного духового інструмента лише примножувалася. Перші справжні майстри, що оволоділи необхідними навичками гри на саксофоні почали з'являтися лише на початку 1920-х років.

В даному розділі представлений стислий нарис творчості найвидатніших та значущих джазових саксофоністів ХХ століття, чия художня спадщина представляє собою вагомий внесок в світову історію джазового виконавства. Заразом, нами була виконана спроба диференціації виконавців відповідно до принципу стильової приналежності.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИТОРСЬКА І ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ БОБА БЕРГА В КОНТЕКСТІ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

2. 1. Феномен композиторської творчості в системі джазового мистецтва (на прикладі діяльності Боба Берга)

Композиторсько-виконавська спадщина Роберта (Боба) Берга, незважаючи на досить нетривале творче життя (через трагічну загибель у автокатастрофі у віці 51 року), являє собою взірць високоякісного мистецтва, квінтесенція якого полягає в органічному поєднанні виняткового композиторського генія разом із виконавським хистом неперевершеного і блискучого віртуоза-саксофоніста. Варто зазначити, що безпосередньому авторству Роберта (Боба) Берга належить запис понад 20 студійних альбомів²⁹, кожен з яких є неповторним і відзначається самотутністю. Ба більше, враховуючи прагнення Боба Берга до невинного пошуку новаційних засобів художньої виразності, цілком імовірно припущення щодо позиціонування студійних альбомів як своєрідного поступального процесу максимально повного охоплення всеможливого жанрово-стильових розмаїття джазового мистецтва.

Певна річ, міркування щодо виключно самостійного творчого розвитку з подальшим становлення Боба Берга як «кита» джазового музикування є дещо перебільшеним. Безперечно, мистецький талант американського саксофоніста викликає лише захоплення, проте, в даному випадку, на наш погляд, виникає необхідність у здійсненні значно детальнішого аналізу художньої складової творчого шляху Роберта Берга. Як було відзначено, художні пошуки молодого музиканта охоплювали фактично всі існуючі жанрово-стильові моделі, що були представлені в тогочасному джазовому

²⁹ Позначена кількість студійних альбомів досить умовна, адже її склад налічує 12 сольних альбомів Б. Берга, а також низку студійних платівок, запис яких зумовлював залучення Боба Берга у якості «сайдмена».

мистецтві. Втім, з метою чіткого розмежування мистецьких якостей Боба Берга, вважаємо за необхідне диференціювати творчість американського саксофоніста на рівні композиторської і виконавської діяльності.

Стосовно «композиторської» складової, перш за все, варто відзначити, що спрямування до композиції було невід’ємно пов’язаним із розвитком виконавської майстерності. Водночас, згідно усталеному твердженню, що побутує в колі естрадно-джазових музикантів, композиторський хист практично завжди є похідним чинником, підґрунтям для якого стає саме виконавська діяльність. Отже, підсумовуючи вищезначене, можемо припустити, що композиція як художнє явище в контексті джазового мистецтва може позиціонуватися у якості своєрідної «підпорядкованої» (виконавській майстерності) творчості.

Водночас, подібна парадигма є доволі спірною, адже її алгоритм функціонування представляється доволі суперечливим. Оскільки таке поняття як «композиторство»³⁰, безумовно, передбачало наявність унікального феномену обдарованості, виникає необхідність у лаконічному порівняльному аналізі традиційної академічної композиції з джазовою. Вирішення даного питання, на наш погляд, мислиться як першочергове завдання, адже принципова відмінність двох, безперечно виняткових композиторських традицій, обумовлена специфікою їхнього функціонування.

Згідно з науковим баченням І. Пясковського³¹, поняття «композитор», переважно, має відношення до традиції академічної музики [44]. Водночас, із приводу естрадних жанрів музичного мистецтва (рок-музика, поп-музика, тощо), автор наголошує на застосуванні принципово іншого визначення – *«автор пісні (композиції)»*. Звичайно, подібна теза дещо категорична, хоча в її структурі існує певна обмовка на те, що в контексті сучасного музичного

³⁰ Похідне від «композитор». Термін «композитор» активно використовується починаючи з XVI ст. Даний термін характеризує людину чи групу людей що тією чи іншою мірою проявляють ознаки музично-творчого обдарування [20, с.23].

³¹ Ігор Болеславович Пясковський (1946-2012) – видатний український музикознавець, доктор мистецтвознавства, професор.

мистецтва поняття «композитор» набуває ознак своєрідного «збірного визначення», в контексті якого зосереджені всеможливі прояви композиторських якостей. Іншими словами, І. Пяковський допускає думку щодо розгортання процесу трансформації такого визначення як «композитор», в рамках якого, в умовах сьогодення, поступово нівелюються загальноприйняті «догмати» традиційного композиторства, в першу чергу за рахунок ототожнення понять «*композитор*» та «*автор пісні*».

Сучасне музичне мистецтво фактично повністю перебуває під впливом новітніх течій, прояв яких, великою мірою характеризується зростанням кількості популярної музики. Проте, навіть в умовах тотальної комерціалізації наявні непоодинокі випадки написання якісних та художньо значущих творів, створених музикантами, представниками джазової традиції.

Цікавий той факт, що феномен джазового композиторства як явища в сфері музичного мистецтва на даний момент є малодослідженим, а тому вимагає значно поглибленішого вивчення специфіки утворення, а також функціонування в системі загальноприйнятих координат музичного мистецтва. Втім, з іншого боку, викликає зацікавленість масштабне дослідження авторитетного музикознавця У.Сарджента³² «*Jazz: Hot and Hybrid*» [46], в рамках якого автор приділяє значну увагу розв'язанню питання історії джазового мистецтва разом із дослідженням його специфіки та ключових особливостей функціонування. Варто зазначити, що вказане дослідження представляє собою абсолютно фундаментальну наукову працю історико-теоретичної спрямованості, основна мета якої характеризується намаганням автора відстежити витoki джазу, як різновиду музичного мистецтва, в контексті взаємозв'язку, а також подальшого взаємопроникнення джазу та «*популярної*» чи «*серйозної*» музики. Отже, в рамках книги автор висуває тезу відносно безпрецедентності феномену «джазового композитора», тим самим зводячи в абсолют його (композитора) художній внесок в розвиток джазу як самоцінного мистецтва.

³² Уінтроп Сарджент (1903-1986) – американський музичний критик, науковий дослідник та музикознавець.

Так в чому ж полягає унікальність феномена джазового композитора? Що відрізняє його від композиторів академічної традиції? Вірогідно, відповідь криється в самій концепції джазового музикування. Як відомо, джазовий музикант³³, з урахуванням жанрово-стильових особливостей його творчості, на відміну від академічного виконавця, вирізняється застосуванням характерного комплексу засобів художньої виразності поряд з новітніми формами реалізації творчого потенціалу. В значно ширшому розумінні, поняття «джазовий музикант» зосереджує в собі одразу декілька творчих здібностей, адже джазовий виконавець водночас є і автором композиції, і автором аранжування, а також безпосередньо виконавцем власних композицій. Подібний універсалізм, варто зазначити, вигідно відрізняє естрадних музикантів від представників академічної спрямованості.

До того ж, розмірковуючи з приводу визначення компетенції джазових музикантів, необхідно згадати засадничий фактор, завдяки якому відмінність між академічними та джазовими музикантами є більш, ніж очевидна. Безумовно, в даному випадку мова про *імпровізаційну* складову, як першооснову абсолютно кожної джазової композиції, що, в свою чергу, може позиціонуватись як безпосередній прояв композиторського таланту.

