

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

**Кафедра оркестрових інструментів**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

у галузі знань 02 – культура і мистецтво  
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво  
на тему:

**ТВОРЧІСТЬ ДЖОШУА РЕДМЕНА В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ  
ДЖАЗОВОЇ СФЕРИ: ВИКОНАВСЬКИЙ, КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА  
ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКИЙ ВИМІРИ**

Виконав: студент магістратури  
денної форми навчання  
спеціальності 025 – Музичне мистецтво  
Шахрай Максим Миколайович

Науковий керівник: доцент, кандидат  
мистецтвознавства Гайденко І. А.

Рецензент: старший викладач  
Козеняшев Є. А.

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів \_\_\_\_\_ Оцінка: ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_ Снедков І. І.  
(підпис) (прізвище та ініціали)

Члени комісії \_\_\_\_\_ Большакова Т. В.  
(підпис) (прізвище та ініціали)

\_\_\_\_\_ Рощенко О. Г.  
(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2021

## СТРУКТУРА РОБОТИ:

РОЗДІЛ I ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК  
ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

1.1 Еволюція джазового мистецтва: від традицій до авангарду (досвід  
періодизації основних джазових напрямів).....8

1.2 Етапи становлення творчого шляху Джошуа Редмена.....24

1.3 Особливості формування власного стилю Дж. Редмена.....27

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I.....30

РОЗДІЛ II ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ  
ПРИНЦИПИ В ТВОРЧОСТІ ДЖОШУА РЕДМЕНА

2.1 Альбом Joshua Redman як приклад збереження традицій джазового  
виконавства.....32

2.2 Альбом Timeless Tales як приклад інтерпретаторської майстерності  
Джошуа Редмена.....37

2.3 Альбом Compass як приклад композиторського письма Джошуа  
Редмена.....46

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II.....51

ВИСНОВКИ ЗАГАЛЬНІ.....53

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....58

## ВСТУП

**Обґрунтування теми дослідження.** Початок 21 століття характеризується посиленою тенденцією до взаємопроникнення та змішування різноманітних семіотичних систем. Сучасні інтеграційні процеси відбуваються в різних сферах людської діяльності. Вони виникли в результаті глобалізації, швидкості та легкого доступу до міжконтинентальної комунікації. В той час, як на цей факт звернув увагу канадський філософ М. Маклюен [45], швидкість обміну інформації між людьми різних культур (в часопросторі, оскільки для більшої кількості людей стала доступною література, із якої можна дізнатися про досвід та різнопланового досягнення попередніх поколінь) та наукових дисциплін вже набирала оберти.

Стосовно музики в останній третині ХХ – початку ХХІ століття склалася подібна ситуація. Тенденція до поєднання різних принципів організації музичного тексту існує вже давно. Вона прослідковується ще в творах композиторів Ренесансу та раннього бароко. Але протягом останніх 100 років ця тенденція має експоненційне зростання. В сучасній музичній культурі зараз фіксується безпрецедентна кількість творів, що базуються на поєднанні виразних засобів не лише музики різних етносів (простір), а й музики інших часів (час), із принципово різними правилами побудови музичного тексту та принципами музикування. У зв'язку з цим не можна не згадати концепцію Л. Аноллі стосовно «глобальної ойкумени» (як продовження концепції «глобального селища» М. Маклюена) – усталеного міжнародного контексту взаємодії, взаємозалежності та взаємообміну артефактами та інформацією. «Можна також згадати про різні форми музики та телевізійні формати, що розповсюджено в різних міжнародних колах серед людей, що належать абсолютно до різних культур. Джаз, танго, реггі, кантрі, реп, латиноамериканські ритми – все це глобальні форми музики, що

подорожують з континенту на континент без будь-якого розподілу чи порядку» [Анолі, с. 422, переклад з російської]

**Актуальність:** Джошуа Редмен – яскравий майстер виконавства на саксофоні, композитор та інтерпретатор. Провідний майстер сцени, що користується неабияким попитом серед сучасної слухацької аудиторії, він займає високу позицію в джазовому мистецтві. Творчий доробок митця на теперішній час налічує 21 сольний альбом та 20 альбомів, записаних в проектах з іншими музикантами – важливими фігурами в світі джазового музикування. Сьогодні Джошуа Редмен продовжує тенденцію співпраці із видатними джазовими виконавцями та не збавляє творчої активності. Завдяки особливому, універсальному творчому підходу, який полягає в поєднанні принципово різних принципів музичного мислення (джаз, західноєвропейська академічна музика, етніки, фольклор, рок- та поп-музика тощо) та створенні нової якості музичного матеріалу, він є яскравим представником сучасності. Його творчість як хранителя джазових традицій (виконавська та композиторська діяльність), так і інтерпретатора (звернення позаджазових сфер музикування, сам Редмен зазначав, що певні рок-гурти та виконавці мали вагомий вплив на нього) знаходить неабиякий відклик у сучасної слухацької аудиторії. Не можна не звернути увагу також на різноманіття музичних засобів, до яких звертається Дж. Редмен.

Але, незважаючи на значні творчі досягнення та майже 30 років досвіду виконавства на джазовій сцені, музика Джошуа Редмена досі не увійшла до поля зору музикознавців. Серед наукових досліджень на теперішній час немає ґрунтовних, масштабних праць, присвячених творчості Дж. Редмена. Це стосується як виконавського та інтерпретаторського, так і композиторського аспектів. Таким чином, актуальність магістерської роботи полягає в:

- необхідності розкриття широти спектра творчих векторів Дж. Редмена

- виявленні потенціалу для подальшого розвитку мистецтва виконавства на саксофоні
- визначенні місця та значення творчості Дж. Редмена в сучасній музичній культурі.

**Мета дослідження** – надати цілісну характеристику творчості Дж. Редмена в трьох вимірах – виконавському, інтерпретаторському та композиторському.

Сформульована мета зумовила постановку та вирішення наступних **завдань**:

- дослідити історію становлення та особливості формування стилю виконавства Дж. Редмена як нового етапу онтогенетичного процесу еволюції джазового музикування XXI століття;
- простежити особливості втілення широкого спектру мовних елементів різних, позаджазових музичних практик в композиціях Дж. Редмена;
- виявити художньо-композиційні принципи Дж. Редмена;
- розглянути особливості реалізації художніх принципів інтерпретаторської майстерності Редмена;
- на основі порівняльного аналізу сформулювати особливості інтерпретації Дж. Редмена в аспекті взаємодії джазових традицій та сучасних тенденцій;
- проаналізувати три альбоми Дж. Редмена, що представляють яскраві приклади його виконавської, композиторської та інтерпретаторської діяльності.

**Об'єктом** дослідження є джазове мистецтво початку ХХІ ст., **предметом** – специфіка втілення особливостей джазового мислення Дж. Редмена у виконавському, композиторському та інтерпретаторському вимірах.

**Матеріалом** дослідження є обрані три альбоми Дж. Редмена: **Joshua Redman, Timeless Tales** та **Compass**, які демонструють відповідно три виміри творчості митця – виконавський, інтерпретаторський та композиторський.

**Теоретичну базу** дослідження складають наукові дослідження, які можна розподілити наступним чином:

- дослідження, присвячені історії джазу та джазового виконавства: М. Левайн, Ф. Холт, К. Габбард, Дж. Колліер, У. Сарджент, Ф. Бержеро, В. Олендарьов, Є. Барбан, О. Козлов.
- роботи авторів, які пов'язані з дослідженнями неакадемічної позаджазової сфери музикування: А. Мур, В. Конен, В. Сиров, Д. Бейлі, К. Елленбергер;
- музикознавчі дослідження із питань стилєвих взаємодій: М. Арановський, Є. Назайкінський, Г. Шулер, А. Денисов;
- наукові праці з інтерпретології та теорії виконавства: Є. Гуренко, В. Москаленко, І. Полусмяк, Р. Донінгтон;
- література, що присвячена виконавському мистецтву на саксофоні: Ю. Василевич, В. Авілов, А. Понькіна, Д. Зотов;
- наукові дослідження авторів-філософів: М. Маклюен, Л. Флоріді;

**Методи дослідження.** Розкриття всього потенціалу творчості Дж. Редмена пов'язано із необхідністю залучення системного підходу, до складу якого входять:

*історичний* метод, що необхідний виявлення етапів онтогенетичного процесу джазового мистецтва у галузі композиції та виконавства;

*стильовий* метод, завдяки якому вдалося розкрити специфіку творчого почерку Дж. Редмена;

*інтерпретаційний* метод, що допоміг виявити зв'язок музичного мислення Дж. Редмена із позаджазовими музичними практиками;

*компаративний* метод, який використовується в роботі при порівнянні кавер-версій, зроблених Дж. Редменом з оригінальними композиціями;

- *аналітичний* метод, що було застосовано при музичному аналізі обраних творів Дж. Редмена.

**Наукова новизна отриманих результатів.** В магістерській роботі вперше:

- обґрунтовано творчість Дж. Редмена в системі сучасної джазової сфери з позиції інтерпретології;
- досліджено особливості реалізації художньо-композиційних, інтерпретаторських та виконавських принципів в музикуванні Дж. Редмена;
- проаналізовано альбоми Дж. Редмена, простежено еволюцію його стилю та визначено місце та значення його творчості в сучасній музичній культурі.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у можливості використання його матеріалів при підготовці лекцій з історії джазового виконавства, курсах сучасного музичного мистецтва, музична інтерпретація, методичних розробках стосовно виконавства на саксофоні.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

#### *1.1 Еволюція джазового мистецтва: від традицій до авангарду (досвід періодизації основних джазових напрямів)*

Джаз виник в Сполучених Штатах Америки як крос-культурне явище, в якому бере участь величезний конгломерат музичних практик різних етносів (африканських та європейських). Сучасні дослідники джазу виявляють дві найважливіші характерні риси, що роблять джаз унікальною музикою. Це – імпровізація та мовленнєві інтонації. Під імпровізацією, як різновидом музичної практики, розуміється, зазвичай, спонтанне створення музики, що залежить від особистості виконавці, від його рівня досвіду та типу мислення. Щодо мовленнєвих інтонацій джазу, відомо, що вони беруть початок від особливих мовленнєвих інтонацій африканських мов [7].

Джаз вражає своєю різноманітністю та широтою спектру застосування технік імпровізації. Представляємо аналіз основних засобів імпровізації, що використовуються в джазі. По-перше, зупинимося на грі секвенцій. Секвенції в джазі, зазначає М. Левайн [18] можуть бути не лише мелодичними, коли музична фраза чи патерн повторюється на іншій висоті зі збереженням ритмічної основи, але й ритмічними, коли повторюється ритмічний малюнок на іншій висоті, ноти якого не обов'язково повторюються. При виконанні майстрами джазу, секвенції з легкістю переходять з одного акорду до іншого. Окрім несподіваного напруження та рішучості вони також надають імпровізації логічності та структурованості. Також за допомогою секвенцій виконавець має можливість регармонізувати та використати не акордові звуки. Музикант може скласти фразу, яка складається повністю зі звуків, що поза гармонією. Так само, як і в західноєвропейській академічній музиці, одна з головних функцій секвенцій - це додавання напруженості в музичний



матеріал. Для того, щоб вміти перевтілювати гами на мелодичні секвенції, необхідно володіти технікою, яка у колі джазменів має назву «безперервна гама». Такий засіб полягає в поєднанні звукоряду гами теперішнього акорду зі звукорядом гами наступного акорду. Таким чином виконавець має можливість починати нову гаму з акорду, на якому він зупинився замість того, щоб повертатися до тоніки, що викликає одноманіття та передбачуваність. Важливим моментом при імпровізуванні є представляти тональність, а не акорд. Відомими майстрами побудування секвенцій є Хербі Хенкок, Фредді Хаббард, Джон Колтрейн, Джордж Коулмен, Лі Морган, Уейн Шортер та інші.

Наступний засіб в джазовій імпровізації – це використання тризвуків як основу імпровізації. Такий спосіб надає імпровізації структурованості та відчуття стабільності. Розповсюдженою технікою також побудування патерни з тризвуків у різних послідовностях, наприклад: два мінорні тризвуки, один збільшений, два мажорні та два зменшені тризвуки. Що стосується інтервалів, то в таких випадках найчастіше зустрічаються чергування терції й прими – терції й квінти. Окрім цього, широко використовуються секвенції на основі септакордів.

Щоб надати імпровізації більше простору та зменшити кількість хроматизмів, необхідно вичислити «загальні тони» - звуки, що відповідають двом чи більше наступним акордам.

Техніка «розтягування акордів» є також цікавою. Незалежно від тривалості акорду, виконавець може «розтягувати» його, або «зтискати», варіативно визначаючи момент початку акорду та момент переходу до іншого акорду. Таким чином, виконавець має змогу передбачати та подовжити час звучання того чи іншого акорду. Існує ще дуже багато засобів виразності, якими користуються джазові виконавці: бібоп гами, пентатонні гами, гра «поза» гармонією, хроматичні звукоряди тощо.

