

Ім'я користувача:
Ольга Сергєєнко

ID перевірки:
1016305948

Дата перевірки:
01.06.2024 00:10:17 EEST

Тип перевірки:
Doc vs Internet

Дата звіту:
01.06.2024 10:36:23 EEST

ID користувача:
100006623

Назва документа: Курсова_Веретельник

Кількість сторінок: 42 Кількість слів: 11023 Кількість символів: 76766 Розмір файлу: 181.76 KB ID файлу: 1016102241

2.73% Схожість

Найбільша схожість: 0.73% з Інтернет-джерелом (<http://dspace.onua.edu.ua/bitstream/handle/11300/26869/%d1%96%d..>)

2.73% Джерела з Інтернету

68

Сторінка 44

Пошук збігів з Бібліотекою не проводився

1.63% Цитат

Цитати

7

Сторінка 45

Вилучення списку бібліографічних посилань вимкнене

0% Вилучень

Немає вилучених джерел

Модифікації

Виявлено модифікації тексту. Детальна інформація доступна в онлайн-звіті.

Замінені символи

1

Веретельник Мирослав Володимирович

**ЕВОЛЮЦІЯ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ГІТАРНОГО
МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ**

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1

1. Витоки джазової музики як жанру, характеристика періодизація стилів.....

2. Історія електрогітари.....

РОЗДІЛ 2

2.1 Виконання джазу у різних стилях: Чикагський період, Ера свінгу, Канзас Сіті.....

2.2 Аналіз гри ключових виконавців у стилях Бі- боп, Кул та Ф'южн.....

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....

ДОДАТКИ

ВСТУП

Перш ніж почати писати про виконання того чи іншого стилю джазу на гітарі, варто зануритись в історію самого інструменту. Під джазовими гітарами розуміють акустичні інструменти, в яких верхня дека має не пласку а злегка округлу поверхню (arc top). Подібні гітари понад 100 років назад почав виготовляти Орвел Гібсон (засновник компаній Gibson), використовуючи технології, аналогічні при виготовленні скрипок, альтів та інших класичних інструментів. В таких гітарах відсутній круглий резонаторний отвір, яке замінили ефі. Струни прикріплюються на трапецеподібному струнотримачу. Також важливо зазначити, що джазова гітара має характерне звучання, яке важко сплутати з чимось інакшим.

Джаз як жанр з'явився в Америці. Він виник у результаті музикування між різними за расою, національністю та статусом людей у Новому Орлеані наприкінці 90-их років XIX століття. Існує багато неоднозначних визначень щодо точного походження цього жанру, проте деякі речі можна сказати з повною впевненістю: джаз – це мистецтво імпровізації, яке набуло форму безпосередньо в процесі створення, як і країна, звідки походить джаз. Цей жанр унікальний та надзвичайно цікавий тим, що вимагає уваги та залучення усіх учасників колективу. Цей жанр доволі пластичний і постійно змінюється, проте його коріння ховається у блюзі. В джазі існує багато традицій, проте в процесі безпосередньої гри він ніби щоразу створюється наново.

Не дивлячись на те, що цей жанр сам по собі є надзвичайно цікавим для дослідження і заслуговує на те, щоб відомостям про нього було приділено достатньо уваги, основною метою роботи є дослідження розвитку та змін у

традиції виконання джазової музики на гітарі. Так як цей жанр налічує велику кількість піджанрів, музикант може

Актуальність дослідження: кожному концертуючому виконавцю джазової музики на гітарі є корисним детальне ознайомлення з особливостями гри джазової музики, так як це є необхідним для вдалого виконання твору того чи іншого напрямку джазової музики. Кожного дня гітарист стикається з різними творами того чи іншого жанру.

Об'єкт дослідження - виконавські традиції.

Предмет дослідження – еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва в контексті джазової музики.

Завдання роботи:

Розглянути витоки джазової музики та історію виникнення електрогітари.

Проаналізувати відмінності різних піджанрів джазу та зміни виконання джазової музики на гітарі у контексті різних періодів розвитку жанру.

Порівняти піджанри джазу а також різні моделі електрогітари та гру найвидатніших виконавців у різні епохи джазової музики.

Джерела для дослідження даної теми використовувались найрізноманітніші: американські багатосерійні фільми про історію джазової музики «Джаз» (2001 р.), чисельна кількість англomовних відео з платформи Youtube.

Також були опрацьовані англomовні статті про джаз, посилання на які будуть в списку використаних джерел. Багато інформації взято з книг американських дослідників джазової музики, таких як: Норман Монган, Моріс Саммерфілд, Річард Ходлок, Джон Хаммонд, Денніс Хенслі.

Треба зазначити, що частково інформація була взята з інтерв'ю відомих джазових інструменталістів, так як саме виконавці мають колосальний досвід у концертній та педагогічній діяльності.

Розділ 1.

1.1 Витоки джазової музики як жанру, коротка характеристика та періодизація стилів

Джаз – це суміш унікальних культурних особливостей різних народів, як стверджують більшість музикознавців. Можна сказати, що джаз – це своєрідна квінтесенція музики. Це музичний концентрат, який розчинився у часі і дав нас усе те музичне різноманіття, яке ми маємо сьогодні.

Виник у середині XIX ст. після громадянської війни в США. Коли темношкіре населення стало більш-менш вільним, в наслідок музичних джемів африканські ритми поєдналися з європейською мелодичністю і утворився своєрідний жанр зі специфічним ритмом, який пізніше назвуть джазом.

Проте, пропоную зануритись в історію цього жанру глибше та почати досліджувати витоки піджанрів, які почали виникати в той період, коли африканці були перевезені на територію півдня США в якості робочої сили. [28]

Важко уявити, що відчували люди, які були вимушені надзвичайно тяжко працювати весь день під палаючим сонцем, «вирвані» з корінням від своєї рідної землі, від свого звичного культурного середовища, абсолютно безправні. В африканському середовищі музика відігравала важливу роль в була не тільки супроводом для розваг але і важливим засобом комунікації між племенами. В цілому, музика супроводжувала їх впродовж життя, починаючи від роботи та полювання до релігійних обрядів.

В Америці музика для африканців стала мовою для виживання. Під час ручної роботи часто виконувались пісні, які були натхненні ритмами з їх

батьківщини. Окрім психологічного способу знизити страждання, ці пісні часто використовувались для передачі прихованих послань, щоб обходити контроль з боку вартових.

Африканці вирізнялись особливою музичністю, особливо тонким є їх почуття ритму. Під час відпочинку (хоча це було рідкістю), вони співали та акомпанували собі, плескаючи в долоні та ударами по порожніх контейнерах. Тобто, вони виконували свої звичні народні пісні, які привезли з собою зі своєї батьківщини. [28]

В 1917 р. Новоорлеанським рабам кожної неділі дозволяли співати та танцювати на площі Congo Squire. Для кореневого населення музика африканців здавалась надзвичайно цікаво, через складність ритмічних малюнків вони вважали її втіленням справжньої Африки. Проте велика частина рабів, які співали на Congo Squire ніколи не бачили Африки, так як були привезені в Америку з найближчих островів, і в їх музиці було чутно пульс карибських ритмів. Інших рабів привозили до Орлеану з глибин американського півдня, які абсорбували культуру «білих», які чули від білого населення християнські релігійні пісні, гімни. Африканці почали співати їх по своєму, складаючи тексти пісень, в яким оспівували своє важке життя та надію на краще життя, хоча б після смерті. Так виник жанр спіричуелс (*англ.- spirituals*). [25]

В основі цього жанру лежить африканська характерна ритміка, європейська гармонія та біблійські тексти. Раби поступово почали сповідувати християнство, та процес християнізації відбувався не відразу й чисельні африканські релігійні елементи, як одержимість духом, увійшли, закріпились та залишились в африканському християнстві донині. Коли африканці вперше познайомились з історіями з Біблії, зокрема зі старого завіту, почали ототожнювати себе з багатьма з них, зокрема з тими, що Мойсей виводив ізраїльтян з рабства в Єгипті. Ці старозавітні історії, які так глибоко резонували з переживаннями рабів, послужили центром для ліричного змісту духовних пісень. [25]

Спів та барабани – це дуже важливі аспекти багатьох африканських культур. Ці музичні елементи були збережені в спіричуелсах, проте часто сповільнювались до темпу пісень. Часто барабани взагалі виключались а спіричуелси ставали повністю акапельними творами або супроводжувались плесканням.

Приклади та теми: найбільш відомими спіричуелсами є «Sometimes I feel like motherless child», « Nobody knows the trouble I`ve seen», «Steal away» , «Go down, Moses», «Everytime I feel the spirit» та «When the saints go marching in», вони досі часто виконуються джазовими музикантами по всьому світу. Останній стандарт пізніше стане гімном традиційного джазу (діксиленду).[25]

Також серед населення тодішнього Орлеану було багато так званих креолів – нащадків французьких та іспанських колоністів. Вони, переважно, вважали себе нащадками європейської культури та на темношкірих африканців ставились доволі зверхньо. Серед креолів були рабовласники. Більшість з них мали класичну музичну освіту і могли заграти на любому світському заході.

У 1838 р. у місцевій газеті писали «В місті панує манія грати на трубі та корнеті». Абсолютно все населення міста обожнювало марширувати під звуки духових оркестрів. Кількість парадів у центрі міста було безліч парадів: весілля, похоронні процесії, релігійні свята або карнавали.

«Це романтичне місто. Вуличні торговці співали арії під час роботи. Життя в Орлеані було загальним, відкритим. В одному кварталі могли жити багатонаціональні сім'ї: італійці, негритянські сім'ї, креоли, німці – усе було перемішано. І їм не було куди подітись один від одного. Інша новоорлеанська традиція – азарт та розпуста. І усе це в перемішку з шаленою набожністю та культом вуду. Усе це «варилось» в одному котлі. Люди, які , можливо, ненавиділи один одного, були вимушені взаємодіяти і «варитись» в одному котлі» Вінтон Марсаліс[28]

У театрах Орлеану в ті ж роки були популярними «Шоу Менестрелі»,

так звані «пісні плантацій», авторами яких були як білі так і темношкірі. Спочатку ці пісні виконували білі заgrimовані під чорних, пізніше – навпаки. Це шоу видавалось жакливим втіленням расизму, проте з 1840-х рр. було надзвичайно популярним впродовж восьмидесяти років. Трупи менестрелі гастролювали по всій країні, з їх творчістю тоді був знайомий кожен американець. Незважаючи на явний расизм, в цьому шоу вживались жива музика, комедійність сюжетів п'ес та витончена елегантність. За десятиліття створився дивний ритуал, в якому чорні пародіювали білих і навпаки.