Підсумовуючи, слід зазначити, що постать джазового музиканта-композитора, нині породжує величезну кількість палких дискусій відносно встановлення компетенції джазових музикантів, їх мистецьких вподобань, художньо-естетичної значущості їх творчості, а також загального ступеню впливу на світ музичного мистецтва. Водночас, єдиний факт залишається беззаперечним: плеяді видатних джазових музикантів, з моменту зародження джазової традиції, завдяки винятковій експресивності та відвертості вираження почуттів за допомогою музики, вдалося сформувати конкурентоздатну модель принципово нового професійного музикування, що

³³ Враховуючи спорідненість понять «джазовий музикант» та «джазовий композитор» пропонується надалі позиціонувати їх як тотожні.

орієнтувалося на ідею свободи мислення, з опорою на самобітні культурно-етнічні традиції.

2.2. Творчий портрет Боба (Роберта) Берга. Передумови та етапи становлення виконавського стилю

Передусім, на основі існуючих джерел окреслимо стисло основні віхи життєтворчості Боба Берга [55; 56; 58].

Роберт «Боб» Берг народився 7 квітня 1951 року у Брукліні, штат Нью-Йорк. Змалку майбутній всесвітньовідомий саксофоніст був занурений у світ музики. Його батьки, прагнучи допомогти максимально повній реалізації музичних здібностей маленького Боба Берга, всіляко намагалися виховати в його свідомості зацікавленість до музичного мистецтва [60]. Така батьківська підтримка спонукає Роберта Берга вже в шестирічному віці почати освоювати мистецтво гри на фортепіано.

Проявляючи виняткові виконавські здібності, юний Боб Берг вперше замислюється на предмет пошуку нового музичного інструмента, і, як наслідок, принципово відмінного тембрального забарвлення, що, поряд з екстраординарними технічними можливостями, в свою чергу, в значній мірі сприяло б активізації процесу становлення Боба Берга у якості високоякісного джазового митця. Невдовзі подібні пошуки увінчалися успіхом і вже в тринадцятилітньому віці він вперше знайомиться з саксофоном. Саме в 1964 році Роберт успішно складає вступні іспити до нью-йоркської школи виконавських мистецтв, де, власне й починається його цілеспрямоване сходження на «олімп» джазового мистецтва. Цікавий той факт, що всупереч популярності Роберта в амплуа тенор-саксофоніста, першим його інструментом стає саме альтовий різновид даного духового інструмента. Згідно спогадам самого виконавця, рішення щодо освоєння альт-саксофона, головним чином було продиктоване суцільним захопленням

від знайомства з мистецтвом джазу, зокрема з «альтовою» творчістю славетного майстра Кеннонболла Еддерлі³⁴.

Варто зазначити, що заняття на саксофоні цілковито захоплюють Боба Берга, в результаті чого, батьки, розгледівши музичний геній підлітка, намагаючись посприяти зміцненню його виконавського потенціалу приймають доленосне рішення відносно вступу до Джульярдської консерваторії. Пізніше, юний Роберт доволі вдало завершує вступну кампанію, завдяки чому його прізвище з'являється в списку студентів зарахованих на перший курс чільної Джульярдської школи мистецтв (консерваторії)³⁵. Саме цей період життя варто пов'язувати з початком процесу своєрідного становлення творчої особистості Боба Берга. Впродовж навчання в консерваторії молодий виконавець активно вивчав академічну гру на альт-саксофоні, попутно самотійно освоюючи ази джазового мистецтва.

Навчання в Джульярдській школі, великою мірою, стає переламним моментом в житті молодого виконавця, адже знаходячись у оточенні товаришів, однодумців та компетентних педагогів поступово формувався виконавський стиль Боба Берга, а його музичний смак набував принципово нових обрисів та змісту. Крім того, чи не найпершим фактором, що, фактично, визначив подальший вектор художнього розвитку творчості талановитого саксофоніста стає виконавська спадщина найвидатніших майстрів гри на саксофоні ХХ століття. Багато пізніше, Роберт особисто зізнавався, що протягом усього творчого шляху у якості своєрідного духовного, художнього та естетичного «дороговказу» для нього завжди поставала культова постать геніального Дж. Колтрейна³⁶. Авторська музика «пізнього» Дж. Колтрейна періоду 1964–67-их років буквально зачаровувала Боба Берга відвертістю експресивної, виразної манери виконання митця, хактерною ознакою якої було унікальне тембральне забарвлення тенорового

³⁴ Джуліан Едвін «Кеннонболл» Еддерлі (1928-1975) – американський джазовий альт-саксофоніст і композитор. Яскравий представник спрямування «хард-боп».

³⁵ Джульярдська школа – один з найпрестижніших американських вищих навчальних закладів у галузі мистецтва.

³⁶ Джон Уільям Колтрейн (1935-1967) – американський джазовий саксофоніст, композитор, бенд-лідер.

саксофона, з властивою йому щільністю звучання, а подекуди навіть з деякою агресивністю викладу художнього матеріалу. Юнацьке прагнення до художнього самоствердження, пошук нових засобів та форм музично-художньої виразності поряд з вищезгаданим впливом творчості Дж. Колтрейна, спонукає Боба Берга звернутися до експериментальних стилевих віянь джазового мистецтва (*фрі-джазу* та ін.).

Водночас, починаючи з 1970-х років творчість Роберта Берга характеризується тяжінням до так званої концепції «зворотної еволюції», в рамках якої спостерігається активне переорієнтування художніх поглядів виконавця в бік «пост-бопівської» стилістики. Варто зазначити, що подібні трансформації стилістичної складової в контексті творчості Боба Берга, насамперед, пов'язані зі знайомством Боба Берга з Джеком Макдаффом³⁷, результатом чого стало запрошення молодого саксофоніста до свого ансамблю. Проте, у той час – на початку 1970-х років – Роберт приймає рішення щодо вибору нового музичного інструмента – тенор-саксофона, що, на наш погляд, може позиціонуватись у якості своєрідного наслідування філософії Дж. Колтрейна. Отже, орієнтування на стилістику «*бопу*» в творчості Боба Берга періоду 70-х років XX століття лише зміцнюється, в результаті чого його перші авторські композиції, з точки зору стилістичного аналізу, мають безпосереднє відношення до стилістики «*хард-боп*». Водночас, допоміжним фактором в процесі становлення хард-бопівської стилістики в творчості Боба Берга стає запрошення до ансамблю Гораса Сільвера³⁸, де сузикант виступаючи в період з 1973 по 1976 роки здобуває перше визнання у якості професійного джазового виконавця. Витонченість виконавської техніки в поєднанні з оксамитовим тембром тенору Боба Берга, дозволили йому в найкоротший термін вигідно зарекомендувати себе в колі найвидатніших джазменів того часу. Згодом,

³⁷ Бразер «Джек» Макдафф (1926-2001) – американський джазовий органіст.

³⁸ Горас Ворд Мартін Таварес Сільвер (1928-2014) – американський джазовий піаніст, композитор та аранжувальник.

Роберту надходить запрошення від самого Сідара Уолтона³⁹, що в ті часи вже співпрацював з Артом Блейкі⁴⁰, а також багатьма іншими музикантами першої величини. В оркестрі Уолтона Боба Берг одразу стає беззмінним тенор-саксофоністом, виступаючи в його складі аж до 1983 року.