Таким чином, серед музикознавців давно вже постало питання:

наскільки вільним все ж може бути виконання? Дерек Бейлі [34], наприклад дотримується такої думки, що дихотомія композиція-імпровізація не повинна вже існувати. Але автор вказує, що є багато дослідників, які з цим твердженням не згодні та вважають, що різниця між створенням музики (компанування) та імпровізування – це різні, окремі речі. Бейлі, однак, підкреслює імпровізаційність як базовий інстинкт. Особливо він проявляється в етнічній музиці, коли фрагменти під час музикування виникають спонтанно та не фіксуються графічно в нотах. Еван Паркер каже: «я вважаю, що ми вже давно прийняли ті аспекти гри друг друга, які ми ніколи не зможемо змінити, і ми працюємо над тими фрагментами, де можемо домовлятися». [34, с. 94]

Джаз також є мистецтвом індивідуалізму: важливе значення має те, як конкретну композицію виконує конкретний музикант. Як зазначає Ю. Василевич, «справжній джаз – це той, який самі джазмени вважають своєю музикою» [8, с. 294]. Він, на думку автора, не стає популярним. Свінг характеризується певними ритмо-синтаксичними особливостями, зокрема включенням тріольно-пунктирного ритму, зміщенням акценту з сильної долі на слабку, синкопуванням, специфічним джазовим артикулюванням. «Джазова імпровізація як складова виконавської техніки музиканта багато в чому визначає зміст виконуваної музики, творчу індивідуальність, манеру і стилістику гри. В цьому розумінні художній задум і техніка виконання є взаємопов'язаними» [8, с. 294].

Видатний дослідник історії джазу Дж. Коллієр має схожі думки: «Джаз – це річ у собі, спроба аналізувати його за допомогою методів західноєвропейської теорії музики має не більше шансів на успіх, ніж спроба зрозуміти поезію, виходячи з законів прози» [16, с. 14]. Джаз має свої унікальні засоби виразності: темброві властивості інструментів мають інші показники, відмінні від певних норм, що прийняті в музиці західноєвропейської академічної традиції. Те ж саме стосується

ладогармонічної основи – один з найважливіших компонентів джазу, блюз, побудований на звукоряді, який не належить ані до мажору, ані до мінору. В західноєвропейській музиці основна метрична пульсація, або *граунд-біт*, міститься всередині мелодії, в той час, як в джазі *граунд-біт* не пов'язаний із мелодією та існує як окремий елемент, що виконується в партіях ритм-секції. Оскільки важливим складником в джазі є етнічна музика Африки, в якій переважає ритмічний характер, для нього характерна поліритмія та складні ритмічні фігурації.

Наступна важлива річ, на яку звертає увагу Дж. Коллієр, це тісний зв'язок між музикою та мовленням у африканців. В багатьох африканських мовах зміна інтонації складу може надати слову інше значення. Тому в їхніх носіїв виникає необхідність емпатичного виділення завдяки тембру. Також Дж. Коллієр розглядає певні закономірності стосовно музичної форми африканських народів. Наприклад, дослідник відмічає тенденцію до повторення будь-якого розділу пісні протягом тривалого часу, доки соліст не вирішить перейти до іншого розділу. Окрім цього, Дж. Коллієр підкреслює континуальність африканської музики – коли останній звук попереднього розділу стає першим звуком наступного.

Особливої уваги заслуговує позиція Є. Барбана стосовно жанру та стилю, зокрема в джазовому музикуванні. «Сучасне уявлення про жанр втратило ригоризм традиційних визначень. Поняття «жанр» є умовним та визначається або завдяки зовнішнім ознакам, або завдяки внутрішнім (тема, настрій), або за допомогою місця виконання (філармонія, мюзік холл, клуб). Жанром називають й галузь музики (опера, симфонія), й різновид галузі (опера-буффа, симфонієтта). Слово «жанрове» часто слугує синонімом слова «побутове». Більшу частину традиційного джазу можна вважати різновидом побутового музичного жанру» [5, с. 66]. Але найбільш влучне визначення жанру належить Є. Назайкінському: «Жанри – це відносно стійкі, історично сформовані типи, види, роди, класи музичних творів, що розподіляються за

різними критеріями: конкретне побутово-прикладне призначення, умови та засоби виконання, характер змісту та форми його реалізації» [21, с. 94].

На початку ХІХ століття місто Нью Орлеан, звідки бере початок джаз, було найбільш багатонаціональним в світі. На цей фактор вказують багато дослідників джазу. Наприклад, В. Конен в роботі «Народження джазу» підкреслює, що «джаз являє собою складний багатонаціональний конгломерат» [17, с. 10]. Африканська музика взаємодіяла із протестантським хоралом, з шотландським та ірландським фольклором, з креольським музикуванням, з музикою французьких духових оркестрів та з піснями та інструментальними композиціями англійської естради. Окрім первинного взаємопроникнення музичних елементів різних музичних сфер мали місце також вторинні процеси, що, як відмічає В. Конен, неможливо прослідкувати. «Фольклор, що народжувався в негритянському середовищі, вливався в русло, яке вже сформували музиканти європейського походження. Це русло й знаменує магістральний шлях американської музики на відміну від магістрального шляху постренесансної епохи» [17, с. 31]

В. Конен налічує наступні нові види музики, що виникли в Південній Америці на рубежі ХІХ та ХХ століть: спірічуелс, музичний театр менестрелів, регтайм, блюз та ранній естрадний джаз. Завдяки їм було прокладено нові шляхи в світовому музичному мистецтві. Автор зосереджується на принципово новій якості музичного матеріалу цих видів, що не можна віднести ані до сфери професійної композиторської творчості, ані до сфери фольклору. Сутність та природу таких музичних видів можна розкрити лише за умовами відмови від категорій, що характеризують європейське мистецтво [17, с. 37].

Як і будь-який еволюційний процес, становлення джазу має свої онтогенетичні етапи. Таких етапів ми налічуємо вісім. Це зародження класичного джазу в Новому Орлеані, ера свінгу, бібоп, пост-боп (хард-боп), кул, модальний джаз, фьюжн, та, нарешті, фрі-джаз та авангард. Першим

етапом зародження класичного джазу багато дослідників вважають виникнення жанру регтайм. На рубежі 1830-1840-х років найбільшу популярність в Нью Орлеані мали марші у виконанні духових оркестрів. Без цієї музики не обходилося жодного параду чи будь-якої урочистої події. В театрах звучала музика менестрелів. Її авторами були як білі, так і чорні композитори. Таким чином, регтайм поєднав в собі академічну класику із синкопованим ритмом, що створював нескінченну пульсацію. В даному випадку необхідно прояснити саме поняття «синкопування». Дж. Колліер зазначає, що музиканти, що були виховані за західноєвропейською академічною традицією, називали синкопуванням регінг. «Термін «синкопування» застосовується» до окремих звуків чи ритмічних фігур, що починаються між долями, або побудовані так, що їхні головні тони відбуваються на проміжки між долями. Синкопування – засіб європейський, а не африканський. Те, що європейці вважали за синкопування, насправді було перехресним ритмом. Тони відтворювалися не рівно між ритмічними акцентами, а трохи раніше чи пізніше. Загальний ефект полягав в тому, що мелодія немов зсувалася відносно тактової схеми й метру та розгорталася незалежно від них» [16, с. 49].

Першим «відходом» від класичної ритмічної структури, де тривалості рівномірно розподілено в дво- чи чотиридольному такті, вважається новація, що її впровадив виконавець-трубач Бадді Болден. Він почав грати ритм із затримкою на четвертій долі такту, коли акцентується 2 та 4 долі. Такий спосіб отримав назву «велика четвірка» [посилання на фільм Кена Бернса] та поклав початок основному принципу джазового музикування. Одним з перших джазменів також можна вважати кларнетиста Сіднея Беше. Його гра відрізнялась чіткою артикуляцією та рель'єфним вібрато. Інші дві локації, що стали знаковими підчас становлення джазу – це Чікаго та Нью Йорк. Паралельно розвивалися як композитори Дюк Еллінгтон та Луї Армстронг. Якщо у Еллінгтона можна помітити академічний західноєвропейський вплив,

то Армстронг (спочатку як виконавець на трубі, а потім як вокаліст) зробив революцію у формуванні джазу. Саме він привніс у музику те, що вже близько 100 років існує як поняття «свінг». Свінг – це тонке відчуття часу та пульсації, імпульсний поштовх із подальшим розгойдуванням (взагалі, поняття свінгу досі не має остаточного, абсолютно точного визначення). Армстронг використовував нові та незвичайні для того часу ритмічні малюнки та мелодійні патерни. Йому також належить відкриття нової манери співу, яка отримала назву «скет» - коли за допомогою голосу відтворюється гра на різних музичних інструментах. Підчас співпраці з оркестром Кінга Олівера в Чикаго Армстронг проявив себе не лише як блискучий трубач, а й як яскрава музична особистість, музичне мислення, якого досі не було в цій сфері.

Еллінгтон мав оркестрове мислення, що сформувалося під впливом його оточення. Також на нього справила враження майстерність Сіднея Беше. Еллінгтон створив свою власну мову стосовно гармонії, застосовував дисонанси, порушував «класичні» правила композиції. Він розглядав інструменти як окремі особистості та писав партії відповідно їх виразних можливостей та індивідуальних стилів виконання конкретних музикантів. Саме Еллінгтон висунув саксофон-баритон вперед, розкрив його потенціал. В одному з інтерв'ю Дюк казав: «Я намагаюся виразити в музиці те, що відчуває народ» [37]. Він використовував в своїх композиціях квінтесенцію різних стилів, а також першим навчився робити аранжування блюзових пісень для оркестру. Альберт Меррей вважає, що «музика Еллінгтона - це якби взяти блюз та зробити з нього класику» [37].

Окрім Еллінгтона, видатним майстром оркестровки також був Пол Уайтмен. Його реформи в сфері оркестровки заключалися в поєднанні джазових ритмів та гармоній із академічними. Саме оркестр Пола Уайтмена вперше виконав Блю Рапсодію Дж. Гершвіна (1924 р.). Музичний матеріал повністю фіксувався в нотах, на імпровізації не було розраховано. Уайтмен

також вважається родоначальником нового стилю танцювальної музики. Орестранти його оркестру мали білий колір шкіри, в той час як інший оркестр, що займав не менш важливу позицію в місті Нью Йорк – оркестр під керівництвом Флетчера Хендерсона, складався цілком із чорношкірих музикантів. Коли до складу оркестру Хендерсона увійшов Луї Армстронг, загальний звук колективу значно змінився. З'явилося почуття свінгу. Отже, значний вплив на становлення джазу мали наступні реформи, що їх впровадив Армстронг (за Дж. Коллієром): 1. Визначив, що джаз буде мистецтвом соліста 2. Визначив, що основу джазу складає блюзовий звукоряд. 3. Відхилення від граунд-біту та свінг. 4. Зміна концепції гри на трубі: відхід від сигнальності та фанфарності на користь пріоритету мелодійності та віртуозності [16].

### *Епоха свінгу (1929-1937)*

Джаз продовжував еволюціонувати. Наступною стадією стала тенденція висування на перший план солістів, що імпровізували. Видатними фігурами тоді були Бікс Байдербек (труба, корнет), Френкі Трамбауер (саксофон), Бені Гудмен (кларнет), Джек Тігарден (тромбон). Бені Гудмен створив оркестр, в якому грали білі музиканти. В них була техніка, але не було власних цікавих аранжувань. Тоді Хенднрсон продав свої аранжування, таким чином до оркестру Бені Гудмена потрапили композиції, які до цього грали лише чорні музиканти на концертній сцені в Savoy. Та коли оркестр із новою програмою поїхав на гастролі Америкою в 1935 році, виявилось, що широка публіка не готова сприймати нову на той час музику в стилі свінг. І це, як зазначає історик джазу Дж. Коллієр [16], не зважаючи на той факт, що свінг переважно був танцювальною музикою. Тільки в Лос Анжелесі свінгова програма Бені Гудмена викликала резонанс. Поступово музика свінгових оркестрів (до зазначених вище оркестрів додалися оркестри Глена Міллера, Томмі Дорсі та Джиммі Ландсворта) набирала популярності, й у 1939 році оркестр Бені Гудмена вже виступав на сцені Карнегі Холлу –

найакадемічнішій професійній сцені. Розповсюдженню свінгу сприяла радіоіндустрія та збільшення тиражів платівок із записами оркестрів. Значно популяризував свінг оркестр Глена Міллера. Поступово свінг перетворився на суто комерційне явище, але на початку свого існування він сприймався абсолютно як музика бунтарів. Підлітки були так само вражені свінгом, як потім за 20 років будуть вражені рок-музикою. Наприкінці 1930-х років Дюк Еллінгтон вважав: «джаз – це музика, свінг – це бізнес» [37].

Важливою персоною того часу є також Каунт Бейсі. Він привніс новий принцип музикування, коли ідеї народжувалися спонтанно та рідко фіксувалися в нотах. «Риффи з голови» із рваними, нерівномірними, вибагливими ритмічними малюнками, стали найкращим фундаментом для імпровізації. Якщо музикант працював в оркестрі Дюка Еллінгтона, Джиммі Ландсфорда, Бені Гудмена, братів Дорсі, Чіка Уебба, він мав грати за листком із нотами, де були прописані готові аранжування. В оркестрі Каунта Бейсі ніяких нот не було, музиканти все грали «з голови». Такий важливий елемент непередбачуваності.

Того ж часу відбувалися зміни і в семантичному амплуа інструментів. Багато сольних фрагментів стали грати тромбони. Розвитку майстерності та артистизму виконання на цьому інструменті сприяла гра Томмі Дорсі, який привніс у виконавство на тромбоні вокальний принцип мислення.

Важливу позицію в якості сольного інструмента в джазі зайняв саксофон. Майкл Каскана, музичний продюсер відмічає, що «успіх саксофону полягає в тому, що він, так само, як і віолончель, є дуже близьким за діапазоном до чоловічого голосу, і це надає неабияку виразність» [37]. З початку свого виникнення (1840-і роки) саксофон був атрибутом духових та винятково симфонічних оркестрів, що грав переважно академічну музику, марші тощо. Революцію у виконавстві на саксофоні здійснив Коулмен Хокінз. Він трансформував саксофон з «класичного» в «джазовий». Розкрив нові виразні та технічні можливості інструмента, знайшов нові засоби



виразності. Його інструмент звучав без грубого натиску та вібрато, але дуже впевнено [16].