«Незважаючи на важкість життя темношкірого населення, була в них особлива, притаманна тільки їм життєрадісність. І нехай вона більше була подібна на фарс – усі жителі Америки віддавали цій життєрадісності належне.» Вінтон Марсаліс.[28]

Перший хіт менестрелі записав та виконав білий артист, якого запам'ятали під іменем Папа Райз, проте він стверджував, що справжнім автором мелодії був темношкірий конюх, чийм іменем він і назвав композицію «Джим Кроу».

Йшли роки, і на жаль, влада білих **насаджувалась** «залізною рукою», ширились ряди Ку-клукс клану, так звані суди Лінча* (*англ.-Lynch law, lynching*) стали звичною справою. Режим сегрегації, який став, на жаль, основною рисою повсякденного життя кожного афроамериканця назвали в честь пісні менестрелі «Джим Кроу».

В кінці XIX століття утворились два основних жанри, без яких джаз не зміг би утворитись. Перший стиль винайшли темношкірі піаністи з середнього заходу Америки, це була дуже весела музика, в якій було об'єднано спіричуелси, пісні менестрелі і воєнні марші, в основі всього цього був синкопований ритм. Називали цей стиль **регтаймам** (*англ.- рваний ритм*). Цей жанр ширився з надзвичайною швидкістю і був популярний серед молоді.

Розмір цих творів переважно мав розмір 2/4 або 4/4, характерний був тим, що бас звучав на слабку долю на відміну від акордів, які звучали на

сильну, зазвичай має 16 або 21 тактів. Мелодія часто буває поза метром, може випереджати біт, та виконується переважно дуже легко, невимушено, хоча ритмічно може бути надзвичайно складною. Регтайм чудово поєднав у собі традиції західної культури та складної африканської ритміки. [28]

Основними представниками були Скотт Джоплін, його найвідомішою композицією є «Maple leaf rag», також Джозеф Ламб і його «Top liner rag» та Джеллі Ролл Мортон в надзвичайно популярним в ті часи «King Porter Stomp».

В цей же час американці почули блюз. В Орлеан тікали негри від режиму. Блюз був частиною їх життя. Цей стиль з самого кінця громадянської війни намагались позбутись від набридлого шлейфу шоу менестрелі. В результаті пошуку цієї естетики виник такий стиль як **блюз (англ.- жаль, депресія або нудьга)**. Також блюз ще називали «піснями протесту» або «піснями жалю». Зазвичай, ці пісні виконувались під власний супровід на саморобних музичних інструментах.

Зазвичай блюз має 12-тактову структуру, звану як AAAABBAACCCBBAC або IIII, IV IV, II, V IV, I V. За основу мелодії блюзу часто використовували певну послідовність нот, пізніше яка стала називатись блюзовим ладом.

Найвідоміші представниками є Блайнд Лемон Джефферсон, Чарлі Паттон, Роберт Джонсон. Пізніше, Уіл'ям Хенді у 1912 р. ввів термін блюзу, автор знаменитого «Memphis blues», проте велику популярність цей жанр здобув після 20-их рр. XX ст.[28]

Після закінчення громадянської війни колишні солдати-музиканти лишали свої інструменти на сміттєзвалищах або здавали в антикварні лавки, де вже звільнені раби могли знайти їх. Так як вони не володіли музичною грамотою і не вміли грати з нот, їм доводилось часто імпровізувати та більше експериментувати. Що, власне, і привело до появи нового звучання духових інструментів. Першим таким експериментатором був Бадді Долден, якого пізніше назвуть «Королем» духових інструментів. [28]

**(англ.-Lynch law, lynching)-Жорстоких суд над людиною без суду та слідства*

Саме він заклав основу джазового звучанню труби, бо до того духові звучали більш класично та виконували в основному воєнні марші. Бадді ж був з перших, хто «заспівав» на трубі.

Духові оркестри, так звані вже існували, але саме завдяки Болдену стали звичними колективні імпровізації. Незабаром почали з'являтися не тільки оркестри, де грали темношкірі музиканти, також формувались колективи, де грали європейці. Проте їм не вдавалось легко опанувати мистецтво «співу» на духових та важче давалось виконання блюзового ладу. Для «білих» були ближче «відірвані» звуки, які були притаманні регтайму. Їх виконання дуже відрізнялось від гри темношкірих. Так «білі» утворили те, що стало називатись «Діксілендом».

Наступним етапом розвитку була «*ера свінгу*» (англ. -*качати*), це період з 1936 рік. Свінгова музика характерна тим, що в бенді сильна ритм – секція, в складі якої ударні та контрабас, солюючий інструмент, зазвичай духові (труба, саксофон, кларнет) або ж фортепіано. Темп у якому виконується свінг може бути як дуже швидким так і дуже повільним. Назва свінгу походить від фрази «свінгове відчуття», розмовного слова «кач», який створювався за рахунок переміщення акценту на слабку долю, на так званий «off-beat».

Прихильники цієї музики були різні за соціальним статусом, віком та походженням, ритмічна танцювальна музика стала всенародною.

В той період естрадні оркестри переважно виконували саме свінг, тобто музику танцювального характеру та джазові аранжування в стилі Бенні Гудмана. В оркестрі Гудмана грали в основному «білі». І сам Бені рахувався «королем» свінгу. [28]

Ще одним відомим представником стилю є Дюк Еллінгтон, він став революціонером в управлінні джазовим оркестром, Дюк ввів вокал в структуру біг-бенду. Його твори давали можливість розкритись кожному

виконавцю оркестру.

Відомих представників цього стилю, прізвища яких завжди на слуху, є багато : Чарлі Паркер, Лестер Янг, Луї Амстронг, Глен Міллер, Джиммі Дорсі, Джек Тігарден, Френк Трайм та багато інших.

На початку 40-х рр. багато музикантів почали гостро відчувати застій у розвитку джазу, який утворився через велику кількість модних танцювально-джазових оркестрів. Більшість з них не прагнули до висловлення справжнього духу джазу, часто використовуючи заголовками та прийомами кращих колективів. Першими намагались змінити становище молоді нью-йоркські музиканти, до їх числа можна віднести Чарлі Паркера, Дізі Гіллеспі, Кенні Кларка а також Телоніус Монк. В наслідок їх музичних експериментів почав утворюватись новий стиль, отримавши назву з легкої руки Гіллеспі «Бі-Боп» або просто «боп». За легендою, назва стилю утворилась через сполучення складів, які утворились під час наспіву блюзової квінти (яка з'явилась у додаток до блюзових терцій та септім), звучання яких нагадувало з вигуками «Ba-Ba-Re-Vop».

Бунт музичної молоді був пов'язаний з протестом проти «солодкого» свінгового звучання та возвеличування рис старого традиційного джазу, який сприймався ними як музейний експонат, породжений темношкірими, які любили лиш розважати публіку. Представники цього стилю розуміли, що сутність джазу набагато ширша, а повернення до традиційної системи імпровізації – це крок назад. Бібопери навмисно поскладнили мову імпровізації, грали у швидких темпах та руйнували загальноприйняті функціональні зв'язки музикантів ансамблю. Бенд складався зазвичай з ритм – секції, двох-трьох духових інструментів. Темою для імпровізації часто була мелодія традиційного походження, проте видозмінена до невпізнанності, через що та мелодія могла отримати нову назву. Після проведення теми слідувала послідовна імпровізація учасників бенду, у фіналі знову звучало унісонне проведення теми.

Музиканти в процесі імпровізації активно використовували складні

ритмічні малюнки, не характерні для свінгу мелодичні звороти, включаючи збільшені інтервальні стрибки та покладнену гармонію.

Впродовж всієї історії джазу постійно відбувались зміни етапів, які у виразових засобах тяжіли то до більш гарячої (*hot*) або до більш холодної (*cool*) сторони джазу. Так званий «прохолодний», *cool jazz* з'являється в кінці 40- років минулого століття. Музиканти сповна наситились швидким, технічним та гармонічно складним бі-бопом та починають експериментувати у більш спокійних стилях, порівнюючи його з «пастельними кольорами» на противагу «яскраво червоному» бі-бопу. Засновником цієї течії стає Мсайлз Девіс, який в той час жив та грав у Нью-Йорку. Схожі експерименти практикували тоді музиканти Каліфорнії, формуючи так званий West Coast Jazz (англ.- джаз західного узбережжя).

Можна сказати, що «прохолодною» музикою цього стилю можна вважати тільки формально. В сутності, зміна музичних засобів виразності привели вайб в нові форми, він перейшов зі стану зовнішніх ефектів у більш сутнісні, більш глибинні складові.

В цьому стилі більше уваги приділялось пошуку нових виразових засобів в співзвуччі тембрів інструментів, балансу різних інструментів, характеру фразування, єдності загального руху музичної фактури. Використовувались напрацювання академічної музики в оркестровках. Склад оркестру у цьому стилі були трохи видозмінені та не характерні для традиційного джазу: валторни, флейти ріжки, туба. Налічували в собі 7-9 людей. Музика, яка виконувалась в такому складі, була вже явно не розважального характеру. Таким чином, джаз поступово відколювався від сфери популярної музики. Одним з перших таких ансамблів був зібраний Майлзом Девісом в студії «Capitol» у 1949 р. Цей ансамблю зробив історичні записи, які вийшли під назвою «Birth of the Cool». [22]

На першому етапі становлення стилю кул більшість музикантів, які зробили значний внесок у нього, працювали на Західному узбережжі Сполучених Штатів. Саме там склалася творча школа, що отримала назву

«*Вест коуст*» («*West Coast*») на противагу нью-йоркській, більш гарячій спрямованості («*Іст коуст*»). Цей рух був наступним кроком у розвитку кула. Багато музикантів школи «Вест коуст» працювали в оркестрах голлівудських студій: трубач Шорті Роджерс, кларнетист та саксофоніст Джиммі Джуфрі, ударник Шеллі Манн, баритон-саксофоніст Джеррі Малліган.

У 50-ті рр. склади стилю кул поступово зменшилися до квартетів і квінтетів і розподілилися у напрямі яскраво виражених індивідуальних стилів, удосконалювали гармонійні засоби, стали широко використовувати поліфонію. Свінг, як виконавська якість, виражався в особливій легкості імпровізації, свободі музикування. Особлива увага приділялася легкому, безупинному руху. Звучання інструментів характеризувалося чистим звуком без використання вібрації.

Для кула характерний яскравий тематизм, використання рідкісних ладів. Ведучими музикантами кула стали (крім учасників оркестру Майлса Дейвіса) саксофоністи Пол Дезмонд, Стен Гетц, трубачі Чет Бейкер, Шорті Роджерс, тромбоніст Боб Брукмайер, Ленні Трістано, Дейв Брубек, ударники Джо Морелло, Шеллі Манн.

