

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

Кравець Н.В.

ІСТОРІЯ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ СТИЛІВ:

Зародження та формування джазових стилів 1 половини XX століття.

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

Одеса, 2022.

**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.

Додатковий матеріал для самостійної роботи здобувачів [Електронне видання]. /

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

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».

**УДК 78.03**

©Кравець Н.В., 2022

## Вступ

Протягом курсу розглядається розвиток та еволюція різноманітних музичних жанрів, досліджується 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 виконавця є дуже важливим усвідомити основні риси багатьох 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 у виконавстві. Також, додаток містить орієнтовний список матеріалів для ілюстрацій та ознайомлення.

## ЗМІСТ.

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| 1. Африканська культура ..... | 4  |
| 2. Регтайм .....              | 16 |
| 3. Новий Орлеан .....         | 18 |
| 4. Диксиленд .....            | 24 |
| 5. Танцювальні оркестри ..... | 27 |
| 6. Блюз .....                 | 30 |
| 7. Музичний бізнес .....      | 33 |
| 8. Додаток .....              | 36 |

## Африканська культура

У наш час, коли людина, озброєна досягненнями науки і техніки техніки, навчилася поширювати інформацію по всій земній кулі з легкістю вітру, що ганяє листя по галявині, важко кого-небудь здивувати тим, що ідеї тієї чи іншої культури несподівано виявляються в іншому, далекому від неї районі світу. І повсюдне поширення за якихось шістдесят - сімдесят років такого унікального музичного явища, як джаз, чи не найбільш вражаючий факт культури нового часу. У період першої світової війни, коли джаз Нового Орлеана та прилеглих до нього районів ще був народною музикою, кількість джазових музикантів не перевищувала кілька сотень, а кількість слухачів, здебільшого представників негритянської бідноти з дельти Міссісіпі, не сягала й п'ятдесяти тисяч. До 1920 року джаз став відомим, іноді у вигляді досить невмілих імітацій, усюди в Сполучених Штатах Америки. Через десятьроків його стали виконувати і слухати в більшості великих міст Європи. До 1940 року його вже знали в усьому світі, а до 1960 року він був повсюдно визнаний як самостійний музичний жанр, а можливо, і як особливий вид мистецтва. Я не хочу сказати, що джаз є або коли-небудь був "популярною" музикою навіть у США. Безсумнівно, час від часу окремі форми джазу ставали популярними. Так було з "джазовою" музикою 20-х років, зі "свінгом" 1935-1945 рр., так йде справа зі стилем "ритм-енд-блюз" сьогодні. Але справжній джаз - той, який самі джазмени вважають своєю музикою, - рідко набуває скільки-небудь широкої популярності. Деякі з найвидатніших джазових музикантів не відомі широкій публіці. Чи багато американців знає Джо Олівера, Лестера Янга, Бада Пауелла або Сесіла Тейлора? Але ж кожен з них відігравав вельми помітну роль у становленні нової музичної культури. Якщо джазова грамплатівка збирає тираж у п'ятдесят тисяч примірників, то це вважається великою удачею, в той час як для популярної музики тираж і в сотні тисяч - не рідкість.

Нехай джаз і не популярна музика, але він має ту невичерпну внутрішню силу, якої популярна музика позбавлена. Хто зараз купує платівки із записами оркестрів Арта Хікмана, Теда Льюїса, Кея Кайзера? Ніхто, якщо не нахлине ностальгія за минулим, хоча свого часу їхні оркестри були найвідомішими. Грамзаписи оркестрів таких корифеїв популярної музики, як Пол Вайтмен і Томмі Дорсі, продовжують купувати головним чином заради того, щоб почути джазових музикантів, які грали в цих колективах. А в ті тепер вже далекі часи, коли записувалися ці платівки, широка публіка навіть не знала їхніх імен. Але якщо слава Вайтмена та інших зблякла, то такі музиканти, як Кінг Олівер, Джонні Доддс, Джеллі Ролл Мортон та інші, популярність яких за життя не виходила за межі негритянських гетто, не тільки набули всесвітньої популярності, а й стали предметом вивчення - тепер дослідників-музикознавців цікавлять найменші деталі їхнього життя і творчості. Ба більше, джаз продовжує впливати на всю сучасну музику. "Рок", "фанк" і "соул", естрадна музика, музика кіно і телебачення, значна частина симфонічної та камерної музики запозичили багато елементів джазу. Без перебільшення можна сказати, що саме на фундаменті джазу виросла будівля сучасної поп-музики. Безсумнівно, для людини ХХ століття в джазі є щось нез'ясовно привабливе.

Зрозуміти сутність джазу було завжди нелегко. Джаз любить огортати себе таємницею. Коли Луї Армстронга запитали, що таке джаз, кажуть, він відповів так: "Якщо ви питаєте, то вам цього ніколи не зрозуміти". Стверджують, що Фетс Воллер у подібній же ситуації сказав:

"Раз ви самі не знаєте, то краще не плутайтеся під ногами". Якщо навіть припустити, що ці історії вигадані, в них, безсумнівно, відображено загальна думка про джаз музикантів і любителів: в основі цієї музики лежить щось таке, що можна відчутти, але не можна пояснити.

Завжди вважалося, що найзагадковіше в джазі - це особлива метрична пульсація, яку зазвичай називають "свінгом". Але джазова музика, як і будь-яка інша, являє собою фізичну реальність, і тому про неї можна скласти точне уявлення. Професійний джазовий музикант розуміє, що і чому він робить, але не любить або не вміє пояснювати. Неправильно було б стверджувати, що джазмени за своєю натурою позбавлені красномовства; серед них є вельми тонкі аналітики мистецтва джазу. Щоправда, і розхожа думка про недорікуватого джазового музиканта, який розмовляє тільки на своєму професійному жаргоні, також не позбавлена підстав. Середній джазмен зазвичай не може пояснити, як він грає, навіть аматору, який знається на музиці; багатьох музикантів такі питання нервують, ставлять у глухий кут. І з цієї причини вони, намагаючись відповісти, починають говорити побиті слова типу "свінгування", "фантазування", "динамізм", "самовираження".

Розуміння джазу ускладнюється тим, що більшість його найкращих дослідників вихована в європейській музичній традиції. Деякі з них, звісно, знайомі в загальних рисах з африканською музикою, але, тим не менш, вони, оперуючи поняттями акордів, ключових знаків і розмірів, з абсолютною неминучістю будуть чути європейську музику в тому, що створене за зовсім іншими законами, хоча певною мірою схоже запевною мірою і схоже за звучанням з музикою Баха або Джерома Керна. Джаз - це річ у собі, і спроба аналізувати його, використовуючи методи європейської теорії музики, має не більше шансів на успіх, ніж намагання зрозуміти поезію, виходячи із законів прози. Наприклад, європейська музика культивує певний стандарт тембрового забарвлення звуку, тобто вважається, що труба або скрипка мають якийсь "звуковий ідеал", який і має відтворюватися виконавцем із дотриманням прийнятих норм. У джазі тембр надзвичайно індивідуальний. Він може змінюватися - залежно від завдань виразності, від можливостей кожного музиканта - у будь-який момент.

У європейській музиці висота кожного звуку фіксована (невеликі відхилення допустимі тільки в провідному мелодійному голосі) і може бути виміряна за допомогою приладів. В джазовій музиці звук значною мірою мінливий за висотою, і в окремих стилях джазу деякі тони мелодії постійно ісвідомо "зміщуються" (з точки зору європейських норм). Європейська музика, принаймні в її традиційних формах, ґрунтується на темперації мажору і мінору. Блюз - один із найважливіших різновидів джазу - не можна вважати ні мажорним, ні мінорним, в його основі лежить зовсім інша ладова структура. У європейській музиці основна метрична пульсація, або граунд-біт, закладена в самій мелодії: ви легко зможете "відбивати такт ногою". У джазі граунд-біт не пов'язаний з мелодією і витримується самостійною ритм-групою. Очевидно, що джаз влаштований за своїми законами, і його специфіку неможливо зрозуміти з традиційної європейської точки зору.

Стосовно думки перших чотирьох тактів знаменитого соло піонера новоорлеанського джазу Джозефа "Кінга" Олівера: це соло з п'єси "Dippermouth Blues". У чотирьох початкових тактах Олівер використовує лише шість тонів, і якщо їх записати за допомогою європейської нотації, то ми отримаємо банальний і позбавлений сенсу уривок мелодії. Але в ньому напевно

є щось більше - адже недарма це соло так любили і часто виконували музиканти того часу, та й сьогодні його ще грають ті, чий батьки народилися вже після того, як Олівер записав це соло на платівку. Тут важливо - а точніше, в цьому вся суть, - як саме Олівер витягує ці звуки.

По-перше, два найважливіші тони являють собою особливі звуки - так звані блюзові тони (blue notes), - які не мають нічого спільного зі стандартною діатонічною гамою. І висота їхня не фіксована - під час виконання вони зміщуються.

По-друге, їхній тембр мінливий - за рахунок застосування Олівером сурдин і граул-ефектів. По-третє, ці звуки не збігаються з метричними частками і беруться навіть не між ними (за типом європейського синкопування), а незалежно від тактової сітки, немовби метрична основа взагалі несуттєва. І нарешті (ніби всіх цих складнощів недостатньо), в даному соло розробляється складна синкопічна формула, яка здатна поставити в глухий кут багатьох професійних музикантів. Усе це не тільки свідчить про майстерність Олівера, а й про те, що вимагається від будь-якого джазового музиканта.

У своїй імпровізації він повинен використовувати складну техніку синкопування, причому мелодія має бути незалежною від метричної пульсації. Необхідно також зрозуміти, що специфічна звукова лінія в соло Олівера - лише канва, графічний ескіз, на основі якого він створює живописне полотно. Важливе значення мають темброві модуляції, варіювання висоти звуків і, що особливо суттєво, розбіжність мелодії з граунд-бітом. У європейській музиці звуки певної висоти - в даному випадку "блюзові" ре і сі-бемоль - становили б головний аспект музичної побудови, а динамічні зміни слугували б лише забарвленням. Для Олівера ж мелодійні тони - це всього лише контури майбутньої джазової картини. Ця відмінність принципова. Для джазового музиканта важливо не те, які тони або акорди він грає, а те, як він їх грає.

Прекрасний джаз може бути виконаний на основі одного або двох тонів, що в європейській музиці, звичайно, неможливо. Відмінності між джазом і європейською музикою, про які йшлося вище, відносяться до галузі музичної техніки, але між ними є і соціальні відмінності, визначити які, мабуть, ще важче. Більшість джазменів любить працювати перед публікою, особливо танцюючою. Музиканти відчують підтримку публіки, яка разом з ними повністю віддається музиці. Цією особливістю джаз завдячує своєму африканському походженню. Але незважаючи на наявність африканських рис, про які зараз модно говорити, джаз - це не африканська музика, бо занадто багато успадковано ним від європейської музичної культури. Його інструментування, основні принципи гармонії та форми мають радше європейське, ніж африканське коріння. Характерно, що багато видатних піонери джазу були не неграми, а креолами з домішкою негритянської крові і володіли швидше європейським, ніж негритянським, музичним мисленням. Корінні африканці, які раніше не знали джазу, не розуміють його, точно так само губляться джазмени при першому знайомстві з африканською музикою. Джаз - це унікальний сплав принципів і елементів європейської та африканської музики. Зелений колір індивідуальний за своїми властивостями, його не можна вважати лише відтінком жовтого або синього, зі змішання яких він виникає; так і джаз не є різновид європейської або африканської музики; він, як то кажуть, є щось *sui generis* \*. Це вірно насамперед щодо граунд-біта, який, як ми побачимо пізніше, не є модифікацією будь-якої африканської чи європейської метроритмічної системи, а докорінно відрізняється від

них, і насамперед своєю значно більшою гнучкістю. Але якщо джаз і не африканська музика, він тим не менш насамперед є дітищем американських негрів. Дітищем американських негрів - тих, що трудилися на плантаціях, лісорозробках, річкових суднах, тих, хто пізніше стали мешканцями гетто великих міст: спочатку Нового Орлеана, а потім Нью-Йорка, Сент-Луїса, Чикаго, Мемфіса, Детройта та інших. Було б невірно вважати білих джазменів лише імітаторами музики американських негрів. Виконуючи джаз майже від самого його зародження, білі музиканти зробили вагомий внесок у його розвиток. Але основними творцями джазу були все ж таки негри. А негри, як відомо, вихідці з Африки.

На Африканському континенті (за площею він у чотири рази більший за США) є безліч різних природних і культурних зон. За всієї різноманітності африканських культур у більшості з них є спільні риси, серед яких виділяється особлива соціальна організація, властива племінним суспільствам і майже незнайома західній цивілізації.

Африканець відчуває тісний зв'язок зі своєю громадою. Він ототожнює себе зі своїм племенем так само, як хлопчисько - з улюбленою спортивною командою: її перемоги й поразки переживаються ним як особисті. Усе, що стосується племені, стосується і самого африканця. Почуття єднання з групою африканець, як і більшість представників інших культур, висловлює в обрядах. Є весільні, похоронні, мисливські та сільськогосподарські обряди; є обряди і для більш звичайних подій, на кшталт щоденної молитви чи навіть оброблення м'яса. Крім обрядів, африканець має й інший засіб утвердити свій зв'язок із громадою. Цей засіб - музика. Музика органічно входить у життя кожного африканця. І в нашому середовищі багато музики, але ми сприймаємо її інакше. Для африканця музика сповнена соціального сенсу; з її допомогою він висловлює багато зі своїх почуттів по відношенню до племені, сім'ї, людей, які його оточують. В Африці, звичайно, є і музика, призначена тільки для задоволення естетичних потреб, але її порівняно небагато. Здебільшого африканська музика має ритуальний або суспільний характер. Іншими словами, вона покликана створити канву для іншої діяльності або ж внести в неї активний динамічний початок. Часто музика є засобом вираження емоцій, які викликає та чи інша подія. Тому немає нічого дивного в тому, що африканська музика існує в найрізноманітніших формах, кожна з яких відповідає певній діяльності. Обрядові пісні супроводжують церемонії, пов'язані з народженням, досягненням повноліття, смертю та іншими подібними подіями. Існують так звані "оказіональні" пісні, які виконуються, щоб вселити мужність у мисливців і воїнів, оплакати загиблих або відсвяткувати перемогу.