Втім, переломний момент, що в буквальному сенсі визначив подальший творчий шлях Боба Берга відбувся в 1983 році: всесвітньовідомий джазовий трубач тих років Майлз Девіс, будучи враженим щирістю виконавського стилю Боба Берга, негайно пропонує останньому місце в складі власного джаз-бенду, популярність якого вже давно поширилася за межами північно-американського континенту. Цікавий той факт, що виконавська манера Боба Берга, власне, як і тембр його тенор-саксофона були напрочуд схожі з манерою та тембром славетного Уейна Шортера⁴¹, що, на наш погляд, великою мірою спонукало Девіса, до речі на протязі довгих років співпрацювавшого з Шортером, запросити 32 річного талановитого саксофоніста. Варто зазначити, що завдяки досвіду плідної співпраці з Девісом Боб Берг миттєво набуває статусу фігури першої величини в колі джазових музикантів, тим самим піднімаючи власну популярність. Проте, незважаючи на доволі щільну співпрацю підсумком їх спільного музикування стає запис єдиного студійної платівки, що має назву «*You're Under Arrest*».

Пізніше, в зв'язку з закінченням співпраці з бендом Девіса у якості оркестранта, пріоритетом для Боба Берга стає власна сольна виконавська практика. В найкоротший термін за авторством Боба Берга на світ з'являється низка сольних платівок, зокрема і в співавторстві з видатним гітаристом XX століття Майком Штерном⁴². Цікаво, що музичний матеріал даних альбомів вирізняло активне симбіотичне поєднання одразу декількох стильових відгалужень. Однак, з точки зору стильового аналізу,

³⁹ Сідар Ентоні Уолтон-молодший (1934-2013) – американський джазовий піаніст та композитор.

⁴⁰ Артур «Арт» Блейкі (1919-1990) – американський джазовий барабанщик. Культова фігура в джазі XX століття.

⁴¹ Уейн Шортер (1933) – американський джазовий саксофоніст та композитор.

⁴² Майк Штерн (1953) – американський джазовий гітарист

фундаментальною стильовою моделлю, що була застосована у якості художньої першооснови даних альбомів стає *фанк*. Додамо, що нерідко «фанкова» основа перебуває у взаємодії з кантрі музикою, поряд з перманентним вкрапленням всеможливих характерних композиційних елементів, що мають безпосереднє відношення до тих чи інших стильових відгалужень, що повною мірою розкривають розмаїття джазового мистецтва. Квінтесенція подібних експериментів, як пізніше зазначав автор, полягала в намірі запису унікальних платівок, що викликали б постійний інтерес публіки, в першу чергу за рахунок масштабності внутрішньої полістилістичної змістовності, зосередженої в рамках даного альбому. Інакше кажучи, позначений вище студійний альбом позиціонувався у якості своєрідної «золотої середини» в контексті джазового мистецтва, а композиції, що були зосереджені в його (альбомі) складі, повною мірою мали б задовольнити слухацький смак поціновувачів.

З плином часу Боб Берг все більше стверджується як самобутній джазовий саксофоніст, в першу чергу завдяки високоенергійному та потужному виконавському стилю гри. Варто зазначити, що його сольні епізоди характеризуються ясно окресленим, неймовірно збагаченим тембральним наповненням інструмента, що, поряд з яскравістю філігранної артикуляції викликає почуття певної невичерпності імпровізаторської винахідливості Боба Берга. Тембральному забарвленню тенор-саксофона Роберта були властиві ознаки своєрідного симбіозу елементів ритм-н-блюзу, як певного відсилання до творчості видатного естрадного саксофоніста другої половини XX століття Джуніора Уолкера⁴³. Водночас, з одного боку яскраво відчувається особлива лірико-експресивна форма художнього самовираження, що частково запозичена від витонченого майстра свінгової

⁴³ Отрі де Уольт Міксон молодший (сценічний псевдонім Джуніор Уолкер) (1937-1995) – американський естрадно-джазовий саксофоніст та вокаліст, що виступав в жанрах Соул, рок, поп та R&B. Зірка періоду ритм-н-блюз.

епохи Арнетта Кобба⁴⁴, а з другого – виразно прослуховується особлива інтелектуальна свобода й душевність, що були притаманні творчості культових джазових саксофоністів Уейна Шортера, Джо Хендерсона⁴⁵, а також, власне, кумира самого Боба Берга – Джона Колтрейна. Додамо, що означені вище виконавські характеристики мають безпосереднє відношення до музикування як в рамках акустичних ансамблів, так і в рамках суто електронних ансамблів.

Виконавський стиль Боба Берга, власне як і його композиторський стиль, протягом всіх етапів творчого життя талановитого митця знаходився у стані перманентної трансформації, еволюційний вектор якої був підпорядкований єдиній концептуальній ідеї – невпинному пошуку новітніх форм реалізації художнього задуму, новітніх засобів музичної виразності, гармонії, мелосу, тощо. На початку 90-х років ХХ ст. Боб Берг знайомиться з Чик Коріа⁴⁶, в результаті чого останній запрошує Боба Берга до співпраці у складі славного акустичного квартету Коріа. Завдяки подібному тандему на світ з'являються одразу дві студійні платівки, завдяки релізу яких Роберт долучається до чисельних світових турне у складі все того ж квартету Коріа. Паралельно з гастрольними турами квартету Коріа, Боб Берг встигає підготувати та здійснити турне у складі власного квартету.

Виконавський талант обдарованого саксофоніста, крім суто слухацької аудиторії, отримав схвальні відгуки і з боку професійних музичних критиків, в результаті чого в 1993 році композиція «*Back Roads*», що входила до складу однойменного студійного альбому (1991) була номінована на найпрестижнішу музичну премію «*Grammy*»⁴⁷ в номінації «найкраще сучасне виконання джазу».

⁴⁴ Арнетт Клофус Коббс (1918-1989) – американський джазовий саксофоніст, один з найяскравіших представників епохи свінг.

⁴⁵ Джо Хендерсон (1937-2001) – американський джазовий тенор-саксофоніст.

⁴⁶ Армандо Ентоні «Чик» Коріа (1941) – американський джазовий піаніст і композитор, що стояв біля витоків стилю ф'южн.

⁴⁷ «Grammy» – найпрестижніша музична нагорода американської Академії звукозапису. Еквівалент премії «Оскар» у кінематографі.

Популяризації творчості Боба Берга, насамперед, сприяла активна концертна діяльність артиста, в рамках якої він брав участь у чисельних джазових фестивалях та концертах, більшість з яких, що цікаво, не несли в собі абсолютно жодного комерційного підґрунтя. Звучання тенорового саксофона Боба Берга можна було почути скрізь, зокрема він доволі часто виступав наживо в клубі «NYC» що на 6-й південній авеню. В різний час йому пощастило співпрацювати з низкою, без перебільшення справжніх метрів джазового мистецтва, серед яких слід зазначити персони наступних митців: Стів Гедд⁴⁸, Едді Гомез⁴⁹, Білл Еванс⁵⁰, Діззі Гіллеспі⁵¹, брати Бренфорд та Уінтон Марсаліси⁵², Том Костер⁵³, Кенні Дрю⁵⁴, Біллі Хіггінз⁵⁵, Сем Джонс⁵⁶, Гері Бертон⁵⁷ та багато інших.

Проте, життя неймовірно талановитого та одарованого музиканта виявилось, на жаль, виявилось занадто коротким. Як відомо, останні роки життя Боба Берга були сполучені з роботою джазмена у складі легендарного «*Jazz Time Band*», в який також входили джазові постаті першої величини сучасності: Ренді Брекер⁵⁸ (труба), Джої де Франческо⁵⁹ (орган), Пол Болленбек⁶⁰ (гітара), а також Денніс Чемберс⁶¹ (ударні інструменти). Поряд з цим, Боб Берг невпинно репетирує зі своїм власним, помітно оновленим ансамблем, до складу якого, до речі, завдяки авторитету Боба Берга, вдалося

⁴⁸ Стівен Кенделл Гедд (1945) – американський джазовий барабанщик, перкусіоніст а також сесійний музикант.

