

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРИ

Кравець Н.В.

ІСТОРІЯ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ СТИЛІВ:

Ера свінгу, бібоп та формування підґрунтя переходу джазу до елітарного мистецтва.

*Методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів 2 курсу першого
(бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.
(друге видання)*

Одеса, 2023.

Рецензенти:

Каплун Т.М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри музичного мистецтва та звукорежисури факультету мистецтва і дизайну Міжнародного гуманітарного університету, м. Одеса.

Толмачов Р.В. – Заслужений артист України, доцент кафедри хорового диригування Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра.

Кравець Н.В.

Історія сучасних музичних стилів. Друге видання.

Додатковий (розширений та доповнений) матеріал окремих тем лекцій для самостійного опанування здобувачами [Електронне видання].

Н.В.Кравець; кафедра музичного мистецтва та звукорежисури Міжнародний гуманітарний університет. – Одеса, 2023.

Навчально-методичні рекомендації «Історія сучасних музичних стилів» розроблено відповідно до навчального плану, в якості додаткового матеріалу до спеціальної дисципліни «Сольний спів», що допоможе здобувачам послідовно систематизувати розуміння, стилістичну етимологію та усвідомити історичні передумови виникнення популярних музичних стилів, міжстильові взаємини та їх розвиток; сформувати понятійний базовий бекграунд та упорядкувати хронологічні дані; використовувати свої знання в умовах навчання; нарощувати та узагальнювати свій виконавський досвід та потенціал, розвинути вокально-технічні можливості в умовах різноманіття естрадної та джазової музики.

Матеріали призначено для здобувачів факультету мистецтва і дизайну, кафедри музичного мистецтва та звукорежисури Міжнародного гуманітарного університету, першого бакалаврського рівня за спеціальністю «025 Музичне мистецтво», та має на меті більш детально розгорнути окремі теми.

УДК 78.03

©Кравець Н.В., 2023

Вступ

Протягом курсу розглядається розвиток та еволюція окремих музичних стилів, досліджуються значущі діячі, особистості та вплив суспільних, культурних та технологічних змін на їх становлення. Також, розглядаються ключові події, що вплинули на виникнення та розвиток різних музичних напрямів, як змінювалися музичні тенденції відповідно до зміни суспільних настроїв, технологічного прогресу та культурних впливів. Для сучасного естрадного та естрадно-джазового виконавця є дуже важливим фактор засвоєння основних рис ключових напрямів джазової та естрадної музики для подальшого застосування знань на власному виконавському досвіді. Дисципліна «Історія сучасних музичних стилів» знаходиться у тісній взаємодії з фаховою програмою «сольний спів» та призначена зорієнтувати здобувача у стилістичних та жанрових поняттях сучасної музики, доречному оперуванні притаманними прийомами та знаннями у виконавстві.

Друге видання містить більш розгорнуту інформацію за окремими темами, насичену деталями та цікавими фактами, що стосуються дисципліни «Історія сучасних музичних стилів», сприяє більш глибокому та ґрунтовному розумінню етимології, становлення та розвитку сучасного джазового та естрадного мистецтва.

ЗМІСТ.

1. Ера Свінгу	4
2. Страйд	12
3. Дюк Еллінгтон	18
4. Бібоп	23
5. Література, додатки	36

Ера свінгу.

У роки, коли ширилася слава Луї Армстронга, у джаз прийшла група талановитих молодих музикантів-негрів. Вони докорінно відрізнялися не тільки від новоорлеанських піонерів джазу, а й від більшості чорних американців. Нове поповнення прийшло з різних куточків Америки: Флетчер Хендерсон - з Катберта (штат Джорджія), Дюк Еллінгтон і Клод Гопкінс - із Вашингтона (округ Колумбія), Дон Редмен - з П'ємонт (Західна Вірджинія), Луїс Расселл - з Панами, Джиммі Лансфорд - з Фултона (на річці Міссурі). Та хоча вони уродженці найрізноманітніших місць, долі їхні напрочуд схожі. Усі вони народилися між 1898 і 1903 роками. У Еллінгтона батько був друкарем, у Хендерсона - директором школи; батьки Гопкінса були викладачами в коледжі. На той час навряд чи третина американців закінчила вищі та середні навчальні заклади, а серед афроамериканців - і того менше; тому можна вважати, що всі ці музиканти мали непогану освіту: Лансфорд, Редмен, Гопкінс і Хендерсон навчалися в коледжі, а Еллінгтон міг отримати стипендію Праттовського інституту мистецтв, але відмовився від неї, вирішивши присвятити себе джазу.

Лансфорд брав уроки музики у батька Пола Вайтмена. Редмен займався у консерваторіях Бостона і Детройта. Расселл і Хендерсон вивчали європейську класичну музику під керівництвом своїх батьків. Хопкінс здобув музичну освіту в коледжі. Лише один Еллінгтон був самоучкою. Ніхто з них, принаймні на початку життєвого шляху, не займався джазом професійно. Вони були далекі і від музики Нового Орлеана, і від традицій негритянського музичного фольклору.

Ці люди, за мірками білих американців, представляли "середній клас" суспільства, але з точки зору негритянської "субкультури" того часу вони - освічена молодь із забезпечених сімей - вважалися елітою. Чим же пояснюється їхній потяг до популярної музики? Певною мірою тим, що молодь завжди тягнеться до нового. Але головна причина полягала в іншому. Негритянській музичній молоді не було місця в серйозній музиці, бо в цій сфері аж до 60-х років панувала жорстка сегрегація. І в будь-якій іншій галузі культури для них не знайшлося б гідного місця. Вони не навмисно прийшли до популярної музики - їх привели до неї жорсткі умови тодішнього життя. Ця музика давала пристойний заробіток і приносила задоволення. Чорний музикант міг акомпанувати чорним співакам, робити аранжування або керувати негритянськими оркестрами.

Консерваторська або інша ґрунтовна професійна підготовка цих музикантів відіграла важливу роль у створенні ними нових музичних форм.

У той час (як, утім, і сьогодні) музична освіта будувалася насамперед на вивченні голосоведіння, метою якого було вміння гармонізувати мелодію. Для музикантів володіння гармонією настільки ж природне, як дихання (Еллінгтон осягав це мистецтво методом проб і помилок). У створенні оркестрових аранжувань головна роль на той час відводилася мелодії, гармонізованій для кількох музичних партій. Поліритмію, поліфонію, що становлять основу джазу, вони розглядали як додаткові, не обов'язкові прикраси. Прокладаючи собі дорогу в джазі, вони поступово затвердили цей підхід, відмінний від старих ново орлеанських традицій. Таким чином, ці музиканти були покликані змінити природу джазу.

Але це сталося не відразу. У центрі групи був Флетчер Хендерсон - людина незвичайна, яку важко охарактеризувати одним словом. Завжди вважалося, що оркестр Хендерсона уособлює переломний момент в історії джазу. Правомірно очікувати, що його керівник - сильна і самобутня творча особистість. Однак насправді справи йшли інакше. Флетчер Хендерсон був болісно невпевнений у собі. Він виконував лише те, що від нього безпосередньо вимагалось, і не більше. Трубаач Білл Коулмен якось сказав: "Флетчер був завжди дуже боязкий". Він керував ненав'язливо і, щойно з'являлася можливість, охоче пускав справу на самоплив. Оркестр Хендерсона вижив і зайняв місце в історії джазу головним чином завдяки щасливому збігу обставин.

Флетчер Гендерсон народився 1897 року. Його батько, Флетчер Гамільтон Гендерсон-старший, був директором "Рендольф трейнінг скул", вищої промислової школи для негрів, а мати, Озі Хендерсон, була піаністкою і вчителькою музики. У шість років Хендерсон почав вчитися класичної гри на фортепіано і продовжував навчання більшу частину своєї юності. В університеті міста Атланти Гендерсон спеціалізувався в галузі хімії та математики. У 1920 році він приїхав до Нью-Йорка, сподіваючись стати хіміком. Але його кар'єра не відбулася, бо для хіміка-негра навряд чи могла знайтися де-небудь робота. Щоб заробити собі на життя, він вступив до "Пейс-Генді м'юзік компанії", видавничу фірму, переведену до Нью-Йорка 1918 року В. К. Хенді і Гаррі Пейсом, страховим агентом із Мемфіса. У той час кожен нотний видавець мав під рукою піаніста, в обов'язок якого ставилося програвати пісні покупцям. І Гендерсон став таким піаністом. Потім, у 1921 році, Пейс пішов із фірми і заснував першу і на той час єдину негритянську компанію грамзапису "Black Swan". Він узяв із собою Хендерсона як довірену особу з усіх музичних питань. Хендерсон виявився для нього вельмицінною людиною: він акомпанував співакам під час запису,

при необхідності збирав невеликі оркестри для супроводу. Так непомітно для себе він став музичним керівником. Часом йому вдавалося забезпечити ці оркестрики роботою в танцзалах чи кабаре. У 1923 році в нього вже було достатньо пропозицій, щоб тримати більш-менш постійний склад оркестру. Того ж року музиканти його оркестру дізналися про те, що в "Клаб Алабам" поблизу Таймс-Сквер має відбутися прослуховування. Хендерсон – за властивою йому звичкою - не збирався нічого робити, але оркестранти вмовили його брати участь у конкурсі. І вони здобули переконливу перемогу.

Зростаючий інтерес до використовували деякі власники нічних клубів, які відповідно до звичаїв, поширених у період "сухого закону", стали відкривати всюди нічні заклади

у негритянському стилі, які обслуговували виключно білих. Цим кабаре давали назви в дусі американського Півдня: "Кентуккі клаб", "Коттон клаб" тощо. Їхній інтер'єр навіював думки про мешканців джунглів, там не бракувало чорношкірих співаків, танцюристів і музикантів, які влаштовували вистави на майданчику для танців перед оркестром (так звані флор-шоу). Маршалл Стернс, один із найкращих істориків джазу, згадує одне таке шоу в "Коттон клаб", у якому "світлошкірий і чудово складений темношкірий вискакував з картонних джунглів на майданчик для танців в авіаційному шоломі, захисних окулярах і в шортах, явно зображуючи льотчика, який здійснив "вимушену посадку в чорній Африці". Він стикається з золотоволосою "білою" богинею в колі охоплених трепетом "чорношкірих". Діставши невідомо звідки батіг, авіатор рятував блондинку, і потім вони виконували чуттєвий танець". Подібне поєднання африканської екзотики, еротики, спиртних напоїв та запальної музики мало успіх. Такі клуби процвітали в районі Таймс-Сквер і в Гарлемі, де влада була зацікавлена у дотриманні "сухого закону" ще менше, ніж на Бродвеї. Гарлем тоді ще не був районом нетрів, яким ми його знаємо сьогодні, а являв собою анклав, у якому проживали як середні, так і робочі верстви негритянського населення. Звичайно ж, там були свої заклади для чорних, такі, як танцзал "Савой", але найзнаменитіші - наприклад, "Маленький рай" - перебували у віданні білих і обслуговували тільки білу клієнтуру. Хоч би як принижували ці заклади гідність чорних, все ж вони відігравали рятівну роль, забезпечуючи молодих негритянських музикантів роботою, надаючи їм

можливість грати, вдосконалювати свою майстерність і свою музику. В оркестр, який Хендерсон привів у "Клаб Алабам" 1923 року, швидко влилися музиканти, які стали пізніше першокласними джазовими виконавцями: Коулмен Гокінс, Чарлі Грін, Джо Сміт і аранжувальник Дон Редмен. На початковому етапі оркестр не був джазбендом. Музиканти не ставили перед

собою такого завдання - вони грали вальси і фокстроти, а також акомпанували співакам.

У 1927-1928 роках оркестр Хендерсона переживав час свого розквіту, або так званий класичний період. Хендерсон постійно покращував склад виконавців. У 1927 році в оркестрі з'являються тромбоністи Бенні Мортон, який незабаром стане одним із найцікавіших джазменів, і Джиммі Гаррісон. Бастер Бейлі виявився кращим кларнетистом, ніж сам Редмен (який пішов з оркестру в 1927 році). Уже знайшов свій стиль Коулмен Гокінс, чудовий трубач Томмі Леднієр змагався в соло з Джо Смітом. Завдяки першокласним музикантам і накопиченому досвіду оркестр звучав чисто і злагоджено, а його солісти стали одними з найкращих у джазі. Іноді здавалося, що Редмен списався: наприклад, п'єса "Hot Mustard" настільки сумбурна, що навряд чи можна говорити про якийсь музичний розвиток. Але найкращі п'єси тих днів, такі, як "Hop Off", "Stockholm", "Swamp Blues", оркестр виконує в блискучій свінговій манері від початку до кінця. Настала криза. У середині 1927 року, коли з оркестру пішов Редмен, Хендерсон став енергійно шукати нових аранжувальників.