Відомі також пісні, що супроводжують і зовсім буденні події; у деяких племен, наприклад, є пісня, якою відзначають випадіння у дитини молочного зуба. В африканському суспільстві музика відіграє майже таку саму роль, яку у нашому соціальному житті відіграє мова. Етномузикознавець Ернест Борнеман, один із перших учених, хто всерйоз почав писати про джаз, говорив, що в африканців "мова і музика не відокремлені чітко одна від одна від одної". У багатьох африканських мовах реальна висота звучання складів у слові визначає його сенс. Наприклад, слово око мовою йоруба означає 'чоловік', якщо обидва склади вимовляються високим тоном, 'мотика' - якщо тон першого складу нижчий за тон другого, 'каное' - якщо тон другого складу нижчий, ніж тон першого, і 'спис' - якщо обидва склади вимовляються низьким тоном. Ця залежність значення слова від тону його вимови пояснює природу такого

широко відомого явища, як мова "барабанів, що говорять". Річ не в тому, що барабанщик вибиває щось схоже на азбуку Морзе, а в тому, що він відтворює звуковисотний рельєф певних слів. Видатний фахівець з барабанів йоруба, що говорять, Уллі Бейер каже: "Розгадку того, як барабани можуть говорити, можна знайти в природі мови. Подібно до семітським мовам, у яких слова зрозумілі за одними тільки приголосними, у багатьох африканських мовах слова можна розуміти тільки за тоновим поданням". Таким чином, мова і музика переплітаються одне з одним і навіть утворюють єдність. Людина, описуючи щось, що трапилося з нею, в найдраматичніші, хвилюючі її моменти може перейти на спів. Учасники судової тяганини іноді проспівують частину своїх свідчень. А в піснях часом використовується мовне інтонування; в африканському співі є багато чого з того, що ми назвали б речитативом.

Що ж являє собою ця музика? Найбільш загальна характеристика її полягає в тому, що вона невіддільна від рухів людського тіла. Вона нерозривно пов'язана з плесканнями в долоні, притоптуванням і, що особливо важливо, зі співом. Африканська музика - це насамперед музика вокальна. Далеко не всі африканці грають на барабані чи на інших інструментах, але будь-який африканець співає і як соліст, і в групі, наприклад під час колективної праці, або бере участь у респонсорному співі. Африканці найчастіше співають в унісон, справжній гармонійний спів у них зустрічається рідко. Хоча в Африці переважає вокальна музика, інструментальна музика представлена також досить широко. Провідна роль серед музичних інструментів в Африці, як відомо будь-якому школяреві, відводиться барабану - від найменших ручних до величезних, розміром у 4-5 футів, на яких грають сидячи верхи. Крім барабанів, є безліч тріскачок, хлопавок, дзвіночків, брязкалець - так званих ідіофонів, які використовуються як ритмічні інструменти. Мелодійні інструменти представлені відносно слабо. До них належить кілька типів простих флейт з невеликим діапазоном, духові інструменти, виготовлені з морських раковин, бивнів слона тощо, на яких можна витягти тільки одну або дві ноти; кілька струнних, ксилофони та споріднені з ними інструменти, звуковисотні можливості яких зазвичай обмежені півдужиною тонів (хоча зустрічаються і великі ксилофони з діапазоном до двох - трьох октав).

Причина нечисленності африканських мелодійних інструментів порівняно з величезною безліччю духових, струнних і клавішних інструментів, які є в нашому розпорядженні, досить проста: африканська музика в основі своїй має ритмічний характер. Зрозуміти, наскільки складний і важкий - принаймні для нас - ритм африканської музики, немусикувант зовсім непросто. Можливо, найкращий спосіб отримати уявлення про нього - це спробувати рівномірно відбити ногою два удари, а руками за той же час зробити три хлопка. Досвідчений музикант легко впорається з таким завданням; здобувач музичного навчального закладу теж повинен зуміти це зробити.

А тепер, зберігаючи постійний ритм ударів ногою, постарайтеся подвоїти або потроїти кожен хлопок руками, або чергувати потрійний і подвійний хлопки, або синкопувати. Таке завдання може виявитися важкоздійсненним навіть для досвідченого професіонала. А африканець робить це з надзвичайною легкістю, причому на тлі не одиничного метричного пульсу, а одразу кількох, частина яких нам здається абсолютно незв'язаною з іншими. Така гра з використанням "перехресних ритмів" - основа африканської музики. Ось що каже А. М.



Джонс, один із провідних музикознавців-африканістів: "У цьому полягає сутність африканської музики; це те, до чого африканець прагне. У створенні ритмічних конфліктів він знаходить насолоду" [48]. Не вся африканська музика така; частина її заснована на вільній метриці, тобто не має чіткого ритмічного малюнка; це насамперед похоронні пісні та деякі культові заклинання. Але більша частина африканської музики нерозривно пов'язана з ритмічною поліфонією. Незмінним залишається граунд-біт; він може задаватися барабаном, ногами танцюриста або плесканнями слухачів. Іноді він відсутній у реальному звучанні - у таких випадках він має на увазі як музикантами, так і слухачами. (Наприклад, усі ми можемо відчувати метричний пульс пісні, не відбиваючи рахунок ногою.) На граунд-біт, що відстукується ногою, накладається один або кілька ритмічних голосів, які доручають барабанам або іншим інструментам, танцюристам або співакам; кожен ритмічний голос пов'язаний з тією чи іншою ритмічною моделлю (pattern), яка відповідає конкретному типу музики. Будь-яка з цих моделей, узята окремо, відносно проста, і освічений західний музикант може відтворити її без зусиль, хоча в ряді випадків він може зіткнутися з досить незвичними і для нього формами синкопування. Труднощі полягають у тому, щоб строго витримати свою ритмічну лінію в оточенні інших ритмічних голосів, частина яких лише незначно відрізняється від вашого, тоді як інші з ним майже не пов'язані. Як правило, ці ритмічні моделі не імпровізуються. Вони повторюються, іноді протягом тривалого часу, доти, доки ведучий барабан, танцюрист або хто-небудь інший не подасть сигнал перейти до іншої ритмічної моделі. Уся приналежність цієї музики - у поєднанні ритмічних ліній, що примхливо сплітаються одна з одною, то розходяться, то знову сходяться разом. У уважного слухача це може викликати порушення орієнтації, схоже на зоровий ефект, який виникає, коли ви сидите в одному поїзді, а інший у цей час вирушає зі станції. На мить ви губитеся, не знаючи, чи то ваш поїзд рушив, чи то інший, чи то сама станція прийшла в рух. В африканській музиці, за словами видатного музикознавця Річарда А. Вотермана, "таке фразування, засноване на принципі офф-біт, і пов'язане з ним зміщення акцентів можуть таїти в собі загрозу порушення внутрішньої орієнтації слухача, його суб'єктивного метронома, чого насправді ніколи не відбувається".

Один з основних типів перехресного ритму в африканській музиці будується на протиставленні дводольного і тридольного метрів, на контрасті між схемами з двома, чотирма або вісьмома акцентами на одиницю часу, з одного боку, і трьома або шістьма - з іншого. Багато ритмічних структур будуються за принципом геміоли, причому так, що ми сприймаємо їх як чергування тактів дводольного і тридольного розмірів. В інших випадках два метри співіснують одночасно, що створює напругу і контраст. Такий тип перехресного ритму не є єдиною можливістю; як я вже казав, ритмічні контрасти можуть бути надзвичайно складними. Але перехресний ритм, побудований на сполученні дводольності та тридольності, зустрічається повсюдно в музиці африканських народів, що живуть на південь від Сахари. Групове почуття, властиве африканцям, пояснює той факт, що музика, пов'язана з будь-якою діяльністю, не просто супроводжує її, а є органічним компонентом цієї діяльності.

Рухи танцюристів, плескання присутніх, удари ланцюгами по землі суть елементи єдиного цілого, яке поєднує в собі рух, музику та інші звуки. Плескання в долоні, удари ланцюгів і навіть буззвучні рухи тіла танцюриста сприймаються як перехресний ритм або

безліч таких ритмів, які в даній ситуації нітрохи не менш важливі, ніж гра на барабані. Коли африканський музикант демонструє трудову пісню музикознавцю-етнографу, він завжди імітує звук відсутньої сокири, молота або весла. Хоча ритм - це душа африканської музики, в ній, звісно, є і мелодія. І тут ми підходимо до складного питання про звукоряди африканської музики - фахівці сперечаються про них уже не одне десятиліття. Звукоряд є система тонів, розташованих у порядку поступової зміни їхньої висоти. У європейській музиці є два основних звукоряди: мажорний і мінорний; мінорний звукоряд існує у трьох різновидах. Кожен звукоряд спирається на тоніку, або опорний тон. До - тоніка звукорядів До мажору або до мінору; ре - тоніка звукорядів Ре тоніка Ре мажору або Ре мінору і т. д. З тонів звукоряду і будуються мелодії. Ці гами є діатонічними, тобто вони складаються з комбінацій півтонів (півтон - інтервал між двома сусідніми клавішами на фортепіано) і тонів (тон - інтервал, утворений сумою двох півтонів).

Однак у європейській музиці, особливо в народній, є й інші звукоряди. Певну їхню групу ми називаємо пентатонічними (сюди належать п'ятиступеневі гами). Існує багато видів пентатоніки. Пентатонічні звукоряди поширені в багатьох музичних культурах. З усіх видів пентатоніки найчастіше зустрічається така, яка утворюється на основі діатонічної гами без IV і VII ступенів: наприклад, До мажорна пентатоніка складається зі звуків до, ре, мі, соль, ля. Цей звукоряд широко використовується не тільки африканцями, він є основним у шотландській та ірландській народній музиці, у музиці американських індіанців, у музичному фольклорі Китаю, Японії, Таїланду, він був характерний для загиблих стародавніх цивілізацій Мексики, Перу та інших регіонів. Вивчення найдавніших інструментів дає змогу встановити, що він був відомий ще у 2800 р. до н. е. (Цікаво зазначити, що пентатоніку можна отримати на чорних клавішах звичайного фортепіано; користуючись ними, ви можете підібрати мелодії, побудовані на цьому звукоряді). Настільки широке поширення пентатоніки наводить на думку про те, що вона має фундаментальне значення.

І це справді так. Музика не є чимось випадковим, ефемерним. Багато її принципів пов'язані з фізичними законами, і пентатоніка підтверджує це. Вона, як і фарби художника, - творіння природи. Цікаво, що в пентатоніці немає півтонів, характерних для діатонічного ладу, вона містить лише цілі тони або більш ширші інтервали. Важко судити про справжній стан речей, але, цілком ймовірно, в різних культурах світу пентатоніка міцно увійшла в практику на більш ранніх стадіях розвитку музичної системи, ніж інші звукоряди, наприклад європейський діатонічний звукоряд або індійські лади.

Як би там не було, але африканська музика, і особливо музика Західної Африки, звідки здебільшого вивозили рабів у Новий Світ, мабуть, всіляко уникає півтонів, без яких не може обійтися європейська музика. Під час аналізу десяти пісень (головним чином чином західноафриканських), записаних А. М. Джонсом, я встановив, що рух по півтонах тут використовується вкрай рідко. У дев'яти з десяти пісень півтонових сполучень звуків немає взагалі; у десятій пісні шість разів зустрічається побудова з переходом від сі до до. Але і ці рідкісні півтонові переходи тільки удавані, оскільки, якщо вірити Джонсу, півтон в африканській музиці завжди розширено (наприклад, до трьох чвертей тону) за рахунок незначного підвищення верхнього звуку або зниження нижнього.

Інша важлива особливість африканської музики - тяжіння до нечіткого, грубуватого тембру звучання; у джазі він отримав назву дерті-тон ("нечистий" тон). На відміну від нас африканці у співі не прагнуть до ідеально чистого, точного інтонування. У них не прийнято марнувати компліменти один одному з приводу приємного голосу. За допомогою різних прийомів вони досягають великої насиченості, динамічності звуку. Вони використовують у співі різкі гортанні та вібруючі звуки; іноді спів перемежовується вигуками та вигуками. У деяких регіонах популярний фальцетний спів, а також спів у декламаційній манері. Ернест Борнеман писав: "Коли ми хочемо виділити слово, ми підвищуємо голос, іншими словами, підвищуємо висоту тону. Але в тих африканських мовах, де зміна висоти складу може надати всьому слову іншого значення, у вас залишається одна можливість емпатичного виділення: тембр. Ви можете акцентувати склад, змінивши забарвлення тону, спосіб звуковидобування або характер вібрата". У цьому полягає ще одне свідчення тісного зв'язку музики і мови в африканців.

Різні засоби динамізації тембру застосовуються і в інструментальній музиці. Африканське "ручне фортепіано", являє собою кілька пластин, закріплених на резонаторі спеціальної форми, часто постачають металевими язичками, що вібрують при кожному звуці. На барабан часто вішають намисто або раковини, які деренчать при ударі. Поряд з відмовою від "чистих тембрів" для африканської музики характерні також звуки з невизначеною або нестійкою висотою. Взагалі, точність відтворення фіксованої висоти звуку для африканця не має того значення, яке надає їй музикант європейської традиції. Як правило, перший звук фрази африканець виконує зі ковзанням інтонації вгору, а в останній допускає різке зниження висоти тону, що європейцем сприймається як детонування.

Ще одна особливість африканської музики, що проявилася в джазі, пов'язана з тенденцією до повторення будь-якого розділу пісні протягом тривалого часу, до тих пір, поки соліст або виконавець на першому барабані не вирішує перейти до іншого розділу або моделі. Крім того, останній звук попереднього розділу є першим у наступній побудові, у зв'язку з чим напрошується асоціація зі змією, яка ніби заковтує свій хвіст. Значення цього прийому виходить за рамки власне музичної традиції. У більшості африканських культур екстатичний стан або стан трансу учасників є обов'язковою умовою релігійної церемонії.

Зазвичай людина приходить у такий стан, танцюючи кілька годин поспіль у супроводі безперервного потоку поспіль у супроводі безперервного потоку музики. Африканці вважають, що в людину в стані трансу вселяється божество або дух і тим самим вона очищається від гріхів. Вчені досі сперечаються про те, як людина приходить у такий стан і чи залишається вона при цьому у свідомості. Але в будь-якому разі безсумнівно, що досягнення екстатичного стану навряд чи можливе без тривалого одноманітного музичного супроводу.

Форма музичного твору європейського типу зазвичай має певну архітектуру та драматургію. Вона, як правило, містить побудову в чотири, вісім, шістнадцять і більше тактів. Маленькі побудови об'єднуються у великі, ті своєю чергою - у ще більші. Окремі частини повторюються, і форма твору розгортається в процесі чергування напружень і спадів.

Цей процес спрямований до загальної кульмінації та завершення. Цей тип музики, що використовує різноманітні засоби виразності, був би абсолютно непридатний для приведення людини в екстатичний стан: для цієї мети потрібна музична структура, що передбачає

безперервне повторення матеріалу без зміни настрою. Цей зв'язок африканської музики з екстатичним станом, з одного боку, і пентатонікою та мобільною інтонацією - з іншого, відбився пізніше в джазі. Уважна людина без зусиль помітить, що тенденція до повного занурення в музику, яка зазвичай поєднується з тривалим танцем, що нерідко вимагає атлетичної витривалості, властива всім видам американської музики, що мають африканські витоки, таким, як джаз, рок, госпел-сонг, свінг.