⁴⁹ Едгар «Едді» Гомез (1944) – американський контрабасист пуерто-риканського походження.

⁵⁰ Вільям «Білл» Джон Еванс (1929-1980) – американський джазовий піаніст.

⁵¹ Джон «Діззі» Біркс Гіллеспі (1917-1993) – американський джазовий трубач, співак, керівник ансамблів, бенд-лідер та композитор.

⁵² Брати Марсаліси – Бренфорд (1960) – американський джазовий саксофоніст композитор, та бенд-лідер; Уінтон (1961) – американський джазовий трубач та композитор. Художній керівник джазового Лінкольн-Центру.

⁵³ Том Костер (1941) – американський виконавець на клавішних інструментах, композитор.

⁵⁴ Кеннет «Кенні» Сідні Дрю (1928-1993) – американський джазовий піаніст

⁵⁵ Біллі Хіггінз (1936-2001) – американський джазовий барабанщик.

⁵⁶ Семюел «Сем» Джонс (1924-1981) – американський джазовий контрабасист, віолончеліст та композитор.

⁵⁷ Гері Бертон (1943) – американський джазовий вібрафоніст, композитор та аранжувальник.

⁵⁸ Рендел Едвард Брекер (1945) – американський джазовий трубач, флюгергорніст та композитор.

⁵⁹ Джої де Франческо (1971) – американський джазовий органіст, трубач та вокаліст.

⁶⁰ Пол Норіс Болленбек (1959) – американський джазовий гітарист.

⁶¹ Деніс Мілтон Чемберс (1959) – американський джазовий барабанщик та перкусіоніст.

залучити доволі іменитого нью-йоркського музиканта – Джо Локка⁶². Варто зазначити, що зусиллями даного колективу, що мав назву «*4 Walls of Freedom*» Боб Берг встигає записати повноцінний студійний альбом з однойменною назвою.

Проте, на жаль, нерідко доля вносить свої корективи. Життя одного з найбільш талановитих джазових саксофоністів в історії було раптово обірване через страшну автомобільну катастрофу. В результаті даної аварії Боб Берг отримав тяжкі травми, абсолютно несумісні з життям. На диво, дружина та син саксофоніста, що разом з ним знаходилися в салоні автомобіля, залишилися хоча й ушкодженими, проте живими.

Творча спадщина Боба Берга, попри такий нетривалий композиторсько-виконавський шлях саксофоніста налічує понад 12 авторських студійних платівок в рамках власної дискографії. З поміж означених 12 альбомів особливою популярністю користуються наступні: «*New Birth*» (1978), «*Steppin` Live in Europe*» (1982), «*Short Stories*» (1987), «*Cycles*» (1988), «*In the Shadows*» (1990), «*Back Roads*» (1991), «*Virtual Reality*» (1992), «*Enter the Spirit*» (1993), «*Riddles*» (1994), «*The Best of Bob Berg*» (1995), «*Another Standard*» (1997), «*Jazz Times Superband*» (2000).

2.3. «Snakes» Боба Берга: досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу

Музиканту Роберту (Бобу) Бергу вдалося реалізувати творчий геній одразу в декількох іпостасях: як витонченого майстра джазової композиції, як талановитого саксофоніста з непересічним виконавським хистом і як грамотного аранжувальника. Варто зазначити, що безпосередньому авторству Боба Берга належить запис понад 20 студійних альбомів, кожен з яких є неповторним. Практично кожна з його платівок отримала найвищу оцінку музичних критиків, заразом, викликавши бурхливий резонанс в суспільстві.

⁶² Джозеф «Джо» Пол Локк (1959) – американський джазовий вібрафоніст, композитор та педагог.

Більшості його композицій вже давно, і, на наш погляд абсолютно заслужено присвоєний статус «джазового стандарту».

Виконавський стиль Боба Берга, власне як і композиторський, протягом всіх етапів творчого життя означений невпинним пошуком новітніх форм реалізації художнього задуму, новітніх засобів музичної виразності, гармонії, мелосу тощо.

У даному дослідженні запропоновано детальний аналіз двох різнохарактерних джазових стандартів «*Snakes*» і «*All The Way*», які, на наш погляд, нині позиціонуються у якості своєрідних взірців всеосяжної майстерності Боба Берга.

В якості дослідження джазового стандарту «*Snakes*» був обраний студійний запис [64] у виконавській версії Боба Берга, адже авторський варіант виконання, на наш погляд, є еталонним. Даний зразок входить в альбом «*Short Stories*» – третій сольний альбом музиканта, один з найяскравіших прикладів своєрідного стильового симбіозу, в рамках якого рівною мірою чітко прослуховуються і свінгова традиція і африканська архаїчна культура, поряд з чим, відчутні лірико-драматичні риси соулу, а також дещо агресивні і динамічні інтонації стилів ф'южн і бібоп.

З точки зору формоутворення, даний джазовий стандарт має чіткі обриси типового шістнадцяти тактового інструментального блюзу. Водночас, стосовно специфіки виконавської манери, аналізований стандарт, почасти, може позиціонуватися як так званий «*shout blues*»⁶³, в першу чергу за рахунок гострого відчуття внутрішнього напруження й емоційно піднесеної динамічності викладу музичного матеріалу.

Стилістично дана джазова композиція має безпосереднє відношення одразу до декількох стильових відгалужень джазового спрямування. Отже, в рамках аналізу стильової структури стандарту відзначаємо наявність обрисів специфічного стилістичного відгалуження, що має назву латина-ф'южн.

⁶³ Shout blues – умовний термін, позначаючий естетико-інтерпретаційний різновид виконавського оповідання, що ґрунтується на декламаційній, часом дещо «кричущій» виконавській манері.

Водночас, на наш погляд, вельми очевидний факт позиціонування досліджуваного нами стандарту, як зразка традиційного стилю пост-боп. Зазначимо, що наведені вище тези не безпідставні, адже їх резонансність обумовлюється належним акустично-гармонічним підтвердженням. Відзначаємо рівною мірою осмислене впровадження одразу декількох стильових характеристик, що безпрецедентно підкреслюють факт взаємопроникнення низки стильових відгалужень джазового мистецтва.

Отже, щодо ознак стилю латина-ф'южн, відмічаємо активне звернення до використання специфічних метро-ритмічних формул в матеріалі ритм-секції, а конкретніше в партії ударних інструментів. Даний факт зумовлюється всецілим орієнтуванням ритм-секції на модель традиційного музикування в стилі латина, в рамках якого спостерігається регулярний зсув опорних долей такту, поряд з вкрапленням характерних для латино-американської музики метроритмічних фігур, завдяки чому досягається акустичний ефект екзотичної танцювальності музичного матеріалу, що звучить.

Водночас, озвучена раніше теза відносно стилю ф'южн, також не мислиться безпідставною: йдеться, зокрема гостро відчутне звучання окремих електромузичних інструментів, зокрема електрогітари та синтезатора, що, в свою чергу, віднаходять своє практичне застосування саме в рамках стилю ф'южн. Ба більше, загалом, спостерігається принцип перманентної взаємодії двох домінантних традицій джазового музикування, що знаходять свій прояв у тому чи іншому відрізку досліджуваної нами композиції. Втім, варто наголосити, що означені тези, значною мірою застосовні скоріше до групи ритм-секції. Що ж стосується партії саксофона, відзначимо що в контексті музичного тематизму чітко прослуховуються характерні інтонаційні риси стилю пост-боп. З точки зору драматургії характер викладу і розгортання музичного матеріалу, в цілому, базується на моделі традиційного пост-бопівського музикування, як на рівні мелодичного малюнка стандарту, так і на рівні імпровізаційних епізодів.