Він перепробував кількох - ніхто не підходив. У 1928 році Хендерсон потрапляє в автомобільну катастрофу. За спогадами людей, які знали його, він дуже змінився і до всього ставився зі ще більшою байдужістю, ніж раніше. У 1929 році, коли справи оркестру, здавалося, йшли не так уже й погано, у Хендерсона знову виникли неприємності. У цю історію важко повірити, але, як пишуть Самюель Б. Чартерс і Леонард Кунстадт у роботі "Джаз: історія нью-йоркської сцени", оркестр Хендерсона поїхав до Філадельфії репетирувати ревю, музичним керівником якого був автор багатьох відомих пісень Вінсент Юманс. Оркестр поповнився приблизно двадцятьма білими музикантами, головним чином виконавцями на струнних інструментах. Юманс запропонував диригента зі сторони - нібито тому, що Хендерсон не мав досвіду роботи в ревю. Насправді причина була інша: білі музиканти не хотіли грати з диригентом-негром, хоча ніхто вголос про це не говорив. Хендерсон мовчки погодився, зробивши вигляд, що це збіглося і з його власним бажанням. На першій же репетиції новий диригент вигнав кількох оркестрантів Хендерсона і посадив на їхні місця інших. Дізнавшись про це, Хендерсон не побажав втрутитися, а коли прогнали його найближчого друга, барабанщика Кайзера Маршалла, він лише знизав плечима. Музиканти були обурені поведінкою Хендерсона, і більшість із них відтоді ніколи з ним не працювала. Хендерсон намагався щось змінити, зібрав новий оркестр, знайшов

нові аранжування. Протягом року оркестр записувався рідко і не створив нічого видатного. Однак до 1931 року завдяки зусиллям Хендерсона оркестр знову набув форми і зробив такі відомі записи, як "House of David Blues", "Radio Rhythm" і "Just Blues". Останній запис просто чудовий. Зі старого складу в оркестрі грали Гокінс, Джиммі Гаррісон і Мортон. З нових музикантів можна виділити тромбоніста Клода Джонса, вихованого в традиціях Гаррісона - Мортон, і корнетиста Рекса Стюарта, який пізніше яскраво проявив свій талант в оркестрі Еллінгтона. Значно посилив ритмгрупу і виконавець на ударних Волтер Джонсон. Цінним поповненням оркестру став Бенні Картер, музикант з хорошою школою, який став пізніше одним із провідних саксофоністів і першокласним аранжувальником джазу.

У 1927 році ще один талановитий негритянський музикант, який прийшов у джаз одночасно з Хендерсоном, влаштувався в гарлемському "Коттон клуб". Через п'ять років він уже був знаменитістю. Його ім'я Дюк Еллінгтон, і про нього ми ще докладно розповімо. До 1931 року в оркестрі Еллінгтона зібралися прекрасно підготовлені музиканти, і він міг змагатися з оркестром Хендерсона. У 1929 році в НьюЙорк приїхав ще один освічений негритянський музикант - Луїс Расселл, який грав в оркестрі Кінга Олівера. Расселл народився в 1902 році в Панамі в сім'ї шкільного вчителя і досвідченого музиканта Фелікса А. Расселла. У 1919 році Луїсу пощастило: він виграв 3 тисячі доларів. Він переїхав із сім'єю в Новий Орлеан і, маючи хорошу музичною підготовкою, без зусиль знайшов собі роботу. У 1924 році він переїхав до Чикаго. За допомогою новоорлеанських друзів він незабаром потрапив до Кінга Олівера, а потім очолив його оркестр, разом з яким кілька років пропрацював у Гарлемі, в нічному закладі "Саратога клуб". В оркестрі було багато прекрасних солістів. Саксофоніст Чарлі Холмс міг змагатися з Джонні Ходжесом з оркестру Еллінгтона; темпераментний і віртуозний тромбоніст Джей К. Хігінботем володів яким звуком, його виконання відрізнялося трохи зниженими, блюзовими тонами і гліссандо. Але найцікавішим інструменталістом був трубач Ред Аллен. У першій половині 30-х років Аллен поступався лише Армстронгу. Він народився 1908 року в Новому Орлеані в родині музиканта. Його батько грав на духових інструментах у традиційному стилі. Як і Армстронг, він постійно був стурбований пошуком заробітку, виступав із Фейтом Мерейблом на пароплавах, а потім вступив до оркестру Кінга Олівера. Аллен розвивав свій стиль у тому ж напрямку, що й Армстронг. Він майстерно володів верхнім регістром, у його труби був теплий соковитий звук, він блискуче вмів подати мелодію. Переїхавши в Нью-Йорк, Аллен став працювати з Расселлом, часто записувався на

платівки з його музикантами. І хоча в основному він імітував стиль Армстронга, в його грі чітко простежуються індивідуальні риси.

У 30-ті роки Аллен працював з різними колективами, зокрема в оркестрах Хендерсона і Армстронга. З 1949 року Аллен виступав головним чином з невеликими ансамблями, активно працюючи в джазі до кінця свого життя. Аллен помер 1967 року. Про повагу до нього з боку музикантів свідчить той факт, що протягом трьох періодів в історії джазу він грав у провідних оркестрах, очолюваних Мерейблом, Олівером, Хендерсоном, Армстронгом, Еллінгтоном і Гудменом. За технічним рівнем гра Аллена не поступалася грі Армстронга. Однак йому не вистачало чіткої концепції Армстронга і його музичної логіки. Він незмінно викликав захоплення слухачів, грав дуже емоційно, але, мабуть, дещо метушливо. Були композиції, в яких він поставав блискучим віртуозом, і йому рівною мірою вдавалися і стрімкі пасажі, і блюзова техніка. Прикладом можуть слугувати найкращі його записи - "It Should Be You" і "Biffly Blues", - зроблені з оркестром Расселла. Незважаючи на явні запозичення в Армстронга (розтягнуті фрази і ефектні фігури у верхньому регістрі), Аллен залишився в історії джазу як музикант яскравої оригінальності. Для джазменів 1925-1935 роки були переважно періодом експериментування і набуття досвіду. Хендерсон, Редмен, Еллінгтон, Расселл та інші нові музиканти шукали шляхи розвитку біг-бенду, стали вдаватися до нотного запису. Їм довелося зіткнутися з двома проблемами. Потрібно було підготувати виконавців, які могли б читати з аркуша, а потім навчити їх грати складні аранжування в джазовій манері, тобто зі свінгом. Обидві проблеми було вирішено. Досвід, накопичений музикантами за роки роботи в оркестрах, допоміг їм швидко навчитися читати з аркуша. А наявність у кожній групі оркестру свого лідера допомогла опанувати свінгом. Зазвичай лідером був музикант, який грає "перший голос", тобто мелодію, а не гармонійні ходи. Він задавав фразування, а інші музиканти мали слідувати за ним з максимальною точністю. У пору становлення свінгових оркестрів лідери оркестрових груп, насамперед мідних духових і саксофонів, набули особливої значущості. Завдяки їм досягалося злагоджене звучання оркестру. Лаври діставалися темпераментним хот-солістам, але серед музикантів найчастіше викликала захоплення саме гра лідерів.

Період становлення великих джазових оркестрів тривав десять років, і було надзвичайно важливо підготувати таку аудиторію, для якої ця музика стала б ближчою, ніж традиційна ново орлеанська якої ця музика стала б ближчою, ніж традиційний ново орлеанський джаз. У той час як нове покоління джазменів розробляло особливу манеру біг-бенду, у джазі відбувалися інші,

ще важливіші зміни. Це була важковловима зміна сутності джазового ритму, яка не піддається чіткому визначенню. Джазовий ритм - явище тонке, суб'єктивне, яке важко піддається аналізу. Ба більше, про нього не можна говорити в абсолютних категоріях. Можна відзначати лише тенденції, бо в грі музиканти часто використовують ритмічні фігури, характерні для іншого періоду розвитку джазу. Але зміна джазового ритму, яка відбулася наприкінці 20-х - на початку 30-х років, була вельми відчутною не тільки для музикантів, а й для публіки. Тим, хто прийшов у джаз у 30-х роках, музика Мортон і Олівера здавалася банальною і застарілою. Відмінна особливість нового стилю полягала в трактуванні ритму. Для музики перших новоорлеанських оркестрів були характерні дві риси: відрив мелодійної лінії від граунд-біта і протиставлення чотиричетвертної метричної організації мелодії двочетвертному ритму. Тут, як уже зазначалося, ми маємо справу лише з тенденцією. У період розквіту джазу в 20-х роках музиканти ритм-груп в основному використовували чотиричетвертний розмір. У новоорлеанській школі бас (труба або контрабас) акцентував кожен сильну частку.

Виконавці на банджо виділяли частки рухом руки вгору і вниз, при цьому звуки, що чергуються, відрізнялися за тембром. Барабанщики чергували одну сильну частку з двома слабкими. Весь ритмічний ефект полягав у створенні враження розгойдування - бум-чик, бум-чик, і кожен бум-чик відчувався як один удар пульсу. Інакше кажучи, метод чергування в граунд-біті двох різних за забарвленням звуків викликав у музиканта або слухача відчуття головного пульсу, заснованого на двох різних за силою частках виконавець свінгу спирався не на дві ударні частки такту, а на одну. Накладення ритмічного малюнка на одну частку означало, що в його грі було багато фігур, у яких кожна частка такту нібито розділялася на дві. Але оскільки одна з особливостей джазу полягає в незалежності мелодії від граунд-біту, то дві частини ритмічних фігур мали бути нерівними. У цьому й полягає основна відмінність у трактуванні ритму в новоорлеанському стилі та в стилі свінг. Особливо яскраво це простежується у грі Коулмена Хокінса, майстра свінгу, який у три або в чотири рази сильніше акцентував перший тон кожної пари за рахунок другого, особливо в низхідних фразах. Іноді другий тон практично зводився нанівець, що впливало із самого ритмічного малюнка фрази. Саме Гокінс знайшов і ввів цей прийом в практику, причому ввів так ненав'язливо і м'яко, що це пройшло непоміченим. У джазі того часу і пізніше прийом став звичайним явищем, але в записі музиканти були змушені якось фіксувати "нечутні тони", тому їх ставили в дужки.

Таким чином, школа свінгу, розробляючи нові прийоми гри, діяла в рамках жорсткого ритму. У слабкій частці не тільки були звуки різної тривалості, а й акценти немов би перескакували з одного тону на інший. Виконавці виробили особливу систему акцентування. Так, Джесс Стейсі, блискучий піаніст, який працював у свій час у Бенні Гудмена, був відомий своїм умінням вести за собою весь оркестр. Він сильно підкреслював перший тон пари, а другий нібито ковтав. Аналогічна манера була притаманна таким піаністам, як Мел Пауелл і Тедді Вілсон.

Важко передати, якими ще більш тонкими секретами виконавської майстерності володіли ці музиканти. У кожному звуці відчувався особливий, прихований пульс, що завжди було властиво джазу: тон, починаючи звучати трохи раніше ритмічного удару, потім ніби знову повторюється разом із ним. Зараз музиканти повсюдно стали вводити в практику нове виконання цих довгих звуків, задаючи їм інший пульс. Досягається це кількома способами. Найпростіший - "наповнити" звук за допомогою вібрато вже після того, як його взято. Це практикувалося ще новоорлеанськими музикантами, які зазвичай використовували вібрато в кінцівках фраз. Так, Едмонд Голл, останній великий негритянський кларнетист, постійно вдавався до такого прийому: кожен

досить довгий тон він доповнював сильним, широким вібрато, часто забарвленим легким деренчанням. Меншою мірою таке вібрато присутнє і в музикантів нової школи, але воно явно помітне у таких майстрів джазу, як Хокінс і Елдрідж. До цього прийому вдавалися і деякі піаністи, наприклад Джесс Стейсі, граючи октавні тремоло в кінці музичних фраз. Другий спосіб полягає в тому, що внутрішня пульсація в проміжку між двома частками такту досягається за рахунок раптового, хоча б часткового, загасання звуку. До цього часто вдавався Бенні Гудмен. Нарешті, третій спосіб стосується насамперед мідних духових інструментів: у повільних темпах тривалі тони можна брати повторно після початкової слабкої атаки.

Не кожен музикант осмислив для себе ці три прийоми. Навіть самі виконавці не завжди усвідомлювали те, що застосовують їх. Нагадаємо, що ми говоримо про тенденції, а не про закономірності. Рух, постійний рух до нового - таким був девіз цих музикантів. Хоча вони й не завжди чітко уявляли собі, яким воно буде. Підіб'ємо підсумки. По-перше, у міру розвитку стилю свінг, розкуте закінчене фразування, притаманне епосі Армстронга, вже вичерпало себе. І хоча такі музиканти, як Тігарден, Пі Ві Расселл, Беше, Ред Аллен та ін. (як, утім, і сам Армстронг), продовжували грати у старій манері, на зміну їй усе ж прийшла фрагментарна виконавська манера свінгу.

По-друге, солісти школи свінгу частіше починали фрази з третьої частки такту, ніж з першої, що було характерно для ново орлеанського стилю або навіть для звичайної європейської музики. Це виявилось можливим, оскільки безперервний ритм свінгу практично зруйнував межі між тактами і солісти більше не відчували себе скутими традиційною структурою чотирьох квадратів пісенного жанру. Звичайно, так виходило не завжди: довга музична фраза протягом кількох тактів могла й не підкреслювати ритм. Але, як свідчить досвід Роя Елдріджа, одного з провідних виконавців нової школи, музиканти прагнули залишати першу частку такту порожньою, другу частку використовувати для пари вступних тонів і починати власне фразу з третьої частки такту.

Джаз - музика не проста. Суть її полягає в необхідності знайти і відтворити специфічні, тільки їй притаманні звукові ефекти, яких важко навчитися і ще важче навчити інших. Із тисяч музикантів, які намагалися грати джаз, лише небагатьом вдалося досягти вершин майстерності. Джаз, як усяке справжнє мистецтво, вимагає повної самовіддачі.

Страйд

Фортепіано мало важливе значення не тільки в сімейному колі. Воно було головним інструментом у кабаре, клубах, ресторанах і навіть у невеликих театрах. У період між Громадянською та першою світовою війнами навколо фортепіано виросла ціла індустрія: бізнесом стало створення популярних пісень, організація платних шкіл і курсів з навчання гри на фортепіано, виробництво спеціальних стрічок (так званих нотних роликів) для піанол і, звісно, торгівля самими інструментами.

Природно, з'явилося багато вправних професійних піаністів, які належали до різних етнічних груп. Ці виконавці, або, як їх тоді називали, "професори", "лоскотальники клавіш", як правило, не володіли класичною манерою гри. Більшість із них були самоучками або вчилися у більш досвідчених піаністів-аматорів. Але, незважаючи на відсутність класичної школи, багато хто з них володіли вражаючою технікою.