Ця музика народжувалася поступово. Перший час негри в Америці продовжували, наскільки це було можливо, виконувати зрозумілу їм африканську музику. Але на Півдні барабани і духові інструменти були майже повсюдно заборонені - рабовласники боялися, що негри з їхньою допомогою передаватимуть сигнали до повстання. (Музикознавиця Діна Дж. Епстайн переконана, що саме заборона барабанів і духових інструментів зумовила широке поширення банджо, єдиного сучасного інструмента, що має африканське походження). Але на Півночі, де рабів, а отже, і побоювань з приводу можливих повстань, було менше, неграм дозволяли влаштовувати фестивалі музики й танцю, багато в чому схожі на їхні африканські прообрази.

Найвідомішим із них був "Пінкстер" ("Трійцевий день"), який отримав назву за відомим церковним святом. Фестиваль "Пінкстер" тривав кілька днів поспіль, а іноді й цілий тиждень. Сотні негрів збиралися на відкритому, спеціально обладнаному майданчику. Ті, хто міг собі це дозволити, вбиралися в маскарадні костюми - це могла бути англійська військова форма або суміш дивовижних нарядів, зібраних звідусіль. З музичних інструментів були барабани африканського типу, набір ідіофонів, зроблених з кісток, черепашок або дерева за африканськими зразками, і, можливо, якісь європейські інструменти на кшталт флейти чи скрипки. Виголошували промови; обирали керівника або короля фестивалю; і день за днем тривали танці, які нерідко доводили учасників до екстазу. Ці фестивалі, очевидно, були за природою своєю африканськими, але пристосованими до нових умов. Незважаючи на заборону барабанів, фестивалі влаштовувалися і на Півдні, насамперед у Новому Орлеані, де вони, принаймні до 1851 року, відбувалися щонеділі на знаменитій Конго-Сквер. У Новому Орлеані неграм дозволяли влаштовувати свята, і це давало змогу зберігати старі африканські музичні традиції. Але більшість фестивалів не пережила XVIII століття, та й величезна число негрів, які працювали на південних плантаціях, не мало можливості потрапити на них. Без організованих обрядових форм африканська музика не могла існувати, тому стара музична традиція поступово згасала. Протягом XVII і XVIII століть багато негрів, а можливо, і більша частина їх, нерідко стикалися з європейською музикою. Негри, які відвідували церкву, поступово засвоювали європейську манеру співу. Інші вчилися грати на саморобних інструментах європейського типу, наслідуючи білих, які їх оточували. З плином часу європейська музична практика справляла дедалі більший і більший вплив на стару африканську традицію; почався процес синтезу двох музичних культур, на основі якого і виник музичний фольклор американських негрів.

Трудова пісня була основною формою негритянської музики. Цікаво, що у європейців не було стійкої традиції трудових пісень. Широкого поширення набули групові матроські пісні, які задавали ритм таким операціям, як вибирання канатів або поворот кабестану, але монотонні роботи: обробіток землі, жнива, стрижка овець - виконувалися без музичного

супроводу. Отже, у цій царині негри не зіткнулися з місцевою культурною традицією і тому могли вільно використовувати власну африканську музику. Білі господарі зазвичай не заперечували: для них спів негра означав, що він задоволений життям. Від такого негра менше неприємностей. Але самі негри вважали, що пісня надавала їм сили, допомагала витримати виснажливу, каторжну роботу. Таким чином, трудова пісня стала найважливішим носієм негритянської музичної традиції і дала змогу зберегти її аж до початку нашого століття, коли ручна праця стала витіснятися машинною.

Трудові пісні були нескінченно різноманітними за призначенням, стилем і змістом. Наприклад, пісні, що лунали на масових збіговиськах, коли "всім миром" лушили кукурудзу, були просто розвагою, що полегшувала працю.

Слова трудових пісень могли бути і не пов'язані з виконуваною роботою. У них могло розповідатися про веслування або луцення кукурудзи, але найчастіше вони висловлювали те, що було у співака на душі: його життєві тяготи, релігійні уявлення, ставлення до господаря тощо. Нерідко текст був глузливим або навіть знущальним, що відповідало африканській традиції. Гангерфорд з подивом відзначав, що веслярі у своїй пісні жартували над сім'єю білих, яку вони везли, дражнили молодих красунь, висміювали їхні примхи.

Особливе місце трудової пісні в музиці рабів пояснюється тим простим фактом, що саме праця займала більшу частину часу в житті раба. Але найбільша увага дослідників випала на частку так званих спіричуелів. У колоніальний період якщо негр і відвідував церкву, то це була церква для білих. Музика, що виконувалася там, була досить примітивною. Пересічний парафіянин XVII століття майже не вмів читати, а вже про знання нотної грамоти і говорити не доводиться. У той час священник або будь-хто інший вигукував присутнім черговий рядок гімну, поки паства доспівувала попередній рядок. Збірка церковних гімнів зазвичай не була представлена у нотному записі, і гімни співали на ті мелодії, які були знайомі прихожанам, парафіянам. Такий стан речей не сприяв милозвучності, і спів ранніх згромаджень найчастіше був фальшивим, монотонним і різким за звучанням. Але яким би він не був, негри брали у ньому участь, принаймні на Півночі.

Спроба створити нову націю розколола Північ і Південь, які по-різному дивилися на проблему рабства. На загрозу знищення рабовласництва Південь відповів посиленням жорстокості щодо негрів. Посилилася сегрегація, внаслідок якої негрів дедалі частіше не допускали до церкви. Вони, своєю чергою, не протестували, втомившись бути другосортними громадянами в храмі божому, і приблизно з початку XIX століття стали з'являтися самостійні негритянські церкви.

Церкви ці, природно, не могли обійтися без музики. Спочатку чорні парафіяни без змін прийняли церковні гімни білих, особливо методистські гімни Джона Веслі. Але з плином часу зменшувався вплив культури білих, і музична традиція, що розвивалася головним чином у трудових піснях, почала проникати і у церковний спів. Важко встановити скільки-небудь точний час, але, найімовірніше, цей процес почався в першому десятилітті XIX століття, незабаром після утворення негритянських церков, і до 1850 року він вже закінчився. Так церковна музика вбирала в себе риси музичного фольклору американських негрів.

Водночас у релігії білих набирала силу євангелістський рух, відомий під назвою "друге пробудження". Цей рух ґрунтувався на ідеї повернення до релігійної практики, більш

емоційної, ніж офіційна, що існувала у XVIII столітті. Характерною особливістю цього руху були зібрання вірян, які зазвичай відбувалися просто неба, в полі або в лісі, і тривали кілька днів поспіль. Поруч ставилися намети. Вночі місце зібрання перетворювалося на безмежне море багать. Сотні й сотні молільників збиралися перед імпровізованою кафедрою і цілими годинами, а часто й цілу ніч безперервно слухали пристрасні проповіді та співали полум'яні гімни. Кульмінацією цих церемоній були емоційні "просвітлення" тих, хто молився, які з криком або стогонами просили про спасіння душі та благословення церкви. Нерідко члени конгрегації впадали в стан трансу. Ці молитовні зібрання багато в чому були схожі на африканські культові обряди, тому не дивно, що негри дуже скоро стали в них брати участь. Спочатку вони приходили на релігійні зібрання білих, влаштовуючи свої стоянки по сусідству з їхніми таборами. Коли традиція таких зборів у білих стала згасати, негри продовжували їй слідувати, оскільки багато хто з них на початку XIX століття ще зберігали в пам'яті дитячі враження про культові ритуали в Африці.

Один елемент культового церемоніалу потребує особливої уваги: я маю на увазі так званий ринг-шаут - рід танцю, що супроводжував спів спіричуелів. Спіричуели, які були невід'ємною частиною негритянських релігійних церемоній і які нам відомі вже в "облагородженому" вигляді, становлять найважливішу частину американської пісенної спадщини.

Спочатку вони будувалися на принципі "запитання - відповідь", і слова їх були, як правило, пов'язані з будь-яким біблійним сюжетом або з епізодом із життя чорношкірих рабів.

Церковні та трудові пісні становили найважливішу частину музики рабів, але жодним чином не вичерпували її. Негр, вірний традиціям, насичував своє життя музикою в усіх випадках, коли це було можливо. Дослідники часто звертали увагу на такі жанри музичного фольклору, як філд-край, або холер.

У чому саме полягала функція холера, важко сказати. Деякі коментатори вважають, що з їхньою допомогою раби "давали вихід своїм почуттям", але це твердження мало що пояснює. З опису видно, що вони мали чітко виражену запитально-відповідну форму, з чого можна зробити висновок, що негри таким чином підбадьорювали один одного; але за іншими свідченнями можна припустити, що іноді негр виконував їх сам для себе, не розраховуючи на відповідь. Не виключено, що вони служили сигналами, що попереджали про наближення наглядача або про те, що десь поблизу з'явилися білі люди. Але точно ми цього не знаємо. Із суто музичного погляду холер являв собою вільну за ритмікою фразу з кількох звуків, досить нестійких за висотою.

У музичному фольклорі американських негрів можна виділити три основні особливості. Перша стосується ритміки й полягає в спробі пристосувати африканські перехресні ритми до європейської системи. В одному сучасному дослідженні йдеться: "Одна з відмінних рис пісень, які виконують негри-веслувальники, полягає в тому, що їх співають з невеликим ритмічним запізнюванням...". Є й багато інших свідчень про те, що мелодії співаються "не в ритмі".

Оскільки ми не володіємо точними нотаціями, ми не можемо судити напевно, як ці співаки поводитися з ритмом. Щоправда, існують записи народної музики американських негрів, зроблені в XX столітті (здебільшого в 30-40-х роках) Джоном і Аленом Ломаксами,

і за цими записами, за дослідженнями Гаррісон, Перріш та інших, а також на підставі того, що ми знаємо сьогодні про джаз, можна зробити досить чіткі висновки про ритмічну організацію негритянської музики того часу. Можна з достатньою впевненістю стверджувати, що виконавці пісень порушували основну метричну схему, досягаючи, принаймні в деяких мелодіях, значної ритмічної свободи. Фраза могла починатися не на одній з основних часток або строго між двома частками, як це прийнято в практиці європейського синкопування, а в будь-якому місці, незалежно від тактової сітки; інші звуки музичної фрази могли виконуватися однаково, незалежно від граунд-біта і метра.

У своєму співі американські негри не відтворювали систему перехресних ритмів, що існують у музиці африканських барабанів, а, використовуючи лише сам принцип перехресної ритміки, знайшли новий спосіб його втілення шляхом зміщення мелодії відносно метричної пульсації, яка лише формально слугує їй підтримкою. Цей принцип став основоположним у джазі. Далі ми побачимо, як один стиль джазу змінювався іншим, але виконавці завжди знаходили спосіб зміщувати мелодійні лінії щодо метричної основи. "Аритмічні" мелодії були характерні для джазу від самого початку.

Пізніше музиканти бопа запровадили в практику метричні зрушення, за яких у мелодії акцентувалися друга і четверта частки такту, в той час як ритм-група грала з акцентами на першу і третю частки. Згодом вони взагалі зруйнували метричну основу, використовуючи фрази тривалістю в три і п'ять тактів або менше такту всупереч звичайній чотиридольній схемі. Ще пізніше Джон Колтрейн і його послідовники стали протиставляти модальні мелодійні структури метрично акцентованим акордам або витриманим басовим звукам, постійно виходячи за рамки звичних гармонійних зворотів. Як би це не виражалося - гармонійно, ритмічно чи метрично, але фразування мелодії, незалежне від стійкої основи супроводу, було головним принципом джазу в усі періоди його розвитку. А витoki цього явища слід шукати в музиці американських негрів, які розробили свої способи відтворення того відчуття, яке досягалося за допомогою перехресних ритмів в африканській музиці.

Друга важлива особливість афроамериканського музичного фольклору XIX століття полягає у своєрідному трактуванні звукорядів. У цій царині ми відчуваємося впевненіше, оскільки з основами звуковисотної організації європейці знайомі краще, ніж африканці. Природно, що в багатьох негритянських піснях зустрічається пентатоніка, широко поширена в музиці різних народів світу. У деяких піснях використовується звичайний європейський діатонічний звукоряд. Зустрічаються також "усічені" варіанти звукорядів обох зазначених типів: наприклад, пісня "Sold Off to Georgy", записана Хангерфордом, побудована на чотиріступеневій шкалі: ля, до, ре, мі (можливо, тут ми маємо справу з пентатонікою, в якій опущено щабель соль). Але питання про звукоряди цим не вичерпується. Дослідники не раз відзначали труднощі запису негритянської музики за допомогою європейської нотації.

Третя важлива особливість музичного фольклору американських негрів - специфічна практика колорування мелодії за рахунок застосування горлових тонів, шумових призвуків, фальцету, широкого вібрато і мелізмів. Ці прийоми були запозичені безпосередньо з африканської музичної традиції і майже не зазнали змін, але, як легко помітить кожен любитель джазу, з часом вони проникли і в інструментальну музику. Нарешті, африканська музика не знала справжньої гармонії. Співак, звісно, міг вступити на той чи той інший

інтервал вище або нижче від більшості співаючих, але це не було гармонізацією мелодії в європейському сенсі.

Цілком очевидно, що протягом майже трьох століть неграм в Америці вдалося зберегти надзвичайно багато від африканської культури. Негритянська музика, звісно, була спочатку не настільки багатою, як музичні культури, з яких вона розвинулася, що цілком зрозуміло, оскільки в Америці доступ негрів до музичних інструментів був обмежений, та й часу на музикування в них залишалося небагато. Але музика ця була виразною і добре служила негритянському населенню. Саме завдяки їй народжувалися спіричуели, негритянські трудові, ігрові та каторжні пісні.

Негри навряд чи могли ігнорувати музику білих, і деякі з них долучалися до неї з найперших днів існування країни. Насамперед негри знайомилися з танцювальною музикою білих, роль якої в житті Америки XVIII століття була дуже важлива. Танці були основною розвагою для всіх соціальних верств населення. Тому попит на музикантів будь-якої кваліфікації був дуже великий. Хоча в деяких заможних сім'ях були клавесини та клавикорди, клавішні інструменти того часу мали занадто слабе звучання, щоб супроводжувати танці. До складу звичайного танцювального оркестру входили ударні, поперечна і поздовжня флейти, труба або горн і, що дуже важливо, скрипка. Часто скрипаль грав один. (Сучасні кантрі-групи - прямі нащадки тих давніх танцювальних оркестрів).

Іноді рабовласники, щоб завжди мати під рукою музикантів для супроводу танців, самі купували неграм скрипки та барабани. Багато вільних негрів у пошуках надійного джерела заробітку навчалися європейської музики самостійно, виготовляючи для себе скрипки і барабани з доступних матеріалів.