Повною протилежністю Коулмена Хокінза був саксофоніст Лестер Янг. Цей виконавець створив свій власний стиль виконання, орієнтуючись на гру Френка Трамбауера. Лестеру Янгу була притаманна наративна манера гри, під час якої він немов би «розповідав короткі історії» [16]. Він мислив гру на тенор-саксофоні як гру на альті. «Візитною карткою» Лестера Янга стала його постановка амбушюра, за якої він тримав саксофон не прямо, а зверненим у бік, тобто, мундштук знаходився у звичайній позиції, а інструмент розташовувався збоку.

### ***Бібоп та пост-боп (хард-боп)***

Наступним еволюційним етапом стало виникнення стилю бібоп. Цей стиль з'явився як протест професійних музикантів проти комерціалізації джазу, як сильне бажання нових творчих пошуків та самовдосконалення. Впроваджувачами його вважаються Чарлі Паркер (саксофон) та Дізі Гілеспі (труба). Обидва музиканти знайшли свою унікальну манеру виконання. Для Гілеспі була характерна надзвичайна для того часу віртуозність та швидкість виконання чисельних пасажів. Він виконував неймовірно складні ритми, розробив новий спосіб гри: «підміняв акорди, вивертав їх та ставив інші ноти» [37]. Також Гілеспі значно розширив діапазон труби, відтепер володіння третьою октавою стало нормою для будь-якого виконавця на трубі.

Паркер виявив новий спосіб імпровізації – обігравати не мелодію, а акорди, гармонію. При цьому, манера гри Паркера також відрізнялася віртуозністю. Паркер привніс нове фразування – довгі розгорнуті пасажі. Його виконавська майстерність формувалася під впливом саксофоніста Бастера Сміта. Сміт був «майстром гри в дублі», тобто повинен був виконувати партії в 2 рази швидше, ніж написано в нотах. Тому швидкість стала постійним супутником гри Паркера та характерною рисою бібоса

взагалі. Важливою складовою в музичному мисленні Паркера була блюзова гама. Паркер також винайшов, що можна грати будь-яку ноту з гами та вписати її в акорд таким чином, що з позиції гармонії все буде правильно. Стосовно звуку, саксофон Паркера мав різке, жорстке звучання, без яскравого забарвлення обертонами.

Музиканти-однотумці мали змогу збиратися у клубі Мінтонз, що розташовувався в Гарлемі (Нью Йорк) та експериментувати. Отже став домінувати інтелектуальний підхід до музикування. Це вже професійність, елітарність. О. Козлов зазначає: «Бібоп – музика, що була доступною вузькому колу слухачів, переважно, самих музикантів. Тепер вони грали не для публіки, а для себе» [15].

Розповсюдженою серед джазменів формою музикування стали джем-сешени. Бібоп є водночас і еволюційним, і революційним явищем. З'явилася нова манера гри на ударних, тепер барабани мали рівні права наразі із соло-інструментами. Бопери використовували такі нововведення, як альтеровані гармонії, бібоп-звукоряди тощо. У Гілеспі в ансамблі грав барабанщик, завдяки йому в саунд колективу було привнесено етнічний колорит, карибські ритми – зв'язок із першоджерелами, що сформували джаз. Бібоп потрібно було уважно слухати, він вже не був танцювальною музикою. В клубах навіть почали розташовувати таблички із проханням не танцювати.

На сцені популярної музики також відбувалися певні зміни. Інструментальний танцювальний свінг поступився вокальній поп-музиці на чолі із Френком Сінатрою.

Сам інструмент саксофон також зазнав змін в аспекті трактування його семантичного амплуа та використання його виразного та технічного потенціалу. В. Авілов [1], підкреслюючи джазовий імідж саксофона, нараховує наступні інтонаційні можливості інструмента, що виявилися потрібними у джазі: близькість до «мовленневого» інтонування, імітація людського голосу, вібрації, «горлові тони», шумові призвуки. Автор вказує

на той факт, що в джазі розкрився чуттєвий бік саксофону та відмічає яскраво виражену інтелектуально-технічну природу стилів *хард-боп* та *модальний джаз*. Аналізуючи виконавську манеру Джона Колтрейна, як основного представника хард-бопу, В. Авілов вважає, що «як і багато інших виконавців його покоління, він орієнтувався на манеру гри Хокінза та Паркера, але згодом сформував свій стиль – різкий, відривчастий, з «мозаїчними» мелодичними фразами, ламаними фігурами у відриві від граунд-біта [1, с.233].

### *Cool та модальний джаз*

Майлз Девіс – засновник нового стилю cool , а потім – напрямку, який отримав назву «модальний джаз». На відміну від традиційного уявлення та ставлення до засобів виразності музичної мови, Девіс орієнтувався на інші засоби виразності, такі як тембр, агогіка та мелодійні короткі патерни. «Для мене взяти ноту – означає добитися якісного її звучання...Нота має бути в тому ж самому регістрі, що й акорд. В часи бібопу всі грали надзвичайно швидко. Але мені не подобалося в шаленому темпі виконувати гами. Я завжди намагався брати найважливіші ноти в акорді, а потім розв'язувати його» , переклад з російської [13, с. 86] Cool – це стиль, в якому має місце так звана «єдність протилежностей»: м'якість співіснує із внутрішньою напругою. Із «прототечій» даного напрямку слід вказати такі колективи, як, наприклад, Modern Jazz Quartet, пріоритет яких був виступати в концертних залах, а не клубах. В той самий час (початок 1950-х років) з'явилося таке явище в музичній культурі, як The Third Stream – напрямок в музиці, коли джаз поєднується із академічною класикою. Видатними представниками цього напрямку були Гюнтер Шулер [52] та інші. В стилі cool важливу роль зіграли такі особистості, як Джеррі Малліган, Дейв Брубек (west coast jazz) та

його саксофоніст Пол Дезмонд. Слід зазначити, що Брубек мав академічну освіту, й по композиції навчався в класі Д. Мійо. Брубек згадує, як його вчитель радив: «погляньте на навколишній світ, прислухайтеся до нього, використайте те, що почуєте та зробіть достояння інших культур невід'ємною частиною джазу» [37]. Тобто, вже в ті часи багато композиторів відчували необхідність зтирання кордонів між принципово різними сферами музикування – західноєвропейською, етнічною та джазовою. Адже в західноєвропейській музиці композитори вже понад 100 років як почали звертатися до нових виразних засобів, запозичених із етнічної музики та фольклору. Дейв Брубек послідував цій пораді, та підчас перебування в Турції захопився вибагливими непарними ритмами музики цього етносу. Брубек розповідає, як його вразила колективна імпровізація у розмірі 9/8, яку він побачив на вулиці просто неба. Під впливом цього складного ритму Брубек написав декілька композицій, що потім стали «візитною картою» його творчості: *Take Five*, *Blue Rondo a la Turk*. Альбом *Time Out* отримав велику популярність серед слухачів, зафіксовано продаж більш ніж 1 мільйон примірників.

Джаз продовжував вбирати дух епохи. З моменту початку свого існування джаз настільки трансформувався, змінився, розширився у багатьох напрямках та розгалуженнях, що в сфері музичних критиків все частіше ставало питання: що таке джаз? Чим він є, та чим – ні? Метт Глейзер в одному з інтерв'ю казав: «говорячи про музику, ми часто користуємося нечіткою термінологією. Але це не тому, що нечіткою є сама музика. А тому, що музика виражає почуття особливими засобами. Коли маєш намір описати це словами, опиняєшся в пастці» [37].

Не можна не відмітити також видатного виконавця на саксофоні Сонні Роллінза. Саксофоніст Сонні Роллінз завжди займався пошуками чогось нового. Він надавав перевагу «живим» виступам та не мав довіри до запису, оскільки це комерційним засобом. В пріоритеті його було виконання музики

в реальному часі. В манері гри Роллінза прослуховується традиція Паркера (такі ж самі довгі пасажі за гармонією), при тому, як сама техніка гри, звуковидобування, артикуляція походить від манери гри Хокінза.

Важливу роль Роллінз приділяв ритмічній складовій в джазі. Він міг грати лише один звук, але у різних ритмах, і це звучало з драйвом.

Наступна сходинка в еволюції джазу – це модальний джаз. Його впроваджувачі – Майлз Девіс та Джон Колтрейн вирішили відмовитися від елементів бароко, як це було в бопі. Малими засобами намагалися досягнути великої виразності. Окрім цього, цей вид джазу характеризується особливим типом мислення, коли воно націлено на «моди» - лади народної музики. Модальний джаз проторив шлях до авангардного мислення, поява авангардних творів була б без нього неможливою. Квінтет Майлза Девіса у складі з Роном Картером, Вейном Шортером, Хербі Хенкоком та Тоні Вільямсом, відмовившись від гармонічного мислення, досягали в своїх композиціях значної еластичності. Такий ефект досягався за допомогою вміння стискати та розтягувати структуру, адже тепер на один акорд можна було імпровізувати по декілька тактів, без зміни гармонії, чи, навпаки – можливо було змінювати акорди частіше, навіть на кожну ноту в такті. Про музику Майлза Девіса 60-х років критики говорили, що це «гра в теніс без сітки» [37].

Поглиблюючись в духовні пошуки, Джон Колтрейн захопився етнічною музикою Африки та Індії. Його виразна манера виконання із багатьма експресивними технічними засобами показала (відкрила) напрямок подальшого розвитку джазу. Один з його альбомів мав саме таку назву – *Expressoin*. Джошуа Редмен таким бачив постать Колтрейна: «Колтрейн ніколи не відпочивав. Лише він знаходив щось нове, як одразу починав це розвивати у всіх напрямках» [37].

### ***Фрі-джаз та авангард***

Наступна сходинка джазової еволюції – фрі-джаз. Його засновник Орнетт Коулмен так формулював свій творчий девіз: «джаз має бути вільним. Тема, яку ти виконуєш на початку твору – це твоя територія. Все, що відбувається потім, може не мати з нею нічого спільного» [37]. В спонтанному творчому процесі Коулмен із іншими музикантами свого колективу відходили так далеко від акордів, що постало питання: а може взагалі відмовитися від них, навіщо вони потрібні? Редукції підверглися не тільки гармонія, але й ритм – він також може постійно змінюватись та не обов'язково має бути парним. Показовим є альбом *Free Jazz* (1961 р.), в якому одна масштабна композиція займає обидві сторони платівки. І знову серед критиків-музикознавців виникли чисельні дискусії з приводу, що ж саме тепер слід вважати за джаз? Є думка, що неможливо обійняти ентропію, і що фрі-джаз – це вже не джаз, в той час, як існують також і прихильники відношення фрі-джазу все ж таки до сфери джазу.

В 1960-70-ті роки ХХ століття, у зв'язку із виникненням нової сфери – рок-музики, джаз, незважаючи на чисельні напрямки та стилі всередині нього, перебував на периферії слухацької уваги. Він далеко відмежувався від популярної музики, став елітарним, викликав цікавість в більшості в професійному колі музикантів-джазменів. Як реакція на жорстокі події в світі джаз став «істеричним», виконавці почали залучати до своїх композицій найекспресивніші засоби виразності. Чарльз Мінгус – його називали, за висловом Кріна Габбарда, найапокаліптичнішим голосом джаза [41]. Його творчість також віддзеркалювала дух епохи.

### ***Фьюжен***

Тим не менш, Майлз Девіс, інтуїція якого на всіх етапах розвитку джазу завжди підказувала йому вірний напрямок для реалізації творчих задумів, вчасно відреагував на процеси, що відбувалися в соціальному та музичному житті. Він міг передбачати на кілька кроків вперед, актуальність

якої саме музики буде зростати. Тому Девіс, у колаборації із музичним однодумцем, піаністом-новатором Джо Завінулом створив новий музичний напрямок, в якому поєднувався джаз та рок-музика. Цей стиль отримав назву fusion (сплав). Яскравий приклад – альбом *Witches Brew* (1969 р.). Новації полягали не лише в плані структури музичних композицій: джазові елементи поєднувалися з елементами рок-музики, але й в плані тембру: акустичні інструменти звучали в одному ансамблі з електронними. Але Дж. Редмен ставиться до цього оптимістично: «Я гадаю, що джаз сьогодні живий і здоровий. Він активний та сповнений творчих сил, ніяк не менше, ніж коли-небудь. Багато цікавого виходить із сполучення джазу з іншими стилями зі всіх кінців планети чи з іншими стилями американської музики. Важливо, що джаз не стоїть на місці. Він зростає в ширину за різними напрямками. Приходять нові артисти і вони привносять щось своє, виражають особистий, власний досвід. Поки є це – джазу ніщо не загрожує» [37].