Зрозуміло, етюди Шопена вони грати не змогли б, але в популярній музиці за допомогою такої техніки можна було домогтися яскравих ефектів. Стрімкі арпеджіо, пасажі та інші віртуозні прийоми використовувалися ними постійно. Ці "лоскотальники", як негри, так і білі, створили й поширили регтайм. Не випадково, що найбільш популярною в той період була фортепіанна музика. І звісно, коли в моду увійшов джаз, усі вони опинилися у владі нової музики.

Для джазового музиканта фортепіано має свої переваги і свої недоліки. Піаніст грає двома руками, які можуть діяти досить незалежно одна від

одної, що дає змогу лівою рукою підтримувати граунд-біт, а правою вести мелодію з її контрритмами. Таким чином, фортепіано може слугувати сольним інструментом. Однак, узявши звук або акорд, піаніст не може варіювати зміну його тембру, висоти або гучності.

Але ж саме це становить важливу особливість виконання в джазі. Таким чином, джазовий піаніст перебуває в інших умовах порівняно з виконавцями на духових інструментах і тому змушений шукати інші прийоми створення джазових ефектів. Ці прийоми засновані на двох різних принципах, джерело яких криється у двох самостійних традиціях джазового фортепіано.

Перша традиція називається страйд, або Гарл е м-страйд-страйд - піано . Важливо зазначити, що вона виникла не на Півдні, а в містах Північного Сходу, які розрослися і збагатилися після Громадянської війни, а також у курортних містечках, розташованих навколо них.

Розважальні заклади в цих містах потребували розважальної музики, і цю потребу задовольняли численні "професори", серед яких були як професіонали, так і самоучки. Найбільший інтерес для нас становлять чорношкірі піаністи, які працювали наприкінці XIX - на початку XX століття. Майже всі вони забуті, за винятком Юбі Блейка, Джеймса П. Джонсона, Лаккіета Робертса, Віллі "Лайона" Сміта. Ці музиканти не були джазменами. Всі вони народилися наприкінці минулого століття і вирости на Півночі США. Звичайно, у них було певне уявлення про негритянську фольклорну традицію, оскільки всі вони відвідували церкву і спілкувалися з людьми, які емігрували з Півдня, але вони практично нічого не знали про негритянську музику сільських районів, з якої виник блюз. Віллі Сміт свідчить, що напередодні першої світової війни вони ще не грали блюз і вперше дізналися його не від таких виконавців, як Ма Рейні, а з публікацій різних композиторів, наприклад В. К. Генді. Репертуар, який ці піаністи виконували в молодості, складався з популярних сентиментальних пісень, регтаймів і танцювальних мелодій: вальсів, польок, екосезів, уанстепів і тустепів. Саме цього вимагав від них танцювальний бум, що почався 1910 року. Як і ново орлеанські "професори", ці музиканти вважали себе і виконавцями, і композиторами. Слід зазначити, на той час, коли вони почали грати джаз, їхній стиль уже цілком сформувався.

Найвідомішим із них був Джеймс П. Джонсон. Його історія досить типова і може дати деяке уявлення про те, як виник фортепіанний стиль страйд. Ми не знаємо докладної біографії Джонсона, але незадовго до смерті він дав Тому Девіну велике інтерв'ю, яке є основним джерелом відомостей про нього. Джеймс Прайс Джонсон народився в Нью-Брансвіку (штат Нью-

Джерсі) в 1891 року. Його мати, родом із Вірджинії, була піаністкою-самоучкою.

Вона часто грала танці кантр і сет (ми називаємо їх зараз танцями скуер), і Джеймс не раз бачив, як їх танцюють місцеві жителі, які приїхали колись із Джорджії чи Південної Кароліни. "В основі багатьох моїх творів, - розповідав він Девіну, - лежать сет, котильйон та інші танцювальні мелодії й ритми Півдня". Схильність Джонсона до музики проявилася досить рано. Його першим учителем музики, мабуть, була мати. У Джерсі-Сіті він познайомився з місцевими "лоскотальщиками", і один з них, Клод Грю, трохи навчав його. "Те, що вони грали, - говорив Джонсон, - не було регтаймом у нинішньому сенсі. Вони виконували популярні пісні з сильно підкресленим ритмом і синкопованим імпровізованим акомпанементом.

Усі піаністи, які грали в стилі страйд, виступали як солісти. І хоча їм доводилося іноді працювати з ансамблями, акомпанувати співакам і навіть супроводжувати вистави, здебільшого вони грали поодиночі там, де відвідувачі шуміли й танцювали. поодиночі там, де відвідувачі шуміли й танцювали. Саме це зумовлювало гучність і повнозвучність їхнього виконання. Великого значення вони надавали досконалому володінню лівою рукою і зневажливо відгукувалися про піаністів, які не могли грати однаково добре обома руками. Не дивно, що піаніст, який став після Армстронга першим кумиром публіки, володів лівою рукою блискуче. Це був Томас "Фетс" Воллер.

Сім'я Воллера походила з Вірджинії. Його батько, Едвард Мартін Воллер, який народився приблизно 1870 року, вважав, що ростити дітей потрібно на Півночі, де вони зможуть здобути пристойну освіту, і тому сім'я переїхала до Нью-Йорка, оселилася на Веверлі-Плейс, у районі Грінвіч-Віллідж, дуже популярному в негрів. Сім'я відвідувала місцеву негритянську церкву, в якій через деякий час Едвард Воллер став проповідником. Важко уявити, що цей солідний і врівноважений чоловік був батьком норовливого піаніста. Народжений 1904 року Томас Воллер був одним із дванадцяти дітей (шестеро з яких померли в дитинстві). Маленький Томас, улюбленець матері, ріс розпещеною дитиною. Він із дитинства важив більше за норму й отримав своє прізвище "Фетс" ("Товстун") ще в школі. У ньому рано прокинувся інтерес до музики.

Глибоко релігійні люди, Воллери часто виконували духовні гімни і в церкві, і в себе вдома. Вони мріяли мати в будинку фортепіано, щоб акомпанувати співу. До того ж інструмент, що стоїть у вітальні, надавав усьому житлу вигляду благопристойності та забезпеченості. Незабаром фортепіано було куплено на паях із родичем. Для дітей запросили вчителя, і

маленький Фетс швидко навчився грати. Але уроки скоро набридли йому, і він відмовився займатися, хоча й продовжував підбирати на слух. Як будь-який школяр, Фетс більше цікавився популярною музикою. Тоді це був регтайм. Його батько називав цю музику сатанинською і всіма силами намагався прищепити синові любов до серйозного мистецтва. Але Фетс залишився при своїй думці. Фетс Воллер записав безліч платівок - як піаніст, як акомпаніатор співакам, зрештою, як соліст невеликих гуртів і недовговічних великих оркестрів. У 1922-1929 роках він випустив щонайменше щонайменше п'ятдесят платівок. А з 1934 по 1943 рік у фірмі "Victor" він зробив понад 500 записів. Вони найбільш відомі. В основному це записи голосу і фортепіано. Менше число платівок відтворює його сольне фортепіанне виконання. І зовсім мало записів Воллера з біг-бендом. Найчастіше він грав із групою "Fats Waller and His Rhythm", яка його супроводжувала під час гастролей. Члени групи змінювалися, але найрегулярніше з Воллером записувалися трубач Герман Отрі, саксофоніст і кларнетист Юджин "Хонібеар" Седрік і гітарист Ел Кейсі, якого вважали одним із найкращих музикантів того часу.

У різні періоди помітні відмінності в грі Воллера, що, безумовно, було пов'язано зі змінами в джазі, внесеними Армстронгом і виконавцями свінгу наприкінці 20-х - початку 30-х років. У перший період творчості він грав джазовий регтайм. Мелодична лінія чітко співвіднесена з бітом, і це породжує деяку ритмічну жорсткість; його виконання повнозвучне, і правою і лівою рукою він бере безліч акордів. У 1935 році Фетс грає вже значно вільніше, відхиляючись від біта, долаючи жорсткість ритму. Його гра стає простішою, особливо в басовому регістрі, він часто використовує мелодійні фігури, що складаються з чвертей.

Гарлемський стиль страйд, створений Джонсоном, Воллером та іншими музикантами, був головним, але не єдиним стилем фортепіанного джазу в 20-30-ті роки. Паралельно існувала інша школа, що виросла з іншого коріння і розвивалася в іншому напрямку. Цей стиль можна визначити як примітивний джаз, виконуваний на фортепіано. Його представляли тисячі музикантів-самоучок, які знайшли свої способи витягувати музику з "чарівної скриньки". Здебільшого своїй це були чорношкірі. Вони грали вечорами для розваги бідняків, зазвичай у великій коморі (або під якимось навісом), перетвореній на кабаре, куди приходили випити й потанцювати після трудового дня.

Це були попередники піаністів-південців, яких називали [джук] 'автоматичні пальці' (пор. із терміном juke box [джук бокс] 'музичний автомат'). У цих невибагливих кабаре проводили час збирачі бавовни, залізничники, лісоруби та інші робітники. Для піаністів кабаре музика не

була основним заняттям. Як зазвичай, їхня гра не блищала досконалістю. Техніку вони виробили для себе самі, вишукуючи прийоми для виконання тієї музики, яка їм подобалася. І не більше того. Рідко хто з них орієнтувався більше, ніж у двох чи трьох тональностях, більшість знала лише одну, зазвичай Фа мажор або Соль мажор.

Ці піаністи не могли точно відтворити мелодію і, звісно, були не в змозі виконати регтайм або п'єсу у стилі страйд. Публіка вимагала від них підходящої для танців чітко ритмічної музики. Така музика брала початок у негритянській народній традиції, і до початку XX століття ці піаністи грали переважно блюз. Таким чином, на зміну гітарі чи банджо, що супроводжували ранніх співаків блюзу, прийшло фортепіано. Причому піаністи грали блюз швидше і ритмічніше, оскільки вони супроводжували танці. В іншому блюз залишився колишнім. Багато музикантів співали. Подібно до народних співаків, вони розтягували блюз на тринадцять і більше тактів, закінчуючи наспів характерним мінорним VII ступенем, а за допомогою одночасного або швидкого послідовного виконання мажорних і мінорних терцій імітували блюзові тони.

І знову перед нами старе протиріччя джазу: розрив між складовими його європейськими та африканськими елементами. З одного боку - піаністи стилю страйд, що використовують європейську гармонію і традиційні танцювальні та пісенні форми, які звучать у регтаймах Джоппіна і його послідовників. З іншого – блюзові піаністи-аматори з примітивним поняттям про гармонію і форму, яким фортепіано заміняло барабан. Такі страйд-піаністи, як Сміт і особливо Джонсон, познайомилися з європейською класичною музикою задовго до того, як уперше почули джаз. Багато хто з них плекали честолюбні плани віддати себе повністю європейській музиці. Вони прийшли в джаз уже після його зародження. Що стосується примітивних піаністів, то вони грали блюз ще до народження джазу.

Ця музика лягла в його основу. Їхній фортепіанний стиль відповідав негритянській народній музичній традиції, з якої виник джаз, і не виключено, що так або майже так його грали задовго до кінця XIX століття. Однак це протиставлення, як і всяке інше, ясніше окреслюється на папері, ніж насправді. Слід враховувати, що примітивні піаністи були аж ніяк не однакові за рівнем майстерності. Були серед них і такі, що цікавилися регтаймом більшою мірою, ніж блюзом, їхня манера була близькою до стилю страйд.

Але попри цей виняток, існує реальна несхожість традицій. Перша з них - європейська, наповнена африканськими ритмами; друга - ритмічна за

духом, але містить лише зачатки гармонійних і формальних елементів, властивих європейській практиці.

Ця музика дуже близька до пізнішого стилю, названого бугі-вугі. І це справді так. Бугівугі - помірний або швидкий блюз із повторюваними фігурами з восьмих або шістнадцятих у басовому регістрі, які зрідка чергуються з пасажами з окремих звуків у верхньому регістрі. Басові фігури в цьому випадку традиційно граються більш чітко, ніж в інших видах джазу, а саме: восьмі звучать рівно, а восьмі з крапкою і шістнадцяті виконуються приблизно в пропорції 3:1, що властиво європейській музиці, а не 3:2, як зазвичай прийнято в джазі.

Єдина, мабуть, відмінність бугі-вугі від найпростішого блюзу полягає в русі вісімок у басу. Але і воно не завжди зберігається, бо часом виконавець всупереч розміру на 4/4 у басовому регістрі задає в правій руці розмір на 8/8 (як, наприклад, у п'єсі "Big Bear Train" Джиммі Янсі).

Піаністи-аматори працювали в США скрізь, де були негритянські громади: спочатку на Півдні, а пізніше, коли почалася міграція негрів, і на Півночі. Їх було менше на Північному Сході, оскільки там домінували піаністи стилю страйд. Лише деякі піаністи-аматори були записані на платівки у 20-30-ті роки, і сталося це у зв'язку з інтересом до кантрі-блюзу, що виник. Ці піаністи вдень, як правило, займалися основною роботою, а виступали вечорами або в неділю. Найвідоміший із них, Джиммі Янсі, тридцять років служив двірником у Чикаго. Збереглися також імена таких представників цієї школи, як Рузвельт Сайкс, Пайн Топ Сміт, Монтана Тейлор, Кау Кау Давенпорт і Руфус Перрімен. Блюзовий фортепіанний стиль і стиль страйд злилися, утворивши єдине ціле, що згодом лягло в основу розвитку джазового фортепіанного стилю.