Виконавський аналіз інтерпретації Боба Берга

Боб Берг як неперевершений музикант-імпрровізатор, що володів колосальним виконавським досвідом і професійними навичками, в підсумку надав особливий музичний артефакт, здатний захоплювати, і zarazом вражати навіть найбільш досвідчених слухачів та прискіпливих музикальних критиків. Починаючи зі вступу сольної партії саксофона, виникає відчуття цілковито досконалого технічного володіння інструментом виконавця, (спостерігається виконання технічно складної мелодичної лінії, заснованої на дрібних тривалостях). Водночас, особливу складність для виконавця представляє перманентна трансформація метроритмічного малюнку, тим самим створюючи враження абсолютної простоти музикування. Значною мірою даний факт, як зазначає О. Мурга [38], обумовлюється втіленням принципу, сутність якого полягає в умінні свого роду подолання технічно складного, часом навіть трансцендентного музичного матеріалу, в результаті підносячи його слухачеві як доступне для виконання музикантами будь-якого класу. Іншими словами, віртуозність характеризується процесом навіювання виконавцем думки про те, що абсолютно будь-яка музика крізь призму його власного виконавського досвіду може і повинна бути виконана з відчуттям абсолютної простоти художнього оповідання.

Насамперед, особливої уваги, на наш погляд, заслуговує факт використання одразу декількох різновидів саксофона і рамок однієї композиції – сопрано і тенор-саксофона. Так відмічаємо виконання основної мелодичної лінії даного джазового стандарту в тембральному забарвленні сопрано-саксофона, що ж стосується безпосередньо імпрровізаційного розділу, тут спостерігається застосування вже принципово нового тембрального забарвлення – тенор-саксофона. Ймовірно, даний факт обумовлений бажанням композитора штучно розширити тембральну палітру даної композиції, а також надати загальному звучанню інтонацій екзотики. Стосовно імпрровізаційного розділу, з точки зору характеристикації принципу викладу мелодичного матеріалу, звертаємо увагу на активне звернення Боба

Берга до традицій бібопу, хоча й з певною обмовкою на певну трансформацію стилістичної основи бібопу, насамперед за рахунок вкраплення новітніх виконавських прийомів та штрихів. Отже, підсумовуючи зазначимо, що нами був встановлений факт залучення низки специфічних виконавських прийомів, що мають безпосереднє відношення до значно пізнішого періоду в історії джазової музики. До їх числа можна віднести наступні прийоми: *bisbigliando*, флажолети, перманентне дихання (ланцюгове дихання), обертонова техніка, активне звернення до регістру *альтіссімо*, а також традиційні джазові штрихи, зокрема демпфірування і лігований язык, що найчастіше знаходять своє практичне застосування саме в контексті музики стилю бібоп.

З точки зору технічної складової, варто зазначити, що Боб Берг у рамках імпровізаційного епізоду здебільшого звертається до техніки так званого гармонічного обігрування акордів дрібними тривалостями, поряд з використанням вкрай швидкого темпу. Водночас, у процесі аналізу авторської інтерпретаторської версії даного стандарту доволі чітко відчувається неймовірно експресивний емоційно-напружений посыл музиканта. Його імпровізація в буквальному сенсі сповнена нескінченного руху і розвитку художньої ідеї, досягнення якої, насамперед, обумовлюється невинним метроритмічним «підбиванням» ритм-секції, а також, власне, драматургічного наростання в партії саксофона. Безумовно, імпровізаційний епізод в студійній версії звучання досліджуваного нами джазового стандарту, на жаль, не є досить тривалим, проте, його художньо-сміслові наповнення здатне захопити навіть самих прискіпливих критиків. Майстерність володіння інструментом в поєднанні з прекрасно вибудованим ансамблевим аранжуванням вирізняють дану композицію.

Застосування характерних мелодичних фігурацій, вже визнаних в колі мистецтвознавців у якості своєрідної візитки стилю бібоп, поряд з гармонійно-ритмічним оформленням в стилі латина, в сукупності створюють відчуття безмежності та багатогранності мистецтва джазового музикування.

2.4. «*All The Way*» Боба Берга: досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу

Наступний зразок, джазова композиція «*All The Way*» безпосередньо пов'язана з студійною платівкою під назвою «*Another Standard*», реліз якої датовано 1997 роком. Насамперед, варто зазначити, що, на відміну від розглянутого вище «*Snakes*», утім, як і всього альбому «*Short Stories*» в цілому, джазовий стандарт «*All The Way*», на наш погляд, позиціонується як воістину найяскравіший зразок зрілої композиторської творчості Боба Берга.

Саме в рамках даного альбому зосереджені одразу дев'ять композицій, кожна з яких представляє собою художньо-естетичний скарб в контексті джазового мистецтва. Даний альбом, зокрема як і аналізований стандарт, по-перше, слугує в якості своєрідної данини пошани старовинним традиціям аутентичної джазової музики і, по-друге, є своєрідним показником сформованого професіонала-композитора.

Період кінця 1990-х років в творчості Боба Берга характеризується як зрілий період творчого життя, означений сформованим композиторським і виконавським стилем.

З точки зору формоутворення аналізований стандарт має чіткі ознаки традиційної восьмитактової джазової балади. Насамперед, варто зазначити, що загальний характер викладу музичного матеріалу, вирізняється максимально плавним розвитком музичної драматургії як втіленого художнього задуму композитора (що є вельми характерним для цього жанру загалом). Проте, вказана характеристика застосовна скоріше до ритм-секції, де спостерігається розмірений рух окремих інструментів групи, зокрема партії ударних інструментів та контрабаса. Партія фортепіано значною мірою є доволі плавним, «оповідальним», акомпанементом партії саксофона, лише зрідка демонструючи короткочасні емоційні сплески. Стосовно загальної драматургії п'єси необхідно вказати на наявність ознак розміреної художньої оповіді, особливо в імпровізаційних епізодах, де фактура ансамблю помітно

проріджується. Водночас, з точки зору аналізу ансамблевого балансу, зазначимо звернення до принципу превалювання сольної партії тенор-саксофона, в рамках якої функція ритм-секції зводиться до схематичного умовного акомпанементу, за винятком імпровізаційного епізоду в партії фортепіано.

Щодо стильових особливостей, відзначимо орієнтування автора на традиційну джазову баладу з активним привнесенням елементів блюзу. Втім, епізодично у даному стандарті вбачаються ознаки кул-джазу, зокрема особливої уваги заслуговують імпровізаційні розділи партії соло саксофона та фортепіано. Музичний матеріал партії соліста, в даному випадку – мелодична лінія стандарту, представляє собою зразок витонченого мелодизму, характерними особливостями якого є особлива відвертість своєрідної інструментальної інтимної лірики. Водночас, доволі відчутно прослуховуються інтонації блюзових традицій, що, на наш погляд, можна кваліфікувати як певне відсилання до художніх поглядів майстрів блюзу: Коулмена Хокінса, Чарлі Паркера та багатьох інших видатних джазменів.