## ***1.2 Етапи становлення творчого шляху Джошуа Редмена***

Джошуа Редмен народився 1 лютого 1969 року в Берклі, Каліфорнія. Син видатного виконавця на саксофоні Дьюї Редмена, Джошуа мало спілкувався зі своїм батьком в роки формування своєї особистості. Дьюї завжди був у відрядженні, їздив у турне з такими видатними фігурами джазу, як Орнетт Коулмен, Кіт Джаррет та зі своїми власними бендами. Його мати Рені Щедрофф, танцюрка та бібліотекар, виступала основною силою у виховуванні сина та заклала Джошуа основи креативності. Навчатися музиці Джошуа почав в 5 років, коли мати записала його до класу індійської та індонезійської музики, що розташовувався в Center of World music в Берклі. Вдома Джошуа також знайомився з іншими композиторами, що подобалися його матері: Джон Колтрейн, Кеннонбол Еддерлі, Арета Франклін, Отіс Реддінг, The Temptations, The Beatles та, звичайно, композиторами західноєвропейської музики. Сюди входила також і музика, що її грав батько Джошуа. Після навчання гри на блок флейті, гітарі та фортепіано, в 10 років Джошуа вперше взяв до рук саксофон-тенор. Під час опанування інструменту, паралельно Джошуа в юнацькі роки цікавився також і рок- та поп-колективами, такими як Earth, Wind and Fire, Stevie Wonder, Prince, Jimi Hendrix, Led Zeppelin, The Police. В ті часи він рідко практикувався на тенорі. У вищій школі в Берклі (роки навчання: 1983-1986) Джошуа грав джаз з різними гуртами та ансамблями, але більш фокусувався на академічній музиці. Він закінчив вищу школу в 1986 році як найкращий учень класу, та після року відпочинку, у 1987 році вступив до гарвардського університету. Під час навчання у Гарварді Джошуа грав з багатьма джазовими колективами, але в них його досвід був обмежений (це накладало обмеження на його досвід). В той час, як академічна музика продовжувала займати центральну позицію в інтересах Джошуа, він почав все більше та більше захоплюватись джазом, звертати увагу на джазову музику. Він фокусувався на саунді Sonny



Rollins, Dexter Gordon, John Coltrane, абсорбував виконавські стилі Charlie Parker, Joe Henderson, Stanley Turrentine, Ben Webster, Wayne Shorter, Ornette Coleman та багатьох інших. Підчас літніх канікул Джошуа проводив багато часу у спілкуванні з музикантами з музичного коледжу Берклі та грав з ними у джем-сешнах. Редмен закінчив Гарвард в 1991 році з відзнакою, і його було прийнято до Йельської школи закону (в якості педагога). Джошуа планував зробити кар'єру з цивільного права, але перед тим, як приступити до роботи, вирішив взяти перерву в один рік. Він хотів спробувати себе як музикант на сцені Нью-Йорка – не задля кар'єрних кроків, а щоб знову відчувти креативність. У червні 1991 року він приїхав до Нью-Йорку та зняв квартиру в Брукліні разом ще з чотирма музикантами. Редмен швидко пристосувався до життя в Нью-Йорку, грав багато джемів та концертів в безлічі нью-йоркських клубів. Вперше в житті він повністю заринув в музичний всесвіт.

Наприкінці 1991 року Джошуа Редмен зробив сенсацію, вигравши перший приз на Міжнародному конкурсі саксофоністів (ім. Телоніуса Монка) та з того моменту стало ясно, що назад дороги немає, що він не повернеться до попереднього життя. Це визначило його подальшу долю. Він продовжував розширювати та розробляти свою унікальну манеру виконання, з головою заринувався в музичні традиції і знаходився в постійному пошуку нових стандартів. Як зазначає Мет Пірсон [49], «Він – лідер, інноваційний виконавець на саксофоні та композитор. Він – той, хто виражає громадську думку».

Офіційна дискографія Джошуа Редмена на теперішній час налічує 20 альбомів (останній альбом нещодавно вийшов в 2020 році), в яких він фігурує як лідер. В перших альбомах (1993-1996 роки) Дж. Редмен проявляє себе, перш за все, як блискучий виконавець та зберігач джазових традицій. На даному етапі вже з'являються композиції власного авторства, але поперше, вони несуть очевидний відбиток впливу попередніх джазових митців (зокрема, саксофоністів), наприклад перша композиція Дж. Редмена

«Sublimation» викликає алузію на композицію «Olé» з альбому **Olé Coltrane** Джона Колтрейна<sup>1</sup>. А по-друге, молодий композитор уникав експериментів та застосовування сміливих та революційних ідей в своїх творах. В колаборації з іншими видатними джазовими музикантами (такими, наприклад, як Пет Метені та Бред Мелдау) Дж. Редмен відпрацьовував свою виконавську та композиторську майстерність, і вже в 2010-х роках він мав статус зрілого джазового композитора.

2010-2010 роки діяльності Дж. Редмена характеризуються плідною роботою. Він займається активною концертною діяльністю, майже кожного року випускає нові альбоми, в яких застосовує виразні засоби не лише джазової сфери музикування, але й засоби, що виходять далеко за її межі (рок-музика, фольклор, етнічна музика). При цьому, навіть коли Дж. Редмен звертається до новітніх елементів музичної мови, він все одно підкреслює свою «вірність» суто джазовому способу мислення.

---

<sup>1</sup> В одному з інтерв'ю Дж. Редмен щиро визнавав Колтрейна своїм «духовним наставником»: «Love Supreme була однією з перших платівок, що я почув. Це найвеличніша платівка в історії. В ній чути як митець виставляє напоказ перед слухачем свою душу. Це – найчистіша форма вираження» [37].

### 1.3 Особливості формування власного стилю Дж. Редмена

Стиль Джошуа Редмена формувався під впливом чисельних чинників. З одного боку, це етнічне музикування, якому він почав навчатися в свої перші роки життя, з іншого – яскраво виражений науковий склад мислення. Слід вказати також на великий обсяг класичної музики, джазу та рок-музики, що Дж. Редмен опанував в роки юності. Відбиття цього еkleктичного досвіду можна прослідкувати в безлічі композицій. Дж. Редмен створював соло та виконував їх в стилях свінг, бібоп, хард-боп, модальний джаз, ритм-енд-блюз, поп, фанк та інших. В його манері одночасно присутні і багаторічні традиції джазу, його еволюції, і в той самий час – абсолютно нові, індивідуальні, унікальні стилістичні елементи. Це все створює особистий, унікальний виконавський стиль Джошуа Редмена, що, За Є. Назайкінським, є «проявом характеру творчої особистості, що створює музику чи інтерпретує її» [21, с. 36].

Розглядаючи стилістичні особливості творчості Редмена, слід вказати на сильне тяжіння до блюзу в його саунді та фразуванні. Фактично кожна нота, що її грає Редмен – сповнена флективності, в результаті чого створюється цікава, приваблива форма музичної комунікації, що добре фіксується в пам'яті. На думку транскриптора Трента Кайнстона [44], музика Редмена сповнена ремінісценціями на музику Кеннонбола Еддерлі. Коли Джошуа виконує *medium swing groove*, він має тенденцію грати «поза бітом», в манері Декстера Гордона. З іншого боку, коли він грає в темпі чи в подвійному темпі (дублі), він попадає точно в біт, з великою впевненістю та напором, як це робив Сонні Стіт. Його артикуляція та «текуче» фразування відсилає до музикування Сонні Роллінза. Джошуа «бавиться» із метро-ритмічними патернами, але «родзинкою» в його композиціях завжди виступають каденції. Він регулярно досліджує (використовує) метричну модуляцію, часту зміну ритму, нашарування (паралельне звучання) розмірів

2/4 та 3/4, чи 3/4 та 4/4, на різних рівнях. Багато сучасних виконавців починають робити це з першої чи третьої долі такту, але Джошуа може це робити з другої та четвертої долі. Цей ефект може тривати декілька тактів, або навіть декілька фраз. Як вважає транскриптор [44], мислення та почуття ритму Редмена дуже схоже на почуття ритму джазового гітариста Пета Метені.

Імпровізації Джошуа Редмена завжди тематичні. Матеріал з мелодії майже завжди слугує засобом для початку його соло. В той час, як більшість сучасних виконавців вибудовують свої соло до кульмінації, використовуючи більш агресивні технічні прийоми та патерни, Редмен зазвичай ризикує, задіюючи екстремально високий регістр саксофону. Цю практику впровадив та часто застосовував Луї Армстронг. Він часто закінчував свої соло, виконуючи останній приспів в верхньому регістрі. Армстронг називав цей засіб «рутініюванням» [44], можливо, маючи на увазі зв'язок із коренями, що простягаються від музики етнічної Африки (від англ. *roots* - корені). Діапазон та виконавська легкість Джошуа Редмена підіймають цей засіб до нових рубежів, оскільки виконавець часто робить ризикові виходи більш ніж на октаву усталеного діапазону інструмента, перед тим, як привести соло до розслабленого завершення, повертаючись знову в нижній регістр. В. Олендарьов підкреслює наявність різних типів музикування: композиційний, заснований на принципі попередньої фіксації всього твору. Йому протилежним є тип імпровізаційний та змішаний, в якому поєднуються перші два типи. Дані типи виступають в якості певних моделей джазового твору, що з різною мірою активності застосовується в сучасній жанровій практиці. «Перша модель – Каунт Бейсі, друга модель – варіаційна реалізація: тема – кілька імпровізацій (корусів, квадратів – за різною термінологією) – реприза теми. Третя модель передбачає більш різноманітну структуру – рондальну, сюїтну, складену із підключенням імпровізації у деяких розділах» [22, с. 392]. В творчості Дж. Редмена найбільш часто можна спостерігати саме

другу модель даної класифікації.

Джошуа Редмен також відбувся як успішний композитор. Разом із креативними імпрровізаціями, його композиції містять дуже цікаві, «софістиковані» продвинуті й непередбачувані розгортання тем, інтонації, ритмічні фігурації. Наприклад, його композиція «Hide and Seek» звучить як мінорний блюз, але мелодія та соло є альтерованими домінантами, що задані на фоні фундаментальної мінорної басової лінії. Однією з важливих стилістичних рис Редмена-композитора є застосування мінорно-мажорного «конфлікту» у вступі до соло та в інтерлюдії, що слідує після соло. Якщо, наприклад, «Blues on Sunday» - це 12-тактовий блюз, то мелодія в певному ступені є мінливою. «Herbs and Roots» представляє собою 32-тактовий модальний блюз в до-мінорі, але мелодія (матеріал теми) триває 28 тактів. «Along in the Morning» викладено в манері босса-нови, вона починається в ре-мажорі, але коли мелодія теми повторюється, вона вже звучить в паралельному сі-мінорі. «Faith» - це красива, невибаглива композиція, в якій присутні риси поп-музики, кантрі та госпелів. Балада, що написана в формі ААВА та триває 32 такти. Але перші чотири долі кожної музичної строфи розділу и «А» мають різну гармонізацію. До того ж, декілька з цих мелодій викладено в незвичних для джазу тональностях.

Також треба зауважити, що соло Джошуа Редмена представляють складне завдання для запису в ноти. Транскриптор Трент Кайнстон (Trent Kynaston), що виконував графічний запис соло Редмена, відмічає, що з усіх музикантів, музичний текст яких він транскрибував, соло Джошуа Редмена були серед найскладніших для запису в ноти. Коли фрази записані правильно, вони часто зовсім не схожі та те, як вони звучать [44]. Артикуляція, нюанси фразування та його вибагливе відношення до розмірів та ритмів додають нового виміру до розуміння й повноцінного сприйняття унікальності стилю Джошуа Редмена на виконавському, композиторському та інтерпретаторському рівнях.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Джаз має цікаву та різнобарвну історію, що бере початок з інтерпретацій та імпровізацій ансамблів принципово різних етнічних культур. Матеріалом для виникнення джазу стали такі жанри, як госпел, спіричуелс, блюз, регтайм, музика маршевих оркестрів. Перші примірники виникли в Новому Орлеані, так само, як і власно назва «джаз». В подальшому послідовно виникли чиказький джаз, свінг, бібоп, прогресивний джаз, кул-джаз та хард-боп. Однак, саме на підставі загальної для них всіх властивості дослідники джазу їх об'єднують в одну цілісну групу музичних стилів.

Своєрідною «екскурсією» по онтогенетичному шляху джазу є творчість Джошуа Редмена. Цікавою в даному контексті є думка В. Олендарьова. Так, наприклад, він наголошує на актуальності проблеми цілісності форми у зв'язку із специфікою гри сучасних видатних джазових музикантів. «Одним із шляхів її досягнення стає вибір з фонду класичного джазу кількох близьких стилів, які розміщуються в певній послідовності. Найбільш вдалою є «хронологічно» обумовлена, що починається з ранніх стилів і переходить до більш пізніх за своїм походженням» [23, с. 275]. Стилістичні особливості Дж. Редмена наочно демонструють саме такий підхід. Елементи музичної мови різних джазових напрямків можуть застосовуватися Дж. Редменом як на *макро*- (коли стилістичне різноманіття проявляється протягом всього альбому та відтворюється в цілих композиціях), так і на *мікрорівні* (в таких випадках стилістичне різноманіття може бути присутнім в одній композиції). При цьому, не завжди хронологічна послідовність може зберігатися. Під час виконання окремої композиції, Дж. Редмен часто використовує куплетну форму, або форму рондо, але на більш глибокому - стильовому рівні. Наприклад, куплет може звучати в стилі «свінг», за яким слідує «бібоповий» приспів, чи, навпаки – «бібоповим» може виступати рефрен, між яким проводиться музичний матеріал в різних стилях. Проте, всі композиції,

створені Дж. Редменом за довгий та плідний творчий шлях, об'єднуються в єдиній унікальній музичній сфері із загальною назвою - «джаз».