В цій музиці помітний раціоналізм, інтелектуальність, вплив європейських музичних елементів. Один із характерних представників напрямку «Вест коуст» піаніст Дейв Брубек прийшов у джаз, маючи солідну академічну підготовку, він був учнем Даріуса Мійо та Арнольда Шенберга. Сформований ним квартет із саксофоністом Полом Дезмондом багато років привертав увагу публіки. У творчості Брубєка характерне зближення джазового імпровізаційного мислення із європейськими академічними напрацюваннями. Його новаторство лежало у сфері всіх аспектів — гармонії, мелодики, ритму, форми. Його композиторська творчість продовжує процес імпровізації, інспірованої композицією.[22]

Приблизно в той же час, коли прохолодний джаз пустив коріння на Західному узбережжі, джазові музиканти з Детройта, Філадельфії та Нью-Йорка почали розробляти більш тверді, важкі варіації старої формули бібопа,

|

що отримали назву Хард-боп або Твердий бібо. Близько нагадуючи традиційний бі-боп у його агресивності та технічних вимогах, хардбоп 1950-х та 1960-их рр. менше ґрунтувався на стандартних пісенних формах і став приділяти більше уваги елементам блюзу та ритмічному драйву. Запальне солювання або майстерність імпровізації разом із сильним почуттям гармонії були властивостями першорядної важливості для виконавців на духових інструментах, у секції ритму помітнішою стала участь барабанів і фортепіано, а бас набув більш плинного, фанкового почуття.

Слід зазначити про такий жанр популярної музики, який виник в 50-ті рр. минулого століття, як Соул (душа). Характерним для цього жанру був душевний спів, який походив з традицій госпелу та спіричуелсу. Першими піснями в цьому жанрі вважаються пісні Рея Чарльза «I've got a Woman» «Georgia on my mind.»

У 1955 р. барабанщик Арт Блекі й піаніст Хорас Сілвер сформували ансамбль «Посланці Джаза» (The Jazz Messengers), найвпливовішу групу, яка грала в стилі хардбоп. Цей септет, який постійно вдосконалювався і розвивався, який успішно працював аж до 1980-их рр. виховав для джазу багатьох головних виконавців жанру, таких, як саксофоністи Хенк Моблі, Уейн Шортер, Джонні Гріффіні і Бренфорд Марсаліс, а також трубачі Дональд Берд, Вуді Вінтон Марсаліс та Лі Морган. Один з найбільших джазових хітів всіх часів, мелодія Лі Моргана 1963-го р., "The Sidewinder" ("Удар збоку") був виконаний, хоч і трохи спрощено, але безумовно в танцювальному стилі твердого бібопа.[22]

На початку 60-х рр. черговий виток розвитку джазових стилів був обумовлений значною мірою посиленням расової самосвідомості негритянських музикантів. У молоді на той час цей процес виражався у дуже радикальних формах, зокрема й у джазі, який завжди був віддушиною у культурі афроамериканців. У музиці це знову виявилось у бажанні відмовитися від європейської складової, повернутися до кореневих джерел джазу. У новому джазі чорношкірі музиканти звернулися до нехристиянських

релігій, насамперед до буддизму, індуїзму. З іншого боку, цей час характерно виникнення хвиль протесту, соціальної нестійкості, незалежної від кольору шкіри (рух хіпі, анархізм, захоплення східним містицизмом). «**вільний джаз**» (**free jazz**), що з'явився в цей час, здійснив різкий поворот у бік від усього основного шляху розвитку джазу, від мейнстріму. Поєднання повноти духовних і естетичних переживань з новим підходом до організації музичного матеріалу повністю відгородило новий джаз від сфери популярного мистецтва. Це було різке прискорення процесу, розпочатого боперами.

Диксиленд і стилісти свінгу створювали мелодійні імпровізації, музиканти бібопа, кула та хардбопа йшли за акордовими структурами у своїх соло. Вільний джаз був радикальним відходом від попередніх стилів, оскільки в цьому стилі соліст не повинен слідувати в заданому напрямку або будувати форму у відповідність до відомих канонів, він може йти в будь-якому непередбачуваному руслі. Спочатку головним прагненням лідерів вільного джазу була руйнівна спрямованість щодо ритму, структури, гармонії, мелодії. Головним їм стали гранична виразність, духовна оголеність, екстатичність. Перші досвіди музикантів нового джазу Сесіла Тейлора, Орнетта Коулмана, Дона Черрі, Джона Колтрейна, Арчі Шеппа, Альберта Айлера не розірвали зв'язку з нормами мейнстріму. Перші фрі-джазові записи ще апелюють до гармонійних закономірностей.[22]

Однак поступово цей процес доходить до крайньої точки розриву із традицією. Коли Орнетт Коулман повною мірою представив вільний джаз нью-йоркським глядачам (при тому, що Сесіл Тейлор був відомий раніше і досить добре), багато музикантів бі-бопа і знавців джазу дійшли висновку, що цю музику не можна вважати не тільки джазом, а й , власне, музикою. Таким чином, колишні радикали стали консерваторами менше ніж за 15 років.

Одним із перших руйнівників канонів став Сесіл Тейлор, який у пору свого повноліття був дуже підготовленим музикантом. Він закінчив консерваторію, добре знав джаз та думав про застосування принципів

композиторської музики до імпровізаційного процесу. До 1956 р. йому разом із саксофоністом Стівом Лейсі вдалося випустити платівку, що містить деякі ідеї нового джазу. Приблизно тим самим шляхом, що виходить значною мірою від Телоніуса Монка, у цей час йшов рано померлий піаніст і композитор Гербі Ніколс.

Слід зазначити, що у фрі-джазі знову з'явилася стара форма колективної імпровізації. Для фрі-джазу стала характерною робота з «відкритою формою», яка не прив'язана до певних структур. Такий підхід став проявлятися і у музикантів, які не є у чистому вигляді фрі-джазовими, такі, наприклад, спонтанні імпровізації Кіта Джарретта на його сольних концертах.[22]

Фрі-джазові ідіоми часто ставали складовою полістилістичної музики. Одним із найяскравіших проявів такого підходу є творчість угруповання чиказьких темношкірих музикантів, які почали у 60-х виступати під егідою «Асоціації сприяння розвитку творчих музикантів» (ААСМ). Пізніше ці музиканти як Лестер Боуї, Джозеф Джарман, Роско Мітчелл, Малакай Фейворс та Дон Мойє створили «Чикагський Художній Анповідь», африканських ритуальних заклинань та госпелс до фрі-джазу. Інший бік того ж процесу проявляється у творчості тісно пов'язаного з «Чиказьким Художнім Ансамблем» кларнетиста та саксофоніста Ентоні Брекстона. Його музика одночасно вільна та інтелектуальна.

Варто згадати про фанк. Цей жанр виник в 60-х рр. паралельно з розвитком фрі джазу . Походить, як і соул , від ритм енд блюзу .

Слово фанк – жаргонне, воно означає танцювати так, щоб дуже сильно змокнути. Слово «фанк» («Get funk!, Get funky!») джазові музиканти вживали початку ХХ століття, коли зверталися до глядачів, поруч із ним вживалося слово «сканк» (англ. skunk). Згодом слово фанк закріпилося за стилем музики, який вважається найбільш танцювальним у всьому ритм-енд-блюзі. [22]

Фанк, перш за все, є танцювальною музикою, що визначає його музичні

особливості: гранична синкопованість партій усіх інструментів (синкопійований бас називається «фанкуючим»), пульсуючий ритм, вокал, що часто використовує вигуки, багаторазове повторення коротких мелодійних фраз. Ларі Грему часто приписують винахід «ударної техніки гри на бас-гітарі» слеп, який став відмінним елементом фанку. Гітаристи у фанкових групах грають у ритмічному стилі, часто використовуючи ефект звуку wah-wah. "Мертві" або приглушені ноти використовуються в рифах, щоб посилити ударні елементи. Послідовником фанку у новому столітті став стиль funktronica, сучасний розвиток синт-фанку.

Наприкінці 1960-х рр. джазмени стали змішувати різні форми та імпровізаційні техніки джазу з електричними інструментами року та ритмами соулу та ритм-енд-блюзу. В цей же час деякі рок-музики почали додавати джазові елементи в свою музику (наприклад, King Crimson в альбомі Lizard (1970) або Caravan в альбомі Waterloo Lily (1972)).

1970-ті рр. стали десятиліттям найбільшого розвитку ф'южна, хоча стиль добре представлений і в пізніші часи. Будучи, швидше, систематизованим музичним стилем, ф'южн можна розглядати як музична традиція чи підхід. Певна прогресив-рок музика також вважається ф'южною.

Ф'южн-музика зазвичай інструментальна, часто зі складними тактовими розмірами, метром, ритмом та подовженими композиціями, що містять імпровізації. Багато видатних ф'южн-музикантів упізнавані за високим рівнем техніки, що поєднується зі складними композиціями та музичними імпровізаціями в метрах, що рідко зустрічаються в інших західних музичних формах.

Поєднання різних культурних впливів позначається навіть у складах найцікавіших ансамблів. Характерним прикладом може бути «Weather Report», керований спочатку американізованим австрійським клавішником Джозефом Завінулом та американським саксофоністом Уейном Шортером (Wayne Shorter), кожен з яких у різний час пройшов школу Майлса Дейвіса. В ансамблі об'єдналися музиканти із Бразилії, Перу. Надалі із Завінулом стали

співпрацювати інструменталісти та вокалісти практично з усього світу. У спадкоємці "Weather Report", проєкті "Syndicat" географія музикантів простягається від Європи до Південної Америки.

На жаль, з часом джаз-рок великою мірою набуває рис комерційної музики, з іншого боку — сама доля відмовляється від багатьох творчих знахідок, зроблених у середині 1970-х рр. У багатьох випадках ф'южн фактично стає комбінацією джазу зі звичайною поп-музикою та легким ритм-енд-блюзом; кросовером. Амбіції музики ф'южн на музичну глибину і розширення можливостей так і залишилися невиконаними, хоча в окремих випадках пошук триває, наприклад, у групах типу Tribal Tech і в ансамблях Чика Коріа. [22]

Використання електронних перетворювачів звуку та синтезаторів виявилось надзвичайно привабливим для музикантів, що перебувають насамперед на кордоні з роком або з комерційною музикою. Насправді плідних прикладів серед загальної маси електричної музики відносно небагато. Так, наприклад, Джо Завінул у проєкті «Weather Report» досяг дуже ефектного злиття етнічного та тонального елементів. Гербі Хенкок надовго стає кумиром не так публіки, як музикантів, використовуючи в 70-ті та 80-ті рр. синтезатори, численні клавіатури та електронні трюки різного роду. У 90-ті роки ця область музики все більше переміщується у позаджазову сферу. Цьому сприяють розширені можливості комп'ютерного створення музики, яка за певних переваг і можливостей втрачає зв'язок із головною джазовою якістю — імпровізаційністю.