До кінця XVIII століття в США сформувалася категорія професійних негрів-музикантів (як вільних, так і рабів), які дивилися на музичну кар'єру як на божу благодать, що звільняла їх від виснажливої праці на плантаціях. Зараз ми розглядаємо ту частину музичної спадщини негрів, в якій африканська традиція стикалася з вельми сильною місцевою культурою. У негритянських трудових піснях змогли зберегтися багато африканські елементи, оскільки аналогічних пісень у білих не було.

Але танцювальної музики у білого населення було більш ніж достатньо, і негри вчилися її виконувати. Закономірно, що тут традиції білих поступово взяли гору, причому навіть у тій танцювальній музиці, яку негри грали самі для себе.

### **Регтайм.**

Не меншу роль у становленні раннього джазу відіграв регтайм – інший вид негритянської музики, який розвинувся приблизно в той самий час, що і блюз. Не слід забувати про те, що підготовка негритянських музикантів до самого останнього часу не мала нічого спільного зі строго розробленою системою музичної освіти, звичайною для культури білих. Учень, який отримує європейську музичну освіту, намагається так оволодіти інструментом, щоб формально вміти зіграти будь-який музичний твір, з яким він у майбутньому зіткнеться. Негритянський музикант ставився до гри на інструменті зовсім по-іншому: він починав із засвоєння тих прийомів чи мелодій, які йому подобалися. Негр опановував тільки ту техніку, яка йому була необхідна для виконання улюблених ним речей. Якщо білий трубач, наприклад, міг грати гами у всіх тональностях, то музикант-негр опановував нову тональність



тільки тоді, коли зустрічався з п'єсою, написаною саме в цій тональності. Багато піаністів раннього регтайму отримали саме таке музичне виховання. Більшість із них, мабуть, узагалі не знала нотної грамоти. Але серед них усе ж таки зустрічалися музиканти з європейською освітою. Розповідають, що деякі навіть закінчили консерваторію. Ці музиканти стали формалізувати принципи рег-гри, створюючи на основі цього стилю особливий жанр. Вони не тільки складали п'єси, але записували їх нотами, з метою можливої публікації, чим, звісно, сприяли європеїзації цієї музики. Зникли блюзові тони, оскільки піаністи не могли їх відтворити на своєму інструменті.

Рег-фігури в мелодіях було зведено до звичайного синкопування, а саму мелодію було прив'язано до граунд-біту, і лише жорсткий характер синкопування нагадував про африканські перехресні ритми. Ми не знаємо, хто був автором першого регтайму. Наскільки відомо, сам термін уперше зустрічається в назві "Ma Ragtime Baby" - п'єси, написаної Фредом Стоуном і опублікованій 1893 року. Але хто б не був першим, все ж найвидатнішим із них був, за загальним визнанням, Скотт Джопплін. До тридцяти років Джопплін був висококваліфікованим музикантом - він викладав музику, займався аранжуванням, керував музичними колективами, співав, грав не тільки на фортепіано, але, можливо, відповідно до моди тих років, на багатьох інших інструментах.

Тоді ж він починає складати музику. Його перші твори - типові для того часу сентиментальні пісеньки - мало відрізнялися від тисяч їм подібних. До 1897 року країну охопило повальне захоплення регтаймом. Це було справжнє безумство, одне з багатьох, які Америка пережила у зв'язку з популяризацією різних форм негритянської музики. Подібно до джазової лихоманки 20-х років, свінгового буму 30-х і шаленій моді на соул 60-х, захоплення регтаймом було пов'язане з танцем; танцем цим був кейкуок. Білі музиканти швидко освоїли регтайм, і в період між 1900-1915 роками він домінував у популярній музиці США. Регулярно влаштовували конкурси регтайму, набули поширення школи регтайму, видавали популярні книжки та навчальні посібники.

Мода перекинулася в Європу, де композитори стали використовувати теми з регтаймів у своїх творах. Найвідоміший з них "Galliwog's Cakewalk" К. Дебюссі. Цей бум торкнувся і Джоппліна. У 1899 році він приніс видавцеві кілька своїх регтаймів. Видавець вибрав лише один - "Original Rags". Серед відкинутих був і регтайм, який Джопплін назвав "Maple Leaf Rag". Однак Джопплін знав собі ціну. "Коли-небудь, - говорив він своєму другові, - "Maple Leaf" зробить мене королем регтайму". Джопплін не терпів спрощенства в популярних регтаймах і засуджував піаністів, які заради дешевого ефекту прискорювали темп. Він наполягав, щоб його регтайми виконувалися так, як написані.

Останнє зауваження дуже важливе. У той час багато виконавців регтаймів вільно поводитися з мелодією, продовжували грати в старій манері, ламаючи рег на свій розсуд. Для регтайму типові два наступні прийоми мелодійного розвитку. По-перше, повторення - прийом, відомий будь-якому шанувальнику музики Баха, - коли одна й та сама музична фраза повторюється в іншій тональності, зазвичай віддаленій від початкової на секунду або терцію. По-друге, для регтайму характерний уже відомий нам принцип "питання - відповідь", коли друга фраза протиставляється першій. Розміри регтаймів, як правило, стандартні: 2/2, 2/4, 3/4, 4/4 і 6/8.

Більшість тем регтаймів складається з дво- або чотиритактових фігур, які, повторюючись або варіюючись, утворюють шістнадцятитактові або тридцятидвохтактові побудови. Рег складається з трьох, чотирьох або навіть п'яти таких побудов, зазвичай повторюваних або варійованих через певні інтервали за типом рондо, з яким такий музикант, як Джоппін, безумовно, був знайомий. Витоки регтайму знаходять у багатьох музичних формах, і насамперед передусім танцювальних кадрилих, лансьє, польках, але найбільший вплив на регтайм справив марш. Маршируючий оркестр має довгу історію в США і, як ми вже бачили, протягом багатьох десятиліть відігравав велику роль у негритянській музиці. Марш був найпопулярнішою музичною формою, відомою будь-якому негритянському музиканту, і тому не дивно, що саме марш відіграв вирішальну роль у становленні регтайму. Чимало регтаймів у нотних виданнях називалися маршами, наприклад "Champagne Rag" Лемба і "The Fascinator" Скотта.

### **Новий Орлеан.**

Можливо, найпереконливіше свідчення на користь того, що батьківщина джазу - Новий Орлеан, полягає в характері самого міста. Новий Орлеан не схожий на жодне місто США. Заснований 1718 року Жаном-Батистом Ле Муаном, з перших своїх днів він став великим містом американського Півдня, несучи в собі значно більшою мірою риси франко-іспанської, ніж англосаксонської культури.

Його духовною батьківщиною була Франція. Для міста був характерний дух свободи, що виражався, крім іншого, в любові до розваг і розваг. Новий Орлеан часто називали Парижем-на-Міссісіпі, і він усім стилем свого життя підтверджував цю назву. Іноді тут одночасно показували вистави три оперні трупи - факт вражаючий для міста з населенням менше п'ятдесяти тисяч осіб.

Крім того, в Новому Орлеані завжди було кілька симфонічних оркестрів, зокрема (у 30-х роках XIX століття) й оркестр Негритянського філармонійного товариства. І ось що дивно: бурхливе музичне життя нерідко об'єднувало негрів і білих. Півтора десятка міських танцювальних оркестрів здебільшого склалися з чорношкірих музикантів. Вони грали на танцях і для білих, і для негрів. (Нерідко бували і змішані оркестри; коли Негритянському філармонійному товариству не вистачало музикантів, воно запрошувало у свій оркестр білих виконавців). Це зовсім не означає, що між неграми і білими існувала хоча б відносна рівність; більшість негритянського населення міста була змушена займатися виснажливою фізичною працею.

Новий Орлеан у всіх сенсах залишався містом Півдня. Але майже півтора століття, від часу його заснування і до Громадянської війни, музика і танці були єдиною сферою суспільного життя, де між неграми та білими не було нездоланного бар'єру. Отже, Новий Орлеан був вельми своєрідним американським містом. Веселе, галасливе, строкате, воно вирізнялося з-поміж інших міст своєю музичністю і тому давало негру більше можливостей для самовираження, ніж будь-яке інше місто на Півдні США. З точки зору джазу особливо важливим є той факт, що в Новому Орлеані існувала унікальна субкультура темношкірих креолів. Креольська культура - предмет маловивчений. У Новому Орлеані і зараз знайдуться люди, які наполягатимуть на тому, що темношкірих креолів немає і не буває, водночас низка істориків джазу, мабуть, взагалі не підозрюють, що не всі креоли мають темний колір шкіри.

Самі креоли до останнього часу енергійно протестували проти того, щоб їх вважали неграми. У 1952 році новоорлеанець М. Х. Геррін писав у своїй книзі "Креольська аристократія", що слово "креол" не стосується людей змішаної крові. Креоли – це люди французького та іспанського походження, але народжені на відміну від іммігрантів в Америці. У Новому Орлеані та на узбережжі Карибського моря креолами називали нащадків перших поселенців, і вони пишалися цим. Але після приєднання до США Луїзіани 1803 року в Новому Орлеані та його околицях стали з'являтися так звані "американці", які з часом набули влади та впливу.

Креоли відчували себе дедалі більш ущемленими. Об'єднуючись, вони всіма силами намагалися зберегти свою європейську культуру. Креоли продовжували розмовляти місцевим діалектом французької мови, сліпо наслідували французьку культуру, а найбільш заможні з них посилали своїх дітей навчатися до Парижа. Пізніше з'явилися креоли-мулати з різним кольором шкіри. Вони говорили французькою, пишалися своєю культурою й освіченістю (найчастіше вельми скромною) і, найголовніше, наполегливо підкреслювали, що вони не негри. Останнє не дивно: адже вони жили в суспільстві, де негр не просто перебував на нижчому щаблі соціальної ієрархії, а був рабом. Креоли-мулати зі світлішим кольором шкіри мріяли влитися в біле креольське суспільство, і багатьом це вдавалося. Протягом першої і навіть на початку другої половини ХІХ століття темношкірі креоли утворювали нестійку самостійну соціальну групу, відокремлену від негритянської маси. Однак після Громадянської війни, коли білі південці запровадили нелюдський "закон Джима Кроу", який фактично знову перетворював негрів на рабів, соціальне становище кольорових креолів різко погіршилося.

Відповідно до закону, у штаті Луїзіана людина з будь-якою домішкою африканської крові вважався негром. Музика була важливою складовою частиною культури креолів, якою вони дуже дорожили. Уміння співати, грати на фортепіано або на будь-якому іншому інструменті вважалося серед креолів ознакою гарного виховання, тому молодь було заведено вчити музики. Як і в сім'ях білих американців, з них не думали робити музикантів-професіоналів. Професія музиканта в Америці минулого століття не була престижною. Темношкірий креол хотів, щоб його дитина була музично освіченою. Це передбачало лише відвідування опери, гру на фортепіано в колі друзів або ж в аматорському ансамблі. Зрозуміло, що за такого ставлення до музики креолів ніщо не могло зацікавити у негритянському музичному фольклорі. Креоли були переважно міськими жителями. У них не існувало традиції трудових пісень; будучи католиками, вони не відвідували негритянських церков, де звучали спіричуели та хороводні шаути, в яких чітко простежувався африканський вплив. Темношкірі креоли були, якщо так можна висловитися, "правильними" музикантами. Вони грали за нотами, не знали імпровізації, їхній репертуар був обмежений набором популярнихарій, пісень і маршів - репертуар, звичайний для більшості білихмузикантів того часу. Цей факт має неабияке значення: музиканткреол був вихований винятково в європейських традиціях і зазвичайпрезирливо ставився до негрів, які не знали нотної грамотиі грали "низькопробні" блюзи. Еліс Зено, мати одного з першихновоорлеанських джазових кларнетистів Джорджа Льюїса, згадує, що 1878 року темношкірі креоли танцювали вальс, мазурку, польку, кадрили.

Що стосується негрів Нового Орлеана, то в них, звісно, була своямузика. Поряд із вишуканою міською культурою в Новому Орлеанііснували й африканські традиції. Африканські свята на Конго-Сквер тривали до 1855 року, а нелегально - набагато довше, і не

виключено, що хтось із перших негритянських джазменів безпосередньо стикався з цією неоафриканською музикою. Негри Нового Орлеана були, мабуть, менше знайомі з трудовими піснями, пов'язаними з польовими роботами, такими, як філд-холлер, зате вони добре знали ворк-сонги - серед них були і докери, і будівельники дамб; вигуки вуличних торговців - стріт-край - були їм також добре знайомі. Зрозуміло, не можна забувати і про церковну музику.

Таким чином, негр Нового Орлеана знав рідний музичний фольклор глибше і повніше, ніж негр, який працював на плантаціях. Багато негритянські виконавці добре орієнтувалися і в світі популярної музики білих американців. На відміну від креола або білого негр не вважав для себе неможливим бути професійним музикантом: заробляти на життя музикою було легше, ніж проливати піт на навантаженні бананів. Навіть якщо музика і не була основним його заняттям, вона приносила йому насолоду, робила його відомим, надавала можливість додаткового заробітку. Новий Орлеан був ще й містом клубів, або "організацій", як їх тоді називали. Білі, негри та креоли - всі мали свої професійні, спортивні, громадські клуби та співдружності найрізноманітнішого призначення. Для негрів і креолів клуби нерідко відігравали роль так званих "похоронних товариств" - слід африканських традицій, що дійшли до Нового Орлеана, згідно з якими практично кожна людина належить до якоїсь групи людей; ця група забезпечувала гідний похорон і відповідний церемоніал. Клуби, незалежно від цілей, що стоять перед ними, не могли обійтися без музики. Танці, пікніки, паради й урочисті ходи на честь якоїсь події, похорони - все вимагало музичного супроводу; у цьому сенсі звичай Нового Орлеана не відрізнялися від західноафриканських. Паради часто влаштовувалися заради самих парадів - чому б зайвий раз не порадіти урочистій музиці, не покрасуватися перед публікою в новій уніформі.

Одна з найважливіших подій в історії джазу - зроблені в кінці минулого століття перші спроби виконання блюзів не тільки як вокальної, а й як інструментальної музики. Тут ми знову змушені будувати здогади. При вивченні джазу найболючіше - усвідомлювати, що ми не знаємо і, мабуть, ніколи не дізнаємося, як звучав ранній джаз. Грамзаписів немає, свідчення сучасників суперечливі й плутані, почасти тому, що більшість із них не вміли описати особливості своєї музичної практики. За записами, зробленими до 1923 року, важко судити, слухаємо ми джазову музику панівного напрямку або ж це випадковий, нетиповий приклад.

Багато хто з новоорлеанських піонерів джазу взагалі не записувався на платівки. Проте збереглося багато свідчень сучасників про те, що на рубежі століть невеликі негритянські оркестри стали виконувати блюзи на духових інструментах, акомпануючи чуттєвим повільним танцям. Інструментальні блюзи - зрозуміло, це тільки наше припущення - народилися, коли виконавці на духових інструментах, насамперед мідних, стали імітувати звучання людського голосу.