## РОЗДІЛ II ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПРИНЦИПИ В ТВОРЧОСТІ ДЖОШУА РЕДМЕНА

### *2.1 Альбом Joshua Redman як приклад збереження традицій джазового виконавства*

Свій перший альбом Джошуа Редмен записав в 1992 році із наступними музикантами: Кевін Хайс (Kevin Hays) - фортепіано, Крістіан Макбрайд (Christian McBride) – контрабас та Грегорі Хатчінсон (Gregory Hutchinson) – ударні. Альбом налічує 11 композицій, 6 з яких були написані власно Редменом, а 5 – іншими джазовими композиторами. Тобто, можна сказати, що в першому альбомі Джошуа Редмен проявляє себе і в якості композитора, і в якості інтерпретатора.

Такі композиції, як Trinkle Tinkle (Thelonius Monk), I Got You (I Feel Good) (James Brown), Body and Soul (John Green/Edward Heyman/Robert Sour), Salt Peanuts (Dizzy Gillespie), On The Sunny Side Of The Street (Jimmy Mchugh/Dorothy Fields) є кавер-версіями, в яких Редмен зробив певні зміни відповідно свого інтерпретаторського бачення. Наприклад, в композиції Salt Peanuts він виконує вокальну партію на саксофоні, при цьому зберігаючи темп, артикуляцію, характерну манеру виконання оригіналу. Ще однією важливою рисою в інтерпретаціях Редмена є збільшення тривалості композицій у порівнянні з оригінальними творами. Оскільки досить часто Редмен обирає для інтерпретацій короткі твори, що мають відношення до естрадної сфери музикування (наприклад, I Got You), для того, щоб «перетворити» твір на більш джазовий, потрібно виділити більше місця для сольних імпровізацій музикантів колективу. В той час, як в естрадних творах соло мають невеликий обсяг та виконується, як правило, на якомусь одному інструменті, в версіях Джошуа Редмена звучать імпровізації на всіх інструментах по черзі, в усталених традиціях джазу. Інтерес представляє



також композиція *Trinkle Tinkle*, авторство якої належить Телоніусу Монку. Звертаючись до цього твору, Джошуа Редмен відмовляється від звучання фортепіано, залишаючи в складі лише саксофон та ритм-секцію (бас та ударні). Таке інтерпретаційне рішення сприймається досить сміливим, оскільки партія фортепіано має в оригіналі *Trinkle Tinkle* велике значення, (адже сам її автор є піаністом!), складає гармонічну базу із певною послідовністю акордів. Версія Редмена не має акордової «опори», гармонія «зашифрована» в голові імпровізатора та більше нагадує фрі-джазове музикування. Слід зауважити, що партію саксофона в оригінальному записі композиції *Trinkle Tinkle* виконував Джон Колтрейн - одна з найвидатніших постатей в джазовому мистецтві. Але, незважаючи на те, що сам Редмен формувався як виконавець під впливом Колтрейна, він розширив кордони, зумів не лише відтворити виконавські традиції Колтрейна, а дав подальший розвиток колтрейновським ідеям, вивів їх на новий рівень.

Інший бік в альбомі займають композиції, створені самим Джошуа Редменом. Це *Blues On Sunday*, *Wish*, *Echoes*, *Tribalism*, *Groove X* та *Sublimation*. Всі вони відсилають слухача до традиційного джазу, мають граунд-біт та акордові послідовності, що не відхиляються від норми. Переважно композиції виконуються в помірному темпі, лише одна з них – *Wish* – є баладою. В композиції «*Tribalism*» (сама назва відсилає до перших музичних досвідів, ще за племінним устроєм) в партії фортепіано домінують чисті квінти, як константний елемент акомпанементу. При цьому, композиція не містить яскраво вираженої перкусійності чи домінування барабанів, як це очікується, коли композитори звертаються до першопобутової музичної семантики. Навпаки, ударні інструменти виконують лише функцію акомпанементу, їхня партія невибаглива, із рівномірним розподілом тривалостей, не містить поліритмічних прийомів. Композиція «*Sublimation*», що завершує альбом, насправді є першим твором, який Редмен написав сам. Вона виникла влітку 1991 року. До цього він відчував, що писати власні

композиції можна лише тоді, коли вони зможуть відображати особистість автора. Тобто, коли завершується становлення людини як особистості, бере початок композиторська творчість. Дана композиція є яскравим підтвердженням, що своєї мети автор досяг. Композицію *Blues On Sunday*, що відкриває альбом, має традиційну джазову структуру. Вона починається з короткої фрази-вступу на саксофоні, яку потім повторює контрабас, після чого слідує викладення теми в партії саксофона. Далі інструменти імпровізують по черзі. Імпровізація Редмена в даній композиції характеризується частим використанням надвисоких нот регістру саксофона, багато з них виконуються з нечітко зафіксованою звуковисотністю. Цікавою є також імпровізація контрабасу, під час якої виконавець використовує смичок, в той час, як зазвичай джазові виконавці грають на контрабасі за допомогою щипкового звуковидобування. «*I Got You*» (*I Feel Good*) – класична композиція Джеймса Брауна. Соло виконує тільки Джошуа Редмен – звучать 3 куплети класичного ритм-енд-блюзового тенора із невеликим впливом бібопу. Блюзовий звукоряд ті пентатоніка відтворюють ефект гри в межах гармонії. Це помітно в першому та третьому куплетах, в той час, як лад бібопу, прискорений вдвічі темп та класичне джазове окреслення звуків акордами яскраво проявляються в другому куплеті. Соло Джошуа Редмена в композиції «*I Got You*» (*I Feel Good*) характеризується наступною акордовою послідовністю: E7#9, A7#9, B7#9, E7, B7#9#5, A9. Отже, спостерігається перевага акордів з альтерованою ноною. Виконується в темпі 144, під час імпровізації трапляється чисельна кількість хроматичних ходів, а також ходів на тритон, зокрема, збільшену кварту. Окрім цього, Дж. Редмен часто використовує форшлаги та різноманітні угруповання тривалостей, такі, як тріолі, квінтолі, септолі. Також розповсюдженим в арсеналі Дж. Редмена є хід на терцію із подальшим поступовим хроматичним звукорядом.

«*Blues On Sunday*» – це стандартний 12-тактовий блюз, мелодія якого грамотно відтіняє форму. Після двох проведень теми, Дж. Редмен виконує 6

куплетів. Протягом всієї сольної імпровізації звучить тріольний фундамент, також інтенсивно використовується блюзовий звукоряд від ноти «ре». Соло розвивається завдяки застосуванню трьох різних прийомів: за шлюзовими фразами, що звучать досить м'яко та розслаблено, слідує фраза в бібоп-стилі у прискореному вдвічі темпі. Імпровізація в «Blues On Sunday» виконується в темпі 132. Гармонічна послідовність – F7, Bb7, G-7, C7, D7#9. Акорди в даному випадку змінюються не часто, на один акорд вміщується довгий пасаж з чотирьох угруповань 16-х. Імпровізація містить багато прийомів «глісандо», що виконуються в межах кварта. В пасажах можна спостерігати чергування акордів арпеджіо, поступових звукорядів (зокрема, яскраво вписується в музичний текст лідійський лад із хроматичними 7 та 8 нотами в звукоряді, тобто, лідійська бібоп-гама) та стрибки на широкі інтервали, такі як септима, октава та квінта. Використання широких інтервалів додає ефектного рель'єфу та виразності у фразування. До речі, фрази в імпровізаціях Джошуа Редмена також можуть бути зовсім різними – від довгих за обсягом, тривалістю в декілька тактів до зовсім коротких патернів, що складаються з 2-3-х чи навіть, однієї ноти. Але вміння розташувати цей звук с певному часовому відрізьку свідчить про високий рівень майстерності моментального створення музики. Також треба відмітити тенденцію Дж. Редмена чергувати парні та непарні ритми (дуольний та тріольний). Цифру 5 в «Blues Of Sunday» слід виділити окремо, оскільки вона є кульмінаційною. Саме в цьому епізоді виконавець демонструє надзвичайне володіння інструментом, виконуючи ноти в регістрі, що виходить за межі стандартного діапазону саксофону. Проводиться вісім повторів терцового ходу ре-фа# четвертої октави. Виконавці на саксофоні навіть дають певні поради щодо аплікатурних секретів цього звуковидобування. В даному випадку треба також застосовувати техніку виконання обертонів, що видобуваються за допомогою «передування», тобто, підсиленої подачі струму повітря в інструмент. Типовою ознакою стилістики

Дж. Редмена є також використання секвенцій, що звучать арпеджіо в акордах.

Треба зазначити, що Дж. Редмен часто обирає матеріалом для інтерпретацій вокальні твори, перетворюючи їх на інструментальні. До своїх альбомів він не залучає вокалістів. Цікаво також, що вокальну партію інтерпретатор в більшості випадків виконує на саксофоні. Таким чином, можна сказати, що Джошуа Редмен трактує свій інструмент як людський голос. На користь цього припущення ще свідчить той факт, що Редмен гнучко змінює тембр на саксофоні та артикуляцію, м'який або твердий початок та різке чи поступове припинення звуку. Окрім цього, варто зауважити, що Редмен в даному альбомі продемонстрував широкий спектр володіння різними джазовими напрямками, глибокі знання історії джазу, опанував манеру виконання кожного з них, користуючись відповідними засобами виразності. Як влучно зауважив Мет Пірсон, автор анотації до першого альбому Джошуа Редмена: «Мета джазового імпровізатора – це розробити унікальний голос» [49].

## *2.2 Альбом *Timeless Tales* як приклад інтерпретаторської майстерності Джошуа Редмена*

Ідея створити концептуальний «альбом-екскурсію» з композицій різних часів з'явилася в Джошуа Редмена не випадково. Його завжди притягував феномен, коли художні твори «підіймаються над часом», не втрачають актуальності, незважаючи на епоху, коли саме вони були створені. Сам автор розповідає про концепцію альбому *Timeless Tales* наступне: «Ось пісня, що розповідає історію. Вона задає настрій. Вона запрошує тебе помандрувати. Вона малює тобі образи. Задає сцену. Розвиває персонажів. Прописує діалог. Ставить сценарій. Якщо вона вдала й добре сконструйована, ретельно відрепетирована та виконана, якщо вона «натискає всі потрібні кнопки», вона досягає інтенсивної та фундаментальної дії» [51]. Створюючи альбом, Дж. Редмен концентрувався на філософському погляді до сприйняття часопростору. Він підкреслює, що під час прослуховування музики, що звучить в певний момент часу в певній локації, людина сповнена сильних відчуттів. Але ці відчуття не є стабільними, дія тимчасова. Історія, якою б вона не була дієвою, все ж належить конкретному місцю, часу, стилістичній фазі й культурному простору. Вона стирається завдяки її власній буквральності. Жанр пісні, вважає Дж. Редмен, застарів та має стати ностальгією. І не має значення, в якій мірі пісня вплинула на слухача колись в перший раз; рано чи пізно настає час рухатися далі. Тоді пісня залишається позаду, в минулому.

Далі, розповідає автор альбому, «ось пісня, що інспірує історію, яку ви самі зможете розказати. Ця пісня запитує, як ви себе відчуваєте. Вона дозволяє проводити її туди, куди ви самі хочете піти. Вона дає базис, палітру, можливо, попередній нарис; вона дає вам пензель. Вона будує сцену навколо вас. Її персонажі – ваші знайомі, друзі, можливо, й вороги. Вони розмовляють на діалекті, який ви розумієте. Ви – невід'ємна частина подій.

Історія залишає досить багато простору для вашої особистої фантазії. Вона не лише передбачає, але й фактично потребує вашої рішучої співучасті. Якщо воно є добротним – то воно є сильним, емоційні переживання тим більш глибокі, чим більш автор сам інвестує в створення художніх об'єктів. Дія триває, тому що її було обумовлено та укріплено з середини. Історія має усталеність, тому що вона тече крізь нас, де б саме ви не були й де б ви не розповідали її. Існують композиції, які залишаються назавжди в свідомості слухача, вони – поза часом. Вони завжди з нами, тому що, за висловом Хаммерстейна та Керна «музика – це і є ви» [51].

Про процес підбору композицій для інтерпретації Дж. Редмен розповідає: «Це та пісня, що її шукає джазовий музикант. Джазовий музикант шукає не лише пісню, щоб виконати її; вона шукає таку пісню, з якою можна взаємодіювати. Вона не лише шукає матеріал для виконання; вона шукає матеріал для *інтерпретації*. Пісня, що привертає увагу джазового музиканта, це пісня вічної краси та нескінченних можливостей. Це пісня, що запитує стільки, скільки має відповідей, що пропонує більше, ніж вирішує. Для джазових музикантів ніколи не буває достатньо, щоб пісня розповідала історію. Тому що для джазового музиканта скоріш не сама історія, проте акт її розповідання представляє найвищу цінність та велике натхнення» [51]. На думку Дж. Редмена, музикант, що має відношення до джазової сфери не лише має розповісти власну історію, але він має кожен раз розповідати її інакше. Наприклад, в авторському задумі може існувати загальна схема композиції, певні важливі пункти мають залишатися незмінними, але сюжет завжди розгортається по-новому. Сутність та стиль діалогів сповнені драматизму та варіюються, але підсумок ніколи не буває передбачуваним. Тому що джазовий музикант – це, перед усім, імпровізатор, а це означає, що він спонтанно «пише сценарій» в ті тамі моменти, коли «ставить його» сценічно. Матеріал має містити потенціал для інтерпретації, бути відкритим (за концепцією У. Еко [33], згідно якій тексти розподіляються на закриті, що

мають незначний потенціал для інтерпретації, в них багато однозначності та конкретики; та відкриті – де потенціал для інтерпретації має значний ступінь) та мати логічне завершення. Підчас джазового музикування виконавець намагається взяти пісню, що була написана вчора й зіграти її так, немов вона задумана для наступного дня. Таким чином, підкреслює Дж. Редмен, обрана пісня має бути універсальною, вона має розташовуватися поза часом.