Піаніст, який здобув популярність завдяки оркестру Гудмена, - Мел Пауелл - представляє наступне покоління джазових музикантів. Він народився в Нью-Йорку 1923 року, з дитячих років займався музикою і прийшов у джаз, володіючи блискучою технікою гри на фортепіано в європейському стилі. Спочатку працював у диксилендових ансамблях, організованих Едді Кондоном, а 1941 року вступив до оркестру Бенні Гудмена. Під час другої світової війни грав у знаменитому військовому оркестрі Гленна Міллера "Army Air Force Band". Після війни він відмовився від активного виконавства і зайнявся композицією під керівництвом Гіндемита. І хоча надалі Пауелл зрідка виступав як джазовий піаніст, більшу частину життя він пропрацював викладачем у Єльській школі музики і в Каліфорнійському інституті мистецтв, а також складав музику в європейському стилі. Найвідоміша платівка Пауелла - швидкий варіант "The

"World Is Waiting for the Sunrise", записаний фірмою "Commodor". Він грає з Бенні Гудменом, який із ділових міркувань виступив на платівці під ім'ям Шулесс Джон Джексон. Інші вдалі зразки творчості Пауелла - серія платівок, випущених фірмою "Vanguard" на початку 50-х років, де він грає з трубачем Рубі Браффом.

Стиль Пауелла виявляє всі особливості манери Хайнса, але в його виконанні більше елементів страйд-стилю, ніж у інших піаністів цієї школи. Можливо, це пояснюється його віртуозною технікою, яка дозволяла йому з легкістю використовувати складні фігури у верхньому регістрі. Так чи інакше, саме його європейська підготовка визначає чіткість виконання пасажів, не властиву майже нікому з джазових піаністів тих років.

З кінця 20-х і до кінця 40-х років, коли запанував стиль боп, практично всі джазові піаністи грали в манері, розробленій Ерлом Хайнсом на основі страйд-стилю Джонсона, Сміта, Воллера та інших майстрів. Цей стиль був збагачений елементами, запозиченими Хайнсом у блюзових піаністів, які грали в старій народній традиції. На відміну від Воллера і Джонсона, Хайнс, Вілсон, Стейсі та інші зверталися до блюзу дуже часто, що наклало відбиток на їхню виконавську манеру.

Дюк Еллінгтон

Дюк Еллінгтон - єдиний із джазових музикантів, який завоював загальне визнання як найбільший художник. Зрозуміло, і Армстронг був всесвітньою знаменитістю, широкою популярністю користувалися багато керівників свінгових оркестрів. Музиканти бопа, особливо Діззі Гіллеспі, мали короткочасний, але гучний успіх.

Але всіх їх публіка сприймала як популярних виконавців, представників легкого жанру, а слава Гіллеспі та боперів трималася, радше, на зовнішніх ефектах - смішних капелюхах, козлиних борідках, ексцентричних витівках. Їхня музика була чужа масовому слухачеві. Еллінгтона ж вважали справжнім музикантом навіть ті, хто був ледь знайомий з його мистецтвом. Його було висунуто на здобуття Пулітцерівської премії (хоча й не отримав її), а його сімдесятиріччя відзначали в Білому домі. Еллінгтон намагався бути господарем своїх почуттів і життєвих обставин. І це визначило тон його творчості. У його музиці немає пристрасності Армстронга і запалу Беше. Більшість творів втілює в собі різні душевні стани людини. Коли Еллінгтон закінчив школу, йому запропонували стипендію для занять живописом. Але

він віддав перевагу музиці. Він одружився 1918 року, а через рік у родині народився син Мерсер.

У 1922 році Еллінгтон, Грір і виконавець на банджо Елмер Снауден вирушили до Нью-Йорка. Їм не вдалося знайти роботу, але Дюк познайомився з нью-йоркськими піаністами, зокрема з такими, як Джонсон, Фетс Воллер і Віллі "Лайон" Сміт. Еллінгтон із друзями повернулися до Вашингтона пригнічені. Через рік вони здійснили нову поїздку і цього разу відкрили на Бродвеї бар під назвою "Голлівуд клуб", незабаром перейменований на "Кентуккі клуб".

Про те, як створювався ансамбль, розповідають різне. Але мало-помалу Еллінгтон ставав керівником. Він був на той час усього лише музикантом-початківцем, і його керівництво обмежувалося оголошенням номерів і встановленням темпу виконання. Усі музиканти почувалися з ним на рівних і пишалися власною роллю. Але поступово колектив дедалі більше перетворювався на ансамбль Еллінгтона.

У 1924-1925 роках це був комерційний оркестр, який грав для відвідувачів бару популярні й танцювальні мелодії. Про справжній джаз поки не могло бути й мови. Музиканти оркестру, вихідці зі Сходу, переважно з Нью-Йорка, Вашингтона і Бостона, практично не мали уявлення про негритянську народну традицію. Більше того, вони навіть блюз почули вперше десь близько 1923 року. Усі вони були послідовниками стилю страйд і на початку 20-х років грали в основному регтайми, а не джаз.

Лише з появою двох музикантів новоорлеанського стилю гра ансамблю стала нагадувати джаз. Перший із них - Джеймс "Баббер" Майлі - народився 1903 року в Південній Кароліні, виріс у Нью-Йорку. Його батько добре грав на гітарі, а три сестри були професійними співачками. У школі Майлі вчився грати на тромбоні та корнеті й пізніше почав працювати в барах Нью-Йорка. У 1921 році він виступав з виконавицею блюзів Мемі Сміт. У Чикаго в "Дрімленд кафе" вони почули оркестр Кінга Олівера "Creole Jazz Band" і, за висловом кларнетиста Гарвіна Бушелла, довго "сиділи з відкритим ротом". Після цього Майлі освоїв блюзові тони і граул-ефекти, а також навчився користуватися сурдинами в манері Олівера. Словом, він став джазменом.

У 1923 році Майлі прийшов в ансамбль Еллінгтона і залишався в ньому до 1929 року. Помер він від туберкульозу 1932 року.

Можливо, саме незвичайне звучання труби Майлі привернуло увагу публіки до платівок, записаних ансамблем 1927 року, а також у наступні роки. На думку критика Гюнтера Шуллера, який вивчав творчість Еллінгтона, твори Майлі були на той час найкращим з усього, що створили члени ансамблю, включно з самим Еллінгтоном. Ще важливіше те, що саме

завдяки Майлі музиканти зрозуміли, що таке джаз. Як пізніше зауважив Еллінгтон, саме тоді вони вирішили "назавжди забути легку музику". Майлі навчив своїх прийомів тромбоністів Чарлі Ірвіса і Джозефа, "Тріккі Сема" Нентона.

Пізніше таке звучання було названо "ефектом Еллінгтона". До 1926 року ансамбль почав знаходити своє творче обличчя, і Еллінгтон виступив як джазовий композитор. Тоді ж музичний видавець Ірвінг Міллс помітив ансамбль, і незабаром разом з Еллінгтоном вони утворили акціонерне товариство, де кожен мав частку в 45%, а решта належала юристу. Завдяки ансамблю Міллс розбагатів і став впливовою особою в музичному бізнесі. Він ставив своє ім'я під мелодіями, написаними Еллінгтоном або всією групою, і вважається співавтором таких відомих творів, як "The Mooch", "Mood Indigo" і "Rockin' in Rhythm". Подібна практика в ті роки була широко поширена. У 1939 році Еллінгтон порвав із Міллсом, так ніколи і не пояснивши публічно причин розриву.

Але якщо Міллс забирав 45% доходу оркестру, практично нічого не роблячи, це вже саме по собі здається досить вагомим аргументом. Однак у пору становлення оркестру Міллс відіграв важливу роль. Він мав зв'язки серед білих у світі шоу-бізнесу, укладав вигідні контракти з фірмами грамзапису, а в 1927 року організував виступи оркестру в "Коттон клуб", одному з найбагатших нічних закладів Гарлема, що обслуговують білих.

П'ять років роботи в клубі перетворили Еллінгтона з музиканта-початківця на провідного джазового композитора. "Коттон клуб" був прекрасною школою для музикантів. Регулярні виступи, достатній час для репетицій, відносно постійний склад виконавців - усе це допомогло створити злагоджений, струнко звучний оркестр на чолі з Еллінгтоном, який сам писав більшу частину виконуваних творів.

А оскільки оркестранти мали звичай вносити виправлення і доповнення в аранжування, то Еллінгтон став писати партії не просто для того чи іншого інструменту, а з розрахунку на конкретного виконавця. Він дедалі ясніше усвідомлював, чого хоче домогтися. У ці роки були також зроблені такі записи, як "The Mooch", "Rockin' in Rhythm", "Mood Indigo", "It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing", "Creole Rhapsody", "Flaming Youth", "Creole Love Call" і десятки інших, менш відомих, але не менш вдалих.

"Коттон клуб" був прекрасною школою для музикантів. Регулярні виступи, достатній час для репетицій, відносно постійний склад виконавців - усе це допомогло створити злагоджений, струнко звучний оркестр на чолі з Еллінгтоном, який сам писав більшу частину виконуваних творів.

У чому особливо проявився геній Еллінгтона: По-перше, у рідкісному почутті музичного колориту. Як ми пам'ятаємо, у нього були здібності до малювання. Він говорив, що "думає про музику в категоріях живопису", і від самого початку прагнув передати звук "багатобарвно", у різних тембрах. З точки зору європейської музики, форми його творів не становили серйозного інтересу. Але у створенні чистого звуку він майже не мав собі рівних. У 30-ті роки, коли Хендерсон, Редмен, Білл Челліс та інші писали для оркестрових гуртів, Еллінгтон узяв найпростішу мелодію, аранжував її для кларнета і засурдинених труби і тромбона і створив знамениту композицію "Mood Indigo". Таке незвичайне поєднання інструментів вимагало найтоншого звукового балансу між ними, який дозволив би досягти чіткого, злагодженого звучання. Іншими словами, як краще змішати червоний, жовтий і білий кольори, щоб отримати потрібний відтінок помаранчевого? Майстерність Еллінгтона у вирішенні таких завдань вселяла благоговіння.

По-друге, Еллінгтон досконало володів дисонансом. Будь-яке, навіть найгостріше гармонійне поєднання у нього не різало слух, бо несло своє образне навантаження. У п'єсі "The Saddest Tale" Гаррі Карні виконує соло на басовому кларнеті на тлі засурдинованих труб. При цьому звучання загалом не стає дратівливим.

Тонке відчуття гармонії в поєднанні з почуттям колориту давало Еллінгтону величезну перевагу при створенні оркестрової музики. Крім того, він був блискучим мелодистом. Я маю на увазі не тільки п'єси "In My Solitude", "I Let a Song Go Out of My Heart", "Don't Get Around Much Anymore" та інші, а й короткі фрагменти мелодій та окремі фрази, які звучать у його творах. Будь-яка композиція Еллінгтона розцвічується лаконічними мотивами, що спалахують у музиці. Теми з п'єс "Jubilee Stomp", "Rockin' in Rhythm", "Blues with a Feeling", "Cotton Tail", "Old Man Blues" сьогодні так само свіжі, як і багато років тому.

По-третє, Еллінгтон, безсумнівно, засвоїв уроки композиції, які виклав йому Вілл Маріон Кук. Взяти, приміром, джазове кліше, засноване на переході від сексти до мінорної терції (у тональності До мажор - від ля до мі-бемоль). Ця фігура виведена з шлюзових тонів; у ній VI ступінь виступає в ролі "блюзового" VII ступеня і мінорний III ступінь - у ролі "блюзового" III ступеня. В основі п'єси "Main Stem" лежить описана фігура, але зіграна навпаки, мелодія йде вгору, а не вниз. Або розглянемо одну з найкращих свінгових композицій Еллінгтона "Cotton Tail" (1940). Тут використано послідовність акордів із композиції "I've Got Rhythm", яка часто зустрічається в джазі.

Rhythm", аналіз мелодії також виявляє схожість із темою Гершвіна. Основна тема п'єси "East St. Louis Toodle-Oo" - переробка мелодії "Sister Kate". "Drag" (60-ті роки) - варіація композиції "Ding Dong Daddy from Dumas", яка своєю чергою сама є варіацією на тему п'єси "Ja Da".

Мелодія "Creole Love Call" майже цілком збігається з темою Олівера "Camp Meeting Blues". І таких перетворень можна знайти чимало.

По-четверте, Еллінгтон постійно намагався вийти за рамки структурних стереотипів, що лежать в основі джазу і популярної музики, для яких типові лише восьми-, дванадцяти-, шістнадцяти- і тридцятидвухтактові тематичні структури. Еллінгтон сміливо порушував його. П'єса "Baby, When You Ain't There" (1932) являє собою блюз, але він починається і закінчується двадцятитактовими сегментами, утвореними подовженням блюзової структури на кілька тактів. Композиція "East St. Louis Toodle-Oo" включає (поряд із восьми- і шістнадцятитактовими) вісімнадцяти тактовий сегмент. В основі п'єси "Birmingham Breakdown" – двадцяти тактова тема. І таких прикладів безліч. Причому Еллінгтон так майстерно з'єднував частини композиції, що лише деякі музиканти могли вловити відступ від традиційної форми. Сіль Еллінгтона індивідуальний у великому і малому, і він практично не мав наслідувачів.

Справжню славу принесли Еллінгтону швидкі свінги: "Take the A-Train" Стрейхорна з прекрасною темою, яку виконують в унісон саксофонами; "Things Ain't What They Used to Be" Мерсера Еллінгтона; "Main Stem" з чудовим соло Ходжеса і темою в тональності Мі-бемоль мажор на тлі блюзу в До мажорі; "In a Mellotone", переробка мелодії "Rose Room", що містить задушевну бесіду труби Вільямса із саксофонами; "Cotton Tail" зі знаменитим соло Бена Вебстера, в якому передостанній хорус саксофонів деякими елементами фразування передбачив Чарлі Паркера. Ці та десятки інших творів являють собою одне з великих музичних досягнень нашого століття.