Окрему нішу в співтоваристві джазових стилів з початку 70-х рр. зайняла німецька фірма ECM (Edition of Contemporary Music — Видавництво сучасної музики), що поступово стала центром об'єднання музикантів, що сповідували не так прихильність до афро-американського походження. завдання, не обмежуючи себе певною стилістикою, але у руслі творчого імпровізаційного процесу. Згодом все ж таки виробилося певне обличчя фірми, яке призвело до виділення артистів цього лейблу в

широкомасштабний і яскраво виражений стилістичний напрямок. Орієнтація творця лейблу Манфреда Айхера (Manfred Eicher) на об'єднання в єдине імпресіоністичне звучання різноманітних джазових ідіом, всесвітнього фольклору та нової академічної музики дозволила за допомогою цих засобів претендувати на глибину та філософське осмислення життєвих цінностей.

"Всесвітній джаз" (World Jazz) – термін, що дивно звучить російською, відноситься до сплаву музики Третього світу, або "всесвітньої музики" (World Music), з джазом. Це, дуже розгалужене, напрямок можна розділити на кілька видів.

Етнічна музика, яка включила у собі джазові імпровізації, наприклад, латинський джаз. У цьому випадку часом лише соло є імпровізованим. Акомпанемент і композиція, по суті, такі самі, як у самій етнічній музиці;

Джаз, який включив обмежені аспекти незахідної музики. Прикладами можуть служити старі записи Діззі Гіллеспі «Ніч у Тунісі», музика на деяких платівках квартетів та квінтетів Кіта Джарретта, випущених у 1970-ті роки на лейблі «Impulse!», що використовує дещо змінені близькосхідні інструменти та аналогічні гармонійні методи. Сюди входить дещо з музики Сан Ра (Sun Ra) від 50-их до 90-х років, до якої включені африканські ритми, деякі із записів Юзефа Латіфа (Yusef Lateef), які використовують традиційні ісламські інструменти та методи; [24]

Нові музичні стилі, що з'являються завдяки органічним способам об'єднання джазової імпровізації з початковими ідеями та інструментами, гармоніями, композиторською технікою та ритмами існуючої етнічної традиції. Результат виявляється оригінальним, причому він чітко відбиває суттєві аспекти етніки. Приклади такого підходу численні та включають ансамблі Дона Черрі, Codona та Nu; частина музики Джона Маклафліна з 70-х до 90-х рр., заснованої на традиціях Індії; частина музики Дона Елліс 70-х, який запозичив ідеї з музики Індії та Болгарії; робота Енді Наррелла в 90-х, який змішав музику та інструменти Тринідаду з імпровізаціями джазу та стилем фанк. [24]

«Всесвітній ф'южн-джаз» не вперше пішов цим шляхом в історії джазу, а сама ця тенденція не відноситься виключно до американського джазу. Наприклад, полінезійська музика була змішана із західними поп-стилями на початку двадцятого століття, і її звучання виявилось у деяких із ранніх музикантів джазу. Карибські танцювальні ритми ставали значною частиною американської поп-культури протягом усього двадцятого століття, і оскільки джазові музиканти часто імпровізували на теми поп-музики, вони змішувалися майже безперервно. Джанго Рейнхардт поєднував традиції ромської музики, французького імпресіонізму з джазовою імпровізацією ще у 30-ті роки у Франції. Список музикантів, що діють у прикордонній області, може містити сотні та тисячі імен. Серед них, наприклад, такі різні люди, як Ел ДіМеола, гурт «Dead Can Dance», Джо Завінул, гурт «Shakti», Лакшмінараяна Шанкар (Lakshminarayana Shankar), Пол Уінтер, Трилок Гурту та багато хто інші.

1.2 Історія електрогітари

Розвиток звукозапису та радіомовлення у першій половині XX ст. викликало необхідність зробити гітару істотно голосніше, щоб її було чути на тлі оркестру у великих залах. Джазові біг-бенди збирали юрби слухачів, і щоб пробитися через звук духової секції, акустичної гітари не вистачало, як би сильно не били по струнах.

Очевидним вирішенням цієї проблеми була ідея посилити звук за допомогою електрики. Вже тоді з'явилися перші магнітні звукознімачі подібні до сучасних, які стали встановлювати на різні інструменти. Протягом 30-х рр. різні фірми та окремі люди намагалися «електрифікувати» гітару, але ці спроби не мали серйозного комерційного прориву.

Першою успішною моделлю гітари зі звукознімачем була створена для відомого джазмена Чарлі Крістіана Gibson ES-150, яка з'явилася у 1936 р.

Букви ES позначали Electric Spanish, і по суті це була порожня акустична гітара-арктоп з доданим звукознімачем. Крістіан увічнив цей інструмент на платівках, які мали колосальний культурний вплив, зігравши разом з Бенні Гудменом і Лестером Янгом. Іншим значущим гітаристом тієї епохи є Бак Клейтон, який також грав на ES-150, який дав початок мистецтву соловання на електрогітарі одиночними нотами. *(Приклад 1)*

Після Другої Світової Gibson прагнули стати лідерами на ринку електрогітар, що зароджується, і випустили свою знамениту hollowbody модель ES-175 з "флорентійським" вирізом. Гітара виявилася настільки вдалою та популярною серед джазових музикантів, що з різними змінами випускається з 1949 р. до сьогодні. *(Приклад 2)*

Вже в 1950 р. ситуація у світі електрогітар перекинулася з ніг на голову. Після ретельних випробувань кількох прототипів фірма Fender випустила на ринок революційну новинку – першу цілнокорпусну електрогітару Esquire (з одним датчиком). Незабаром з'явилася модель із двома звукознімачами Broadcaster, а вже через рік, в результаті судових розбирань, вона отримала своє легендарне нинішнє ім'я Telecaster. *(Приклад 3)*

Творці гітари Лео Фендер і Джордж Фуллертон розглядали її не як майстерний витвір кваліфікованого майстра-ремісника, бо як промисловий виріб. Прагнучи спростити випуск та зробити інструмент дешевшим, вони пристосували його конструкцію для масового виробництва.

Telecaster не мав ніякого декору, складався з мінімуму деталей, збирався із задалегідь зроблених елементів як конструктор, покривався швидко висихаючою автомобільною фарбою, і тому був набагато дешевший за всіх конкурентів. Спочатку спрощення навіть зайшло надто далеко і перші гітари не мали анкера, що довелося терміново виправляти.

Головною особливістю Telecaster та його перевагою був цілісний корпус, несприйнятливий до зовнішніх джерел резонансу, завдяки чому можна було викручувати гучність на підсилювачі, не побоюючись потонути у неконтрольованому та некерованому фідбеку.

Новинка від Fender справила ефект бомби, що розірвалася, і продавалася настільки добре, що Gibson довелося відреагувати і почати розробку власної цільнокорпусної гітари.

Тим часом у 1951 р. Fender продовжили "розгойдувати човен" і випустили на ринок першу бас-гітару Precision Bass. Цей інструмент виявився настільки ж вдалим, як і революційним. Сучасну музику вже просто неможливо уявити без бас-гітари.

Наступний 1952 р. ознаменувався появою Les Paul. Компанія Gibson, створюючи свій інструмент, не стала копіювати підхід конкурентів, і спираючись на багаторічний досвід, зробила гітару більш традиційну за дизайном, дорожу та якісню. Єдине, що поєднувало Les Paul з моделями від Fender – це сама концепція цілісного корпусу. *(Приклад 4)*

Гітара отримала назву на честь відомого гітариста-віртуоза на той час Лестера Полфусса, який брав активну участь у її розробці. Ліс Пол був не лише видатним музикантом, але й талановитим винахідником, і ще в 40-х рр. пропонував компанії Gibson свій прототип цільнокорпусної гітари, але тоді ідея не знайшла підтримки у керівництва. [23]

Інструменти першої серії мали кілька істотних відмінностей від сучасної версії, але протягом наступних трьох років йшла активна робота з удосконалення гітари, і до 1957 р. Les Paul придбав свій канонічний вигляд з хамбакерами PAF і бриджером Tune-o-matic, що дозволяє регулювати мензуру кожної струни окремо.

Двокатушкова конструкція хамбакера допомагала зменшити тло звукознімача. Такий тип датчика не був винаходом Gibson, але інженер компанії Сет Лавер в 1955 р. довів конструкцію "до розуму", зменшивши небажані спотворення до прийнятної рівня. Розмовну назву PAF гібсонівські хамбакери отримали на честь відповідного напису на їхній задній панелі (Patent Applied For — Заявлений на патент). Такі звукознімачі мають більший рівень вихідного сигналу і менш яскравий звук, ніж традиційні сингли. З тих пір гітари Gibson міцно стали асоціюватися з хамбакерами, які чудово

поєднувалися із щільним тембром цих важких гітар із червоного дерева.

Але похмурий геній Лео Фендер та його компанія теж не розслаблялися, і вже у 1954 р. показали світові проривний Stratocaster. Навіть сьогодні, через 65 років, будь-яка людина за слова "електрогітара" уявляє собі саме цей конкретний інструмент. Образ Stratocaster став частиною культурного надбання людства, а спадщина конструкції простежується у більшості гітар аж до сьогодні.

Форма корпусу була зроблена максимально зручною та полегшувала доступ до верхніх ладів. Третій звукознімач у комбінації з п'ятипозиційним перемикачем дуже розширював тембральні можливості інструменту.

Головним нововведенням у Stratocaster була поява системи вібрато, яка дозволяла вилучати з гітари звуки, подібні до гавайської стил-гітари, популярні серед виконавців того часу. До речі, саме Лео Фендер заплутав усі наступні покоління гітаристів, назвавши цей механізм словом "тремоло", яке неправильно відбиває його призначення. На відміну від існуючих тоді систем на зразок Bigsby система Fender працювала на порядок краще і дозволяла сильніше змінювати висоту нот. Механізм мав і низку вад: обрив однієї струни повністю порушував лад усієї гітари, а заміна струн була дуже трудомісткою, але з цим музиканти готові були миритися.

Назва Stratocaster очевидно нав'язана найновішим для того часу гігантським реактивним бомбардувальником Boeing B-52 Stratofortress (стратосферна фортеця). **(Приклад 5)**

Намагаючись вторгнутися на споконвічно гібсонівську територію джазових гітар, Fender випускають у 1958 році модель Jazzmaster. Вона мала контур корпусу "offset-waist" (дослівно – зміщена талія) з несиметричною задньою частиною, яка була придумана для комфортної гри сидячи.