За допомогою специфічного інтонування, вживаючи безліч сурдин, музиканти витягували зі своїх інструментів "змащені", гліссандуючі звуки і тони, характерні для блюзового співу. Але одне безсумнівно - до 1900 року духові оркестри, які виконували блюзи, стали звичайним явищем у розважальних закладах і танцювальних залах. Народження інструментального блюзу збіглося за часом з іншою важливою подією - розквітом регтайму. Якщо в 60-х роках нашого століття постійну роботу музиканту забезпечувало виконання рок-н-ролу, то в 1900-х

він зобов'язаний був мати у своєму репертуарі регтайми. Для музикантів, які володіли нотною грамотою, виконання регтаймів не становило особливих труднощів. Для тих же, хто не знав нот (а серед негрів таких була більшість), вивчити напам'ять цілий регтайм, з його складною взаємодією басового і верхнього голосу та безліччю мелодійних оборотів, було аж ніяк не просто. На практиці, швидше за все, відбувалося так: соліст-виконавець завчав мелодійну лінію однієї-двох частин. лінію однієї-двох частин регтайму, а решта музикантів приблизно відтворювали басову партію та гармонії.

Отже, у період між 1895 і 1910 роками в Новому Орлеані склалася велика група музикантів, які грали найрізноманітнішу музику - блюзи, регтайми, марші, популярні в побуті пісні, попури на теми з оперних увертюр та арій, власні оригінальні п'єси.

Армстронг згодом часто включав у свої імпровізації фрагменти популярних оперних мелодій. Як правило, кольорові креоли не грали блюзи, надаючи перевагу класичній музиці, а негрів, навпаки, вабила музика "груба", насичена рег-ритмами і синкопами, близькими до їхнього рідного фольклору. Ці два напрямки поступово зливалися: марш, регтайм, ворк-сонг, блюз - європеїзована африканська музика і африканізована європейська музика – все варилося в одному казані. І ось одного разу з цієї мішанини виникла музика, досі невідома, ні на що не схожа, - музика, якій за три наступні десятиліття належало покинути вулиці Нового Орлеана, розважальні заклади і танцзали і завоювати весь світ.

Якщо вірити Джеллі Роллу Мортону, ця епохальна подія відбулася 1902 року. Але навряд чи дату народження джазу можна назвати з такою дивовижною точністю. Точніше буде сказати, що між 1900 і 1905 роками в Новому Орлеані справді відбувалися події, які могли сприяти народженню джазу. Ось одна з них: після закінчення американо-іспанської війни 1898 року на ринку з'явилася маса старих оркестрових інструментів, які розпродавали після демобілізації військ. Новий Орлеан був одним із найближчих до Куби американських портів, і багато армійських підрозділів розпускалися по домівках саме там. Починаючи з 1900 року всі крамнички міста були завалені кларнетами, тромбонами, корнетами, барабанами, які за безцінь міг придбати навіть негр. Після Громадянської війни негри на Півдні жили у крайній бідності, вони й мріяти не могли про придбання музичного інструменту. Луї Армстронг свій перший інструмент отримав у чотирнадцять років у дитячій колонії; через багато років, у 1944 році, сім'я Орнетта Коулмена витратила всі свої скромні заощадження на купівлю старого саксофона. Більшість негрів на Півдні самі робили собі музичні інструменти: гітари - із сигарних коробок і дроту, барабани - з каністр, контрабаси - з корит і палиць. Потік армійських музичних інструментів, що заповнив місто на рубежі століть, дозволив багатьом негритянським хлопчикам спробувати пограти на справжніх корнетах і тромбонах.

Була і ще одна обставина, що позначилася на характері нової музики, - створення в Новому Орлеані великого району розважальних закладів. Місто й раніше мало славу злочного місця. Будучи єдиним великим центром у великому регіоні, воно протягом двох століть притягувало до себе мисливців, лісорубів, рибалок, які прагнули продати свій товар і весело провести час. Оскільки Новий Орлеан був великим портом, туди прибувало багато моряків; пізніше тут же була побудована і військово-морська база США. Весь цей строкатий людський потік жадав задоволень - і місто пропонувало їм повій, спиртні напої, азартні ігри та наркотики. У 1897 році батьки міста, щоб упорядкувати цей содом, вирішили зосередити всі

публічні будинки в одному районі, який городяни одразу ж нарекли Сторівіллем - на ім'я Джозефа Сторі, члена муніципалітету, який запропонував відповідний законопроект. На мій погляд, роль Сторівілля в народженні джазу дослідники часто перебільшують. І Беше, і Мортон стверджували, що в публічних будинках працювали, як правило, піаністи; оркестри в Сторівіллі грали вкрай рідко, більшість із них виступала у великих кабаре. Перші джазові музиканти найчастіше грали на парадах, пікніках, вечірках, похоронах тощо. Але значення Сторівілля не слід і применшувати: тут музиканти отримували роботу, мали змогу вдосконалювати свою майстерність, а отже, і свій стиль гри. У процесі зближення креоли і негри поступово змішувалися один з одним в оркестрах і серед слухачів. Таким чином створилися передумови до взаємодії музичних культур.

Тут слід виокремити два основні моменти. По-перше, музичні форми, що породили джаз, мали яскраво виражений граундбіт, нетиповий для класичної європейської музики. Для регтаймів був характерний "крокуючий" (stride) бас; марші відрізнялися ударною ритмікою, танці ґрунтувалися на своїй особливій ритміці.

Не випадково, що негрів, з їхнім вражаючим почуттям ритму, приваблювала будь-яка музика, заснована на граунд-біті. Тісно спілкуючись із креолами, вони поступово стали засвоювати репертуар креольських оркестрів: марші, регтайми і танці. Звісно, деякі негритянські музиканти грали цю музику й раніше; але тепер, опанувавши оркестрові інструменти, вони заграли її в чомусь по-новому. Виховані у традиціях афроамериканського фольклору, негритянські музиканти найімовірніше несвідомо, лише в деяких фразах, нібито розводили мелодію і ритм, привносячи таким чином у музику свій принцип зсуву мелодійної фрази з її метричного пульсу. Водночас водночас молоді креольські музиканти, відвідуючи, на превелике незадоволення батьків, негритянські бари, слухали там блюзи; поступово креольські музиканти починають грати свої мелодії, вносячи в них характерні для негрів блюзові тони й особливу ритміку. Дві музичні культури неухильно рухалися назустріч одна одній. Питання про пріоритет однієї з них у ранньому джазі залишається відкритим. Багато перших джазові музиканти були кольоровими креолами, ними були і перші по-справжньому знамениті виконавці, наприклад Мортон і Беше. Але серед піонерів джазу були і негри.

По-друге, становлення джазової музики пов'язане зі спробою поєднувати дводольні музичні структури з чотиридольним басом. Тут необхідно зробити пояснення. Будь-яка музика має ритмічну основу, ми зазвичай не думаємо про це, коли відбиваємо ритм ударами в долоні, притупуємо в такт музиці або танцюємо. Акцентовані ритмічні частки, однак, не абсолютно регулярні, як, наприклад, цокання годинника, а об'єднані в такти з двох, трьох, чотирьох і більшої кількості часток. У середині цих тактів існують сильні та слабкі частки частки: у дводольному розмірі перша частка сильна, а друга - слабка; у тридольному розмірі сильною є перша частка, слабкими – друга і третя; у чотиридольному розмірі перша і третя частки сильні, друга і четверта - слабкі тощо. Метроритм у європейській класичній музиці, як правило, не відтворюється барабаном чи будь-яким іншим ударним інструментом, а має на увазі в самому мелодійному розвитку. Характер музики визначає розстановку акцентів у мелодійній лінії, гармонійні зрушення, зміни в інструментарії тощо. Часом композитор, бажаючи здивувати слухача, може змістити музичні акценти всупереч метру, але це ніколи не стає нормою, правилом.

Виконавці раннього джазу не знали імпровізації в сучасному розумінні цього слова. У рамках заданої гармонійної схеми вони не створювали нової мелодійної лінії, а просто прикрашали її. Наприклад, тромбоніст мав готові, заздалегідь розроблені "ходи" супроводу для всіх мелодій, які виконував оркестр. Ці ходи музикант лише злегка видозмінював, пристосовуючись до гри іншого виконавця або узгоджуючись із власним настроєм.

Однак набагато важливіше не те, що музиканти грали, а те, як вони грали. Здогадатися про це неважко. По-перше, щоб надати виконуваній музиці характер регтайму, виконавці сильно синкопували. По-друге, там, де їм здавалося доречним, вони загострювали й обрублювали звучання - або механічно за допомогою сурдин, або домагаючись особливого звуковидобування за допомогою губ і дихання. По-третє, замість діатонічних III і VII ступенів вони використовували знижені блюзові тони, але не часто, а лише в тих випадках, коли III і VII ступені припадали на кульмінаційні точки мелодійних побудов. По-четверте, музиканти охоче користувалися прийомом, який став характерним для новоорлеанського стилю, а потім був сприйнятий і джазом: вібрато в кінцівках фраз. Класичне виконання на духових інструментах не допускає вібрато. Новоорлеанські виконавці, особливо корнетисти, у кінці фраз грали настільки швидке вібрато, що це незабаром стало відмінною рисою їхнього стилю. Вони ніби відривали мелодію від основної метричної пульсації. Інакше кажучи, вони свінгували.

Багато виконавців раннього джазу, особливо креоли, рідко вдавалися до свінгу. Але деякі музиканти свінгували по-справжньому, і найвідоміший з них - Бадді Болден. Часто його називають першим джазменом, а деякі критики навіть приписують йому "винахід джазу". Піонери джазу підтверджують, що Болден був найкращим серед негритянських музикантів того часу. Болден і музиканти його кола, ймовірно, найчастіше виконували блюзи, але включали до свого репертуару також популярні пісні, уривки з маршів і регтаймів. Сам Болден на зламі століть швидше за все грав ще не джаз, а якийсь перехідний тип музики - так би мовити, щось середнє між негритянським музичним фольклором і майбутнім джазом. Якою була ця музика - ми не знаємо і, мабуть, не дізнаємося ніколи.

Взаємодія негритянської та європейської музичних традицій, в результаті якої виник джаз, була настільки складною і різноманітною, що має сенс коротко повторити вищесказане. Почати треба з негрів-невільників, які створили з елементів африканської та європейської традиції те, що я назвав музичним фольклором американських негрів, - це ворк-сонги, філд-холлери та хороводні шаути, з яких згодом народилися блюзи. Паралельно йшов процес злиття елементів афроамериканського фольклору з європейською популярною музикою.

Спочатку він здійснювався завдяки зусиллям білих американців, а потім уже й негрів і породив до життя такі жанри, як спірічуел, менестрельні пісні та всілякі водевільні пісенні форми. І нарешті, також паралельно в негритянському середовищі розвинулося ще одне музичне явище - регтайм, який увібрав у себе елементи фольклору американських негрів і європейського фортепіанного стилю. Таким чином таким чином, до 1890 року в США існувало три самостійних і несхожих один на одного сплав африканської та європейської музики: регтайм, афроамериканський фольклор, представлений у вигляді блюзів (обидві ці форми були створені неграми), і популяризований варіант негритянського музичного

фольклору, створений головним чином білими американцями. У 1890-1910 роках три вищеназвані напрямки злилися воедино.

Цьому сприяло багато обставин, але вирішальне значення все ж таки ж мало включення музичної культури кольорових креолів, у якій було більше європейських, ніж негритянських було більше європейських, ніж негритянських, рис, у загальну негритянську субкультуру. Унаслідок цього злиття виник джаз - новий вид музики, яка почала поширюватися по всій країні спочатку серед негрів, а потім і серед білих американців. У 20-х роках джаз міцно увійшов у свідомість американської публіки і дав назву цілому десятиліттю у житті нації.

### Диксиленд

Багато десятиліть дослідники джазу не можуть приховати невдоволення і роздратування з приводу того, що запис першої джазової платівки належить групі білих музикантів, а не негритянському оркестру.

Але тут, як і на інших етапах історії джазу, правив випадок. Кажуть, що раніше Фредді Кеппард мав можливість записатися на платівку, однак не скористався нею, оскільки не хотів, щоб хтось "стягнув його музику"; щоправда, в одному з джерел зазначено, що він записувався 1916 року, але платівку не було випущено у світ. "Original Dixieland Jazz Band" вважався ансамблем без керівника, але насправді центральною фігурою в ньому був корнетист Нік Ла Рокка, який не тільки задавав тон як виконавець, а й керував усіма справами гурту. Ла Рокка народився 11 квітня 1889 року в сім'ї італійського іммігранта. Його батько трохи грав на корнеті. Нік Ла Рокка виступав у Новому Орлеані та околицях ще в складі так званих "хлоп'ячих" ансамблів, яких у місті було безліч. З юних років він належав до стихійно виниклої співдружності білих музикантів, які виконували, як і негри, "гарячу" музику. Серед його друзів були Ларрі Шилдс, згодом кларнетист ансамблю "Original Dixieland Jazz Band", Леон Рапполо, відомий кларнетист, який записувався на платівки з оркестром "New Orleans Rhythm Kings", і брати Бруніс, які теж мали грамзаписи в ранній період розвитку джазу. Згодом Ла Рокка став працювати у знаменитого новоорлеанського музиканта Джека Лейна. Ла Рокка був самоучкою і не вмів читати ноти з аркуша, але, володіючи великим виконавським талантом і організаторськими здібностями, він часто за дорученням Лейна керував оркестром.

У грудні 1915 року такий собі Гаррі Джеймс, господар чиказького нічного клубу, який приїхав у Новий Орлеан подивитися боксерський турнір, випадково почув "гарячий" ансамбль барабанщика Джонні Стайна, в якому грав і Ла Рокка. (Сам Стайн стверджує, що це сталося 1916 року і що "відкрив" їх актор Гес Чендлер). На початку 1916 року групу Стайна запросили працювати в один із нічних клубів Чикаго. Але це була не перша поїздка новоорлеанських музикантів на Північ. Двома роками раніше в Чикаго гастролював оркестр білих музикантів "Ragtime Band" під керівництвом Тома Брауна, а негритянські ансамблі виїжджали на Північ із Нового Орлеана регулярно починаючи з 1912 року. Але групі Стайна пощастило більше за інших, зокрема тому, що клуб, де вона виступала, був постійним місцем зустрічей ділків індустрії розваг, які й рознесли звістку про нову, незвичайну музику по всій Півночі. Гурт провів у Чикаго кілька місяців. Сам Стайн змушений був піти з гурту через грошові суперечки, а назва ансамблю змінилася на "Original Dixieland Jazz Band". На початку



1917 року надійшло запрошення на роботу у відомий нью-йоркський ресторан і танцзал "Рейзенуеберс", розташований на перетині 58-ї вулиці і 8-ї авеню. За два або три тижні ансамбль новоорлеанських музикантів підкорив весь Нью-Йорк.