Кожна з обраних з інтерпретаторською інтенцією композицій була написана протягом останніх ста років. Кожна з них була створена відомим видатним композитором своєї епохи. Всі пісні здобули популярності та значного резонансу серед широкої слухацької аудиторії свого часу. П'ять композицій відносяться до «класичного» періоду написання популярних пісень; вони зосереджені на традиціях Тін Пен Еллі та Бродвейських шоу. Інші п'ять взято з «сучасного» періоду, із домінуванням ритм-енд-блюзу, рок-музики, фолку та соул-течій в більш пізні роки. Всі композитори створювали поетичні тексти пісень англійською мовою та працювали в Західній музичній ідіомі. Продуманий у відповідній манері альбом позиціонується Редменом як «концептуальний». Сам він дає таку характеристику цьому задуму: «Це джазове святкування популярної пісні двадцятого століття» [51]. За мету альбому автор вважає – не лише кинути погляд на «золоту еру» минулого, не лише відтворення стилів, обставин та умов, що визначили оригінальні версії цих пісень. Метою не є також лише доказати за допомогою ретельно створеного копіювання та підкреслення важливості цих пісень в минулому. Скоріш, метою альбому *Timeless Tales* є виразити за допомогою сучасного трактування й персоніфікованої інтерпретації те, наскільки важливе значення вони мають зараз, в цій нетерпеливій, нестійкій та мінливій культурі міленіуму.

Всі композиції, на думку інтерпретатора є позачасовими. Вони відсилають до певних настроїв, обставин та переживань універсального, загальнолюдського значення. Вони «розмовляють» різними засобами,

звертаючись до різних слухачів, роблячи це на багатьох рівнях. Їх емоційне наповнення та духовна глибина, вважає Редмен, надихають та підтримують творчу музичну силу. «Для мене вони багато значать. Ці пісні не лише діють на мене як на слухача, вони *приваблюють* мене як виконавця, імпровізатора, аранжувальника та лідера групи. В них я знаходжу велику кількість сирого матеріалу, який я збираюся зібрати, стилізувати та трансформувати відповідно моїм естетичним смакам, що знаходяться у перманентному процесі розвитку. Мелодії, гармонії, ритми та тексти сильно резонують з характерними звуками моєї власної душі» [51].

Окрім цього, дані композиції мають значний ступінь відкритості для музикування саме в колективі. Підчас виконання музиканти намагаються інтегрувати композиції до власного ансамблевого саунду. Дж. Редмен розглядає їх як каталізатори загального натхнення та «точками дотику колективної ідентичності» [51]. За допомогою обраних композицій викристалізовується загальний стиль ансамблю, музиканти націлені до чіткого відображення загального артистичного бачення. Дж. Редмен наголошує, що цей альбом ні в якому разі не треба сприймати як задум в стилі «великі пісні ХХ століття». В ній чудовим чином співіснує єдність протилежностей – єдність колективного та індивідуального. Незважаючи на те, що ці композиції виконувалися чисельну кількість разів чисельними музикантами, в різних формах та аранжуваннях протягом багатьох років, вони й досі мають дещо унікальне, певні нерозкриті, нерозвинені компоненти, що привертають увагу інтерпретаторів. Але такі інтерпретації відбуваються вже на новому етапі розвитку музичного мислення та реалізації творчих задумів. Концепція альбому *Timeless Tales* спирається на повідомлення чогось ультра-сучасного, й водночас на трансляцію певних усталених вічних значень.

Цей альбом не є антологією. Даний ряд композицій не є визначальним чи репрезентативним. Навпаки, композиції є у найвищому ступені



суб'єктивними та передбачає певний рівень ентропії. Редмен не позиціонує обраний матеріал як найкращі пісні століття та не проголошує композиторів, що їх створили, найголовнішими. Обраний матеріал відповідає творчій інтуїції автора з точки зору інтерпретації. *Timeless Tales* в достатньому ступені є універсальним для того, щоб мати тривале соціальне значення, а його естетичні прояви є досить яскравими для того, щоб викликати глибокий особистий резонанс не лише для самих музикантів – активних учасників процесу джазового музикування, - що створюють, імпровізують та інтерпретують, але й для слухачів джазової музики.

Альбом представляє цікавість для даної магістерської роботи, оскільки він є прикладом інтерпретаторської діяльності Джошуа Редмена. **Timeless Tales** був написаний в 1998 році, налічує 10 композицій, всі вони є кавер-версіями. Деякі композиції взято із сфери джазу, деякі є представниками сфери рок-музики. Відомий факт, що ці дві сфери музикування мають принципові відмінності стосовно не лише засобів виразності, а й музичного мислення взагалі. Так, наприклад, Фабіан Холт виділяє наступні суттєві відмінності між джазом та рок-музикою: 1. Музична складова. Рок-н-рол є танцювальним, а також важливим виступає вокальний компонент; джаз є в більшості інструментальною музикою. 2. Вікова категорія. Рок-н-рол є більш «молодим», ніж джаз, тому їхні прихильники розташовуються в різних генераціях. 3. Клас. Рок-н-рол має нижчий статус ніж джаз, оскільки останній містить більш складні художні операції. [42, с. 83]. Слід відмітити, що оригінальні твори всі представляють собою вокальний жанр, в той час як в інтерпретаторських версіях Редмена вони є інструментальними. Таким чином, мова йде про жанрові трансформації.

1. *Summer Time*. Цікаво, але на сьогоднішній день налічується близько 20 тисяч варіантів даної композиції [27], тобто вона має нескінченний внутрішній потенціал і викликає значний інтерес з боку інтерпретаторів.

Оригінальна композиція була написана Дж. Гершвіном в 1935 та звучить в першій дії опери «Поргі та Бесс», під відомою назвою – «Колискова Клари». На відміну від першоджерела, в версії Редмена спочатку звучить короткий вступ, в прискореному темпі, нагадує манеру бібопового музикування. Після короткого вступу одразу звучить тема на саксофоні (зазначимо, що в даному альбомі всі теми, які в оригінальних композиціях виконуються в партії вокала, виконуються на саксофоні, отже в даному випадку має місце трактування саксофону як людського голосу), також в більш швидкому викладенні. За темою слідує імпровізація, характерним для неї є використання швидких тривалостей в партії фортепіано. Як в плані фактури, так і в плані тривалостей в композиції відбувається чергування двох станів: розрідження та ущільнення. На ударній установці виконується типовий для бібопу ритм. Отже, жанрова трансформація відбувається на рівнях форми, темпу, ритму та тембру. Колискова пісня перетворюється на інструментальну джазову п'єсу бібопової доби.

2. *Visions*. Автор наступної композиції – Стіві Уандер (Stevie Wonder) – заклав певний меланхолічний настрій в даний твір. Оригінал побудований на партії акустичної гітари (із використанням джазової гармонії) з партією вокалу. В інтерпретації Редмена композиція *Visions* не містить суттєвих відмінностей від першоджерела. Вокальна партія проводиться на саксофоні, в той час як партія гітари виконується на фортепіано. Та ж сама гармонія зберігається, відтворюється ліричний настрій.

3. *Yesterdays* (J. Kern). Інтерпретація Редмена відрізняється від оригіналу за темпом та ритмом. В оригінальній композиції яскраво виражена блюзова основа, чути блюзові інтонації та ритм-шаффл. Версія Редмена виконується в більш швидкому темпі, присутня значна насиченість музичного матеріалу дрібними тривалостями, шаффл відсутній, незважаючи на те, що відчувається чотиридольна структура. В даному випадку ми також можемо констатувати присутність жанрової трансформації: окрім заміни

вокального жанру (принципу) інструментальним, змінився характер композиції взагалі. З пісенної балади п'єса перетворилася на танцювальну. Це відбувається за рахунок ритму, темпу та загострених ритмічних фігурацій.

4. I Had a King. Композиція належить авторці, що більш відома в сфері рок-музики – Джоні Мітчел (Joni Mitchell). Головними компонентами в оригінальній композиції є гітара, та звичайно, вокал. Це – виконана в дусі фольклорного музикування пісня менестрелів, вона побудована за куплетною формою. Інтерпретація повністю перероблена за джазовими принципами. В ній містяться імпровізаційні вставки, вокальна партія знову виконується на саксофоні. Окрім цього, джазовий саунд створюється завдяки партіям барабанів та фортепіано.

5. The Times There Are Changing. Ще одна композиція, яка має відношення до сфери фольк-року з репертуару видатного митця цього музичного напрямку Боба Ділана (Bob Dylan). Як і попередня композиція, вона представляє собою пісню в манері американського фольклору у куплетній формі, із семантичним навантаженням «story telling» - розповіді. У виконанні автора пісня The Times There Are Changing має досить скромне аранжування: вокал, монотонний акомпанемент на гітарі та сольні вставки на губній гармоніці. В версії Редмена тотально змінюється характер п'єси. Відбувається трансформація жанру. Внесено багато змін в оригінальний музичний текст. Сама мелодія вокальної партії, що виконується на саксофоні також зазнала змін: її розділено на патерни, й вони переставляються, міняються місцями, комбінуються у різноманітних співставленнях. Гармонічна послідовність акордів, що виконується на фортепіано, також змінена, вона тепер є джазовою, в той час, як в оригіналі таких акордів немає. Барабани також грають в звичайній для джазу манері. Інструменти по черзі імпровізують, виконують соло, цілком відповідно джазових традицій. Тобто, можна стверджувати, що дана композиція має найбільш суттєві відмінності від оригіналу, найбільший ступінь жанрової трансформації.

6. It Might as Well be Spring (Richard Rodgers). В оригіналі це – лірична балада (1945). Відчувається академічний нахил, темп дуже повільний. Редмен в своєму виконанні зберігає тенденції, що прослідковується протягом всього альбому – більш прискорений темп. Починається з інтенсивного вступу, вокальна партія проводиться у саксофона. Барабани виконують монотонний ритм в швидкому темпі, остинатність переважає. Фортепіано теж грає в швидкому темпі, відбувається часта зміна акордів в басу акомпанементу. Рівномірна пульсація 16-ми тривалостями. Знову зберігаються джазові традиції – всі солісти по черзі імпровізують. Відмінність від оригіналу є помітною.

7. How Deep is the Ocean. Оригінал було створено в 1932 році відомим автором багатьох «вічнозелених» пісень Ірвінгом Берліном. Композиція виконана в пісенній куплетній формі, з рівномірним акомпанементом. За своїми засобами виразності вона більш тяжіє до академічного викладення. Джазові інтонації присутні в невеликій кількості. В інтерпретації Редмена характер п'єси змінюється: темп, що його задають ударні, є більш повільним, знято пульсацію восьмими, як це звучало в оригіналі. Взагалі, відмічається спрощення аранжування.

8. Love For Sale (Cole Porter). Композиція була написана в 1940 році та представляла собою свінгову оркестровку, типову для того часу. Редмен в даному випадку знову вдається до жанрових змін – свінг перетворюється на жанр боса-нова. Ефект досягнутий інтерпретатором за допомогою змін ритму, темпу та гармонії. До того ж, Редмен включає до твору імпровізаційні елементи, тобто збільшує ступінь вільного відношення до авторського тексту.

9. Eleanor Rigby (Lennon/McCartney) (1966). Одразу звертає на себе увагу збільшена тривалість композиції: якщо в оригіналі The Beatles це типова рок-пісня тривалістю 2.08 хвилини, то версія Редмена триває 8.47. Дана композиція підверглася трансформації не лише на жанровому рівні, а й на

стильовому. Вступ Редмена – це новий матеріал, при прослуховуванні якого виникає алюзія на «My Favorite Things» у виконанні Дж. Колтрейна. Сама партія вокалу у виконанні на саксофоні також має інший вигляд, оскільки інтерпретатор вніс зміни в авторський текст. Стосовно ритм-секції, барабани та фортепіано імпровізують в фанковій манері, задіюють короткі патерни із нерівномірним ритмом, що раптово перериваються чисельними дрібними паузами. В оригіналі пісня звучить із рівномірним академічним акомпанементом, академічності додає ще й тембр віолончелі, що задіяна в акомпанементі. Після викладання музичного матеріалу куплету та приспіву слідує імпровізаційний розділ. Також треба зазначити, що зміни відбуваються ще й на тембровому рівні: ансамбль Редмена виконує пісню The Beatles на акустичних інструментах, в той час, як в оригіналі присутні як акустичні, так і електроінструменти. Таким чином, Eleanor Rigby з рок-пісні перетворилася на джазову інструментальну композицію.

10. How Come U Don't Call Me Anymore (Prince). Наступний приклад демонструє акуратне відношення Редмена до авторського матеріалу. Оригінальна версія представляє собою поп-пісню з елементами джазу. Редмен в кавер-версії прийняв вдале рішення зробити вступ на контрабасі, в оригіналі звучить фортепіано. Проте розріджена фактура Редменом зберігається.

Важливо вказати, що відсутність вокальних партій означає й відсутність текстового складника. Тому перед інтерпретатором постало ще більш складне завдання – компенсувати текстову тематику, передати певне семантичне навантаження лише за допомогою музичних засобів виразності. На нашу думку, завдяки творчому підходу та унікальному стилю, Джошуа Редмен успішно вирішив всі семантичні питання, та не лише передав інформацію, закладену авторами в поетичний та музичний тексти, але й розширив цю інформаційну сферу, наповнив композиції новими смислами, представив їх у новій ментальній репрезентації.