Виконавський аналіз джазового стандарту «All The Way»

Як і випадку з аналізом композиції «Snakes», в рамках даного підрозділу об'єктом виконавського аналізу постає інтерпретаторська версія «All The Way» самого Боба Берга [51], адже ніхто краще ніж безпосередній автор п'єси не в змозі донести достеменний художній смисл твору. Безумовно, з точки зору компаративного аналізу, дана композиція різко відрізняється абсолютно по кожному з критеріїв що були заявлені у випадку з раніше проаналізованим твором. Джазовий стандарт «All The Way» відрізняється абсолютно по кожному з критеріїв, що були розглянуті у вище проаналізованому творі. Дана композиція, як і зазначалося, представляє собою еталонний зразок інструментальної інтимної лірики, з наявністю належного акустичного оформлення. Боб Берг із легкістю трансформує власну виконавську манеру, завдяки чому тембральне забарвлення його тенор-саксофона, фактично стає втіленням виконавської філософії Коулмена

Хокінса, ліричного Чарлі Паркера, Каунта Бейсі, Бена Вебстера та Лестера Янга.

Незважаючи на жанрово-стилістичну приналежність даного стандарту до категорії джазової балади, Бобу Бергу майстерно вдалося збагатити власну мелодичну лінію, без перебільшення, розмаїттям всеможливих засобів художньої виразності поряд із розкішною палітрою специфічних штрихів. Так, відзначаємо наявність низки характерних виконавських прийомів, практичне застосування яких, переважно, віднаходить свій прояв в матеріалі принципово протилежних стильових відгалужень джазового мистецтва: бібоп, латина, свінг і навіть смуз-джаз. В даному випадку можливе припущення відносно прояву особливої форми виконавського універсалізму, і водночас геніальної полістилістичної гнучкості художнього задуму Боба Берга, адже в рамках одного твору йому рівною мірою майстерно вдалося поєднати принципово відмінні виконавські техніки. В якості прикладу варто відзначити активне застосування музикантом демпфірування (так званого «лігovanого язика»), що найчастіше зустрічається в контексті стилю бібоп, або нетрадиційного засобу музичної виразності прийому *bisbigliando*. Проте, варіювання подібними, здавалося б абсолютно нелогічними для балади штрихами, завдяки виконавському генію Боба Берга в підсумку утворюють неповторний інтелектуально-виразний акустичний ансамбль.

Водночас, стосовно побудови загальної драматургії даного джазового стандарту, Боб Берг відводить ключову роль аспекту тембрального забарвлення тенор-саксофона. Варто зазначити, що в даному випадку виконавець всеціло тяжіє до наслідування виконавської манери одного зі своїх духовних наставників Бена Вебстера. Алюзія на чаруюче, майже неземне субтонове звучання тенор-саксофона Б. Вебстера за рахунок майстерності Боба Берга увиразнюється в контексті даної композиції, у такий спосіб немов наочно демонструючи незримий зв'язок часів. Тембральне забарвлення джазового стандарту «*All The Way*» викликає особливу зацікавленість, адже поряд з субтоновим звучанням виразно проявляються

деякі бопівські інтонації і штрихи, хоча і в матеріалі імпровізаційного розділу. Стосовно аналізованого імпровізаційного розділу, необхідно зазначити, що незважаючи на відносну нетривалість його звучання, Бобу Бергу вдалося максимально збагатити його звучання комплексом засобів нетрадиційної музичної виразності. Підсумовуючи додамо, що даний джазовий стандарт, окрім художньо-естетичної цінності, представляє собою зразок емоційно насиченого та технічно довершеного витвору джазового мистецтва.

Висновки до Розділу 2. Композиція як художнє явище в контексті джазового мистецтва може позиціонуватися у якості своєрідної «підпорядкованої» (виконавській майстерності) дисципліни. Разом з цим, подібна парадигма, на наш погляд, викликає досить спірні відчуття, адже її алгоритм функціонування представляється доволі суперечливим. Постать джазового музиканта-композитора, нині породжує величезну кількість палких дискусій відносно встановлення компетенції джазових музикантів, їх мистецьких вподобань, художньо-естетичної значущості їх творчості, а також загального ступеню впливу на світ музичного мистецтва. Водночас, плеяді видатних джазових музикантів, з моменту зародження джазової традиції, завдяки винятковій експресивності та відвертості вираження власних почуттів за допомогою музики, вдалося сформувати конкурентоздатну модель принципово нового професійного музикування, що орієнтувалося на ідею свободи мислення, з опорою на власні культурно-етнічні традиції.

Завдяки досвіду плідної співпраці з М. Девісом Боб Берг миттєво набуває статусу фігури першої величини в колі джазових музикантів, тим самим здобуваючи значну популярність. Його сольні епізоди характеризуються ясно окресленим, неймовірно збагаченим тембральним наповненням інструмента, що, поряд з яскравістю філігранної артикуляції викликає почуття певної невичерпності імпровізаторської винахідливості

Боба Берга. Популяризації творчості Б. Берга, насамперед, сприяла активна концертна діяльність артиста, в рамках якої він приймав участь у чисельних джазових фестивалях та концертах, більшість з яких, що цікаво, не несли в собі абсолютно жодного комерційного підґрунтя.

В контексті даного наукового дослідження об'єктом коспозиційно-драматургічного і виконавського аналізу обрано два різнохарактерні джазові стандарти «*Snakes*» і «*All The Way*», які, на наш погляд нині позиціонуються у якості своєрідного зразка всеосяжної майстерності митця-універсала Боба Берга.

Авторська композиція «*Snakes*» являє собою зразок синтетичного явища на родовому рівні, в рамках якого спостерігаються чисельні мікропроцеси злиття відмінних між собою стильових моделей джазової музики. Закономірності, що були виявлені нами в ході поглибленого аналізу дозволяють сформулювати певні дослідницькі висновки відносно того, що джазовий стандарт «*Snakes*» не може повною мірою позиціонуватися у якості остаточного представника тієї чи іншої стильової традиції. Отже, в значно ширшому сенсі, вважаємо допустимим міркування відносно позиціонування джазового стандарту «*Snakes*» у якості певного «полістилістичного» явища, зумовленого масштабним стильовим симбіозом, в рамках якого зосереджено цілий комплекс ключових характеристик, властивих таким джазовим стилям як: пост-боп, латина, ф'южн, почасти джаз-рок, а також блюз.

Стосовно специфіки виконавської манери, аналізований джазовий стандарт «*Snakes*» Б.Берга може позиціонуватися як так званий «*shout blues*», передусім, за рахунок гострого відчуття внутрішньої напруженості і емоційно піднесеної динамічності викладу музичного матеріалу. В рамках аналізу стильової структури стандарту відзначаємо наявність обрисів специфічного стилістичного відгалуження, що має назву *латина-ф'южн*.

Що ж стосується партії саксофона, відзначимо що в контексті його музичного матеріалу чітко прослуховуються характерні інтонаційні риси стилю пост-боп. З точки зору драматургії характер викладу і розгортання

музичного матеріалу, в цілому, базується на моделі традиційного пост-бопівського музикування. У якості прикладу варто відзначити активне застосування Б.Бергом демпфірування, що найчастіше зустрічається в контексті стилю бібоп, або нетрадиційного засобу музичної виразності прийому *bisbigliando*.

«*All The Way*», на нашу думку, позиціонується як найяскравіший зразок зрілої композиторської творчості митця. З точки зору формоутворення аналізований зразок має чіткі ознаки традиційної восьмитактової джазової балади. Партія фортепіано в контексті даного стандарту, значною мірою характеризується доволі плавним оповідальним акомпануванням партії саксофона, лише зрідка демонструючи короточасні емоційні сплески. Стосовно загальної драматургії п'єси необхідно відмітити наявність ознак розміреної художньої розповіді, особливо в імпровізаційних епізодах, де фактура ансамблю помітно проріджується. Тембральне забарвлення даного джазового стандарту взагалі викликає особливу зацікавленість, адже поряд з субтоновим звучанням виразно проявляються деякі бопівські інтонації і штрихи, хоча і в матеріалі імпровізаційного розділу.