Іншим нововведенням був компактніший механізм вібрато «Floating Tremolo» з можливістю його фіксації (замикання) за допомогою спеціального повзунка. На жаль, струни заходили на бридж під невеликим кутом, сильно знижуючи сустейн. Втім, гітаристи пізніших епох розкуштували ці гітари і

зуміли знайти незвичайне застосування їх особливостям, наприклад, Терстон Мур із Sonic Youth видавав незвичайні звуки, ударяючи по струнах за бриджем. [26]

Jazzmaster виділявся і своєю електронною начинкою. Подібні на P-90 широкі звукознімачі давали менш яскравий звук, ніж традиційні фендерівські сингли. Електроніка гітари мала два режими роботи і цілий розсип додаткових перемикачів і регуляторів. В цілому, ця модель виявилася дуже неоднозначною, і не стала великим хітом, хоча залишила значний слід в історії та продовжує успішно вироблятися. *(Приклад 6)*

У тому ж році Gibson асиметрично відповіли, зробивши несподіваний крок убік. Модель ES-335 стала поєднанням елементів акустичних арктопів та цільнокорпусних електрогітар. По центру широкого і тонкого порожнього корпусу всередині проходив цілісний брус, який назвали sustain block, а гриф, бридж та звукознімачі кріпилися саме до нього. У порожніх боковинах були прорізані ефи формою скрипкових. Така конструкція корпусу дозволяла різко зменшити фідбек і робила звук м'якшим і глибшим у порівнянні з Les Paul. Ця гітара одразу припала до смаку джазовим музикантам та блюзменам, але й рок-н-рол на ній відпалювали знатно. Можна сказати, що ES-335 потрапила у ціль і навіть перевершила очікування своїх творців. Цікаво, що той самий прототип гітари, який Ліс Пол пропонував Gibson в 40-х, мав таку концепцію з сустейн-блоком, але тоді її потенціал не змогли зрозуміти. *(Приклад 7)*

Головування Gibson і Fender, що намітилося в цю епоху, пояснюється просто: до того моменту як у 50-х вони вже представили свої ключові гітари, конкуренти тільки починали ворухитися. Найбільш спритними виявилися Gretsch, зі своїми моделями: цільнокорпусною Duo Jet і напіваакустичною White Falcon. *(Приклад 8)* [23,26]

2.1 Виконання джазу у різних стилях: Чиказький період, Ера свінгу, Канзас Сіті

Досліджуючи еволюцію стилю джазової гітари, найпростіше

досліджувати впливових гравців у різні періоди джазу. Загалом прийнято вважати, що цими періодами є Чикаго, Свінг, Канзас-Сіті, Кул, Бібоп і Фьюжн. Ці періоди є більш стилістичними періодами, і тому не є винятковими за часовими рамками. Наприклад, ідеї крутого періоду зазвичай з'являються в піснях періоду Бібопа, оскільки ці два стилі перетиналися протягом 1950-х років. Досліджуючи головних новаторів цих стилістичних періодів, можна сформуванати прийнятне уявлення про еволюцію джазової гітари.



Лонні Джонсон близько 1917 року



Офіційна фотографія Едді Ленга

Чиказький період

Саме в період Чикаго джаз пережив свою першу з багатьох трансформацій. За цей час групи вийшли за межі інструментів Нового Орлеана, щоб створити більш сучасну установку, яку більшість впізнає сьогодні. Серед цих змін в інструментуванні було введення струнних інструментів до джазової групи. Хоча банджо певною мірою використовувався в Новому Орлеані, його використання не було особливо широко поширене, оскільки воно не могло конкурувати за обсягом з горнами. Період Чикаго характеризувався більш солодким звучанням «витонченої» музики, без шуму, який був очевидний у гравців Нового Орлеана. Це дозволило таким інструментам, як банджо, гітара та струнний бас, набутися

більшого поширення в ритм-секціях.

Саме в Чикаго мандрівний блюзмен на ім'я Лонні Джонсон вийшов на джазову сцену. Джонсон приїхав з Нового Орлеана, де виховувався в бідній сільській родині. Батько Лонні був скрипалем, і першим кроком Лонні в музиці була гра на скрипці в новоорлеанській групі "Spasm". Він також взяв у руки гітару і почав гастролювати в Лондоні з акціонерною компанією музиканта, щоб заробити гроші. Перебуваючи в Лондоні, Джонсон розробив свій унікальний стиль, який демонстрував справжнє музичне проникнення, а також майстерну гру блюзу.

Його витончений стиль гітари вперше помітили інші музиканти коли Джонсон взяв участь у конкурсі блюзової гітари в Канзас-Сіті. Він отримав семирічний контракт на звукозапис з Okeh Records.

Його музику незабаром помітили кілька найважливіших новаторів джазу, зокрема Дюк Еллінгтон. Джонсон почав записувати з Еллінгтоном у Cotton Club в Нью-Йорку. Він здобув популярність як сольний гітарист зі своїми партіями в «The Mooche» та «Misty Morning». Саме з цими записами сольна джазова гітара потрапила в маси.

Вправні соло Джонсона вплинули на багатьох гітаристів-початківців. Зокрема, Джонсон не був тим, хто вважався типовим гравцем блюзу. Його гра була набагато вишуканішою, ніж у його колег-гітаристів. Найзначнішим із цих гравців, на яких вплинув Джонсон, був молодий чоловік, якого звали Сальваторе Массаро. Однак його улюблене ім'я на сцені – Едді Ленг.

Ленг народився в сім'ї виробника інструментів. Як і Джонсон, він також дуже рано взявся за скрипку. Багато хто припускає, що класична підготовка, яку поділили Джонсон і Ленг, була наріжним каменем їх інновацій у джазі. Ця ідея може бути не за горами, коли вивчаються вплив і навчання Ланга.

Існує італійська методика вивчення музики. Початківця спочатку навчають основам музики за допомогою серії вправ, відомих як сольфеджіо. Сольфеджіо є формою співу на очах, однак він використовується для

вираження музичних основ розквітлим музикантам ще до того, як вони навіть візьмуться за інструмент. Ланг пройшов цю підготовку, коли йому було приблизно 5 або 6 років. [9, с. 72]

Коли Ланг навчався в середній школі, він почав грати зі скрипалем на ім'я Джон Венуті. Венуті згадав свої перші кілька разів з Лангом: «Ми грали багато мазурок і польок. Просто для розваги ми почали грати їх у 4/4. Мабуть, нам просто сподобався ритм гітари. Потім ми почали грати, я вставляв щось, Едді підбирав це з варіацією. Потім я повертався з варіацією. Ми просто сиділи і нокаутували один одного».

Імпровізаційні навички Ланга розвивалися в ранньому віці під час гри на скрипці та гітарі з Венуті. Він і Венуті працювали на північному сході, і ними почали захоплюватися такі популярні артисти того часу, як Ред Ніколс, брати Дорсі та Расс Морган.

Коли Ленг почав брати участь у сесіях з Mound City Blue Blowers, у нього нарешті відбулася перерва. The Blue Blowers були описані як «хитка група», однак гітарний звук Ланга допоміг надати їм більш повне та гармонійне звучання. Саме з цього моменту Ланг почав ставати гітаристом у джазі.

Коли Blue Blowers почали набирати все більшу і більшу аудиторію, насамперед завдяки досвіду Ланга, стало очевидним, що Ленг повинен рухатися далі. Починаючи з 1925 р., коли він залишив Blue Blowers, Ланг був найбільш затребуваним музикантом у джазі.

Саме підхід Ланга до музики відрізняв його від інших гітаристів того часу. Багато з його здібностей можна простежити до його раннього навчання. Безсумнівно, що його робота з сольфеджіо допомогла йому легко розпізнавати й майже ментально вивчати нові композиції. Ланг також мав майже фотографічну пам'ять на висоту звуку.

"У нього був найкращий слух серед усіх музикантів, яких я знав. Він міг піти в іншу кімнату, натиснути "А", повернутися і пограти в карти протягом 15 хвилин, а потім ідеально налаштувати свій інструмент", - сказав

його товариш по групі Blue Blowers Джек Бленд. Такі навички становлять міцну основу для джазової імпровізації. Але Ланг приніс до столу щось додаткове. Його раннє навчання гри на скрипці дало йому відчуття фраз і гармонії. Ця майстерність яскраво проявляється в його ансамблевій творчості. Ланг був відомий тим, що вийшов за рамки типових чотирьох ударів і перейшов до шаблону гри на такт, який часто використовували гітаристи та банджисти. Він міг грати чотири акорди різних інверсій у такті, а також прикрашати прохідними тонами, хроматичними гаммами та використовувати однострунні арпеджіо. Ці здібності були технічно поза межами будь-якого гітариста того часу, за винятком Лонні Джонсона.

Для Едді Ленга та Лонні Джонсона було цілком природно записувати та виступати разом. У листопаді 1928 року це нарешті сталося. Ленг і Джонсон разом пішли в студію Okeh як окремі акомпаніатори блюзового співака Техаса Александера. В якості експерименту продюсер Томмі Роквелл запропонував їм грати в дуетному стилі. Так народився звук двох гітар. [10, с.36]

Ця зустріч спонукала Ленга і Джонсона до співпраці та створення запису. Хоча ці два гітаристи були однакового рівня майстерності, вони обидва були з різних світів. Джонсон був блюзовим співаком і гітаристом. Його стиль був насичений південним звучанням, лише з музичною вишуканістю. Ланг був скоріше класичною школою. Андрес Сеговія був більш влучним, ніж блюзові гітаристи.

Однак ці абсолютно різні підходи майстерно змішалися з цими двома музикантами. «Едді міг складати ритм і бас, як фортепіано. Він був найкращим гітаристом, якого я коли-небудь чув у 1928 та 1929 роках. Я думаю, що він міг зіграти все, що йому заманеться», - сказав Джонсон про свій досвід роботи з Ленгом. Ленг і Джонсон, разом продемонстрували багато музичних прийомів, які до того часу ніколи не використовувалися на гітарі. Акордові соло, майстерний акомпанемент та багато іншого, як правило, були зарезервовані для більших груп, в основному для фортепіано.

Багато хто говорить, що Едді Ленг є єдиною причиною, чому гітара

стала популярною в джазі. Насправді, це був більше тандем Ленг-Джонсон, який привів це значення в реальність. Саме Лонні Джонсон вперше продемонстрував, що співоча сила блюзової гітари може зайняти місце в джазі. Саме Ленг показав, що на гітарі потрібно не просто грати в ідіомі блюзу. Навички обох гравців допомагають розширити джаз, представивши інструмент, який міг би робити більше, ніж просто підтримувати ритм. Гітара також може бути універсальним сольним інструментом. Він може вибивати рядки, як труба, або створювати плавні мелодії, як кларнети. Єдиним іншим інструментом у джазі з такою універсальністю було фортепіано.