### *2.3 Альбом *Compass* як приклад композиторського письма Джошуа Редмена.*

Альбом, який ми вирішили представити до аналізу, щоб продемонструвати саме композиторські якості Джошуа Редмена має назву *Compass* та був записаний в 2009 році. Альбом налічує 13 композицій, 11 з яких мають авторство Дж. Редмена, а 2 – ударника Брайана Блейда та басиста Ларрі Гренадіра.

1. *Uncharted*. Композиція, що відкриває альбом, виконується у повільному темпі, почуття свінгового «біту» в ній відсутня, оскільки метро-ритмічна структура є досить розрідженою. Цікаво, що таку невелику за обсягом композицію було створено всім колективом ансамблю.

2. *Faraway*. Починається з біта у контрабаса та ударних, тобто, ритм-секція вступає першою. Далі саксофон проводить тему, вона складається з довгих тривалостей, мелодія має чіткий рельєф, містить стрибки на широкі інтервали. Часто використовуються секвенції, що відсилає, можливо, до традицій музики бароко, де цей виразний засіб зазнав свого розквіту. Звучання саксофона іноді перемикається з джазового на академічне. Редмен має таку особливість, в одній композиції він може співставляти різні типи музикування, і це позначається на артикуляції, штрихах, тембрі саксофону, фразуванні тощо. Причому, він може робити таке чергування навіть між сусідніми фразами. У зв'язку з цим, наприклад, А. Гладких вказує, що джазове фразування організовує звукову тканину по трьох параметрах: прояв пульсу, доведення музичної думки до зазначеної точки, артикуляція штрихів. У свінгу, де пульсація має тріольну основу, біт досягається тим, що всі восьмі ноти читаються тріолями. Тріольність переважає в середніх темпах, у повільних вона зникає – в баладах біт досягається за допомогою агогіки, «відтягнення» ритму мелодії від метра – граунд-біта. У швидких темпах біт досягається шляхом артикуляції та штрихів. Слід відзначити, що в

академічній музиці акцент виконується язиком (твердою атакою, штрихом маркато), а в джазі всі акценти виповнюються поштовхом преса та м'якою атакою. На відміну від штриха легато в європейській музиці, де всі ноти під лігою виконуються без участі язика, ліга в джазі виконується «лігованим язиком», щоб забезпечити доведення музичної фрази до її завершальної точки [9, с. 268]. Джошуа Редмен використовує комбіновану техніку виконання штрихів, тим самим демонструє органічну взаємодію принципів мислення різних сфер музикування.

3. Identity Thief. Наступна композиція дуже цікава за своєю музичною мовою та структурою. Тема в ній викладена рівномірними чвертними тривалостями, які створюють довгу фразу з 26 чвертей. В сольному фрагменті Редмен виконує багато трелей. Це може вказувати, з одного боку, на схильність до музичної мови західноєвропейської академічної традиції (зокрема, творчість композиторів-імпресионістів). З іншого боку, відомо, що інтерес до різнопланових трелей та мелізмів прослідковується також в творчості Джона Колтрейна, тобто Редмен наслідує його виконавські традиції. Слід зазначити, що в цій композиції спостерігається великий ступінь самостійності партій інструментів. Наприклад, підчас імпровізації саксофона барабанщик Брайан Блейд (Brian Blade) паралельно грає своє соло, в характері Елвіна Джонса (Elvin Jones). Насичена партія, з прийомами поліритмії та застосуванням всіх елементів ударної установки (тарілки, бас-бочка та інше). Таким чином, досягається авангардний саунд. В наступному фрагменті ритм-секція починає грати «біт», темп зростає. Тепер композиція має риси бібопу.

4. Just Like You. Дана композиція представляє собою баладу. Починається вона із вступного соло (знову звертає на себе увагу схильність Редмена до каденційного музикування). На другій хвилині композиції вступають барабани та бас. Звучить як звичайна академічна п'еса, не відчувається

спонтанності, імпровізаційності. Тема та її розвиток немов прописані в нотах. Протягом всього твору ще декілька разів зустрічаються маленькі каденційні фрагменти.

5. *Hutchhiker's Guide*. Спостерігається наслідування джазових традицій. Звучить в досить швидкому темпі. Після викладення теми по черзі звучать сольні імпровізації всіх інструментів, а далі слідує реприза. Тобто, розповсюджені в традиційному джазі композиційна структура, темп, наявність свінгу – все це має місце в *Hutchhiker's Guide*. З цього прикладу треба звернути увагу на роботу А. Понькіної. В дисертаційному дослідженні «Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів)» автор визначає декілька *жанрово-стильових* груп сонатних творів для саксофона в ХХ столітті: необарокова, неокласицистична, неоромантична, фольклорна, джазова, авангардна. Твори п'ятої групи позначені джазовою стилістикою. В одному випадку – це сонати, написані з опорою на джазову гармонію та ритм, не вимагають від виконавця володіння характерними джазовими штрихами. В іншому – твори потребують навичок джазового музикування. В зв'язку з цим саксофон починає трактуватися як ударний інструмент [26, с 12.].

Стосовно трактовки семантичного амплуа саксофона Дж. Редменом слід відмітити його намагання наблизити звукові характеристики інструменту до багатьох інших інструментів: як акустичних та електричних, як академічних, так і етнічних. Звертає на себе увагу ще одна особлива риса, притаманна композиторському стилю Джошуа Редмена. Мова йде про тяжіння до розрідженої фактури. Все звучить прозоро. Окрім цього, Редмен часто використовує темброве співставлення саксофона лише з барабанами, чи саксофона з басом. Всі інструменти ансамблю разом звучать досить рідко.

6. *Ghost*. Знову використовуються різні трелі та шумові ефекти. Тема виконується в дуже повільному темпі, та має орієнтальні інтонації. Залучення



таких виразних мовних елементів нагадує про першопочаткову освіту композитора та його інтерес до етнічної музики. Акомпанемент на контрабасі є дуже стриманим та мінімалістичним, він складається лише з трьох звуків. Наприкінці композиції звертають на себе увагу віртуозні пасажі, що демонструють надзвичайну технічну майстерність виконавця

7. *Insomnomanic*. Тема цієї композиції складається з коротких патернів. Твір умовно можна поділити на 3 розділи (близько до форми АВА). Перший розділ – тема, в якій яскраво прослідковується мислення, як в рок-музиці. З одного боку, виникає алюзія на пісню «You really got me» гурту Kinks, з іншого – на теми Пета Метені. Другий розділ демонструє нову тему, в якій переважають трелі. Проводиться соло контрабаса, в той час як барабани виконують типовий рок-ритм. Як вважає відомий британський дослідник рок-музики Алан Мур, «більша частина кореляції інструментів в рок-музиці завжди полягала у відносинах між ударною установкою та бас-гітарою. Коли бас-гітара відходить від своєї звичайної ритмічно активної ролі, підвищується ефект уповільнення темпу, особливо це відчувається при накладенні контрапунктичних ліній в партіях вокалу чи фортепіано. Тим самим кількість часу, що потрібна для отримання потрібного темпу, зростає» (переклад з англійської) [47, с. 198]. Після цього слідує соло саксофона у розмірі 12/8, відчувається «шаффлове розгойдування». В даному імпровізаційному епізоді відбувається чергування елементів свінгу з бібоповими пасажами, що виконуються в досить експресивній манері (звук, тембр, артикуляція), нагадуючи гру Колтрейна. В партіях ритм-секції чути чітку пульсацію. Темп має високі показники. Далі звучить соло ударних, а за ним – третій розділ (реприза).

8. *Moonlight*. Короткий вступ звучить в партії контрабаса. Мелодія лірична, побудована за академічним принципом. Темп повільний. Гармонія – мінор, не джазова. Цікаво, що в цій композиції Редмен використовує цитату з «Місячної сонати» Л. Бетховена, прослуховується відомий пунктирний

пульс-паттерн. В творі присутні також елементи непередбачуваності: раптом підчас проведення теми вриваються ламані низхідні пасажі. «Бетховенський» пульс залишається в партії контрабаса до самого кінці твору.

9. Un Peu Fou. В цій композиції використовуються елементи латиноамериканської музики: ритм та звуковисотність. Тема насичена інтонаціями малих секст та вибагливими ритмічними малюнками. При цьому імпровізація виконана не в загальному танцювальному характері, хоча містить нерівномірні метро ритмічні фігури.

10. March (автор – басист Ларрі Гренадір). Починається з типового прийому «walking bass». Відбувається трансформація жанру: барабани грають чіткий ритм маршу, в той час як саксофон грає зовсім інший ритм. Далі ритм змінюється, переважно звучить шаффлова пульсація. Імпровізація проводиться в джазовій манері, тому створюється відчуття, що одночасно звучить академічний марш та джазова композиція. Дуже цікаве поєднання, вдалий композиторський експеримент.

11. Round Reuben. Ця композиція виконана з повним відтворенням бібопової манери музикування.

12. Little Ditty. Лірична тема, у широкому пісенному викладенні. Починається з соло саксофона, виконується в мінорі. Структура АВА із мінорною кодою.

13. Through The Valley (автор - барабанщик Брайан Блейд). Повільна, медитативна, містить орієнтальні інтонації. Складається з двох розділів. В другому розділі з'являється акомпанемент на контрабасі в манері «walking bass».

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Аналіз трьох альбомів Дж. Редмена допоміг виявити та досягнути багатогранність та складність реалізації творчих замислів автора. Як зазначає Д. Зотов, «яскравим прикладом реалізації художньої взаємодії саксофоніста в колективі є сфера джазово-імпровізаційного виконавства» [14, с. 8]. Специфіка джазового музикування є одним з найвищих рівнів психоемоційної взаємодії художнього рівня. За Д. Зотовим, «психоемоційна колективна взаємодія в процесі свого розвитку отримує практично наповнене вирішення, яке, крім функції комунікації всередині творчої групи, слугує засобом впливу на сферу сприйняття публіки: принцип усвідомленої реалізації художніх функцій, принцип багатовекторності виконавської уваги, що є кінцевим у разі колективної виконавської діяльності» [14, с. 8].

Розвиток музичного мислення Дж. Редмена спрямований на чітке формування уявлень щодо індивідуального стилю композитора і виконавця (його творчого досвіду, фахових якостей, інтелектуального та духовного рівня розвитку). Користуючись термінологією Д. Зотова [14], творчості Дж. Редмена притаманна особиста унікальна «Інтерпретативна модель»<sup>2</sup>, яка полягає в трансформації жанрів, але при акуратному збереженні тих принципів музикування, що визначають джаз.

Звертаючись до слухачів в анотації до першого альбому, Джошуа Редмен викладає певні рекомендації, що мають імперативний нахил: «я сподіваюся,

---

<sup>2</sup> В дисертаційному дослідженні Д. Зотов вживає поняття «Інтерпретативна модель» - відбиття індивідуально скомбінованих виразних засобів певного окремого виконавця, скерованих на реалізацію авторського задуму конкретного твору. Інтерпретаційний підхід здатен більш повно розкрити відмінності психологічної організації музичного мислення окремих виконавців [14, с. 9].

що ви не судитимете цю музику, спираючись на те, наскільки вона «нова» чи наскільки «інакше» вона звучить. Також сподіваюся, що ви не оцінюватимете мене та музикантів з ансамблю відповідно того, наскільки ми схожі з видатними особистостями попередніх стилів. Скоріш я сподіваюся, що підчас прослуховування цього запису ви робитимете наступне: Слухати. Не думайте. Не теоретизуйте. Не класифікуйте. Не категоризуйте. Просто прислухайтесь до колективних результатів унікальних виконавців, що об'єдналися разом в унікальних комбінаціях, в унікальний час та в унікальних обставинах з метою поділитися своїми душами один з одним та з вами» [50].

## ВИСНОВКИ

В пропонованій магістерській роботі було досліджено історію становлення та особливості формування виконавського стилю Дж. Редмена, що проявляє себе в якості нового етапу онтогенетичного процесу еволюції джазового музикування ХХІ століття. Проведений аналіз трьох альбомів Дж. Редмена, які є найбільш яскравими прикладами різних вимірів його творчості – композиторського, виконавського та інтерпретаторського – дозволив виявити художньо-композиційні принципи, розглянути особливості реалізації художніх принципів інтерпретаторської майстерності Редмена, сформулювати особливості інтерпретації Дж. Редмена в аспекті взаємодії джазових традицій та сучасних тенденцій.

В магістерському дослідженні простежено особливості втілення широкого спектру мовних елементів різних, позаджазових музичних практик в композиціях Дж. Редмена. Виявлено, що композиторській творчості Дж. Редмена притаманні наступні стилістичні риси: яскраво виражений мелодійний контур основних тем, чітка структура композицій, використання обмеженого інструментального складу (саксофон, фортепіано, контрабас, ударні; в деяких композиціях партія фортепіано відсутня), проте, відтворення на саксофоні різноманіття тембрових засобів виразності. Комунікативний аспект в імпровізаціях Дж. Редмена, за висловом О. Соловйова, «виступає у симбіозі з естетичним і відображується у парадигмах джазу, рух яких відбувався у напрямі від «реалістичних», автономізованих «конвенціональних» до «феноменологічних» (за О. Соловйовим) [цит. по 29, с. 7].

В творчості Джошуа Редмена спостерігаються два вектори. На перший погляд, вони є антагоністами та мають вступати в протиріччя один з одним. Перший вектор спрямований на збереження джазових традицій, на філігранне відтінення гармонії, бездоганне володіння джазовими ідіомами та акуратному відношенню до попередніх стилів, жанрів та форм. Другий

вектор в творчості Редмена націлений на новаторські пошуки виразних засобів з метою реалізації авторських задумів, що змінюються відповідно процесів в сучасній музичній культурі.