Що стосується великих творів Еллінгтона, таких, як "Reminiscing in Tempo", "Black, Brown and Beige", "Deep South Suite", "Liberian Suite" і три концерти духовної музики, то вони не мали великого успіху. Усім, чого досяг Еллінгтон у своєму житті, він зобов'язаний самому собі. Еллінгтон був від природи менш талановитий, ніж Бейдербек, Армстронг і Паркер. Однак він володів таким смаком, інтелектом і душевним складом, які дали йому змогу ставити перед собою реальні цілі й неухильно прагнути до їх здійснення. У його творчому житті не було "пустот", він майже завжди знаходив правильний шлях. У 1926 році Бейдербек був п'ятьма роками молодший за Еллінгтона, але в музичному відношенні випереджав його на десять років.

Важко навіть уявити, чого він досяг би, якби в нього була сила волі. Але воля була в Еллінгтона. І це виявилось важливішим за талант.

Бібоп

В історії джазу немає, мабуть, іншої течії, яка настільки ж опукло, як бібоп (або боп), відобразила б характер суспільного середовища, яке його породило. Музичні принципи бібопа склалися в надрах культури свого часу. Сам характер музики яскраво втілює в собі нові соціальні зрушення.

Потрібно мати на увазі, що стиль бібоп був повністю створений чорними музикантами. Білі джазмени - Гудмен і школа Середнього Заходу - зіграли помітну роль у становленні свінгу, але до бопу вони практично не мали жодного стосунку.

Майже всі піонери бопу народилися близько 1920 року і вирости зовсім в інших умовах, ніж Луї Армстронг і Джеллі Ролл Мортон. До першої світової війни більшість білих американців сприймали негрів як людей, що перебувають на нижчій стадії розвитку, не здатних займати гідне становище в суспільстві, придатних лише до фізичної праці. Але у 20-ті та 30-ті роки ставлення до негрів почало змінюватися. У творчої інтелігенції зростав інтерес до негритянського мистецтва, фольклору, джазу. Джаз показав суспільству умовність расових бар'єрів. Прогресивні політичні організації енергійно виступали за рівноправність чорношкірих.

У середині 30-х років негри дедалі активніше утверджували себе в різних галузях мистецтва. Актори Кенада Лі та Поль Робсон, письменник Річард Райт, співачка Маріан Андерсон здобули найширшу популярність в Америці та за її межами. Ідею вродженої переваги білих - філософську та емоційну основу сегрегації - вже неможливо було виправдовувати. Білі підспудно відчували, що необхідно щось змінити, молодь вважала, що це треба зробити негайно. Чорношкірі перестали вважати себе людьми другого сорту, більш критично дивилися на навколишню культуру. У їхньому погляді були гіркота, образа і презирство до суспільства білих.

Гіркота в душі молодого чорного музиканта мала свої причини. Наприкінці 30-х років, у пору розквіту свінгу, він був позбавлений можливості працювати у великих оркестрах білих, якщо ж йому траплялося знайти роботу - йому менше платили, і, найпризисливіше, він не міг запросити друзів і рідних у більшість залів, де він виступав. Під час під час гастролей музикант-негр харчувався в кварталах для кольорових і ночував у приватних кімнатах, а не в готелях. Він бачив, як білі наживаються на його музиці, розподіл слави і грошей був несправедливим. У результаті до 1940

року в джазі працювало багато молодих темношкірих, які неприязно ставилися до білих, не довіряли їм, прагнули йти в житті своїм, незалежним шляхом.

У 1939 році кілька молодих негритянських музикантів експериментували в тому ж напрямку. Серед них особливо виділявся талановитий трубач Джон Беркс Гіллеспі на прізвисько "Діззі", яке він отримав за ексцентричні витівки на сцені. Гіллеспі народився 21 жовтня 1917 року в Чіроу (штат Південна Кароліна), він був останньою, дев'ятою дитиною в сім'ї. Його батько, муляр за професією, у вільний час керував джаз оркестром, і Гіллеспі рано долучився до музики. Він навчався грати на кількох інструментах і настільки досяг успіху в цьому, що 1927 року отримав стипендію Лоринбурзького інституту (промислової школи для темношкірих у штаті Північна Кароліна). Він став займатися на тромбоні, потім переключився на трубу. Одночасно він серйозно вивчав теорію музики.

У 1935 році його мати, яка тоді вже овдовіла, переїхала до Філадельфії, і Гіллеспі був змушений піти з інституту. Він став працювати у місцевих оркестрах, орієнтуючись, як і інші молоді трубачі, на стиль Роя Елдріджа з оркестру Тедді Гілла. Гіллеспі висунувся швидко: 1937 року, коли йому ще не було й двадцяти, він зайняв місце Елдріджа в оркестрі Гілла. Однак на нього дивилися як на "жахливу дитину", яку не заважає осадити. Чого тільки він не витворяв на сцені! Коли Гілл запропонував йому прибрати ногу зі стільця, він спокійнісінько поклав її на нотний пульт. Часто, коли хтось виконував соло, Гіллеспі вставляв і пародіював його. Словом, він був самовпевненим бешкетником, витівки якого подобалися не всім. Оркестранти вмовляли Гілла звільнити Гіллеспі. Але Гілл не зробив цього: молодий трубач був сильнішим музикантом, ніж більшість із них.

Соло Гіллеспі цього періоду демонструють майстерну, яскраву манеру виконання, віртуозне володіння інструментом; у його трактуваннях було багато від Елдріджа і трохи від Армстронга. Гіллеспі був у ту пору класичним свінговим трубачем-солістом, сильним як у блюзах, так і в "гарячих" п'єсах.

У 1939 році він перейшов в оркестр Кеба Келловея, в якому грав саксофоніст Чу Беррі. Гіллеспі продовжував поводитися зухвало, але Келлоуей, провідний негритянський вокаліст того часу, був менш схильний з ним церемонитися, ніж Гілл. Гіллеспі став вставляти у свої соло дивні фрази, які дратували багатьох музикантів, а у Келловея отримали назву "китайської музики". Діззі Гіллеспі, людина з невгамовним темпераментом, не хотів усе життя задовольнятися роллю імітатора Роя Елдріджа. Він почав рішуче експериментувати у сфері гармонії та фразування.

Приблизно в той час, коли Гіллеспі конфліктував з Кебом Келловеем, інший молодий музикант, що був на кілька років старший за Діззі, перебував у натягнутих стосунках з його колишнім керівником Тедді Гіллом. Це був барабанщик Кенні Кларк, який народився 1914 року в Піттсбурзі. Він уже набув достатнього авторитету в джазі і з 1940 року працював в оркестрі Гілла. Кларк прагнув поновому грати на ударних інструментах. На зорі джазу виконавці відзначали ударом великого барабана кожен частку метра, витримуючи таким простим і безпосереднім способом граунд-біт. Малий барабан використовувався для додаткового ритму або для повторюваних ритмічних фігур, які підкреслювали основну метричну пульсацію. Волтер Джонсон і Джо Джонс перенесли фігури малого барабана на тарілку хай-хет. Кларк у свою чергу вирішив задавати граунд-біт на великій тарілці, що знаходиться в центрі установки.

Причина, що спонукала його до цього, була проста. Маршалл Стернс у "Історії джазу" цитує його слова: "Ми грали так багато гучних і швидких п'єс, на кшталт "The Harlem Twister", що в мене зводило праву ногу, і я міг працювати нею лише час від часу". Інакше кажучи, він навчився постійно підтримувати ритм на великій тарілці, а великий барабан використовував лише для розставляння акцентів, тобто "кидав бомби", коли того вимагала фраза.

Найочевидніше і найпомітніше нововведення - це широке використання так званих альтерованих акордів, тобто акордів, що складаються з "неправильних звуків", зустрічаються ще у Чарлі Крісчена. Протягом тривалої історії європейської музики спостерігалось послідовне збільшення числа звуків, здатних складатися в акорди. У середньовіччі часи існували тільки унісони і октави. Потім додалися кварта і квінти. Пізніше були введені акорди, засновані на терціях, а наприкінці XIX - початку XX століття стали можливі практично будь-які поєднання звуків. До бопа джазова гармонія - так само як і гармонія народної музики, з якої походить джаз, - була на тому ж рівні, що й класична музика XVII століття. Виконавці бопа прагнули використовувати ширший набір звуків в акордах, тобто фактично вони робили те саме, що композитори-класики в XIX столітті.

Хто поклав цьому початок? Часто посилаються на історію про те, як Паркеру, який працював у шинку на 7-й авеню між 139-ю і 140-ю вулицями, у грудні 1939 року спала на думку несподівана ідея. "Мені набридло, - розповідав Паркер, - стереотипні зміни акордів, які ми тоді нескінченно повторювали. І я подумав: має ж існувати ще щось, крім цього. Мені здавалося, що іноді я чув це "щось", але не міг зіграти. Того вечора я виконував п'єсу "Cherokee" і раптом помітив, що, беручи верхні інтервали

акордів як мелодійної лінії і супроводжуючи їх відповідними змінами, я міг зіграти те, що звучало в мене всередині. Я був на сьомому небі від радості".

Зараз Паркеру приписують левову частку заслуг у зміні гармонійного ладу джазової музики. Але, спираючись на дослідження про джаз, можна стверджувати, що Гіллеспі зробив ті самі відкриття самостійно і, можливо, раніше Паркера. Гіллеспі придумав швидке зісковзування в несподіваний альтерований акорд. Цей прийом став характерною рисою бопа. Гіллеспі почав використовувати його в 1939 році.

У 1940 році в аранжуванні п'єси "Pickin' the Cabbage", зробленому для Келловея, він навмисно вживає мажорні терції на тлі мінорних акордів на початку мінорних акордів на початку других восьми тактів свого соло. Тоді же він послідовно використовує малу нону в п'єсі "Bye, Bye Blues" наприкінці перших шістнадцяти тактів. Сьогодні цей хід став кліше, але тоді він звучав абсолютно по-новому.

Відкриття Паркера і Гіллеспі не здаються настільки вже оригінальними з академічної точки зору, з часом вони неминуче увійшли б у практику джазу. У той період у джазі з'явилися музиканти з консерваторською підготовкою, вони несли з собою широкі знання і досвід видатних композиторів минулого. Справді, навряд чи можна вважати випадковим збігом, що композиція "Body and Soul" Хокінса, яка, по суті, являє собою вправу в хроматичному русі акордів, наприкінці 1939 року стала однією з найпопулярніших джазових п'єс.

Однак Паркер і Гіллеспі на основі цієї концепції заклали фундамент нового напрямку в музиці, і в них вистачило мужності відстоювати свою правоту. Іншим нововведенням музикантів, які працювали в Мінтона, була доволі проста ідея підміни акорду або групи супроводжувальних акордів іншими, спорідненими за гармонією. Хокінс робив подібні речі протягом десяти років, а Тейтум ще довше. Заслуга музикантів бопа в тому, що вони ввели це в норму.

Якими б не були гармонійні нововведення бопа, вони були природні й неминучі. Револьюційна суть бопа прихована не в гармонії, а в ритмі, як було завжди на кожному новому етапі джазу. Цей предмет досить важкий, оскільки йдеться про майже невовимі тонкощах акцентування, тривалості та поділу одиниць метра.

Але деякі явища досить помітні. Почнемо хоча б з того, що виконавці свінгу віддавали перевагу середньому темпу - від 100 до 200 ударів метронома на хвилину. Бопери часто грали в темпах понад 300 ударів на хвилину, і рідкісний джазмен за такої швидкості встигав виконати що-небудь виразно. Однак, коли вони грали балади, темп падав нижче 100 і навіть 80

ударів на хвилину, що прийнятно для повільних блюзів, але не для танцювальної музики. Насправді ці повільні темпи були оманливими, оскільки соліст "втискував" в одиницю метра групи шістнадцятих і навіть тридцять других. Тобто навіть у повільних темпах виконавці бопа, по суті, грали швидко! Згадаймо, що Гіллеспі на перших порах рівнявся на гру Роя Елдріджа, який прагнув стати "найшвидшою трубою" Заходу, а Паркер у свій час змагався із саксофоністом Бастером Смітом, який любив стрімкі пасажі.

Дух суперництва, настільки притаманний джазовому виконавству, виражався також і в свого роду змаганнях на швидкість. Зрештою виконавці бопа просто звикли до кулеметних темпів. Пристрасть до ланцюжків більш-менш рівних за тривалістю звуків означала, що бопери міцно прив'язують мелодійну лінію до метру. Іноді ланцюжки восьмих здавалися нескінченними. Але в найкращих майстрів бопа все було інакше. У швидких пасажах Паркер незмінно чергував тріолі восьмих з тріолями шістнадцятих, а також з іншими метрично менш визначеними фігурами. Таким чином, весь пасаж звучав абсолютно вільно, нагадуючи несподівані удари граду по даху. Ось справжнє значення стрімких пасажів, характерних для бопа: це зліт, що дозволяє на якусь мить подолати тяжіння граунд-біта. Але найчастіше бопери користувалися стандартною джазовою технікою. Гіллеспі постійно, навіть у швидких пасажах, виходив за рамки метра, вільним фразуванням користувався і Паркер.