Саме завдяки Ленгу і Джонсону банджо втратило своє місце в джазових колективах. Почувши цих двох гітаристів на їхніх записах, багато банджо гравців одразу почали перехід до гри на гітарі. Однак Джонсон і Ленг не були абсолютно безмежними у своїх можливостях. Наприкінці двадцятих з Чикаго вийшов новий звук.

Цей стиль отримав назву «свінг». Ні Ленг, ні Джонсон не змогли зробити чистий перехід до цього звуку. Інший гітарист повинен був підняти мантию і нести її далі. Цю людину звали Чарлі Крістіан. [10, с.37]

Ера свінгу

Одним із найвизначніших звуків епохи Чикаго був Swing. Swing започаткував нову форму гурту під назвою Big Band. Ці гурти мали музичну силу і гучність локомотива, коли добре грали. Здебільшого це було пов'язано зі збільшенням обладнання. Типовий біг-банд мав приблизно 15-17 гравців, більшість з яких були валторни. Більшість інших гуртів в епоху Чикаго були приблизно половиною цього розміру. Не дивно, що такий м'який інструмент, як гітара, ледве можна було почути в цьому аранжуванні, навіть за допомогою мікрофона.

Цей дисбаланс змінив підприємливий електрик на ім'я Лео Фендер. Фендер створив перший електронний «знімач», який міг перевести вібрацію гітарної струни в електронний сигнал, що підсилюється. Як не дивно, мало

джазових гітаристів використовували цю нову технологію, яку також використовувала гітарна компанія Gibson. Один гітарист, який зробив, змінив ставлення до соло-гітари серед свінг-груп і вплинув майже на кожного гітариста, який послідував за ним.

Чарлі Крістіан був не єдиним гітаристом на той час, який грав на електрогітарі, і не першим. Що відрізняло його від Едді Дарема, Джорджа Барнса та Баса Етрі, так це те, що Крістіан міг грати на електрогітарі. Кажуть, що Крістіан був першим музикантом, який подарував електрогітару і «справжнє існування в джазі». [9, с. 27]

Здебільшого є консенсус, що Крістіан завжди був талановитим гравцем. Ральф Еллісон сказав: «Я не пам'ятаю жодного випадку, коли б ним не захоплювалися за його майстерну гру на ладових інструментах». Музичне коріння Крістіана формувалося, коли він почав грати в групі зі своєю сім'єю в дуже молодому віці. Ця група блукала по вулицях, виконуючи прохання перехожих. Таким чином, Крістіан став знайомитись з великим репертуаром, включаючи оперу, блюз і балади, що є абсолютною необхідністю для джазового музиканта, щоб досягти успіху.

Крістіан у дитинстві погано розбирався в джазі. Він походив із шанованої чорношкірої родини, і, як такому, йому сказали, що джаз — це нижча форма музики. Але випадково одного разу він почув звук і стиль великого саксофоніста Лестера Янга. Саме в цей момент Крістіан прийняв джаз і ніколи не озирався назад.

Коли Крістіану було 17 років, він легко переграв деяких з найталановитіших гітаристів Канзас-Сіті під час конкурсу в Roseland.

У 1938 р. Крістіан почав гастролювати з секстетом Ела Трента. Саме в цей час йому вручили електрогітару. Йому знадобився лише рік, щоб освоїти інструмент, який керується зовсім інакше, ніж акустична гітара. Насправді більшість гітаристів звисока дивилися на електрогітару як на марний винахід. Крістіан, з іншого боку, використовував його для створення нових тонів і підтримки нот, як духовий інструмент. []

Його підбадьорливий стиль приніс Крістіану високе визнання критиків як чудового гітариста. Незабаром слух дійшов до вух Джона Хаммонда, можливо, найвпливовішого рекрутера в історії популярної музики (не тільки джазу). Хаммонд замовив рейс до Оклахома-Сіті і послухав концерт. Його слова про Крістіана: «Чарлі, звичайно, поставив звукознімач на звичайну іспанську гітару і підключив його до примітивного підсилювача та 12-дюймового динаміка. Він помірно використовував підсилення, коли грає на ритмі, але підсилював його для своїх соло, які були настільки захоплюючими імпровізаціями, які я ніколи не чув на будь-якому інструменті, не кажучи вже про гітару». [14, с. 16]

Хаммонд дозволив Крістіану зробити величезний прорив на джазовій сцені. Через якусь хитрість Хаммонд отримав для Крістіана місце в оркестрі Бенні Гудмана, можливо, найбільшій свінг-групі, крім Дюка Еллінгтона.

Наступне нововведення Крістіана прийшло не з гуртом Бенні Гудмана, а під час випадкової джем-сесії у Minton's Bar в Гарлемі. Саме в Minton's деякі з більш проникливих молодих джазових музикантів почали шукати новий стиль, який вийшов би за межі свінгу. Серед цих музикантів були Дізі Гіллеспі, Телоніус Монк, Чарлі Паркер та Чарльз Мінгус та інші. Крістіан мав зіграти важливу роль у новому звучанні, яке виходило з Minton's.

Крістіан використав свої величезні гармонійні знання для реструктуризації акордових моделей багатьох популярних пісень того часу. Це нове використання регармонізації мало стати основою майбутнього звуку «бібоп».

«Чарлі вніс нескінченну кількість у бібоп. Він завжди твердо ставився до ритму, і ми взяли за наше завдання постійно качати», — сказав Кенні Кларк, один із персонажів Мінтона. Насправді, підхід Крістіана не тільки підштовхнув майбутніх гітаристів до ще більшої кількості стилів, але й визначив напрямок для нового стилю в самому джазі. Він використовував довгі сольні пасажі. Він зміг розтягнути імпровізацію і все ще зробити її мелодійною. Він був майстром регармонізації. Швидкі зміни акордів, які він

використовував, мали стати основним елементом звуку східного узбережжя.

Канзас-Сіті

У 1930-х рр. стиль Канзас-Сіті демонстрував контраст із популярним захопленням біг-бендом/свінгом, яке охопило Сполучені Штати. Такі гурти в цей час, особливо група Каунта Бейсі, зосередили свій стиль на старому регтайму та блюзі. Ці стилі, у поєднанні з ще більшою інструментацією, створили нове звучання, яке призвело б джаз до сучасної епохи. Гітара, особливо електрогітара, знайшла новий голос в епоху Канзас-Сіті. Саме в цей час один з найвпливовіших коли-небудь гітаристів досяг своєї популярності.

Джанго Рейнхардт народився в Бельгії приблизно в 1910 році. Його родина була племенем циган, які подорожували по материковій Європі. Джанго рано познайомився з музикою. Він отримав банджо/гітару від сусіда, коли йому було 12 років. Усі були зачаровані тим, що він навчився грати на інструменті за такий короткий час. До тринадцяти років Джанго професійно грав у музичних групах Парижа. Він продовжував грати у Франції до 20 років.

Коли Джанго було 20, його охопила пожежа, що почалася в його каравані. Йому пощастило вижити, але єдиними травмами були сильні опіки лівої руки та гомілки. Однак опіки його руки коштували йому використання двох пальців. Багато хто думав, що він більше ніколи не буде грати на гітарі. Однак Джанго був рішучий, і, до великого подиву всіх, він розробив свій тепер відомий стиль гри двома пальцями. [12, с. 45]

Джанго не вмів читати ноти, тому класична музика не була маршрутом, яким він міг йти. Колега-музикант Стефан Грейпеллі сказав: «Ви можете піти з Джанго на виконання найскладнішої симфонії, і він вкаже на будь-які помилки, які можуть статися, але це було приголомшливо, коли він навіть не знав, що таке гамма». Однак джаз добре піддався його любові до імпровізації. Спочатку захоплений такими, як Едді Ленг і Дюк Еллінгтон, Джанго прагнув утвердитися як джазовий музикант. [13, с 24]

Не просто дивовижна техніка Джанго зробила його таким впливовим гітаристом. Саме нові підходи до стилю він привніс у джаз. Джаз до Джанго в основному базувався на блюзі та класичній музиці. Джанго легко інтегрував ці звуки з циганським стилем гри. Його соло прикрашені тремоло та глісандо, прийомами, які зазвичай використовувалися у музиці фламенко, але не в джазі.

Його інструментальна техніка була настільки неортодоксальною, а його музика настільки блискучою, що гітаристи всього світу були вражені.

Джанго також вніс життя у свої ритмічні партії. Він зміг викласти різноманітні ідеї в одному творі, зберігаючи цілісну головну ідею. Взявши, наприклад, його запис "St. Louis Blues", можна почути сольний підхід Джанго на початку. Коли починається другий розділ, можна почути стиль акомпанементу Джанго, який викликає відчуття, відмінні від записів попередніх виконавців, але зберігає цілісність твору. Можна легко стверджувати, що спосіб Джанго був таким, яким його слід було грати.

Хоча всесвітня популярність не прийшла до Джанго, поки він не створив свій гурт Quintet du Hot Club de France, він довгий час був легендою серед джазових музикантів. Деякі кажуть, що Чарлі Крістіан навіть чув частину музики Джанго і включив її у свою власну. Багато гітаристів епохи бібоп, включаючи Барні Кессела, згадують Джанго як провідний вплив на свої імпровізації. Кессель навіть сказав: «Я переконаний, що Рейнхардт змінив би курс сучасної джазової гри на гітарі — можливо, навіть сам курс музики», якби він залишився в Сполучених Штатах.

Стилі соло-гітари були не єдиним розвитком у цей період. Гітаристи почали робити нові інновації у формі акомпанементу або ритм-гітари.

Першим і головним із цих гравців був Фредді Грін, який був ритмістом гурту Count Basie Band. До цього більшість партій ритм-гітари склалися лише з акордів, які грали на нижніх ударах кожного такту (постійна модель гри 1-2-3-4). За прикладом деяких провідних гравців, зокрема Чарлі Крістіана, деякі ритмісти навчилися робити з гітари більше, ніж просто

пристрій для гри на акордах.

Насправді новий підхід до ритму включав витончені орнаменти, які, коли вони використовувалися з «подрібненням» акордів, ставали поштовхом для гурту і могли надати твору настільки необхідне відчуття розмаху.

Фредді Грін міг зробити все це. Він втілював серце і душу ритм-гітари. За всі роки гри Грін жодного разу не доторкнувся до електрогітари і ніколи не грав соло. Справа не в тому, що він не має для цього навичок, це просто контрпродуктивно для його підходу. Насправді кажуть, що він є основною частиною "Basic Sound".