У наші дні ансамбль "Original Dixieland Jazz Band" представляє інтерес головним чином для істориків джазу. Більшість сучасних слухачів знаходить їхню музику нудною і навіть безглуздою. Однак у свого часу їхній авторитет у публіки був дуже високим. Протягом двох-трьох років, поки не було записів інших джаз-бендів, цей ансамбль був єдиним у своєму роді. Кожен американець, який хоч скільки-небудь цікавився популярною музикою, знав їхні платівки. Молоді музиканти, здебільшого білі, вивчали цю музику за грамзаписами такт за тактом, поки не заучували партії всіх інструментів напам'ять.

Оркестри з усталеною репутацією, піддавшись модній пошесті, намагалися імітувати джаз і відтворити характерний рег-ритм. Одне питання не перестає хвилювати дослідників - чи була гра "Original dixieland Jazz Band" типовою для музики негрів Нового Орлеана, а також для новоорлеанських груп білих музикантів. Записи цього ансамблю помітно відрізняються від записів 1923 року інших новоорлеанських колективів, і зокрема такого негритянського ансамблю, як "Creole Jazz Band" Олівера, або ж групи білих музикантів "New Orleans Rhythm Kings". До виконуваної музики найкраще підійшла б назва регтайму.

Граючи регтайми або ж їхні похідні, ці музиканти не хотіли визнавати заслуг негрів у створенні та становленні цього жанру. І все ж, незважаючи на запевнення Ла Рокка, негритянська традиція в музиці ансамблю безумовно була присутня. І справа тут не в копіюванні негритянського стилю, а в самій долученості до специфічної музичної атмосфери Нового Орлеана. У грі ансамблю підкреслено виділені особливості європейської музики. Мелодична лінія сильно синкопована, як у регтаймі, твердо співвіднесена з ритмічною основою; власне джазова вільна ритміка лише іноді прослизає в грі самого Ла Рокка. Гра Сбарбаро на ударних важка. Загалом для гри ансамблю характерна повна відсутність блюзових тонів.

Водночас не можна заперечувати джазовий характер ансамблю. Склад його був класичним для оркестрів Нового Орлеана - корнет, кларнет, тромбон і ритм-група. Незважаючи на те що члени ансамблю, особливо Ла Рокка, претендували на авторство виконуваних п'єс, насправді вони грали музичну "суміш" з маршів, регтаймів і популярних мелодій новоорлеанського репертуару, значна частина якого народилася в негритянському середовищі. І хоча оркестр ще не свінгував у істинно джазовій манері, часом він був дуже близький до цього. Попс Фостер говорив про групу Ла Рокка: "Їхній ансамбль був одним із найбільш "гарячих" колективів білих музикантів у Новому Орлеані". Словом, музика гурту "Original Dixieland Jazz Band" перебуває десь посередині між джазом і його попередниками і, мабуть, більш типова для "гарячої" музики 10-х років, ніж для джазу Олівера, Мортоні і Беше 20-х років.

Отже, покоління 20-х років визнало джаз (маючи про нього, як правило, спотворене уявлення) і більше того - зробило його своїм. У 20-х роках художники та інтелектуали Лондона і Парижа, Нью-Йорка і Чикаго схилялися перед Дюком Еллінгтоном і Бессі Сміт - вони купували платівки, а іноді навіть ходили на концерти цих виконавців у Гарлем. Нью-йоркський письменник Карл ван Вехтен, до думки якого прислухалися в усіх верствах

суспільства, а також у світі мистецтва, особливо активно пропагував джаз. До 1930 року європейські інтелектуали вже всерйоз писали про народження нової музики.

Другим соціальним явищем, що сприяло виникненню джазового буму, була танцювальна лихоманка, що охопила Америку після 1910 року. Танці стали національною розвагою, дансинги один за одним відкривалися по всій країні. Власники ресторанів були змушені наймати оркестри і дозволяти танці під час застілля, що раніше вважалося нечуваною вольністю. Танцювальна лихоманка викликала небувалий попит на музикантів, який якийсь час навіть перевищував пропозицію. Бойд Беннетт, який активно виступав в оркестрах до 1920 року, розповідає: "Грамотних музикантів не вистачало, тому в оркестри часто змушені були запрошувати музикантів, які грали на слух". Така ситуація сприяла розвитку імпровізації серед джазменів; важливо також зазначити, що навіть не дуже вмілі виконавці джазу у 20-х роках завжди мали постійну роботу.

Третє соціальне явище, що зіграло важливу роль у впровадженні джазу у свідомість американців, - боротьба негрів за своє звільнення. Вона значною мірою посилилася у зв'язку зі збільшеним попитом на робочі руки в період першої світової війни. Величезна маса негритянського населення, кинувши свої жалюгідні хатини на Півдні, кинулася до промислових міст Півночі: у Детройт, Чикаго, Філадельфію, Нью-Йорк. В одному тільки чиказькому районі Саут-Сайд виявилось понад п'ятдесят тисяч негрів. Для цих людей приїзд на Північ означав не тільки зміну місця проживання, а й вживання в нове культурне середовище, різко відмінне від того, яке вони знали раніше. Біла публіка складалася здебільшого з молодих музикантів, охочих зрозуміти нове для них мистецтво. Але широка публіка тоді майже нічого не знала про справжню негритянську музику; знайомство з нею йшло через музику танцювальну, яку виконавці тією чи іншою мірою насичували елементами джазу. Виходу джазу з негритянських кварталів Нового Орлеана сприяла і ще одна обставина. Це механізація розваг, насамперед поширення фонографічного звукозапису. Але звукозапис був не першим винаходом, який вплинув на розвиток джазу. Важливу роль у популяризації регтайму зіграло механічне фортепіано, що дало змогу тим, хто погано володів інструментом, почути у себе вдома п'єси Джоппіна, Меттьюза, Терпіна, Лемба та інших.

Воно слугувало також важливим засобом навчання молодих виконавців. Чимало піаністів-початківців регтайму, а пізніше і стилю страйк виробляли свою техніку, стежачи за клавішами, що приводилися в рух вмонтованим у механічне фортепіано спеціальним пристроєм. Одним із таких піаністів був Дюк Еллінгтон. Однак фонограф був більш універсальним, ніж механічне фортепіано, і тому він швидко завоював почесне місце в культурі XX століття. Неоціненна його роль і в історії джазу. Оскільки в основі джазу лежить імпровізація, то така музика навряд чи могла бути збережена для потомства без звукозапису. Кожне нове покоління джазменів знайомилося з джазом і опановувало його насамперед завдяки записам. Усі молоді ентузіасти джазу, починаючи з Бейдербека, який 1919 року за платівками "Original Dixieland Jazz Band" старанно копіював партії корнета Ніка Ла Роккі, і закінчуючи сучасним молодим музикантом, який вивчає гру Колтрейна за його платівкою "A Love Supreme", своєю школою багато в чому зобов'язані грамзапису. І не якби не було грамплатівок, знамениті Бейдербек, Бессі Сміт, Біллі Голідей, Луї Армстронг, напевно,

залишилися б тільки романтичними легендами в пам'яті старшого покоління. Нові виконавці, та й ми з вами так ніколи б і не дізналися, як грали старі майстри.

Усі ці явища і викликали повальне захоплення музикою, яку широка публіка називала джазом. Насправді більша частина того, що вона слухала, була або звичайною танцювальною музикою, або обробками популярних мелодій з мінімальними елементами джазу.

Таку комерційну музику грали як негри, так і білі музиканти. Їй була властива нерівна метрична пульсація; за допомогою сурдин музиканти витягували з інструментів незвичайні звуки, що "гарчали" (growls), нібито властиві джазу; плавний гліссандуючий спад з одного звуку на інший, мабуть, мав передавати блюзові тони.

Деякі виконавці такої музики прославилися і навіть розбагатіли. Найвідомішим із них був Пол Уайтмен.

### **Танцювальні оркестри.**

Пол Уайтмен народився 1890 року, музичну освіту здобув за класом скрипки; грав у симфонічних оркестрах Денвера і СанФранциско. У 1919 році він очолив танцювальний оркестр і за два-три роки зробив його найпопулярнішим колективом у США. Коли джазовий бум досяг апогею, він присвоїв собі титул "короля джазу". Сам Вайтмен не був джазменом, але добре розбирався в цій музиці, і в різний час у його оркестрі грали всі найкращі білі музиканти джазу тих років. Музика, яку виконував оркестр, була імпозантною і повнозвучною; наддеталізована в нотному записі, вона претендувала на "серйозність" і при цьому була майже повністю позбавлена духу джазу. Правда, деяким музикантам оркестру, особливо Бейдербеку, іноді дозволялося грати короткі джазові соло.

Саме цю музику широка біла публіка приймала за джаз. Вона, однак, була не дуже розбірлива, і тому на естраду проникало багато справжнього джазу. Така ситуація дозволила піонерам джазу мати постійну роботу, вдосконалювати свою майстерність, брати участь у записах на платівки. Саме завдяки тисячам грамплатівок із записами першокласних джазових музикантів неухильно зростав інтерес до новоорлеанської музики.

Перші джазмени стали виїжджати з Нового Орлеана ще на початку 10-х років, але масовий їхній від'їзд почався 1917 року. Музикантів вабили на Північ насамперед економічні міркування, пов'язані зі зростанням негритянських гетто у великих містах північних штатів. Так чи інакше, більшість провідних новоорлеанських джазменів покинула своє рідне місто. Двоє з них пізніше залишили помітний слід в історії джазу. Йдеться про Джозефа "Кінга" Олівера і Сіднея Беше.

Сідней Беше був для джазу фігурою нетиповою. Як правило, справжній джазовий музикант - це "колективіст", така специфіка джазового мистецтва. А Беше був самотнім мандрівником. Він із легкістю переїжджав з Нового Орлеана до Чикаго, з Чикаго до Нью-Йорка, з Нью-Йорка до Лондона, з Лондона до Парижа, а потім знову повертався до Нового Орлеана. Йому було все одно, де грати. Беше хотів бути в центрі уваги, і, як правило, йому це вдавалося. Навряд чи це могло викликати прихильність до нього його колег-музикантів. Прискіпливий і вимогливий, несамовитий і в житті, і в мистецтві, він був одним із найяскравіших виконавців в історії джазу. Дюк Еллінгтон, який гаряче любив Беше, вважав його "найунікальнішою людиною в джазі". У своїй оцінці Еллінгтон не самотній: вплив Беше на музикантів раннього джазу був величезним.

Сідней Беше народився 1897 року у звичайній креольській родині. У чотирнадцять років він пішов з дому і став бродяжити. У 1918 році у Чикаго його почув Вілл Меріон Кук, відомий негритянський композитор і диригент, який написав 1898 року музику до негритянського шоу "Clorindy". Кук концертував з порівняно великою групою, яка була не джаз-бендом, а скоріше естрадним оркестром, що виконував увертюри, регтайми і популярні мелодії. Кук запросив Беше до Нью-Йорка, а потім 1919 року і в Європу. Прекрасний імпровізатор, Беше став зіркою оркестру. Одного разу в Лондоні він випадково побачив інструмент, на якому йому ще не доводилося грати, - сопрано-саксофон. У 20-х роках саксофон все ще був новинкою і джазмени тільки починали його освоювати. Існує кілька різновидів саксофона, що мають різні регістри - від баса до сопрано. Сопрано-саксофон буває двох типів: вигнутий, схожий на зменшений альт-саксофон, і прямий, що нагадує на вигляд потовщений металевий кларнет. Інструмент, що потрапив до рук Беше, був прямий. Швидко освоївши його, Беше став першим відомим саксофоністом джазу. Він грав на саксофоні все частіше і частіше (періодично повертаючись до гри на кларнеті), а потім повністю перейшов на цей інструмент, що так полюбився йому.

Свою першу платівку Беше записав 1923 року після повернення з поїздки Європою з групою "Clarence Williams Blue Five". Кларенс Вільямс, який очолював гурт, був типовим для того часу представником негритянських бізнесменів-музикантів, які керували оркестрами, організовували записи на платівки, складали, обробляли народні мелодії, видавали ноти. Серед людей, які висунулися на той час на авансцену музичного бізнесу, були: У. К. Хенді, колишній учасник менестрельних вистав, який європеїзував блюзи, зробивши їх доступнішими для білої публіки (згодом він став видавцем); його партнер Гаррі Пейс, засновник першої негритянської фірми грамзапису "Black Swan", і Перрі Бредфорд, який організував безліч ранніх грамзаписів найвідоміших виконавців блюзів і джазу. Жоден з них не був справжнім джазменом, але вони знали смаки негрів, були знайомі з найкращими негритянськими музикантами і тому слугували хорошими посередниками між ними і білими антрепренерами, які загалом контролювали музичний бізнес. Кларенс Вільямс був піаністом, він почав свою кар'єру у клубах і веселих будинках Сторівілля, потім роз'їжджав із менестрельною трупкою по країні і нарешті оселився в Нью-Йорку, бажаючи бути в центрі музичного життя. У 20-ті роки він організував досить багато грамзаписів і при цьому сам часто виступав як піаніст оркестру або акомпаніатор. Серед виконавців блюзів, яким Вільямс акомпанував, була і Бессі Сміт. Він також часто запрошував записуватися на платівки Беше, яку знав по Новому Орлеану.

Винахідливість Беше невичерпна: він ледь встигав брати подих, щоб встигнути за пальцями, за нескінченною химерною в'яззю музичного малюнка. Ці якості Беше розкриваються вже в "Shreveport Blues". Однак у цьому записі він ще не постає зрілим джазовим музикантом. Часом у його грі помітна чиста метрична регулярність регтайму: то він акцентує сильну долю, то ділить її на дві рівні восьмі. У записах 1923 року помітна спроба Беше позбутися впливу регтайму. І незабаром він зумів це зробити.

Свідченням тому може слугувати запис п'єси "Cake Walkin' Babies", зроблений Беше з групою "Red Onion Jazz Babies", в якій брав участь його друг по Новому Орлеану, Луї Армстронг, який ще не досяг апогею своєї слави Луї Армстронг. На час цього запису (1924)

Беше – вже сформований майстер (у наступні роки стиль його гри залишається незмінним). Тут його талант проявляється у всьому блиску: нескінченний потік мелодії, насичений звук з різкими обривами в кінцях фраз наче пронизує весь ансамбль, підпорядковуючи собі всю музику, граулефекти і, звісно, незрівнянний свінг його гри, що ширяє над основною метричною пульсацією. Аранжування включало в себе кілька "брейків" для корнета, тромбона і сопрано-саксофона. (Брейк - типовий прийом новоорлеанського стилю, за якого оркестр замовкає, а один з інструментів виконує соло, як правило, протягом двох тактів наприкінці музичного епізоду.) Брейк Беше в останньому хорусі (гармонійному квадраті) - наочний приклад того, як джазовий музикант "відриває" мелодію від граунд-біту. Брейк складається з чотирьох частин, у кожній з яких по два такти. У першій з них Беше грає повторювану тріоль - три тони на дві частки, в яких перший з рівних за тривалістю тонів трохи довший і акцентованіший за інші.