Загалом, дана композиція представляє собою зразок новітнього прочитання джазової традиції, насамперед за рахунок переосмислення структурних принципів функціонування окремих стильових відгалужень.

ВИСНОВКИ

Музика для саксофона, загалом, як і вся джазова музика, протягом багатьох років приковує до себе увагу велетенської кількості дослідників, насамперед в зв'язку з тим, що джазове мистецтво в умовах сьогодення позиціонується як порівняно молоде явище, але водночас збагачене достеменно невичерпною палітрою унікальних художньо-виразових властивостей, поряд з доволі цікавою історією. Процес зародження і подальшого становлення джазової традиції був пов'язаний з розмаїтими всеможливими стильовими експериментами і композиторсько-виконавськими художніми пошуками. В контексті даного наукового дослідження, з-поміж неосяжної творчої спадщини видатних джазових музикантів виокремлено творчу постать Боба Берга.

У першому Розділі праці надано стислий нарис історії виконавства на саксофоні в джазовому мистецтві XX століття, коли процес освоєння саксофона супроводжувався поступовим, проте блискавичним злетом. Представлений стислий нарис творчості найвидатніших джазових саксофоністів XX століття, художня спадщина яких становить вагомий внесок в світову історію джазового виконавства. В процесі аналізу наявних джерел констатуємо існування значної кількості розмаїтих джазових стилів, а також унікальних «синтетичних» стильових взаємопроникнень. Була здійснена спроба диференціації виконавців відповідно до принципу стильової приналежності.

У другому розділі праці розглянуто феномен композиторської творчості в системі джазового мистецтва (на прикладі Боба Берга), а також здійснено стислий огляд виконавської діяльності музиканта як джазового саксофоніста. Бобу Бергу вдалося реалізувати свій творчий геній одразу в декількох іпостасях: як витонченого майстра джазової композиції, як талановитого музиканта з непересічним виконавським хистом, і як грамотного аранжувальника. Варто зазначити, що безпосередньому авторству Боба Берга належить запис понад 20 студійних альбомів, кожен з

яких є неповторним. Кожен новий студійний альбом став певною складовою у поступальному процесі митця у спробі максимально повного охоплення всеможливих жанрово-стильових відгалужень джазового мистецтва. Практично кожна з його платівок отримала найвищу оцінку музичних критиків, zarazom, викликавши бурхливий резонанс в суспільстві. Більшості його композицій вже давно, і, на наш погляд абсолютно заслужено присвоєний статус «джазового стандарту».

Виконавський стиль Боба Берга, власне як і композиторський, протягом всіх етапів творчого життя означений невинним пошуком новітніх форм реалізації художнього задуму, новітніх засобів музичної виразності, гармонії, мелосу тощо.

Творчість Боба Берга як виконавця першої величини в колі джазових музикантів була означена активною концертною діяльністю, в рамках якої він приймав участь у чисельних джазових фестивалях та концертах, більшість з яких, що цікаво, не несли в собі абсолютно жодного комерційного підґрунтя. В різні часи музикант співпрацював з такими метрами джазового мистецтва, як: Білл Еванс, Дізі Гіллеспі, Гері Бертон, Майлз Девіс та багатьма іншими.

Виконавський стиль музиканта характеризуються неймовірно збагаченим тембральним наповненням звучання саксофона, що, разом з яскравістю філігранної артикуляції, викликає відчуття певної невичерпності імпровізаторської винахідливості Боба Берга.

У магістерській роботі запропоновано виконавський аналіз двох джазових стандартів «*Snakes*» і «*All The Way*», які, на наш погляд, нині позиціонуються у якості своєрідних взірців всеосяжної майстерності митця-універсала Боба Берга.

Так, джазовий стандарт «*Snakes*» не може повною мірою позиціонуватися як приклад однієї певної стильової традиції і представляє симбіоз, в рамках якого зосереджено цілий комплекс ключових

характеристик, властивих таким джазовим стилям як: пост-боп, латина, ф'южн, почасти джаз-рок, а також блюз.

Об'єктом виконавського аналізу обрано авторський варіант виконання, який, на наш погляд є еталонним. Насамперед, заслуговує уваги факт використання Бобом Бергом в рамках однієї композиції двох інструментів – сопрано і тенор-саксофона. Майстерність володіння інструментами, в поєднанні з прекрасно побудованим ансамблевим аранжуванням, а також художньо-смісловим наповнення композиції здатне захопити навіть самих прискіпливих критиків. Залучення характерних мелодичних фігурацій, визнаних в колі дослідників як своєрідної візитки стилю бібоп, поряд з гармонічно-ритмічним оформленням в стилі латина, в сукупності створюють відчуття безмежності та багатогранності мистецтва джазового музикування.

Натомість, джазовий стандарт «*All The Way*», на наш погляд, позиціонується у якості традиційного зразка жанру джазової балади, хоча й з наявним певним тяжінням автора до вкраплення елементів інших джазових стилів, що, імовірно, обумовлюється впливом жанрово-стильових тенденцій сьогодення. Дана композиція представляє собою зразок новітнього прочитання старовинної джазової традиції, насамперед за рахунок переосмислення структурних принципів функціонування окремих стильових відгалужень. В рамках даного стандарту Боб Берг як фаховий музикант з легкістю трансформує власну виконавську манеру, завдяки чому тембральне забарвлення тенор-саксофона фактично стає втіленням виконавської філософії Коулмена Хокінса, ліричного Чарлі Паркера, Каунта Бейсі, Бена Вебстера та Лестера Янга.

Бобу Бергу вдалося майстерно збагатити мелодичну лінію розмаїттям всеможливих засобів художньої виразності, разом із залученням найрізноманітніших специфічних штрихів. Так відзначаємо наявність низки характерних виконавських прийомів, практичне застосування яких, переважно, знаходить свій прояв в матеріалі принципово протилежних баладі стильових відгалужень джазового мистецтва: бібоп, латина, свінг і навіть

смуз-джаз. В даному випадку можливе припущення відносно прояву особливої форми виконавського універсализму, і водночас геніальної полістилістичної гнучкості художнього мислення Боба Берга, адже в рамках одного твору йому однаковою мірою майстерно вдалося поєднати принципово відмінні виконавські техніки.

Підсумовуючи, варто зазначити, що художній внесок Боба Берга в історію джазового мистецтва сьогодення є значущим, адже його творчість як композитора і виконавця сприяє збагаченню та оновленню базисних принципів художнього мислення музикантів-джазменів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агарков, О. Исследование вибрато как средства выразительности в музыкальном исполнении: Автореф. дис. канд. искусствоведения. М., 1953. 15 с.
2. Акопян, Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь / науч. ред. канд. иск. Е. М. Двоскина. М : Издательский дом «Практика», 2010. 855 с.
3. Андеев, Е. Пособие по начальному обучению игры на саксофоне. М.: Музыка, 1973. 95с.
4. Апатский, В. Духовое вибрато // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Киев, 1979. С. 67-81.
5. Апатский, В. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства : Учебное пособие. Киев: НМАУ им П. Чайковского, 2006. 432 с.
6. Арановский, М.Г. Музыкальный текст: структура, свойства. Гос. Ин-т искусствознания Министерства культуры РФ. М.: Композитор, 1998. 343 с.
7. Барвік С.Г. Становлення виконавської майстерності особистості музиканта // Культура України. Вип. 44 : 3б. наук. пр. Х.: ХДАК, 2014. С 278-285.
8. Беговатова М. А. Современные исполнительские техники игры на саксофоне // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 1. Материалы научно-практической конференции, Казань, 2 апреля 2008 года / Казан, гос. консерватория. Казань, 2009. С. 231-237.
9. Беговатова М. А. Специфические приемы игры в современном сольном репертуаре саксофона // Известия Самарского научного центра РАН. Самара, 2011. Том 13. № 2(6). С. 1467-1470.
10. Блюз // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 495–496.