Однак джазових музикантів, вірних старій традиції, куди більше спантеличувало інше ритмічне нововведення. Йдеться про переміщення акцентів з першої і третьої часток такту на другу і четверту (від он-біту до офф-біту). У чотиричетвертному розмірі перша і третя частки ударні, а друга і четверта - ні, і музичні фрази в основному починаються і закінчуються на першій і третій долях. Ми також знаємо, що джазмени вживали вільні фрази, не звертаючи уваги на метр. Відомо й те, що барабанщики часто підкреслювали другу і четверту частки такту, ніби протиставляючи свій ритм основному метру. Синкопіюючи, музиканти брали звуки між частками метра, розставляли акценти в найнесподіваніших місцях. Але які б відхилення від метра не допускали імпровізатори, до "революції бопа" джаз загалом дотримувався головного принципу опори на першу і третю частки. Музичні фрази починалися і закінчувалися на цих частках, на них же припадали кульмінації. Закріплювала цю систему і та обставина (вона діє і донині), що зміна гармонії незмінно припадала на початок такту або пари тактів. І навіть якщо при повільному темпі зміна гармонії відбувалася всередині такту, то акорд змінювався саме на третій частці, а не на другій чи четвертій.

Таким чином, гармонійні чергування посилювали першу і третю частки, і джазові музиканти мимоволі підлаштовували свої мелодії під ударні частки, тому що це здавалося більш природним для європейського вуха.

У 1941 і 1942 році бопери свідомо використовують ці прийоми. Маршалл Стернс наводить в "Історії джазу" таке висловлювання Майлса Девіса: "Ми грали блюз. Паркер вступив в одинадцятому такті. Ритм-група чітко тримала свою лінію, але "Берд" [Паркер] загравав по-своєму, і здавалося, що ритм-група була на першій і третій частці замість другої та четвертої. Щоразу Макс [Роуч, барабанщик] кричав Дюку [Джордану, піаністу], щоб той не надумав слідувати за "Бердом" і тримав ритм. Нарешті обидві лінії злилися так, як було задумано "Бердом", і ми знову продовжували грати разом".

У п'ятнадцять років Паркер був недоучкою, який навряд чи мав право називатися музикантом. І проте він вважав себе важливою персоною, маленьким королем, чийм примхам усі повинні потурати. З гріхом навпіл знаючи дві-три мелодії, він претендував на те, щоб грати з провідними музикантами Канзас-Сіті. Відомо, що кілька разів його з насмішками проганяли зі сцени. У п'ятнадцять років він одружився з Ребеккою Раффінг, яка була на чотири роки старшою за нього.

Особисте життя Паркера складалося не зовсім вдало. Тим не менш він явно вдосконалювався як музикант. Влітку 1936 року, отримавши страховку після автомобільної аварії, він купив собі новий саксофон.

Приблизно тоді ж він став працювати в оркестрі Томмі Дугласа, музиканта з консерваторською підготовкою. Дуглас, який грав на язичкових інструментах, підправив техніку Паркера, познайомив його з азами гармонії. Паркер став грати краще і наступного літа підрядився виступати в Озарксі. Оркестр грав щовечора по п'ять годин, іноді виступав і вдень.

У вільний час Паркер намагався копіювати з платівок соло Лестера Янга, брав уроки гармонії в одного з оркестрантів. Повне занурення в музику не минуло дарма:

восени він повернувся в Канзас-Сіті якщо не повністю сформованим, то, в усякому разі, знаючим музикантом. Тоді ж він отримав своє прізвище "Yardbird" ("Домашній птах"), яке незабаром вкоротилося до "Bird" ("Птах"). Існує безліч версій про походження цього прізвища. Згідно з однією з них, Паркер отримав його, бо його улюбленою стравою було смажене курча.

Нарешті в Паркера з'явився наставник - саксофоніст Генрі Сміт. Сміт вважався тоді найкращим саксофоністом. Він грав в ансамблі "Blue Devils", потім гастролював на Сході США з оркестром Каунта Бейсі, але потім вважав за краще повернутися в Канзас-Сіті. У 1938 році Сміт організував власний оркестр. Він взяв до себе Паркера. "Він називав мене батьком, -

згадує Сміт, - і буквально слідував за мною по п'ятах. В оркестрі він намагався не відставати від мене. Якщо я грав два хоруси, він - теж два, якщо я - три, то і він - три.

У 1938 році Чарлі переїхав до Чикаго. Беручи участь у чиказьких джемсешн, він дивував місцевих музикантів своєрідною виконавською манерою. Потім Чарлі перебрався до Нью-Йорка. Там він бідував, перебивався уроками, протягом трьох місяців мив посуд у ресторані.

За щасливим збігом у цьому закладі виступав піаніст Арт Тейтум, і Чарлі міг слухати його регулярно. З найомство з грою Тейтума істотно вплинуло на стиль Паркера. Мабуть, це єдиний приклад серйозного музичного впливу на нього. Тейтум любив запаморочливі темпи, часто використовував ускладнені ланцюжки акордів, нерідко змінюючи тональності. Все це з часом стане відмінними рисами гри Паркера. І хоча у мене немає інших доказів, крім самої музики, мені здається, що гармонії в знаменитій п'єсі Паркера "Cherokee" багато в чому схожі з улюбленими гармонійними ходами Тейтума.

Наприкінці 1938 року на джазовій сцені Нью-Йорка знайшлося місце і для Паркера. Він багато грав у шинках, брав участь у джем-сешн, які влаштовувалися в "Кларк Монроз Аптаун Хаус". Того ж року Паркер повернувся на деякий час до Канзас-Сіті і вступив до нового оркестру, яким керував піаніст Джей МакШенн. Це був типовий блюзовий ансамбль, який грав у стилі Каунта Бейсі. У 1940 році оркестр, перебуваючи на гастролях у містечку Вічита, записав кілька п'єс для місцевого радіо. Це були перші відомі нам записи за участю Паркера. За ними можна судити, що на той час звук його інструмента був легким, майже прозорим, але в грі Паркера ще був відсутній той апломб, який згодом стане відмінною рисою його виконання. Він уже чудово володіє інструментом, використовує хитромудре, нерівне фразування, швидкі тріолі та шістнадцяті тривалості, характерні для його зрілого стилю. Уже присутні й складні гармонії. У п'єсі "Body and Soul" низхідна фігура в третьому такті його хоруса дуже нагадує фігуру з соло, зіграного ним десять років по тому. І все ж у ті роки Паркер залишався ще виконавцем свінгу. У його соло в п'єсі "Moten Swing" відчувається вплив Ходжеса і Картера, а в п'єсі "Lady Be Good" він імітує соло Лестера Янга, яке чув, перебуваючи в Озарксі.

Ці обробки примітні тим, що в них ми можемо простежити, як різні запозичення з'єднуються в грі Паркера в єдине ціле. У нових записах оркестру МакШенна, зроблених 1941 року, стиль Паркера став більш впевненим, але поки що його соло не дуже відрізняються від гри блюзових оркестрантів. У блюзі "Hootie Blues" він грає, мабуть, своє найкраще соло в

цьому оркестрі, але в ньому навряд чи знайдеться кілька тонів, які не зустрічалися б у грі Джонні

Ходжеса. У двадцять один рік Паркер був одним із найсильніших джазових альт-саксофоністів. За словами МакШенна і Реймі, він був приємним у спілкуванні з людьми, з ним легко було ладнати, його любили в оркестрі.

Можливо, це був найщасливіший час у його житті: він був молодий, мав репутацію найкращого саксофоніста в хорошому оркестрі, у нього були друзі, своє місце в джазі.

Відчувалося, що Паркера обтяжував рутинний свінг оркестру МакШенна. Незабаром після запису "Serian Blues" він пішов з нього і став грати в клубах Нью-Йорка, заробляючи невеликі суми то в "Кларк Монро", то в клубі Мінтона. Він брав участь у джем-сешн із Гіллеспі, Монком, Кенні Кларком та іншими молодими експериментаторами. Жив він тоді здебільшого в борг, ледве-ледве зводив кінці з кінцями, ночував де доведеться, одягався вкрай погано. Але яким би жалюгідним він не здавався оточуючим, для самого себе він був королем, не підвладним жодним законам, що має право вимагати виконання всіх своїх бажань.

Однак якщо фізичне виснаження Паркера було не таким помітним, тріщини в його характері ставали дедалі глибшими. В оркестрі МакШенна він стримував нетерпимість і зарозумілість, тепер же ці якості стали кидатися в очі. У колі джазменів він був висхідною зіркою, провідною фігурою джазового авангарду. І що більше йому про це говорили, тим менше він рахувався з оточуючими. Завжди можна знайти нового барабанщика, нового трубача, але "Берд" - тільки один. І яка різниця, що думають про нього навколо? Такою була його правда.

Проте Паркер не міг обійтися без друзів, без їхньої допомоги. Гіллеспі та інші привели його спочатку в оркестр Гайнса, а потім в оркестр Екстайна. У 1944 році Паркер був у розквіті творчих сил. До цього часу бібоп був ще суперечливим рухом, але до нього вже тягнулися молоді музиканти. Навіжена поведінка Паркера викликала протест багатьох оркестрантів Екстайна, послідував неминучий розрив, і того ж року він з невеликим ансамблем перейшов в інший клуб. Незабаром до них приєднався і Гіллеспі. Пішли знамениті записи в лютому, травні та листопаді 1945 року. Платівки, що з'явилися пластинки приголомшили музикантів і увінчали перемогою революцію бопу.

Зрозуміло, бопери не у всіх п'єсах зміщували акценти на другу і четверту частки. У більшості випадків вони дотримувалися стандартного фразування, і тим не менш вони не могли обійтися без вільних пасажів, які ніяк не

вміщалися в рамки метра, і так часто зрушували фразування, що це стало відмінною рисою їхньої музики. Не випадково композиція Гіллеспі "Salt Peanuts", в якій фразування спирається в основному на другу і четверту частки, стала чимось на кшталт візитної картки раннього бопу. Саме це незвичне фразування, а не гармонійні новації, відштовхувало старих виконавців.

Зрештою було не так уже й важко вставити фа чи соль-бемоль у фразу, накладену на до-мажорний акорд. Але в новому фразуванні було щось, що суперечило принципам, святим для музикантів старої школи. Більшість із них навіть не намагалися вивчити нове трактування джазу, вважали його просто "божевільною музикою", і жоден не міг зіграти її. Це здається перебільшенням, але так і було насправді. Багато молодих любителів джазу чомусь не бачать принципової відмінності гри Хокінса і Янга від гри Паркера і Гіллеспі. Тим часом - і я хочу особливо це підкреслити - боп зробив найглибші, революційні зміни в джазі. Жоден з видатних виконавців свінгу не мав успіху, якщо намагався грати в стилі боп. І каменем спотикання для них стала головним чином зміна фразування.

Ритмічні та гармонійні нововведення, впроваджені у сформовану практику джазу, спричинили зміни в трактуванні ритм-групи. Дуже скоро з'ясувалося, що виконавець на духовому інструменті, щоб використовувати альтеровані акорди, має звільнитися від стандартної моделі фортепіанного супроводу, коли підкреслюється поспіль кожен акорд. До того ж у дуже швидких темпах піаністові - спробуй він грати в манері страйд - звів би судомою руку, як це було з ногою барабанщика Кенні Кларка. Тому піаністи стали просто допомагати солістові окремими акордами на зразок розділових знаків або орієнтирів - один-два рази в такті. У результаті центром ритм-групи став контрабас. Піаніст уже не задавав граунд-біт, а виконавець на ударних грав тільки на великій тарілці. Контрабасист же просто і безпосередньо позначав метр, а також підкреслював акорди. Роль фортепіано та ударних змінилася частково і для того, щоб висунути вперед контрабас. Раніше він ніколи не розглядався як незамінний інструмент. Основна роль у ритм-групі відводилася фортепіано і ударним, іноді до них додавали гітару. Але з приходом бопа грати без контрабаса стало майже немислимим. Солісти, які раніше орієнтувалися на фортепіано, відтепер стали слухати контрабас. І манера гри на контрабасі стала змінюватися. З одного боку, взявши за зразок манеру Блентона, контрабасисти стали виконувати цілісні мелодійні лінії, а не просто підкреслювати акорди. З іншого боку, контрабасисти відчували себе стрижнем ансамблю, роль якого раніше виконували барабанщики. Контрабасисти стали "підстьобувати" або

"випереджати" сильні частки метра. Вони ніби передбачали удари, роблячи їх трішки раніше. Це була ризикована практика, і джазові солісти, які не встигли до неї звикнути, губилися. Складалося враження, що контрабасист постійно прискорює темп, - соліст же, який не розуміє, в чому справа, починає збиватися.

Важко сказати, кому з музикантів, які грали в клубі Мінтона, ми зобов'язані тим чи іншим відкриттям. Зараз найвидатнішим з них вважається Паркер, але це не означає, що тільки йому належали нові ідеї.

У 1940 році він не пішов у своїх експериментах далі Гіллеспі. Звідки б би не виходила ідея, у джазі йшов процес "перехресного запилення".

Ідеї розвивалися і збагачувалися спільними зусиллями, і музикантам залишалося тільки здійснювати їх на практиці. Приблизно до 1942 року джазмени зрозуміли, що вони вийшли за рамки експерименту. Це вже була нова музика, це був новий джаз.

Більшість музикантів, які грали в клубі Мінтона не отримували за це гроші. Їм потрібна була робота, і 1942 року піаніст Ерл Хайнс, який тоді керував свінговим оркестром, став брати до себе декого з модерністів, серед них - тромбоніста Бенні Гріна, барабанщика Шедоу Вілсона, а також Паркера і Гіллеспі. Вокалістом оркестру був Біллі Екстайн, який незабаром став зіркою джазу.

Однак в оркестрі Хайнса між музикантами старої та нової шкіл виникли тертя. Гіллеспі покинув оркестр у середині 1943 року, грав недовго з Дюком Еллінгтоном, потім разом із контрабасистом Оскаром Петтіфордом очолив ансамбль, який виконував нову музику. Місцем їхнього виступу був клуб "Онікс". Ансамбль включав піаніста Джорджа Воллінгтона, барабанщика Макса Роуча і саксофоніста Дона Байеса, одного з небагатьох виконавців, здатних грати поперемінно у стилі свінг і в стилі боп. У цьому складі ансамбль виступав взимку 1943/44 року. Перша проба сил для нової музики виявилася успішною. Вона нарешті отримала визнання, принаймні серед музикантів і шанувальників джазу.