У другій частині він грає тріолі суворіше. У третій він поєднує тріолі з дуоллю, що складається з восьмої з крапкою і шістнадцятої, а в четвертій - в основному повторює попереднє поєднання. Таке ритмічне розмаїття брейків - одна з відмінних рис найкращих зразків джазового виконання. Протягом 20-х і на початку 30-х років Беше продовжував записуватися на платівки. Для фірми "Victor" він зробив багато записів із невеликим складом. Одна з найкращих платівок цієї серії - "Maple Leaf Rag", записана з групою "New Orleans Feetwarmers", у якій грали Томмі Леднієр і піаніст Хенк Дункан, - у той період Беше часто працював із ними.

Приблизно в той самий час, що й Беше, покинув Новий Орлеан інший музикант, який за силою впливу на джаз міг зрівнятися тільки з Беше. Це був один із плеяди новоорлеанських королів корнета, звали його Джозеф Олівер. Природжений лідер, за характером повна протилежність Беше, Олівер вірив, що ціле більше суми двох доданків.

У будь-якому мистецтві характер художника має настільки ж велике значення, як і його обдарованість. Джазовий музикант, як правило, змушений працювати в тісному контакті з людьми, чий темперамент не завжди гармонує з його власним. Необхідно також мати на увазі, що мистецтво джазу існувало в рамках індустрії розваг, яка ставила перед собою зовсім інші цілі. Якщо письменникові або художникові лише зрідка доводиться виявляти вміння ладнати з великим числом людей, то для джазмена це повсякденна турбота. Його репутація залежить не тільки від таланту, а й від здатності знаходити спільну мову з колегами.

Олівер був із тих, хто швидко входив у контакт зі своїм професійним оточенням. Він добре знав, що і як має грати оркестр, умів знайти підхід до кожного музиканта і змусити його виконати намічене. Джазові музиканти багато чим зобов'язані Оліверу, але його слава була недовгою. У 1928 році в нього розладналися стосунки з музикантами оркестру, а 1930 року він втратив роботу і залишився без засобів до існування. Джозеф "Кінг" Олівер помер у злиднях 8 квітня 1938 року.

Але врешті-решт життя відплатило Оліверу належне. Сьогодні його платівки відомі в усьому світі, особливо в Європі, де його пам'ятають краще, ніж у США. Новоорлеанський стиль, найвизначнішим представником якого був Олівер, ліг в основу так званого традиційного (traditional) джазу, однієї з найпопулярніших у світі джазових течій. "Creole Jazz Band" Кінга Олівера була першою джазовою групою, музика якої систематично записувалася

на платівки. Коли минула мода на "Original Dixieland Jazz Band", ті, хто всерйоз цікавилися новою музикою, зрозуміли, що справжнє мистецтво пов'язане саме з оркестром Олівера.

### Блюз

До останнього часу більшість джазових критиків вважала, що блюз є складовою частиною джазу - не просто одним із його коренів, а й живою гілкою його дерева. Сьогодні вже очевидно, що у блюзу є свої традиції - вони перетинаються з джазовими, але аж ніяк не збігаються з ними. Блюз має своїх послідовників, своїх критиків і своїх істориків, які не обов'язково знають і люблять джаз. І нарешті, блюз має своїх власних виконавців, які не мають із джазом нічого спільного, - прикладами можуть слугувати Бі Бі Кінг, Мадді Вотерс і Бо Діддлі.

Проте ці два музичні жанри мають безліч точок дотику. Джаз - частково дитя блюзу; але пізніше дитина стала чинити серйозний вплив на батьків. Сучасне виконання блюзу відрізняється від традиційного, і багато з нововведень вироблено джазовими музикантами. Як ми вже могли переконатися, ранній блюз не зводимо до європейської музичної системи. У ньому використовувався лад із так званими блюзовими тонами, яких не існує в європейській музиці. Блюз будувався не в мажорі і не в мінорі, а у своєму власному ладовому нахилі. Він мав гнучкий метр: "Stony Pony Blues" співака Чарлі Петтона (який народився у 80-х роках ХІХ століття) неможливо записати в розмірі 4/4.

Для зручності розвитку мелодійної лінії Петтон не тільки додавав одну-дві частки в такт або вилучав їх із такту, а й зрушував акценти таким чином, що перша частка з'являлася на один-два рахунки раніше або пізніше, що, природно, змінювало метричну схему. Виконавці ранніх блюзів на кшталт Петтона вельми вільно поводитися з формою; традиційний блюз зазвичай містив від тринадцяти з половиною до п'ятнадцяти тактів замість стандартних дванадцяти в сучасному блюзі. Ранні блюзи майже не мали гармонійного розвитку. Вони значною мірою належали традиції музичного фольклору американських негрів, освоїти який, як ми вже бачили, білим музикантам, що здобули європейську освіту, було нелегко, адже освіту, було нелегко, адже цю музику вони не могли ні записати, ні відтворити. Але в 10-х роках нашого століття блюзи вийшли за межі негритянських гетто і ферм Півдня на магістральний шлях американського шоу-бізнесу, що, природно, породило потребу в їхній європеїзації. І спіричуели, і регтайм виникли шляхом європеїзації негритянських музичних форм, у першому випадку - духовної музики, а в другому - танцювальної. До 1915 року виявляється кілька чинників, що зумовили переведення блюзу на європейські рейки. Перший із них полягав у комерційних можливостях блюзу. Другий фактор, що зумовив європеїзацію блюзів, був пов'язаний з характерними блюзовими тонами, які неможливо відтворити на фортепіано і в оркестрових аранжуваннях. Крім того, популярність блюзів зростала. І в міру того як вони виходили за межі трудових таборів і кублів і завойовували дансінги й театри, було потрібно все більше музикантів-імпровізаторів для їхнього виконання. Група музикантів, що імпровізує група музикантів повинна виходити із загального розміру блюзу і фіксованої послідовності гармоній, тому джазмени, задовольняючи попит на блюзи, були змушені виробити для них єдину форму.

Як же це здійснювалося? Найпростіше було встановити структуру блюзу: три чотиритактові розділи. Популярна музика США майже завжди складалася з обертів у два,

чотири або вісім тактів. Тому природно, що аранжувальники ранніх блюзів зупинилися на фразі з чотирьох тактів розміру 4/4, а тричастинна форма була задана повторюваним рядком вокальної партії. З блюзовими тонами справа йшла важче, оскільки в європейській музиці нічого схожого не було. Третій фактор, що сприяв європеїзації блюзів, полягав у наданні їм гармонійної основи. Африканська музика та її похідні в Новому Світі не використовували гармонії в європейському сенсі.

Але піаніст, гітарист або аранжувальник оркестру не можуть працювати без гармоній. Гармонія настільки природна для європейської музики, що ніхто не може без неї обійтися. Саме в період європеїзації блюзу з'явилася ціла група його знаменитих виконавиць. Сьогодні ми їх знаємо як "класичних" співачок блюзу: Ма Рейні, Бессі Сміт, Чіппі Гілл, Іда Кокс. Їх обожнювали негритянські аудиторії, та й деякі білі слухачі, які ризикнули приєднатися до цієї аудиторії, перебували під чарівністю їхнього мистецтва. Блюзи у виконанні цих співачок почасти нагадували старі кантрі блюзи (які співали чоловіки) і водночас були схожі на блюзи джазових музикантів. Ці виконавиці будували свою мелодійну лінію навколо блюзових тонів, що було характерно і для чоловіків - співаків старих блюзів. Але класичні виконавиці блюзу вже не залежали від блюзових тонів такою мірою, як співаки-чоловіки. Ма Рейні іноді перетворювала III "блюзовий" щабель на звичайну мажорну терцію, а Бессі Сміт зробила цей прийом своїм "фірмовим" знаком. У чудовому блюзі "Cold in Hand Blues", записаному 1925 року, де їй акомпанує на корнеті Луї Армстронг, вона раз по раз бере "блюзовий" III щабель, доволі довго тримає його, злегка змінюючи рівень, а потім розв'язує його нагорі в мажорній терції. чому ці виконавиці були ближчими до європейської традиції, ніж чоловіки - співаки попереднього покоління? Причина, ймовірно, в тому, що більшість співачок виконували не тільки блюзи (як раніше чоловіки), а були популярними вокалістками менестрельного жанру вважали себе естрадними артистками. Виступали вони не в кабаре, а в менестрельних та естрадних виставах, винятково популярних серед негритянського населення, та й у частини білої публіки на Півдні США.

Співали вони і в численних наметових залах типу нинішніх циркових шапіто. До репертуару такої співачки, як Бессі Сміт, зазвичай входили і популярні мелодії, і блюзи. Бессі виконувала також гумористичні номери, танцювала, брала участь у грубуватих комічних сценках. Негри, які працюють у системі шоу-бізнесу білих, неминуче потрапляли під вплив європейської музики.

Подібно до регтайму і комерційного джазу 20-х років, блюз пережив і зліт, і занепад. Він вирвався з негритянських гетто і став повальним захопленням усієї нації - і негрів, і значної частини білих американців. Початок переможної ходи блюзу Америкою поклав запис "Crazy Blues", зроблений Мемі Сміт 1920 року. Мемі мала красивий, потужний голос, але блюзовою співачкою вона не була. Вона приїхала з Цинциннаті до Нью-Йорка з вокальною групою "Four Mitchells" і звернула на себе увагу Перрі Бредфорда, одного з негритянських антрепренерів-початківців. Він зумів домовитися з фірмою "Okeh" про грамзаписи Мемі Сміт. У лютому 1920 року вона записала "That Thing Called Love" і "You Can't Keep a Good Man Down". Це були звичайні популярні мелодії, але їхній скромний успіх забезпечив повторне запрошення. У серпні 1920 року Сміт записала "Crazy Blues". На загальний подив, платівка мала небувалий комерційний успіх. Фірма грамзапису, відчувши прибуток, накинулася на

нову музику. Почався "блюзовий бум". Ма Рейні - перша з класичних співачок блюзового стилю, про яких збереглася достовірна інформація. Вона народилася 26 квітня 1886 року року в Колумбусі, штат Джорджія, і, отже, була сучасницею Мортон і Олівера. Як вона потрапила на естраду - невідомо. Працювала вона на Півдні, головним чином із власними трупами. На Північ приїжджала тільки для запису грамплатівок - востаннє 1928 року. Активні виступи закінчила 1935 року і відтоді заробляла на життя, керуючи невеликими театрами в рідному штаті Джорджія. Померла вона 1939 року.

Ці скупі відомості - мабуть, усе, що ми знаємо про життя Ма Рейні. Але найголовніше - її платівки. У 1923-1928 роках вона записала близько дев'яноста грамплатівок - тобто в середньому по одній кожні шість тижнів, що красномовно свідчить про її надзвичайну популярність. Голос її був глибшим, насиченішим і "густішим" за тембром, ніж у будь-якої іншої виконавиці блюзів того часу. Найбільшої виразності вона досягала в повільному темпі, який давав їй змогу віртуозно виконувати блюзові тони і розтягувати фрази за межі тактів.

Вищими досягненнями виконавської майстерності Ма Рейні є блюзи "Blame It on the Blues" і "Leavin' This Morning". Обидва блюзи записано 1928 року; акомпанували гітаристи Тампа Ред та її менеджер Томас А. ("Джорджія Том") Дорсі, який написав сотні релігійних пісень, блюзів та інших музичних п'єс.

При всьому неабиякому таланті Ма Рейні найбільшою з виконавиць блюзу, за одностайним визнанням, була Бессі Сміт. Її спів заворожував публіку і викликав благоговіння колег. Новоорлеанський гітарист Денні Баркер говорив: "Коли вона співала, в залі можна було почути звук падаючої шпильки". Френк Вокер, один з керівників фірми "Columbia", з яким пов'язана вся кар'єра Бессі Сміт у грамзаписі, так описував її першу появу в студії: "На вигляд їй було років сімнадцять - висока, повна, до смерті налякана, навіть жалюгідна. Але ви ментально все забували, коли починався спів, тому що Бессі співала блюзи так, що не вірити їй було не можна". Бессі Сміт народилася в Чаттанузі, штат Теннессі, 1894 року, а можливо, на рік раніше або пізніше. Вона була однією з сімох дітей у великій негрितянській родині, що жила в безпросвітній нужді (такій поширеній на американському Півдні), коли й кілька мідяків здавалися цілим статком. Її батько помер, коли Бессі була зовсім маленькою, а коли їй було вісім років, померла й мати; діти залишилися під опікою старшої сестри Віолет. Ніхто не знає, яку музику слухала Бессі в дитинстві. У Чаттанузі того часу джаз, природно, вона чути не могла. Не викликає сумніву, що тоді вже співали ранні варіанти блюзу і популярні мелодії з менестрельних вистав. Ймовірно, Бессі слухала музику регтайму, що набирала силу. Її батько був якось пов'язаний із баптистською церквою, тому не виключено, що за сімейною традицією вона теж ходила до церкви по неділях і співала там духовні гімни.

Так проходила її "музична освіта". Албертсон пише, що у дев'ять років Бессі вже співала на вулицях, отримуючи п'ятицентові монети від жалісливих перехожих, а 1912 року її взяли танцівницею в естрадну трупу. У цій трупі працювали Ма Рейні та її чоловік. Бессі пробула там недовго, потім перейшла в іншу трупу. Протягом кількох років Бессі працює в різних театрах, іноді гастролює у складі естрадних груп, і до кінця першої світової війни (тобто до початку джазової лихоманки) Бессі Сміт була вже відомою співачкою. На початку 30-х років слава Бессі стала згасати. Індустрія шоу-бізнесу занепадала, грамзапис практично помер. З роками змінювалися смаки як негритянської, так і білої публіки. Зростає негритянське



населення міст дедалі більше відривалося від рідного фольклору, який живив блюзи, і ждало більш швидкої і віртуозної музики, на авансцену висувалися великі джаз-оркестри (або біг-бенди). Молоді музиканти і слухачі, як з гіркотою помічали Мортон і Олівер, все далі відходили від старих традицій.

Однак публіка ніколи не переставала любити Бессі Сміт, її блюзи були популярні незалежно від моди. Але в її виконавській кар'єрі були перерви. Востаннє вона записувалася 1933 року - це була вже радше данина минулому.