Про внесок Фредді Гріна написано дуже мало, хоча багато людей, на яких він вплинув, були досить видатними гравцями. Стів Джордан був першим і головним серед послідовників Гріна.

Звук Канзас-Сіті, для якого Грін забезпечив ритмічне паливо, був основою для наступного кроку в джазовому звучанні. Він переніс джаз у сучасну епоху.

2.2 Аналіз гри ключових виконавців у стилях Бі-боп, Кул та Ф'южн

Бібоп: Сучасна ера

До кінця 1940-х рр. джаз для багатьох визначався через популярний звук періоду свінгу. Невідомий для широкої публіки, джаз зазнав інтенсивних змін у межах Minton's Bar. Саме тут такі працьовиті музиканти, як Телоніус

Монк, Чарлі Паркер, Джо Джонс та Чарлі Крістіан, створювали новий підхід до музики, заснований на реструктуризації та регармонізації добре відомих акордових прогресій. Нові прогресії зазвичай додавали нові акорди до аранжування. У свідомості музикантів, чим менше були схожі акорди, тим кращий був твір. Такий підхід призвів до складних аранжувань, які могли успішно імпровізувати лише найдосконаліші та технічні музиканти. Назва, дана цьому стилю, була взята від способу відрахування тактів Крістіана та Монка «бі-боп».

Бібоп не стане популярним серед населення з ряду причин. Проте, незважаючи на це, багато видатних музикантів, які присвятили себе цьому стилю, були добре відомі й наслідувані в пізні періоди джазу. Те ж саме було і з гітаристами.

Період бібоп популяризував двох гітаристів, зокрема, які були б майже такими ж впливовими, як Чарлі Крістіан для молодого покоління. Світ джазу втратив героя, коли Чарлі Крістіан помер у такому молодому віці. Шкода, що він так і не зміг побачити плоди своєї роботи в Minton's. Однак багато гітаристів прийняли стиль Крістіана близько до серця і інтегрували його у власну роботу. Серед цих гітаристів був Барні Кессель. Кессель слідував за Крістіаном і наслідував його, коли він був підлітком у середній школі. Після навчання в Університеті Оклахоми Кессель переїхав до Лос-Анджелеса, щоб розпочати свою роботу як професійний музикант.

Саме в цей час у 40-х рр. Кессель став найпопулярнішим гітаристом того часу. Він записувався майже з усіма, хто займався сучасним джазом. Майже кожна людина в Америці також чула його гру, усвідомлювали вони це чи ні. Не можна було почути сучасний альбом, подивитися фільм чи послухати радіо, не почувши його гітари. [14, с 42]

Кессель був майстром інтеграції старих стилів і синтезу їх у новий унікальний звук. Кессель не обмежувався лише бібопом чи навіть джазом.

Він однаково вправно володів вимогливою технікою бібопу, як і плавним мелодичним підходом у стилі West Coast, який називається «Cool

Jazz». Він також грав з багатьма зірками блюзу та рок-н-ролу, такими як T-bone Уокер і Дуейн Едді. Це було майже передвістям періоду ф'южн, коли джаз і рок/фанк зустрічалися та зливались. Кессель був найбільш затребуваним гітаристом для запису в цей період. Він чудово володів гітарою і міг легко грати як ритм, так і провідні партії. Його знання гармонії дозволили йому грати та імпровізувати зі складними акордовими прогресіями, написаними композиторами цього періоду.

Крім своїх видатних ігрових здібностей, Кессель був також широко відомий як бездоганний учитель. Багато студентів з гордістю стверджують, що їх особисто навчив Барні Кессель. Він також співпрацював з багатьма видавництвами, створюючи книги про техніку джазової гітари для публіки. Деякі з цих книг стали незмінним посібником із гри для багатьох гітаристів, що розвиваються.

Кессель був одним із найпопулярніших гітаристів. Говард Олден каже: "Як на мене, у словнику під джазовою гітарою має бути просто зображення Барні Кесселя". Ці слова сильні й ілюструють внесок, який Кессель зробив у джаз.

Ще один гітарист також зробив великий внесок у джаз. Тал Фарлоу не підходив до типового визначення джазового гітариста. Більшість джазових музикантів у молодості стикалися з кількома інструментами і постійно грали на них. Фарлоу цього не зробив. У дитинстві він ходив до школи і допомагав у магазині свого батька. Коли йому було 20 років, він вибрав професію художника-виписувача. Саме тоді він вирішив навчитися грати на гітарі під впливом записів Чарлі Крістіана та Джанго Рейнхардта. [20, с 35]

Не дивлячись на свій очевидний статус пізно розквітлого, Фарлоу все ще зміг створити свій власний стиль, хоча й у більш пізньому віці, ніж більшість його сучасників. Він так само, якщо не більше, вплинув на джаз. Говорили, що Тал Фарлоу був одним із найвидатніших гітаристів, які грав на інструменті після Чарлі Крістіана.

Період навчання Тала повністю складався з того, що він вивчав, нота за

нотою, усі записані соло Чарлі Крістіана з Бенні Гудманом. Саме християнський стиль вплинув на особливу техніку Фарлоу щодо фразування та мелодії.

Фарлоу створив новий підхід до гри на гітарі. Він міг грати по нотах не тільки лівою рукою, але одночасно і правою. Це дозволило йому грати з дивовижною швидкістю і грати складні гами, які в іншому випадку були б недоступні типовими засобами. Такий підхід приніс йому прізвисько «Восьминіг». Фарлоу також мав дивовижний хист до сольної імпровізації. У деяких з його попередніх записів, зокрема в альбомі *Autumn in New York*, можна почути, що Фарлоу мав дивовижне відчуття мелодії і був талановитим імпресіоністом. Він умів створювати репліки, які мали мелодійний сенс і передавали повідомлення навіть у складних рамках бібопу.

Тал Фарлоу ніколи не став відомим ім'ям, як Барні Кессел. У середині 50-х рр. він вирішив, що не хоче спілкуватися з бізнес-магнатами, які контролювали музику, і повернувся до своєї старої кар'єри малювання вивісок у Північній Кароліні. Цей достроковий вихід на пенсію більш-менш гарантував, що він не буде відомий нікому за межами джазового «братства». Через цей вихід на пенсію майже неможливо знайти будь-які ранні записи Фарлоу.

Через тридцять років Фарлоу повернувся до музики, до великого задоволення інших шанувальників джазу. Він випустив останню серію записів, усі з яких були такими ж вражаючими, як і його початкові пропозиції. Це були альбоми, які стали планом для початківців гітаристів. Можна почути проблиск підходу Тала Фарлоу майже в кожному стилі, який послідував з 50-х рр. Як було сказано на його похороні, можливо, без зайвого перебільшення, «... він був найкреативнішим, найжиттєвішим, найінноваційнішим, найвпливовішим, найсміливішим генієм, який коли-небудь прикладав руки до грифа гітари».

Кул період

Поки музиканти зі Східного узбережжя розширювали межі гармонії з

новим стилем бібопу, на західному узбережжі розвивалася абсолютно нова ідея. Цей стиль отримав назву «Cool» через його, здавалося б, стриманий характер порівняно з бібопом. «Cool» джаз був для музикантів, які не цікавилися вивченням пісень, які мали сотні змін акордів, але ні в якому разі не поступалися бібопу. Підхід у цьому стилі значною мірою спирався на мелодійну творчість митців. Майлз Девіс, мабуть, найвідоміший артист того періоду, сказав, що «Cool» був поверненням до мелодії.

Здавалося, що співочі рядки, настільки переважаючі в Cool Jazz, дуже підходять до природи гітари. Як не дивно, гітара в цей період не була такою переважаючою, як можна було подумати. Кілька гітаристів були добре відомі цим стилем гри, однак двоє мали стати впливовішими гравцями того часу. Такими гітаристами були Вес Монтгомері та Джо Пасс. [19, с 20]

Повне ім'я Веса — Джон Леслі Монтгомері. Він почав грати на гітарі в ранньому дитинстві, і казали, що він був непоганим навіть у підлітковому віці. Він серйозно почав вчитися на гітарі після того, як створив сім'ю. Як і багато хто до нього, Монтгомері вивчив майже всі соло Чарлі Крістіана. Через кілька років його помітив Лайонел Хемптон, який грав з Крістіаном в групі Бенні Гудмана. Звідси Уес почав свою кар'єру в джазі.

Говорили, що Уес був бездоганим імпровізатором. Він володів майже всіма аспектами джазу і мав мелодичність. Зокрема, Монтгомері регулярно експериментував із використанням октав у своїх соло. «З октавами це був просто збіг обставин, перехід в октави. Це такий виклик, але ви знаєте, з цим можна зробити багато...» — сказав він.¹ Уес також був відомий унікальним повним тоном, який він використав. Він досяг цього, не скориставшись медіатором. Замість цього він використав більшу частину свого великого пальця, через що струна глибоко вібрувала.

Оскільки він не використовував медіатор, рідко можна почути, як Монтгомері дуже швидко грає. «Вам не потрібно грати швидко, але вміння грати швидко може змусити вас краще формулювати фрази». Монтгомері був одержимий формулюванням і мелодією, але йому також подобався глибокий

м'який тон, який привів його до «Cool» стилю. [14, с 56]

Уес був незвичайним у своєму підході до джазу, оскільки він інтегрував мелодії з поп-музики у свої імпровізації та записи. Для багатьох джазових пуристів це вважалося єретичним. Незважаючи на те, що його карали за «зухвалість», він все ж зміг досягти комерційного визнання та надихнути багатьох музикантів, що розвиваються.

Монтгомері сказав, що він розпочав свій «поп-джазовий» підхід як спосіб розширити доступ до молодого покоління та познайомити його з джазовою музикою. Джаз не був особливо популярним серед молодшого покоління в той час.

Таким чином, легко помітити, що Уес Монтгомері з його комерційним успіхом мав стати новим проектом для гітаристів, які цікавляться джазом, тоді як досі ним був Чарлі Крістіан.

Монтгомері також поклав початок джазу, включивши одним з перших всі електричні групи. Хоча він не грав на тому, що зараз називають «ф'южн», (він вирішив дотримуватися свого стилю, оскільки його гра на гітарі настільки приглушена), він все ж використовував інструменти. Його тріо складалося з електрогітари, електричного баса та електричного органу. Стиль гри у групі не був таким самотнім, але вони мали навички, які дозволили їм бути досить популярними, і сприяли імені Монтгомері. Насправді Монтгомері поступається лише Барні Кесселю та Чарлі Крістіану за рейтингом кращого джазового гітариста.