Альбом **Joshua Redman** демонструє прояв першого вектору музичного мислення Дж. Редмена, що пов'язаний із збереженням традицій джазового музикування. В даному альбомі Дж. Редмен здійснює вдалу спробу реалізувати власні композиторські та інтерпретаторські амбіції. При цьому, музичний матеріал не виходить за рамки усталеної джазової практики та не містить революційних ідей чи елементів музичної мови. В цьому, першому, альбомі Дж. Редмен «балансує» між чотирма сферами: виконавською, імпровізаторською, інтерпретаторською та композиторською. Одним з перших помітив та описав цю проблему балансу Є. Гуренко: «Виконання та інтерпретація розглядаються як діяльність, як певний творчий процес. Виконавська діяльність та її продукт існують паралельно, займають одну й ту ж саму часову фазу, тому диференційно не сприймаються» (переклад з російської) [10, с. 78]. Продовження цих роздумів можна знайти в дослідженні Б. Стецюка «Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Коріа)» [29]. Як зазначає автор, «процес одночасного виконання і створення музики визначає імпровізацію як суто виконавський феномен. Саме виконавство протягом багатьох тисячоліть складало «ядро» і сутність музично-творчого процесу. Це дозволяє розглянути імпровізацію як художній принцип виконавського стилю, а також запропонувати дефініцію поняття *«виконання-імпровізація»*, під яким мається на увазі *акт творення і відтворення музики як синкретичний процес, здійснюваний на основі певних нормативів, котрі не зводяться до будь-якого зафіксованого заздалегідь текстового виразу*. У такому тлумаченні імпровізація постає як «місток» між виконанням та інтерпретацією і є їхньою проміжною формою» [29, с. 5]. Таким чином, перш за все, при прослуховуванні альбому **Joshua Redman**, звертають на себе

увагу виконавські та імпровізаторські інтенції Дж. Редмена.

Особливості джазового музикування висувають вимоги виконавцеві проявляти не лише виконавські, але й композиторські здібності (що відбувається підчас імпровізації, коли музикант створює новий матеріал спонтанно, в реальному часі). Тому, щоб реалізуватися саме як композитор, джазовий музикант має створювати «підґрунтя» для імпровізації, власні теми та стандарти. З такого ракурсу допомагає розглянути композиторський вимір в творчості Дж. Редмена альбом **Compass**. В ньому немає жодної кавер-версії, всі композиції створено Дж. Редменом. Багато з них, такі як, наприклад *Identity Thief*, *Insomnomaniac*, *Round Reuben*, *Little Ditty* можуть, на наш погляд, претендувати на рівноправне існування в одному рядку із відомими, випробуваними історією джазовими композиціями.

Інтерпретологічний ракурс даної магістерської роботи сконцентрований на аналізі версій композицій, що їх обрав Джошуа Редмен для залучення в свої альбоми. Саме в інтерпретологічному вимірі проявляється тонке відчуття своєї епохи та своєчасної реакції на процеси «естетизації еkleктизму» (за термінологією І. Федорової [31]) як нової парадигми в сучасній музичній картині світу. Альбом **Timeless Tales** є яскравим взірцем такого підходу. Стилiстична різноманiтнiсть. Матеріалом для інтерпретації стали композиції різних епох, напрямків, і навіть, різних сфер музикування (естрадна музика, рок-музика, фолк-рок). Варто зауважити, що всі першоджерела є вокальними, в той час, як в версіях Дж. Редмена вокальна партія завжди виконується на саксофоні. Таким чином, в інтерпретації Дж. Редмена відбувається трансформація жанру. Але цим не вичерпуються новаторські інтерпретаційні рішення Дж. Редмена. В альбомі **Timeless Tales** мають місце також і стильові трансформації. Згідно концепції І. Полусмяк [25] стосовно розподілу інтерпретацій за об'єктом та результатом, в композиції *Times There Are Changing*, наприклад, об'єктом

інтерпретації є пісня Боба Ділана з напрямку «фольк-рок», а результатом – джазова інструментальна композиція. Отже, трансформація відбувається не лише на жанровому, але й на стильовому рівні.

Таким чином, в інтерпретологічному вимірі творчого доробку Дж. Редмена може йти мова про активізацію другого вектора, пов'язаного з новаторськими принципами втілення авторських задумів.

Митець-імпровізатор в повній мірі раціонально та економічно використовує тематичний матеріал. Емоційна експресія та творча фантазія співіснує разом із концептуалізмом та інтелектуалізацією музичної мови-мовлення. Джошуа Редмен не лише вільно володіє широким спектром джазових засобів виразності, але й користується ними відповідно власного стилю та творчих задумів. Реалізація його композиторських, виконавських та інтерпретаторських ідей здійснюється завдяки поєднанню «інструментарію», мовних елементів музики західноєвропейської академічної традиції з джазовими, елементами рок-музики та сучасними крос-стилістичними (маються на увазі музичні жанри та стилі, що мають відношення до взаємодії музики принципово різних сфер: академічної, етнічної, фолк, джаз, рок, поп). Джазове мислення Джошуа Редмена має ознаки полістилістичності, разом із цим, воно має особистісну імпровізаторську інтенцію. Підчас імпровізації Дж. Редмен зберігає джазові принципи виконання темпів. Він створює поліритмічні структури на тлі мінливості внутрішньодолевої пульсації. Блискуче відчуття Редменом музичного часу дозволяє застосовувати різноманітні ритмічні фігурації, в той час як підсвідомо він тримає в полі уваги чітку схему основної ритмічної лінії незалежно від складності розміру (та в ситуаціях непарних розмірів) та в поліритмічних нашаруваннях. Відчуття свінгу Джошуа Редмена не обмежується лише тріольним розгойдуванням кожної пари дрібних тривалостей, тобто мікрорівнем свого прояву. В його творах можна помітити синкопування на макрорівні - інтервально-ритмічне звукоспівставлення в тривалих фразах, взаємодію



консонантних та дисонантних інтонаційних зворотів. Таким особливим відчуттям свінгу володіють й музичні однодумці Редмена, з якими він часто музикує та записує свої альбоми: піаніст Бред Мелдау (Brad Mehldau), контрабасист Крістіан Макбрайд (Christian McBride), гітарист Пет Метені (Pat Metheny). До речі, саме він висловився про Редмена наступним чином: «Я зробив запис з молодим саксофоністом – з Джошуа Редменом... Запис - неперевершений! Як на мене, він найкращий музикант, що з'явився за останні двадцять років. Він надзвичайний!» [46]. З одного боку, музичне мислення Джошуа Редмена характеризується поєднанням інтонаційно-джазової акцентно-ритмічної свободи з темпо-ритмічною усталеністю. З іншого – звертає на себе увагу процесуально-динамічний формоутворюючий тип мислення. Виконавський, композиторський та інтерпретаторський стиль Джошуа Редмена неповторний та оригінальний, оскільки він охоплює найширший спектр виразних засобів не лише сучасних музичних напрямків, але й засобів музики всіх попередніх епох, тих, що були до появи джазу (академічна західноєвропейська музика) та елементів музичної мови джазу на різних етапах його еволюції. В творчості Дж. Редмена віддзеркалюються тенденції сьогоденного джазового музикування, в центрі якого знаходиться митець в трьох «іпостасях» - композитор, виконавець та інтерпретатор, та завдає нових вимірів усталеним традиціям.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авилов В. Саксофон в истории американской джазовой культуры // Музичне мистецтво, вип. 4. Донецьк, 2004. С. 228-236.)
2. Анолли Л. Психология культуры / Пер. с итал. – Х., Гуманитарный центр / Ю. С. Вовк, 2016. 480 с.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
4. Барбан Е. Джазовая критика как литературный жанр // Современный джаз в музыкальной культуре / Сост. Е. С. Барбан. Санкт-Петербург : Композитор – Санкт-Петербург, 2013. С. 133 – 142
5. Барбан Е. Джазовые опыты. Санкт-Петербург: Композитор – Санкт-Петербург, 2007. 336 с.
6. Барбан Е. Джазовые портреты. Книги 1, 2. Санкт-Петербург: Композитор – Санкт-Петербург, 2010
7. Бержеро Ф., Мерлин А. История джаза со времён бопа. Москва : Астрель, АСТ, 2003. 160 с.
8. Василевич Ю. Саксофон у джазовій музиці: основи імпрізаційної техніки виконання // Науковий вісник НМАУ ім.. П. І. Чайковського, вип.. 91, Київ, 2010. С. 291-300.
9. Гладких А. Специфіка виконання джазових прийомів у сучасній музиці // Культура України, зб. Наук. Праць, вип.. 34. Харків, ХДАК, 2011. С. 265- 274.
10. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
11. Давыдов С. Специфика пианистического стиля Брэда Мелдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации // Когнітивне

- музикознавство (проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти), вип.. 40, с. 417-437.
- 12.Денисов А. Семантика музикального языка – лингвистический аспект проблемы /А. Денисов // Семантика музикального языка: материалы науч. междунар. конф. 27-28 февраля 2002 г. – М., 2004. – С. 46 – 50.
  - 13.Дэвис, М. Автобиография. Екатеринбург: Ультра-Культура, 2005. 539с.
  - 14.Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття. Автореф. Дис..канд. мистецтвознавства, Суми, 2018.
  - 15.Козлов А. Рок – истоки и развитие. М.: «Мега-Сервис», 1998.
  16. Коллиер Дж. Л. Становление джаза: популярный исторический очерк. – М. : Радуга, 1984. – 392 с.
  - 17.Конен В. Рождение джаза. М.: Советский композитор, 1984. 312с.
  18. Левайн, М. Теория джаза. М.-Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. 568 с.
  - 19.Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору / В. Г. Москаленко // Науковий вісн. – К., 2002. – Вип. 20. – С. 3-13.
  - 20.Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю / В. Г. Москаленко // Київ. музикознавство: зб. ст. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 87 – 94.
  - 21.Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
  - 22.Олендарьов В. Лідер у сучасному джазі // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / вип..24, Харків, 2009. С. 387-395.
  - 23.Олендарьов В. Про роль ритму у стильовій еволюції джазу // Науковий вісник, вип.. 38, Київ, 2004. С. 267-275.
  - 24.Панасье Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Л. : Музыка, 1979. –128 с.

- 25.Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. Искусствоведения. Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского. – К., 1989. – 25 с.
- 26.Понькіна А. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів). Автореф дис.. канд.. мистецтвознавства, Харків, 2009.
- 27.Порги и Бесс / Электронный ресурс, режим доступа: <https://soundtimes.ru/spektakli-i-myuzikly/porgi-i-bess> (дата звернення 17.10.2020).
- 28.Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. Рудковской М.Н., Ерохина В.А. / ред. Озеров В.Ю. Москва : Музыка, 1987. 296 с.
- 29.Стецюк Б. Джазова фортепіанна імпровізація як полі стилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія). Автореф. Дис.. канд.. мистецтвознавства, Харків, 2019.
- 30.Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к третьей музыке. – Н. Новгород: изд-во НГУ, 1997. – 209 с.
- 31.Федорова І. *World music*: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Київ - 2020. 19 с.
- 32.Чугунов Ю. Эволюция гармонического языка джаза. Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2015. 336 с.
- 33.Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium, 2004. 544 с.
- 34.Bailey, Derek (1992). *Improvisation: its nature and practice in music*. The British Library National Sound Archive, 146 p.

35. Berry, J. W., Poortinga Y. H., Segall M. H., Dasen P. R. (2002). *Cross-Cultural Psychology: Research and Applications*. Cambridge University Press.
36. Brackett, David (2002). "(In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories, and Crossover." In *Popular Music Studies*. Ed. by David Hesmondhalgh and Keith Negus, London: Arnold, pp. 65-84.
37. Burns, Ken. Jazz (miniseries). A documentary film, editor Paul Barnes, 2001.
38. Donington, Robert (1974). *The Interpretation of Early Music*. Gresham Press, Old Woking, Surrey.
39. Ellenberger Kurt (2005). *Materials and Concepts in Jazz Improvisations*. Keytone, Grand Rapids, MI
40. Floridi, Luciano (2004). "Information". In: *The Backwellguide to the philosophy of information*. Ed. by Luciano Floridi. Backwell publishing ltd., pp. 40-61.
41. Gabbard, Krin (2016). *Better Get It In Your Soul: An Interpretive Biography Of Charles Mingus*. University Of California Press.
42. Holt, Fabian (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago / London: University of Chicago Press.
43. Lacasse, Serge (2018). "Toward the Model of Transphonography". In: *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*. Ed. by Lori Burns and Serge Lacasse. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 9-60.
44. Kynaston Trent (1998). *The Music of Joshua Redman. Solo Transcriptions*. Warner Bros. Publications
45. McLuhan, Marshall (1994). *Understanding media: The extensions of man*. The MIT Press; Reprint edition.
46. Metheny, Pat (1994). Linear notes from the "Blues for Pat" album.

47. Moore, Alan. F. (2004). *Rock: The Primary Text: developing a musicology of rock/* Allan F. Moore. – 2nd edn. Buckingham [England]: Open University Press, 2004, 253 p.
48. Moore, Allan F. (2001). “Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre”. In: *Music & Letters*, Vol. 82, No. 3, pp. 432-442.
49. Pierson, Matt (1992). Liner notes from the “Joshua Redman” album.
50. Redman, Joshua (1992). Liner notes from the “Joshua Redman” album.
51. Redman, Joshua (1998). Liner notes from the “Timeless Tales” album.
52. Schuller, Gunther (1986). *Musings. The musical world of Gunther Schuller.* New York: Oxford University Press, 315 p.