Наприкінці 1944 року в результаті опитування, проведеного журналом "Есквайр", музичні критики назвали Гіллеспі "новою зіркою" серед провідних трубачів джазу. По правді кажучи, у цьому випадку мала місце підтасовка. Критик Леонард Фезер, який підбирав склад журі, цілком був на боці боп. Проте цей факт вказує на те, що музика боп стала виходити з підпілля на світло. У лютому і березні 1945 року в стилі боп зробили записи Паркер і Гіллеспі. Цим платівкам судилося стати класикою джазу. У першій серії записів брали участь виконавці свінгу - барабанщик

Коузі Коул, контрабасист Слем Стюарт, а також гітарист Ремо Палм'єрі та піаніст Клайд Гарт.

Пізніше Коула змінив барабанщик Сід Кетлетт, Стюарта контрабасист Керлі Расселл, а Гарта піаніст Ел Гейг. У листопаді 1945 року з Паркером записувалися зовсім молодий трубач Майлс Девіс і барабанщик Макс Роуч, який швидко став одним з провідних боперів. Гіллеспі, дотримуючись умов контракту з іншою компанією, записувався на цих платівках інкогніто - як трубач і піаніст. Усі записані п'єси були також оригінальними композиціями в стилі боп, серед них "Billie's Bounce", "Now's the Time" і "Koko".

Записи 1945 року, особливо листопадовий, представили нову музику на суд широкої публіки. Це була вже не аудиторія ери біг-бенду, що відходила в минуле, а молоді ентузіасти джазу і спрагли до змін музиканти, багато з яких стали визначати шляхи розвитку джазу протягом наступних двох десятиліть. Це були найбільш вражаючі джазові записи з часу груп Армстронга "Hot Five" і "Hot Seven".

Паркера сьогодні вважають неперевершеним виконавцем бопу. Однак усі найважливіші особливості бопу розкриваються і в грі Гіллеспі.

Йому тією ж мірою, що й Паркеру, належить ідея зміщення акцентів фразування на слабкі частки такту. Він робив це ще 1939 року у п'єсі "Hot Mallets", а до 1945 року прийом став невід'ємною частиною його стилю. У травні 1945 року Паркер і Гіллеспі зробили запис "Lover Man", де виконувала соло співачка Сара Воан, яку бопери знали ще за спільною роботою в оркестрі Екстайна. У середній частині композиції (бриджі) Гіллеспі виконує коротке соло, що складається всього з восьми тактів, у яких він акцентує шість других часток і три четвертих частки, надаючи їм явну перевагу. Як і Паркер, він використовує нові альтеровані акорди і гармонії, які раніше здавалися неприйнятними.

Якщо виключити з його стилю нові гармонії і нове фразування, то виконання Гіллеспі нагадує гру Роя Елдріджа. У п'єсі "Salt Peanuts" усі його соло - класичний приклад впливу Елдріджа: ті самі несподівані стрибки у верхній регістр, стрімкі, рвані низхідні пасажі, швидка зміна фразування. Характерною рисою трактування Гіллеспі видається постійне чергування ланцюжків рівних шістнадцятих і нерівних вісімох, виконуваних у манері свінгових музикантів. У цих більш стриманих пасажах Гіллеспі відхиляється від метра більше, ніж навіть такі майстри свінгу, як Хокінс, Янг або сам Елдрідж. Часом він відходить від метра так само сміливо, як Армстронг.

Слід пам'ятати, Армстронгу багато чим зобов'язаний не тільки Елдрідж, але в якійсь мірі й Гіллеспі - адже 1927 року, коли Діззі почав серйозно займатися музикою, Армстронг був найвпливовішою фігурою в джазі. Свої

ранні записи Гіллеспі робив із різними, випадково підібраними ансамблями. У 1946 році йому вдалося організувати біг-бенд. Він ішов проти течії - на той час епоха великих джазових оркестрів минула. Проте Гіллеспі зміг підтримувати існування свого колективу протягом чотирьох років, за цей час він зробив кілька записів, що являють собою прекрасні зразки бібопа для великого оркестру. Найвідоміші записи біг-бенду Гіллеспі – це "Cubana Be" і "Cubana Bor", в яких аранжувальниками виступали Джордж Расселл і сам Гіллеспі. Сьогодні латиноамериканські форми в джазі стали звичними, але тоді це було новинкою. Гіллеспі і тут був піонером. Він привів в оркестр Чано Позо, виконавця на барабанах конга, дуже популярного серед латиноамериканців. Невдовзі, однак, Позо загинув безглуздою смертю (його вбили на вулиці). Надалі Гіллеспі продовжував розвивати латиноамериканський напрям у джазі, зробивши партії бонги і конга типовими для джазової інструментування. У цей час у грі Гіллеспі намітилися деякі зміни. Його стиль вирівнявся, зникла полум'яність Елдріджа і деяка незграбність. Він виконував довші фрази абсолютно рівними восьмими, вже не було випадкових технічних зривів, які зустрічалися в записах 1945 року. До 1950 року його віртуозне ведення мелодійної лінії нерідко збивало подих іншим виконавцям на духових інструментах.

Він грав так само швидко, як і раніше, але тепер здавалося, що він може творити на своїй трубі все, що хоче і як хоче, без зусиль і без огріхів. Відтепер він справді був корифеєм джазу! Його гра стала еталоном для молодих виконавців.

Гіллеспі був одним із небагатьох представників бопа, які зберегли надалі вірність цій течії. Коли пізніші течії, здавалося, залишили боп позаду, він все одно продовжував працювати по-старому. Як і Гокінс, він залишився самим собою і, незважаючи на зміну смаків, як і раніше радує слухачів своєю грою.

Найважливіші його платівки (з точки зору історії джазу) - це записи 1945 року з Паркером. Без них революція бопа виявилася б неповною. Хо́да бопа була стрімкою. Початок 1941 року приніс всього лише кілька ідей, які на дотик намагалися втілити в життя жменька виконавців; у 1942 році в стилі боп грало кілька музикантів; у 1943 році боп уже утвердив себе серед молодого покоління джазменів; у 1944 році він став визнаним, хоча й суперечливим напрямком у джазі; і, нарешті, 1945 року новий стиль мав достатню аудиторію, що забезпечила йому право на самостійне існування. Усім тоді стало зрозуміло, що боп - це щось більше, ніж просто нова музична форма. Він був відображенням цілої низки суспільних ідей. Боп був пов'язаний із життєвою позицією музиканта, що виражалася в його манері говорити, одягатися, поводитися в суспільстві.

Згодом на зміну бопу прийшов стиль ку л (так званий "прохолодний", або "холодний", джаз). Його поява зумовлена важливими соціальними передумовами. Джазовий музикант 20-30-х років займався, крім всього іншого, і розвагою публіки. Досить згадати Армстронга з його гримасами і величезною носовою хусткою, Кеба Келловея в білому атласному костюмі, музикантів Еллінгтона з атласними лацканами і лампасами, з білими комірцями і при краватках, Біллі Голідей у білих довгих рукавичках і з великою гарденією у волоссі.

Манера боперів та їхніх послідовників була прямо протилежною. Виконавець бопа одягався, як англійський біржовий маклер, говорив, як викладач коледжу (якщо не висловлювався професійним жаргоні). Він боявся здатися оточуючим занадто емоційним.

Йому не пасували усмішка і широкі жести Армстронга - він просто холодно кланявся аудиторії і йшов зі сцени. Щоправда, цей образ часом руйнувався: Гіллеспі за натурою був людиною веселою, любив екстравагантні витівки і нерідко потішав публіку дотепними репліками; Монк мав звичай носити немислимі капелюхи, а Паркер узагалі не надто звертав увагу на те, як він одягнений. Але загальна стримана манера поводитися все ж таки існувала. Вона мала двоякий сенс.

З одного боку, вона була усвідомленою спробою уникнути амплуа кумедного чорного блазня, якого розраховували побачити білі. З іншого боку, ця манера була своєрідним проявом бойкоту тому, що ховалося всередині обмеженого і замкнутого від негритянських поглядів світу під назвою "тільки для білих".

Частиною цього світогляду була концепція "хіп", яку найкраще найкраще визначити як мовчазне розуміння. "Хіпстер" (термін "хіпі" з'явився набагато пізніше і має інше значення) проникливий, йому відома сутність речей, він знає важелі, за допомогою яких керують світом. Він мовчазний, незворушний, проявляє свої почуття, лише злегка знизуючи плечима, а якщо і говорить, то гранично лаконічно, часто обходячись одними вигуками. А. Б. Спеллмен у прекрасному дослідженні "Чорна музика", що мало спочатку більш правильну, але менш комерційну назву "Чотири біографії періоду бібоп", пише: "Вони створили свою мову, свою манеру одягатися, свою музику і духовні цінності, і це давало їм змогу ігнорувати весь інший світ. Епоха бібопа була часом самовираження негритянського "я" в Америці...".

Безсумнівно, серед усього іншого чорні музиканти розуміли, що в бопі вони створюють свою власну музику, яку тільки вони можуть зіграти. Але вони, звісно, помилялися.

Це ставлення до навколишнього життя, ця манера поводитися народилися під впливом змін у світовідчутті музикантів-негрів 20-30-х років. Їм більше не доводилося грати тільки для білих. А якщо й доводилося, то що ж з того! Вони відкинули в музиці все, що раніше їх стримувало. Хто може дивуватися після цього настільки радикальним змінам у джазі? Раніше темпи були середніми - тепер вони стали або дуже швидкими, або дуже повільними. Раніше віддавали перевагу I, III, V, VII ступеням ладу - тепер стали віддавати перевагу ступеням II і IV. Раніше парні восьмі виконувалися вкрай нерівно - тепер вони стали практично рівними. Там, де голоси інструментів складалися в акорди, вони стали зливатися в унісон. Боп був джазовою революцією у повному сенсі цього слова. Бопери перевернули весь світ джазу, з презирством відмовившись від традицій старої школи. Для чорних музикантів, їхніх шанувальників і послідовників боп був декларацією незалежності.

ЛІТЕРАТУРА, ДОДАТКИ

1. Симоненко В.С. Українська енциклопедія джазу. Центрмузінформ, Київ, 2004р., 232с.
2. Collier J.L. The Making Of Jazz. A Comprehensive History. Dell Publishing, 1979, 543p.
3. Collier J.L. Duke Ellington. Oxford University Press, 1987, 352p.
4. Owens T. Bebop. The Music and It's Players. Oxford University Press, 1996, 336p.
5. Schuller G. Early Jazz. It's Roots and Musical Development. Oxford University Press, 1986, 416p.
6. Schuller G. The Swing Era. The Development Of Jazz 1930-1945. Oxford University Press, 1991, 944p.
7. Shipton A. A NewHistory of Jazz. Continuum Publishing, 2008, 816p.

РЕКОМЕНДОВАНИЙ ТРЕКЛИСТ (для загального ознайомлення)

SWING:

1. NYO Jazz - Mr. Jones and Co. (feat. Sean Jones)
2. Artie Shaw and his orchestra- Begin the Beguine
3. Woody Herman - Woodchopper's Ball
4. Charlie Barnet & His Big Band- The Moose
5. Benny Goodman - "Sing, Sing, Sing"
6. Duke Ellington - "Take the 'A' Train"
7. Count Basie - "One O'Clock Jump"
8. Glenn Miller - "In the Mood"
9. Louis Armstrong - "It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)"
10. Chick Webb - "Stompin' at the Savoy"
11. Cab Calloway - "Minnie the Moocher"
12. Lionel Hampton - "Flying Home"
13. Tommy Dorsey - "Opus One"
14. Benny Goodman - "Don't Be That Way"
15. Duke Ellington - "Caravan"

16. Artie Shaw - "Frenesi"
17. Count Basie - "Jumpin' at the Woodside"
18. Benny Goodman - "And the Angels Sing"
19. Chick Webb - "Harlem Congo"
20. Glenn Miller - "Moonlight Serenade"
21. Tommy Dorsey - "I'm Getting Sentimental Over You"
22. Lionel Hampton - "Hamp's Boogie Woogie"
23. Louis Armstrong - "Swing That Music"
24. Benny Goodman - "Avalon"
25. Duke Ellington - "Cotton Tail"
26. Count Basie - "Shiny Stockings"
27. Artie Shaw - "Traffic Jam"
28. Glenn Miller - "Chattanooga Choo Choo"
29. Benny Goodman - "Don't Get Around Much Anymore"
30. Louis Armstrong - "When the Saints Go Marching In"
31. Tommy Dorsey - "Boogie Woogie"
32. Chick Webb - "Blue Lou"
33. Lionel Hampton - "Hey! Ba-Ba-Re-Bop"
34. Duke Ellington - "Satin Doll"
35. Count Basie - "April in Paris"
36. Benny Goodman - "Goody Goody"
37. Artie Shaw - "Moonglow"
38. Glenn Miller - "Pennsylvania 6-5000"
39. Louis Armstrong - "Stardust"
40. Tommy Dorsey - "Marie"
41. Chick Webb - "Liza"
42. Lionel Hampton - "Flying Home"
43. Benny Goodman - "Let's Dance"
44. Duke Ellington - "Sophisticated Lady"
45. Count Basie - "Corner Pocket"
46. Benny Goodman - "Bugle Call Rag"
47. Artie Shaw - "Stardust"
48. Glenn Miller - "Tuxedo Junction"
49. Louis Armstrong - "When It's Sleepy Time Down South"
50. Tommy Dorsey - "Song of India"

BEBOP:

1. Charlie Parker - "Donna Lee"
2. Dizzy Gillespie - "Salt Peanuts"
3. Thelonious Monk - "Round Midnight"
4. Charlie Parker - "Ko-Ko"
5. Dizzy Gillespie - "A Night in Tunisia"
6. Bud Powell - "Un Poco Loco"
7. Charlie Parker - "Ornithology"
8. Thelonious Monk - "Blue Monk"
9. Dizzy Gillespie - "Woody 'n' You"
10. Charlie Parker - "Billie's Bounce"
11. Bud Powell - "Parisian Thoroughfare"
12. Charlie Parker - "Scrapple from the Apple"
13. Thelonious Monk - "Straight, No Chaser"

14. Dizzy Gillespie - "Groovin' High"
15. Charlie Parker - "Anthropology"
16. Bud Powell - "Bouncin' with Bud"
17. Charlie Parker - "Yardbird Suite"
18. Dizzy Gillespie - "Manteca"
19. Thelonious Monk - "Well, You Needn't"
20. Charlie Parker - "Confirmation"
21. Bud Powell - "Tempus Fugit"
22. Dizzy Gillespie - "Bebop"
23. Thelonious Monk - "Epistrophy"
24. Charlie Parker - "Parker's Mood"
25. Bud Powell - "Dance of the Infidels"
26. Dizzy Gillespie - "Night in Tunisia"
27. Thelonious Monk - "Ruby, My Dear"
28. Charlie Parker - "Relaxin' at Camarillo"
29. Bud Powell - "Hallucinations"
30. Dizzy Gillespie - "Shaw 'Nuff"
31. Thelonious Monk - "In Walked Bud"
32. Charlie Parker - "Cherokee"
33. Bud Powell - "Bud's Bubble"
34. Dizzy Gillespie - "Hot House"
35. Thelonious Monk - "Monk's Dream"
36. Charlie Parker - "Lover Man"
37. Bud Powell - "Oblivion"
38. Dizzy Gillespie - "Oop Bop Sh' Bam"
39. Thelonious Monk - "Off Minor"
40. Charlie Parker - "Embraceable You"
41. Bud Powell - "Celia"
42. Dizzy Gillespie - "Two Bass Hit"
43. Thelonious Monk - "Ask Me Now"
44. Charlie Parker - "Now's the Time"
45. Bud Powell - "John's Abbey"
46. Dizzy Gillespie - "Things to Come"
47. Thelonious Monk - "Trinkle, Tinkle"
48. Charlie Parker - "Dewey Square"
49. Bud Powell - "Glass Enclosure"
50. Dizzy Gillespie - "Ow!"

BLUES:

1. Robert Johnson - "Cross Road Blues"
2. Muddy Waters - "Mannish Boy"
3. B.B. King - "Every Day I Have the Blues"
4. Howlin' Wolf - "Spoonful"
5. Etta James - "I'd Rather Go Blind"
6. John Lee Hooker - "Boogie Chillen"
7. Ray Charles - "I Got a Woman"
8. Buddy Guy - "Stone Crazy"
9. Albert King - "The Sky Is Crying"
10. Freddie King - "Hide Away"
11. Koko Taylor - "Wang Dang Doodle"

12. Stevie Ray Vaughan - "Texas Flood"
13. Bonnie Raitt - "Something to Talk About"
14. Taj Mahal - "Leaving Trunk"
15. Eric Clapton - "Crossroads"
16. Gary Moore - "Still Got the Blues"
17. Joe Bonamassa - "Sloe Gin"
18. Susan Tedeschi - "It Hurt So Bad"
19. Robert Cray - "Right Next Door (Because of Me)"
20. ZZ Top - "La Grange"
21. Albert Collins - "If Trouble Was Money"
22. Johnny Winter - "Still Alive and Well"
23. Jimi Hendrix - "Red House"
24. Rory Gallagher - "Bullfrog Blues"
25. Elmore James - "Dust My Broom"
26. Son House - "Death Letter"
27. Lead Belly - "Black Betty"
28. Janis Joplin - "Piece of My Heart"
29. T-Bone Walker - "Call It Stormy Monday"
30. Otis Rush - "I Can't Quit You Baby"
31. Buddy Guy - "Damn Right, I've Got the Blues"
32. Fleetwood Mac - "Black Magic Woman"
33. Sonny Boy Williamson II - "Help Me"
34. Muddy Waters - "Rollin' Stone"
35. Little Walter - "My Babe"
36. Howlin' Wolf - "Killing Floor"
37. Robert Johnson - "Sweet Home Chicago"
38. John Lee Hooker - "Crawlin' King Snake"
39. Albert King - "Born Under a Bad Sign"
40. B.B. King - "Lucille"

JAZZ BALLAD:

1. John Coltrane - "My One and Only Love"
2. Billie Holiday - "God Bless the Child"
3. Miles Davis - "Blue in Green"
4. Ella Fitzgerald, Louis Armstrong - "Summertime"
5. Chet Baker - "My Funny Valentine"
6. Stan Getz, João Gilberto - "Corcovado (Quiet Nights of Quiet Stars)"
7. Duke Ellington, John Coltrane - "In a Sentimental Mood"
8. Sarah Vaughan - "Lover Man"
9. Louis Armstrong - "What a Wonderful World"
10. Nat King Cole - "Unforgettable"
11. Frank Sinatra - "I've Got You Under My Skin"
12. Nina Simone - "Feeling Good"
13. Norah Jones - "Don't Know Why"
14. Julie London - "Cry Me a River"
15. Erroll Garner - "Misty"
16. Diana Krall - "The Look of Love"
17. Johnny Hartman, John Coltrane - "Lush Life"
18. Ella Fitzgerald - "Someone to Watch Over Me"
19. Frank Sinatra - "Fly Me to the Moon"

20. Dinah Washington - "What a Diff'rence a Day Makes"
21. Bill Evans - "Waltz for Debby"
22. Louis Armstrong, Ella Fitzgerald - "Dream a Little Dream of Me"
23. Peggy Lee - "Fever"
24. Dexter Gordon - "I Guess I'll Hang My Tears Out to Dry"
25. Sarah Vaughan - "Autumn in New York"
26. Tony Bennett - "The Shadow of Your Smile"
27. Nat King Cole - "Smile"
28. Art Tatum - "Body and Soul"
29. Stan Getz - "These Foolish Things"
30. Billie Holiday - "Lover, Come Back to Me"
31. Duke Ellington - "Sophisticated Lady"
32. Anita O'Day - "Skylark"
33. Miles Davis - "It Never Entered My Mind"
34. Astrud Gilberto - "Dindi"
35. Julie London - "Black Coffee"
36. Frank Sinatra - "All the Way"
37. Ella Fitzgerald, Louis Armstrong - "They Can't Take That Away from Me"
38. John Coltrane, Johnny Hartman - "They Say It's Wonderful"
39. Sarah Vaughan - "Misty"
40. Bill Evans Trio - "My Foolish Heart"

BOSSANOVA:

1. João Gilberto - "Chega de Saudade"
2. Antônio Carlos Jobim - "Garota de Ipanema"
3. Stan Getz, João Gilberto - "Desafinado"
4. Astrud Gilberto, Stan Getz - "The Girl from Ipanema"
5. Antônio Carlos Jobim - "Corcovado"
6. Luiz Bonfá, Antônio Carlos Jobim - "Manhã de Carnaval"
7. Stan Getz, João Gilberto - "Corcovado (Quiet Nights of Quiet Stars)"
8. Astrud Gilberto, Walter Wanderley - "So Nice (Summer Samba)"
9. Antônio Carlos Jobim - "Wave"
10. João Gilberto - "A Felicidade"
11. Stan Getz, Luiz Bonfá - "Samba de Orfeu"
12. Antônio Carlos Jobim - "Águas de Março"
13. Astrud Gilberto - "Berimbau"
14. João Gilberto - "Doralice"
15. Elis Regina, Antônio Carlos Jobim - "Aguas de Março"
16. João Gilberto - "Só Em Teus Braços"
17. Stan Getz, Charlie Byrd - "Samba De Uma Nota Só (One Note Samba)"
18. Antônio Carlos Jobim - "Insensatez"
19. Astrud Gilberto - "Meditação"
20. Stan Getz, Luiz Bonfá - "Um Abraço no Bonfá"
21. Elis Regina, Antônio Carlos Jobim - "Triste"
22. João Gilberto - "O Pato"
23. Astrud Gilberto - "Canto de Ossanha"
24. Stan Getz, João Gilberto - "O Grande Amor"
25. Antônio Carlos Jobim - "Dindi"
26. Gal Costa - "Wave"
27. Astrud Gilberto - "Once I Loved"

28. Stan Getz, João Gilberto - "Vivo Sonhando"
29. Antônio Carlos Jobim - "Só Danço Samba"
30. Astrud Gilberto - "How Insensitive"
31. Stan Getz, João Gilberto - "Aos Pés da Cruz"
32. Elis Regina - "Só Tinha de Ser Com Você"
33. Antônio Carlos Jobim - "O Morro Não Tem Vez"
34. João Gilberto - "Bim Bom"
35. Astrud Gilberto - "Tu Mi Delirio"
36. Stan Getz, João Gilberto - "P'ra Machucar Meu Coração"
37. Antônio Carlos Jobim - "Por Causa de Você"
38. Elis Regina - "Águas de Março"
39. Stan Getz, João Gilberto - "Eu E Voce"
40. João Gilberto - "Amor Certinho"

SOUL:

1. Aretha Franklin - "Respect"
2. Otis Redding - "Sittin' On The Dock of the Bay"
3. James Brown - "I Got You (I Feel Good)"
4. Sam Cooke - "A Change Is Gonna Come"
5. Marvin Gaye - "What's Going On"
6. Stevie Wonder - "Superstition"
7. Al Green - "Let's Stay Together"
8. Tina Turner - "What's Love Got to Do with It"
9. Ray Charles - "Georgia On My Mind"
10. Wilson Pickett - "In the Midnight Hour"
11. Aretha Franklin - "Chain of Fools"
12. Otis Redding - "Try a Little Tenderness"
13. James Brown - "Papa's Got a Brand New Bag"
14. Sam Cooke - "Twistin' the Night Away"
15. Marvin Gaye - "Let's Get It On"
16. Stevie Wonder - "I Wish"
17. Al Green - "Love and Happiness"
18. Tina Turner - "Proud Mary"
19. Ray Charles - "Hit the Road Jack"
20. Wilson Pickett - "Mustang Sally"
21. Aretha Franklin - "I Say a Little Prayer"
22. Otis Redding - "I've Been Loving You Too Long"
23. James Brown - "Sex Machine"
24. Sam Cooke - "You Send Me"
25. Marvin Gaye - "Mercy Mercy Me (The Ecology)"
26. Stevie Wonder - "Isn't She Lovely"
27. Al Green - "Take Me to the River"
28. Tina Turner - "Simply the Best"
29. Ray Charles - "I Can't Stop Loving You"
30. Wilson Pickett - "Land of 1000 Dances"
31. Aretha Franklin - "Think"
32. Otis Redding - "Respect"
33. James Brown - "Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine"
34. Sam Cooke - "Cupid"
35. Marvin Gaye - "I Heard It Through the Grapevine"

36. Stevie Wonder - "Sir Duke"
37. Al Green - "How Can You Mend a Broken Heart"
38. Tina Turner - "River Deep - Mountain High"
39. Ray Charles - "Unchain My Heart"
40. Wilson Pickett - "634-5789 (Soulsville, U.S.A.)"
41. Aretha Franklin - "A Natural Woman (You Make Me Feel Like)"
42. Otis Redding - "Hard to Handle"
43. James Brown - "Cold Sweat"
44. Sam Cooke - "Bring It On Home to Me"
45. Marvin Gaye - "Sexual Healing"
46. Stevie Wonder - "Higher Ground"
47. Al Green - "Tired of Being Alone"
48. Tina Turner - "Nutbush City Limits"
49. Ray Charles - "You Are My Sunshine"
50. Wilson Pickett - "Funky Broadway"

ВИКОНАВЦІ

що вплинули на розвиток та еволюцію сучасної естрадно-джазової культури:

- | | |
|-------------------------|-----------------------|
| 1. Louis Armstrong | 32. Jelly Roll Morton |
| 2. Duke Ellington | 33. Clifford Brown |
| 3. Charlie Parker | 34. Jimmy Heath |
| 4. John Coltrane | 35. Carmen McRae |
| 5. Miles Davis | 36. McCoy Tyner |
| 6. Ella Fitzgerald | 37. Anita O'Day |
| 7. Billie Holiday | 38. Max Roach |
| 8. Thelonious Monk | 39. Joe Henderson |
| 9. Dizzy Gillespie | 40. Abbey Lincoln |
| 10. Charles Mingus | 41. Horace Silver |
| 11. Sarah Vaughan | 42. Jimmy Cobb |
| 12. Lester Young | 43. Cassandra Wilson |
| 13. Benny Goodman | 44. Cecil Taylor |
| 14. Count Basie | 45. Jimmy Rushing |
| 15. Art Blakey | 46. Shirley Horn |
| 16. Coleman Hawkins | 47. Roy Hargrove |
| 17. Chick Corea | 48. Tito Puente |
| 18. Wayne Shorter | 49. Diana Krall |
| 19. Stan Getz | 50. Toots Thielemans |
| 20. Wes Montgomery | |
| 21. Herbie Hancock | |
| 22. Dave Brubeck | |
| 23. Sonny Rollins | |
| 24. Cannonball Adderley | |
| 25. Oscar Peterson | |
| 26. Freddie Hubbard | |
| 27. Mahalia Jackson | |
| 28. Gil Evans | |
| 29. Jimmy Smith | |
| 30. Wynton Marsalis | |
| 31. Ahmad Jamal | |