Уес Монтгомері вніс новий повний звук у техніку гри на гітарі. Він виступав за повернення до мелодійної гри, а не занурювався в складні переходи акордів. Саме такі риси мають великий вплив на молоде покоління гітаристів.

Джо Пасс був гітаристом, який не впадав лише в один жанр. Багато хто згадує його як бібоп-гітариста, проте він мав зробити стільки ж внеску в кул звук. Як і більшість музикантів боп, Пасс значною мірою запозичив підхід Чарлі Паркера. Однак дивно, що він грав не так, як Чарлі Крістіан. [18]

Ймовірно, через відсутність впливу Джо Пас звучав так інакше. Його плавні мелодійні лінії не зовсім нагадували звучання Веса Монтгомері. Здавалося, він походив на трубача грою на гітарі. Його рядки були швидкими, лаконічними та мелодичними. Саме з цієї причини гітаристи звернули увагу на Джо Пасса майже так само, як і на Джімі Хендрікса.

Не тільки ідеї Пасса щодо мелодії зробили його зразковим гітаристом, але й підхід до гармонії, зокрема, з використанням акордів. Деякі описують Пасса як одного з найвпливовіших акордових геніїв того часу, незважаючи на Телоніуса Монка.

Пасс легко інтегрував гармонії у свої сольні лінії, надаючи собі звучання провідної та акомпанементальної секції в одному інструменті. Такий прийом використовували класичні гітаристи, але до цього моменту джазових гітаристів було дуже мало.

Ці чудові знання та вміння працювати з гармонією зробили Джо Пасса зразковим бібоп-гітаристом, але також дали нові стандарти звуку західного узбережжя. Такі пісні, як "Summertime", викликають більше мелодійності, ніж боп. Насамперед, його використання мелодії відрізняло Пасса від інших виконавців боп того часу і дозволило його творчості перейти більше на куловий звук.

Звук Джо Пасса разом із звуком Монтгомері повинен був допомогти визначити підхід до джазової гітари для пізніших періодів, зокрема періоду ф'южн, у джазі. Стиль Пасса органічно поєднував мелодійне, невимушене відчуття кул джазу з швидкими, насиченими акордами підходу бібопу, що призвело до музики, яка була настільки ж захоплюючою, наскільки і красивою.

Ф'южн

Джазові гравці завжди були відомі своїми здібностями синтезувати інші музичні стилі у власну гру. Наприкінці 1960-х трубач Майлз Девіс мав знову змінити курс джазу, черпаючи натхнення з величезного репертуару рок-музики та включаючи його в джазові ідеї. Отриманий в результаті альбом

Bitches Brew вважається одним із наріжних каменів сучасного джазового руху. 1970-ті рр. були відомі як рух ф'южн. Термін ф'южн походить від злиття джазу з роком і фанк. Fusion надав чудову можливість для гітаристів вийти в центр уваги і бути поміченими. За цей час гітара стала ключовим інструментом у багатьох гуртах.

Багато гітаристів мали стати лідерами гуртів і досягти популярності зі своїми групами. Однак один гітарист послідовно опинився на вершині. Це був Джон Маклафлін, людина, яка допомогла розпочати все з Майлзом Девісом.

Маклафлін був народжений для того, щоб бути провідною людиною у ф'южні. Він народився в Англії, і коли був підлітком, він уже зробив собі ім'я як гітарист під час відродження британського блюзу. Він мав виступи з такими іменами, як Джинджер Бейкер, Грем Бонд та Алексіс Корнер. У свої двадцять років він спокусився звучанням фрі-джазового музиканта Орнетта Коулмана, і, таким чином, повернувся до джазу.

Маклафлін переїхав до Нью-Йорка, щоб продовжити свою кар'єру, і він зустрівся з барабанщиком Тоні Вільямсом. Тоні Вільямс був барабанщиком однієї з найпотужніших ритм-секцій Майлза Девіса. Маклафлін був зарахований до новаторської групи Вільямса, The Tony Williams Lifetime. Lifetime був пре-ф'южн гуртом, який безумовно підготував основу для наступного етапу. Маклафлін, будучи гітаристом, орієнтованим на блюз, не замислювався над експериментами з wah педалями та fuzz-тонами. Такі ефекти були популярні на рок-арені, але були переважно табу серед інших джазових гітаристів, які прагнули чистого звучання.

Саме через Тоні Вільямса Маклафліна познайомили з Майлзом Девісом. Девіса цікавив звук, який пропонує рок, і він був більш ніж вражений використанням Маклафліна ефектів для створення текстур, яких не чули в сучасному джазі. Гру Маклафліна можна почути на кожному треку сесій Bitches Brew.

Що робило Джона Маклафліна унікальним на той час, так це його

змішаний традиційний і нетрадиційний підхід до гітари. Його джазова техніка була майстерною. Він мав здатність імпровізувати репліки, які були суто мелодійними і надзвичайно технічними. Його швидкість на гітарі конкурувала лише з темпом Тала Фарлоу. Крім того, Маклафлін використовував електрогітару та аналогові ефекти, щоб створити закручені текстури звуків, схожих на підхід Джімі Хендрікса. Маклафлін був більш витонченим і трохи менш експериментальним, ніж Хендрікс, у створенні цих текстур, тому він був більш успішним у використанні їх у джазовій ідіомі.

У той час як він порушив музичний ґрунт з Майлзом Девісом на Bitches Brew, Маклафлін мав змінити популярне бачення джазу разом із гуртом, який він створив у 1970 р. Mahavishnu Orchestra, мабуть, досі залишається однією з найвідоміших груп у сучасному джазі. Mahavishnu Orchestra змішував різноманітні звуки. Їх інструменти включали гітару, бас, барабани, фортепіано та скрипку в їх найранішому втіленні. Саме Mahavishnu відкрив двері для таких ф'южн-актів, як Weather Report. Слухаючи перший альбом Mahavishnu Orchestra, The Inner Mounting Flame, стає зрозуміло, чому вони були такою популярною групою. Музика надзвичайно складна, схожа на типову джазову музику. Однак група замість імпровізації над змінами акордів, як-от традиційний боп, або експериментування з текстурами вільної форми, як-от фрі-джаз, поміщає джазову ідіому в рок-формат. Соло Маклафліна, особливо на такі пісні, як "Birds of Fire" та "Awakening" більше спогадують про таких гітаристів, як Джиммі Пейдж і Ерік Клептон, ніж попередні джазові гітаристи.

Маклафлін допоміг прокласти шлях майбутнім гітаристам. Він допоміг поєднати джаз з форматом року. Його включення популярних стилів допомогло джазу рухатися вперед і досягти нових творчих висот. Майже кожен гітарист після 1970-х рр. завдячує певним натхненням Джону Маклафліну.

ВИСНОВКИ

Для досягнення професійної рівня будь якому музиканту необхідно

добре володіти грою на інструменті а також знати його особливості та розрізняти жанри та піджанри того чи іншого твору. В даній роботі основний акцент зроблений на еволюції принципів виконання джазу на гітарі а також на історії розвитку самого інструменту.

В першому розділі, у підрозділі 1.1 виконаний короткий опис витоків джазової музики як жанру, також є характеристика та періодизація стилів. Володіння необхідною загальною інформацією про жанр дасть більш широке розуміння щодо коректного виконання того чи іншого твору.

У підрозділі 1.2 викладена історія інструменту. Цей розділ є важливим для ознайомлення , так як кожен музикант має добре знати історію та будову свого інструменту.

У другому розділі , у підрозділі 2.1 та 2.2 описані особливості виконання та аналіз гри ключових виконавців джазу у Чикагський період, епоху свінгу, бі-боп, кул та ф'южн. Ознайомлення з другим розділом дасть змогу інструменталісту краще зрозуміти принципи виконання того чи іншого твору у різних напрямках жанру.

Схожість

Джерела з Інтернету

68

1	http://dspace.onua.edu.ua/bitstream/handle/11300/26869/%d1%96%d1%81%d1%82%d0%be%d1%80%d1%96%d1%8	2 джерела	0.73%
2	https://jak.koshachek.com/articles/fank-wikipedija.html	3 джерела	0.53%
3	https://platfor.ma/_barcelona/art/50bb3cbb79b27	4 джерела	0.49%
4	http://znaimo.com.ua/%D0%A4%D0%B0%D0%BD%D0%BA		0.49%
5	https://svitppt.com.ua/muzika/muzichni-ritmi.html	6 джерел	0.48%
6	http://nightlife.tochka.net/ua/styles/55-funk	2 джерела	0.33%
7	https://elib.nakkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/93/%d0%94%d0%be%d1%86.%d0%94%d1%8f%d1%87%d1	2 джерела	0.32%
8	https://uk.wikipedia.org/wiki?curid=2343353		0.26%
9	https://dbpedia.org/page/Jazz_fusion	4 джерела	0.25%
10	http://elibrary.kubg.edu.ua/5493/1/mz_24_16_12_13.pdf	3 джерела	0.16%
11	http://bukvar.su/muzyka/page,2,109301-Dzhaz-razvitie-i-rasprostranenie.html		0.14%
12	https://guitarjan.com/fil/genres_blues.html	35 джерел	0.11%
13	https://nakkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/visnyk/Visnyk_1_11_.pdf	2 джерела	0.09%
14	https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/mystecztvoznachchi-zapysky.-2013-rik.pdf	2 джерела	0.07%

Цитати

Цитати

7

- 1 «Ми грали багато мазурок і польок. Просто для розваги ми почали грати їх у 4/4. Мабуть, нам просто сподобався ритм гітари. Потім ми почали грати, я вставляв щось, Едді підбирав це з варіацією. Потім я повертався з варіацією. Ми просто сиділи і нокаутували один одного»
- 2 «справжнє існування в джазі»
- 3 «Я не пам'ятаю жодного випадку, коли б ним не захоплювалися за його майстерну гру на ладових інструментах»
- 4 «Чарлі, звичайно, поставив звукознімач на звичайну іспанську гітару і підключив його до примітивного підсилювача та 12-дюймового динаміка. Він помірно використовував підсилення, коли грає на ритмі, але підсилював його для своїх соло, які були настільки захоплюючими імпровізаціями, які я ніколи не чув на будь-якому інструменті, не кажучи вже про гітару»
- 5 «Ви можете піти з Джанго на виконання найскладнішої симфонії, і він вкаже на будь-які помилки, які можуть статися, але це було приголомшливо, коли він навіть не знав, що таке гамма»
- 6 «Я переконаний, що Рейнхардт змінив би курс сучасної джазової гри на гітарі — можливо, навіть сам курс музики»
- 7 "Як на мене, у словнику під джазовою гітарою має бути просто зображення Барні Кесселя"