До середини 40-х років такі виконавці, як Чак Беррі, Мадді Вотерс, Бі Бі Кінг і Бо Діддлі, які справили найсильніший вплив на творців сучасного року, відвели блюзи ще далі від старого стилю. Вони використовували джазові ритми, часто подвоєні за розміром, з елементами стилю бугі-вугі. Блюзові тони вживалися рідше, гармонійна основа стала суворою, чітко вираженою. Стара традиція якщо й не померла, то доживала свій вік. Який-небудь Джон Лі Хукер все ще продовжував робити записи в традиційній манері, а жменька молодих людей намагалася імітувати цю музику, слухаючи старі платівки. Але культурне середовище, що спочатку породило блюз, зникло. Плантації, трудові табори і бараки каторжан відходили в минуле.

Американський негр уже не відчував себе абсолютно відірваним від основної течії американської культури. Посудина, в якій протягом багатьох поколінь зберігалися африканські традиції, була розбита вщент. Для джазових музикантів 30-х років блюз означав тільки певний набір гармоній, у рамках яких будувалася імпровізація. Основні елементи блюзу, втративши свою первісну функцію, були включені в загальну систему джазу. Блюзові тони зустрічалися вже не тільки в блюзах. Джазмени люблять блюзи і постійно грають їх, але для них вони стали частиною джазового репертуару, а не відокремленою музичною формою. Однак блюз воскрес, немов біблійний Лазар. До кінця 50-х років він несподівано став джерелом нової музики - року, - яка незабаром завоювала весь світ. Рок, як і джаз, народився з блюзу - блюз, таким чином чином, продовжує жити у своїх дітях.

### **Музичний бізнес**

Приплив білих виконавців у джаз - це частина ширшого процесу залучення білих американців до популярної музики. Поняття "музичний бізнес" виникло на початку ХХ століття, оскільки тоді стало зрозуміло, що музика може приносити великі доходи. Гроші вирішили те, що колись здавалося немислимим: дедалі більше білих американців стало розглядати популярну музику як відповідне поле діяльності. Том Вейлі, який працював протягом багатьох років переписувачем нот у Дюка Еллінгтона і вважався його довіреною особою, говорив, що заняття музикою довгий час забезпечувало неграм засоби для існування, але "після першої світової війни справи пішли гірше. Навала білих музикантів змушувала нас боротися за шматок хліба". У білому музичному середовищі були і свої кумири, свої прийоми гри, свої правила і ритуали. І загалом їхнє ставлення до джазу було зовсім іншим, ніж у негрів. Серед негрів джазовий музикант був зіркою, славу якого можна порівняти зі славою спортивної зірки в наші дні.

Якщо ж джазом починав займатися молодий білий музикант, то він вступав на заборонену територію. Серед більшості білих сімей, особливо середнього класу, популярна музика все ще

вважалася негідним заняттям. Джаз асоціювався в них із пияцтвом, сексом, викликав огиду. У 20-х роках нашого століття жоден білий американець не відчував радості, якщо його дитина захоплювалася джазом; ба більше, нерідко це ставало причиною сімейних чвар. Тому молоді люди (багатьом з яких ще не було й двадцяти років), приходячи в джаз, відчували себе одночасно і знедоленими, і обранцями, які займаються пошуком високої істини. Чим відрізнялася їхня музика від негритянської? По-перше, репертуаром. Якщо негри грали здебільшого новоорлеанські блюзи та орієнтовані на них мелодії, що будувалися за кількома ходовими гармонійними схемами, то білі музиканти працювали переважно для танцювальної публіки та виконували популярні пісні. Деякі зі своїх найкращих соло Бейдербек зіграв у таких п'єсах, як "Singin' the Blues", "I'm Comin' Virginia", "From Monday On" і "I'll Be a Friend with Pleasure". Їх би вже давно ніхто не пам'ятав, якби не записи Бейдербека. Публіка, що танцювала, любила слухати ці сентиментальні мелодії, причому вона віддавала перевагу середнім темпам з невеликими ритмічними перебиваннями, які були необхідні для тустепу та інших модних у той час танців.

Білі музиканти рідко грали блюзи. Не тільки тому, що ті не годилися для танців, була і ще одна причина: вони не могли освоїти блюзові тони, а без них не було блюзу. Навряд чи негритянські виконавці знали теорію блюзових тонів, зате вони добре вміли їх виконувати.

Білі ж узагалі не могли зрозуміти їх. Я не можу пригадати жодного блюзового тону в записах білих музикантів аж до кінця 20-х років, коли вперше вони стали використовувати III "блюзовий" щабель. (Можливо, блюзові тони використовував Джек Тігарден, але його перші грамзаписи належать до кінця 20-х років). Ніби компенсуючи бідність музичної мови в одному відношенні, вони збагачували її в іншому. Загалом білі музиканти розуміли європейську музику краще за своїх негритянських колег. Деякі з них, наприклад Гудмен, брати Дорсі, Едді Ланг і Джо Венуті, серйозно займалися музикою в дитинстві, задовго до знайомства з джазом.

Багато з цих музикантів принесли із собою в джаз так звану класичну техніку виконання і володіння, нехай і елементарне, принципами європейської гармонії. Деякі негри, особливо піаністи, теж були знайомі з теорією музики, але більшість (насамперед усього виконавці на духових інструментах) таких знань не мали. Ось чому саме білим музикантам судилося збагачувати гармонійний бік джазу, підняти його над рівнем так званої барбершоп ("перукарської гармонії"), з якої він починав.

Якщо білі музиканти, які слідували європейській традиції, добре знали принципи гармонії, то щодо ритму вони були в невідповідному становищі. Біла дитина, яка займалася музикою з викладачем, звикала до того, що частка - це частка, а четвертна нота - це четвертна нота, що кожен тон має точну тривалість і строго пов'язаний з розміром. Від самого початку білий джазовий музикант силкувався зрозуміти, яким чином виникає свінг, який він відчував у грі новоорлеанських джазменів. Більшості знадобилися роки, щоб опанувати техніку свінгу, поки ж, як впливає з ранніх записів, їхня гра страждала тією жорсткістю регтайму, яку новоорлеанці вже подолали.

Протягом 20-х років білі виконавці продовжували акцентувати сильні частки. Крім того, два тони, що припадають на одну частку, вони грали рівно, не подовжуючи і не акцентуючи один із них, як це робилося в негритянському джазі. Деякі виконавці, особливо вихідці з

європеїзованого креольського середовища, наприклад Джиммі Нун, користувалися ланцюжками рівних восьмих, роблячи акцент зазвичай на другому звуці ритмічної пари. Тільки до середини, а можливо, і до кінця 20-х років, білі джазові музиканти освоїли цю практику. Коротше кажучи, на відміну від негритянських виконавців їхні імпровізації більшою мірою були "пов'язані" метричною пульсацією, що властиво манері регтайму. Джаз має йти від серця. Тому деякі білі музиканти нерідко відмовлялися грати за нотами, вважаючи за краще керуватися лише власними відчуттями, і ніхто не звертав уваги на їхні випадкові помилки. Прагнення досягти в джазі емоційної розкутості утримувало їх від формалізації музики понад необхідного мінімуму і в ансамблевому виконанні змушувало покладатися виключно на незалежну один від одного імпровізацію.

Саме ця відсутність форми надавала їхній музиці нерозважливого характеру і водночас позбавляла їх можливості створювати маленькі драми, що можуть існувати тільки в рамках відточеної форми.

Ці музиканти були лише учнями, які осягали те, що негри вбирали з молоком матері. Проте з їхнього середовища вийшло кілька великих майстрів джазу: Джиммі МакПартленд, трубач школи Бейдербека; Бад Фрімен, один із перших досвідчених саксофоністів, який грав у дещо великоваговій манері, але вельми майстерно; барабанщик Джин Крупа, який прославився як зірка оркестру Бенні Гудмена і керівник власного ансамблю; Адріан Ролліні, який змусив свінгувати незграбний бас-саксофон, а також такі виконавці, як брати Томмі і Джиммі Дорсі, Гленн Міллер, які, не будучи видатними виконавцями, дуже майстерно грали, не будучи видатними виконавцями, все-таки стали знаменитими керівниками оркестрів в епоху біг-бенду. І все ж творчість білих музикантів вплинула на негритянських виконавців. По-перше, перебуваючи під враженням віртуозної гри білих інструменталістів із джазових і танцювальних оркестрів, негри стали працювати над вдосконаленням своєї техніки.

По-друге, увагу негрів привернули нові принципи аранжування, їхні ускладнені джазові гармонії. Деякі негритянські виконавці, наприклад Коулмен Хокінс і Дон Редмен з оркестру Флетчера Хендерсона, наприкінці 20-х років уже експериментували з новими гармоніями, але пріоритет у цій галузі залишався за білими музикантами. Культ джазу вийшов за межі Америки. На початку 30-х років у Європі, особливо в Лондоні та Парижі, з'явилися свої шанувальники джазу.

Саме вони, а не американці поклали початок вивченню джазу. Перші книжки про джаз написані бельгійцем Робером Гоффеном і французами Шарлем Делоне та Югом Панасье - їхня книжка "Гарячий джаз відкрила багатьом очі на нову музику. Книга рясніє помилками, неточностями, наївними судженнями і представляє сьогодні тільки історичний інтерес, але в ній є також тонкі спостереження і обґрунтовані припущення.

Вони заслуговують на повагу за серйозне вивчення мистецтва джазу, яке більшість їхніх сучасників із гидливістю відкидала як "музику чорномазих". Хоча європейці й написали перші дослідження про джаз, заслуга розмежування популярної музики того часу та істинного джазу належить молодим американським ентузіастам. Вони виробили критерії доброго смаку, заклали основи критики. Тут, щоправда, не обійшлося і без помилок. Догматизм і ставлення до себе як до хранителів священного вогню заважали їм сприймати нові віяння в джазі. Але хто знає, як би розвивався джаз, якби не ентузіазм цих подвижників.

## РЕКОМЕНДОВАНИЙ ТРЕКЛИСТ (за спрямуванням)

## 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. Artie Shaw - "Traffic Jam"
25. Glenn Miller - "Chattanooga Choo Choo"
26. Benny Goodman - "Don't Get Around Much Anymore"
27. Louis Armstrong - "When the Saints Go Marching In"
28. Tommy Dorsey - "Boogie Woogie"
29. Chick Webb - "Blue Lou"
30. Lionel Hampton - "Hey! Ba-Ba-Re-Bop"
31. Duke Ellington - "Satin Doll"
32. Count Basie - "April in Paris"
33. Benny Goodman - "Goody Goody"
34. Artie Shaw - "Moonglow"
35. Glenn Miller - "Pennsylvania 6-5000"
36. Louis Armstrong - "Stardust"
37. Tommy Dorsey - "Marie"
38. Chick Webb - "Liza"
39. Lionel Hampton - "Flying Home"
40. Benny Goodman - "Let's Dance"
41. Duke Ellington - "Sophisticated Lady"
42. Count Basie - "Corner Pocket"
43. Benny Goodman - "Bugle Call Rag"
44. Artie Shaw - "Stardust"
45. Glenn Miller - "Tuxedo Junction"
46. Louis Armstrong - "When It's Sleepy Time Down South"
47. Tommy Dorsey - "Song of India"
48. Chick Webb - "If Dreams Come True"
49. Lionel Hampton - "Hamp's Boogie Woogie No. 2"

## 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"

#### 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"

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!"

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"
41. Etta James - "At Last"
42. Willie Dixon - "Spoonful"
43. Koko Taylor - "Bring Me Some Water"
44. Joe Bonamassa - "Blues Deluxe"
45. Buddy Guy - "Feels Like Rain"
46. Freddie King - "Have You Ever Loved a Woman"
47. Stevie Ray Vaughan - "Pride and Joy"
48. Bonnie Raitt - "I Can't Make You Love Me"
49. Gary Clark Jr. - "Bright Lights"
50. Susan Tedeschi, Derek Trucks - "Midnight in Harlem"

#### 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 Difference 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"
50. Mel Tormé - "The Christmas Song (Chestnuts Roasting on an Open Fire)"

#### 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 - "Águas de Março"
16. João Gilberto - "Só Em Teus Braços"
17. Stan Getz, Charlie Byrd - "Samba De Uma Nota Só (One Note Samba)"
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"
41. Chet Baker - "I Fall in Love Too Easily"
42. Norah Jones - "Come Away with Me"
43. Dinah Washington - "This Bitter Earth"
44. Louis Armstrong - "La Vie En Rose"
45. Frank Sinatra - "The Way You Look Tonight"
46. Shirley Horn - "Here's to Life"
47. Tony Bennett - "I Left My Heart in San Francisco"
48. Nat King Cole - "Nature Boy"
49. Nina Simone - "I Put a Spell on You"
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 Certo"
41. Antônio Carlos Jobim - "Zingaro"
42. Stan Getz, Luiz Bonfá - "Menina Flor"
43. Astrud Gilberto - "Call Me"
44. Antônio Carlos Jobim - "Falando de Amor"
45. João Gilberto - "Valsa (Como São Lindos os Youguis)"

#### 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"

46. Astrud Gilberto - "How Insensitive"
47. Stan Getz, Luiz Bonfá - "Saudade Vem Correndo"
48. Antônio Carlos Jobim - "Passarim"
49. João Gilberto - "Outra Vez"
50. Astrud Gilberto, Walter Wanderley - "Crickets Sing for Ana Maria"

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 внесли значний вклад у розвиток та еволюцію джазової музики:

- |                    |                    |                     |
|--------------------|--------------------|---------------------|
| 1. Louis Armstrong | 8. Thelonious Monk | 15. Art Blakey      |
| 2. Duke Ellington  | 9. Dizzy Gillespie | 16. Coleman Hawkins |
| 3. Charlie Parker  | 10. Charles Mingus | 17. Chick Corea     |
| 4. John Coltrane   | 11. Sarah Vaughan  | 18. Wayne Shorter   |
| 5. Miles Davis     | 12. Lester Young   | 19. Stan Getz       |
| 6. Ella Fitzgerald | 13. Benny Goodman  | 20. Wes Montgomery  |
| 7. Billie Holiday  | 14. Count Basie    | 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

32. Jelly Roll Morton  
33. Clifford Brown  
34. Jimmy Heath  
35. Carmen McRae  
36. McCoy Tyner  
37. Anita O'Day  
38. Max Roach  
39. Joe Henderson  
40. Abbey Lincoln  
41. Horace Silver

42. Jimmy Cobb  
43. Cassandra Wilson  
44. Cecil Taylor  
45. Jimmy Rushing  
46. Shirley Horn  
47. Roy Hargrove  
48. Tito Puente  
49. Diana Krall  
50. Toots Thielemans

#### РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

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.

#### Допоміжна:

1. The Real Little Classical Fake Book 1992 by Hal Leonard Publishing Corporation)
2. Great Gig Book Full. 1990 by SheetMusic
3. The BIG BOOK Of Soul, 1996 by Hal Leonard Publishing Corp.
4. The ALL-Jazz Real Book, 2001 Sher Music Co.
5. The Standards Real Book. 2000 Sher Music Co
6. Real Jazz Book. 1992 by Hal Leonard Publishing Co.
7. 100 Jazz & Blues Greats 1987by Wise Publications.