11. Блюз / Дубинец Е. А. // «Банкетная кампания» 1904 Большой Иргиз. М. : Большая российская энциклопедия, 2005. С. 616. (Большая российская энциклопедия : [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов ; 2004 2017, т. 3).
12. Бородин Б. Virtuозность и виртуозничество в эпоху античности // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Художественное образование: инновации и традиции: В 2-х ч. Пермь, 2004. Ч. 1. С. 13-20.
13. Бутман И. Саксофон – инструмент не академический // Музыкальные инструменты. 2006. №12 С. 10-12.
14. Вискова И. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. : МГК имени П. И. Чайковского, 2009. 17 с.
15. Воронцов Ю. Саксофон: и классика, и джаз // Музыкальные инструменты. 2008. №4. С. 28-29.
16. Гаранян, Г. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей (учебно-методическое пособие руководителям самодеятельных коллективов). Выпуск 2. М., 1980. 120с.
17. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. К.: Музична Україна, 1980. 119с.
18. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство : Учебное пособие. Новосибирск : Изд. НКГ, 1985. – 88 с.
19. Должанский, А. Краткий музыкальный словарь . СПб.: Изд-во «Лань», 2000. 448 с.
20. Евлахов О. А. Проблемы воспитания композитора. М., 1958. 192 с.
21. Иванов, В. Основы индивидуальной техники саксофониста. М.: Музыка, 1993. 25с.
22. Иванов В. Д. Саксофон: популярный очерк. М.: Музыка, 1990. – 64с.
23. Иванов В. Д. Школа академической игры на саксофоне. Издательство Михаила Дикого. 2003. 150 с.ч.1.

24. Инструменты духового оркестра: Инструментоведение: учеб. пособие. Сост. Б. Т. Кожевников. М.: Музыка, 1984. 783 с.
25. Кириллов, С.В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: Дис. .канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2010. 166 с.
26. Кирилов, С.В. Проблема музыкального мышления в контексте исполнительской деятельности музыканта-духовика // Известия Самарского научного центра РАН. Самара, 2009. том 11, № 4(4). С. 1068-1073.
27. Коган Г. Виртуоз // Музыкальная энциклопедия. М., 1973 Т. 1 С. 802 Стлб. 2
28. Королёв О.К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок и поп-музыки: Термины и понятия. М.; Музыка, 2006. 168 с
29. Краткий словарь основных джазовых терминов (сост.: Г. Гаранян и А. Медведев) // СД. С.578-581.
30. Крупей М. В. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста // Науковий вісник НМАУ ім.. П. І. Чайковського : зб. статей. К., 2004. Вип. 40, Кн. 10. С. 36-47. (Серія «Музичне виконавство»).
31. Крупей М. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво Одеса, 2006. 236 с.
32. Левин С. Я. Саксофон / Музыкальная энциклопедия в 6-ти т./ [ред. Ю. В. Келдыш]. 4 Т. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 821 – 828.
33. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. А. Мазель. Изд.3-е. М. : Музыка, 1986. 362 с.
34. Максименко, Л. Специфика современных приемов игры на саксофоне (на примере саксофонного творчества украинского композитора В. Рунчака) // URL: www.21israel-music.com/Runchak.htm
35. Михайлов Л. Школа игры на саксофоне. М : Музыка 1975. 115 с.

36. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство: Збірка статей. К., 1999. № 2. С. 4 –14.
37. Москаленко В. Г. Теоретичні та методичні аспекти музикальної інтерпретації: Автореф: дис. ...докт. мистецтвознавства. Нац. Муз. акад. України ім.. П. І. Чайковського. К., 1994. 25 с.
38. Мурга О. Л. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини ХІХ – початку ХХ століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту: Автореф. дис...канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2003. 18 с.
39. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке : учебное пособие. М. : ВЛАДОС, 2003 248 с.
40. Осейчук А. Школа джазовой игры на саксофоне.. М: Музыка, 1991. 88 с.
41. Понькіна А. М. Саксофон у музичній культурі ХХ ст. (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : автореф. дис...канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім.. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
42. Портал jazz. Штрихи и приемы игры на саксофоне // URL: <http://www.jazz.ru/dictionary/s.htm>
43. Прорвич, Б. Основы техники игры на саксофоне. М., 1997. 96 с.
44. Пясковський І. До питання національної ідентифікації в музичному мистецтві. // Українське музикознавство. Вип. 35. С. 300-303
45. Ривчун, А. Школа игры на саксофоне. М.: Музыка, 2001. 141с.
46. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика/ пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина. М.: Музыка, 1987. 296с.
47. Фейертаг В. Б. Джаз. ХХ век. Энциклопедический справочник. Спб.: «СКИФИЯ», 2001, С.48-49.
48. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.

49. Чуріков В. В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики. К., 1997. 72 с.
50. Aebersold James How to play jazz and improvise. USA: International Copyright Secured, 1992. С. 1-32.
51. All The Way. Bob Berg. Another Standard // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIGxnhQDjh8>
52. Barker Danny. Buddy Bolden and the last days of Storyville. New York: Continuum. 1998. P. 31
53. Bergonzi Jerry Melodic Structures. USA : Advance music. Vol.1. 1994. P.7-49.
54. Bohlander K., Holler K.H. Jazzfuhrer. Leipzig, с.44-46, 1980.
55. Feather Leonard. The Biographical Encyclopedia of Jazz. Oxford University Press; 1 ed., 2007. 744 p.
56. John Chilton: The Song of the Hawk: The Life and Recordings of Coleman Hawkins. University of Michigan Press 1990
57. Jones, LeRoi. Blues people: Negro music in white America. Harper Collins, 1999.
58. Keith Waters. The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet. Oxford University Press. 2011. 320 p.
59. Murray, Albert. Stomping the blues. Vol. 362. Da Capo Pr, 1976.
60. Martin Kunzler: Jazz-Lexikon. Band. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2004
61. Powell Neil. The Language of Jazz. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997. P. 20.
62. Seligman, Martin EP. Boomer blues. // Psychology Today 22.10 (1988): 50-55.
63. Sidney Bechet. Treat It Gentle. An Autobiography. New York, Da Capo Press, 1978.
64. Snakes. Bob Berg. Savoy Records, a division of Concord Music Group, Inc. 2005 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8DOh352DetI>
65. Teddy Doering: Coleman Hawkins. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten. Oreos, Waakirchen 2001.

ДОДАТКИ

"Snakes"

Bob Berg

Afro-latin feel

Intro

5 A

9 F- C- Bb

13 B

17 Last X to Θ Θ

Chords: $A\flat 7$, $G7$, $G7(\sharp 9_{13})$, $A\flat \Delta 7$, $D\flat \Delta 7$, $D\flat \Delta 7$

1. Боб Берг та Майк Штерн
2. Боб Берг та Майлс Девіс (1986 рік)
3. Боб Берг та Ренді Брекер (1987 рік)
4. Боб Берг та Чік Корія (1992 рік)



