

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Факультет музичного мистецтва

Кафедра фортепіано

**КЗВ: «ДЖАЗОВЕ ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО»
КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ**

Для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня
Спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Освітньої програми «Фортепіано»

Харків, 2024

УДК 780.616.432.091.036.9(042.4)

Д40

Рекомендовано до друку науково-методичною радою ХДАК
(протокол № 6 від 27.11.2024 року)

Рецензенти:

В. М. Щепакін – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музики ХДАК

А. І. Калашникова – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри фортепіано ХДАК

Укладач:

Ніколенко Роксана Вікторівна, доктор філософії (музичне мистецтво)
старший викладач кафедри фортепіано

Д 40 **Джазове фортепіанне виконавство : конспект лекцій** для здобувачів вищої освіти першого (бакалавр.) рівня, спец. 025 «Музичне мистецтво», освітня програма «Фортепіано», КЗВ / М-во культури та стратегічних комунікацій України, Харків держ. акад. культури, Ф-т музичного мистецтва, Каф. фортепіано ; [уклад. Роксана Ніколенко]. – Харків : ХДАК, 2024. – 121 с.

Конспект лекцій охоплює основний теоретичний матеріал з курсу та розраховано на поглиблення знань здобувачів вищої освіти з історії та виконавських традицій джазового фортепіанного мистецтва, розвитку ерудованості, художнього смаку та загальної музичної культури. Основною метою конспекту лекцій є створення теоретичного підґрунтя для освоєння КЗВ: «Джазове фортепіанне виконавство».

УДК 780.616.432.091.036.9(042.4)

© Харківська державна академія культури, 2024

© Ніколенко Р. В., 2024

ВСТУП

Конспект лекцій з КЗВ: «Джазове фортепіанне виконавство» підготовлено для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітня програма Фортепіано відповідно програмі курсу для денної форми навчання. Курс «Джазове фортепіанне виконавство» є інтегруючою, розвиваючою дисципліною, яка є важливою складовою вибіркового комплексу комплексної освітньої програми. В його основі лежить міждисциплінарний підхід, що зумовлює використання знань, вмінь та навичок, набутих в ході занять з теорії та історії музичної культури, музичної естетики та з інших фахових дисциплін відповідного профілю.

Конспект лекцій охоплює основний теоретичний матеріал з курсу та розраховано на поглиблення знань здобувачів вищої освіти з історії та виконавських традицій джазового фортепіанного мистецтва, розвитку ерудованості, художнього смаку та загальної музичної культури. Основною метою конспекту лекцій є створення теоретичного підґрунтя для освоєння КЗВ: «Джазове фортепіанне виконавство». Варто зауважити, що на сьогоденний момент значна частина літератури, в якій комплексно розглядаються питання розвитку та становлення джазового мистецтва, а також творчої діяльності видатних джазменів, наявна в іншомовних джерелах (переважно англomовних), в той час як україномовні джерела зазвичай охоплюють лише один певний аспект джазового мистецтва. В сукупності така ситуація дещо ускладнює засвоєння здобувачами матеріалу курсу.

Специфіка курсу за вибором для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти дозволяє розвинути художньо-естетичний смак та сприяти формуванню професійної виконавської культури; поглибити уявлення про історико-культурний контекст виникнення та розвитку джазової музики загалом та джазового фортепіанного виконавства зокрема; ознайомитися із особливостями джазових стилів та знаковими персоналіями, що вплинули на розвиток джазового мистецтва; застосовувати знання з теорії та історії музичної культури у створенні власної виконавської інтерпретації.

Конспект лекцій складається зі вступу, 15 лекцій та списку джерел до них. Наприкінці кожного конспекту лекцій надано пропонований список джазових композицій, нотних та відео матеріалів для практичного засвоєння та опрацювання попередньо викладеного в лекції матеріалу.

ЗМІСТ

Лекція 1	5
<i>Джаз початку XX ст. Фортепіанне виконавство у Новому Орлеані (стилі барелл хаус, хонкі-тонк)</i>	
Лекція 2	12
<i>Витоки та особливості жанру регтайм. Скотт Джоуплін – виконавець регтаймів та композитор</i>	
Лекція 3	20
<i>Перші видатні джазові піаністи: Том Терпін, Джордж Л. Кобб, Джеллі Ролл Мортон</i>	
Лекція 4	28
<i>Фортепіанний стиль Harlem Stride Piano та його яскраві представники</i>	
Лекція 5	38
<i>Свінг як основний стиль джазу 1930-х років</i>	
Лекція 6	46
<i>Каунт Бейсі – піаніст та керівник джазового бенду</i>	
Лекція 7	50
<i>Фортепіанна творчість Джорджа Гершвіна</i>	
Лекція 8	55
<i>Основні напрямки у джазі 40-50 років XX ст. Бібоп та його творці</i>	
Лекція 9	63
<i>Фортепіанний джаз епохи бібопа: Маккой Тайнер, Джордж Ширінг</i>	
Лекція 10	69
<i>Стиль «кул-джаз»: характеристика та яскраві представники</i>	
Лекція 11	74
<i>Жанр балади у творчості Білла Еванса та Дейва Брубeka. Виникнення стилю «хард боп» та «фанк»</i>	
Лекція 12	88
<i>Ствердження нових тенденцій у джазі у 1960-х роках: модальний джаз, фрі- джаз</i>	
Лекція 13	95
<i>Стилі «босса-нова» та «ф'южн»: видатні представники</i>	
Лекція 14	102
<i>Джаз кінця XX – XXI ст. Сучасні напрямки та творчі тенденції</i>	
Лекція 15	108
<i>Сучасні джазові піаністи України та зарубіжжя</i>	

ЛЕКЦІЯ 1

ДЖАЗ ПОЧАТКУ XX СТ.

ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО У НОВОМУ ОРЛЕАНІ

План

1. Історичні передумови виникнення та витоки джазу
2. Нью-Орлеанський джазовий стиль та його основні жанри: марші, блюзи, танцювальна музика
3. Фортеп'яне виконавство у Новому Орлеані (стилі баррел-хаус, хонкі-тонкі)

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Історичні передумови виникнення та витоки джазу

У другій половині 1950-х всесвітньо відомий музикознавець, президент і директор Нью-Йоркського інституту з вивчення джазу Маршалл Стернс (1908-1966), який незмінно мав безмежну пошану в джазових колах усіх країн Старого і Нового Світу, запропонував наступну дефініцію джазу: «Передусім, де б ви не почули джаз, його завжди набагато легше впізнати, ніж описати словами. Але при першому наближенні ми можемо визначити джаз як напівімпровізаційну музику, що виникла в результаті 300-річного змішування на північноамериканській землі двох великих музичних традицій — західноєвропейської та західноафриканської, тобто фактичного злиття білої та чорної культури. І хоча в музичному відношенні переважну роль тут відіграла європейська традиція, але ті ритмічні якості, які зробили джаз такою характерною, незвичайною музикою, що легко розпізнається, безсумнівно, ведуть своє походження з Африки. Тому головними складовими цієї музики є європейська гармонія, євроафриканська мелодія та африканський ритм». [2, с. 3]. Ця дефініція зараз вважається найбільш повною та загальноприйнятною.

Батьківщиною джазу вважається Америка, а саме сучасна територія США. Справа в тому, що якщо північну половину американського континенту історично заселяли головним чином протестанти, серед яких було багато релігійних місіонерів, котрі прагнули звернути рабів-афроамериканців у християнську віру, то в південній та центральній частині цього величезного материка переважали католики (іспанці та португальці), які дивилися на невольників просто як на робітничу худобу, не дбаючи про порятунок їхніх душ. Тому там не могло виникнути значного й досить глибокого взаємопроникнення рас та культур.

В історичному аспекті джаз — це синтез, отриманий в оригіналі із шести джерел:

- ритми Західної Африки;
- робочі пісні (*work songs, field hollers*);
- афроамериканські релігійні пісні (*spirituals*);
- афроамериканські світські пісні (*blues*);

- американська народна музика минулих століть;
- музика менестрелів та вуличних духових оркестрів.

З останніх чотирьох століть до нас достовірно дійшли, зокрема, так звані афроамериканські *робочі пісні*, які служили для координації зусиль працюючих людей — на бавовняних плантаціях у полі, під час розвантажень у порту, в каменоломнях чи лісопильні і будь-де. Лідер співав головну смислову строфу (*call*), на яку колеги давали відповідь (*response*), це була традиційна респонсорна формула гукання і відповіді. Однією з найзнаменитіших робітничих пісень, які досі залишилися в репертуарі сучасних «фолксінгерів» є «*Take This Hammer*» анонімного автора («Візьми цей молот і віднеси капітану, скажи, що я втік і при цьому сміявся з нього»).

Центральними персонажами цих пісень зазвичай були легендарні американські народні герої — Джон Генрі, Буффало Білл, Поль Баньян, Лонг Джон та ін.

Духовні піснеспіви північноамериканських рабів (тобто спірічуелс *spirituals*) виникли в США вже у другій половині XVIII століття внаслідок звернення їх у християнство. Первинним джерелом служили релігійні гімни та псалми, завезені до Америки білими переселенцями та місіонерами. **Спірічуелс** поєднують у собі відмінні елементи африканських виконавських традицій (колективна імпровізація, характерна ритміка, глісандо, нетемперовані акорди, особлива емоційність) зі стилістичними рисами пуританських гімнів. У той же час вони меншою мірою африканські і більшою мірою — європейські, ніж решта афроамериканської музики. Вони були першим і найбільш виразним засобом, завдяки якому весь світ познайомився з афроамериканською музикою.

Варто сказати, що релігійна музика афроамериканців дуже різноманітна і включає такі види пісень, як:

- «ринг-шаут» (пісня «виконується» всім тілом під час танцю всіх учасників по колу проти годинникової стрілки);
- «сонг-сермон» (пісні-проповіді);
- «госпел» та «джюбілі сонгс» (пісні прославлення з короткою, ритмічною мелодією);
- власне «спірічуелс» з тривалою, плавною, безперервною мелодією.

Тематику текстів спірічуелс в основному складали саме біблійні сюжети, які трансформувалися стосовно конкретних умов повсякденного життя та побуту афроамериканців і піддавалися фольклорній обробці. Музика спірічуелс може бути перейнята ліризмом, але часом вона має трагічний характер. Спірічуелс створювалися колективно, часто під час богослужіння, вони характеризуються імпровізаційним стилем виконання а їх автори анонімні, як і творці будь-якого твору народної музики. Спірічуелс значно вплинули на зародження, формування та розвиток джазу, багато з них досі використовуються джазовими музикантами як теми для імпровізацій. Найбільш популярні серед них джазменів — це “*Swing Low, Sweet Chariot*”, “*Go Down, Moses*”, “*Nobody Knows The Trouble I've Seen*” і “*Down By The*

Riverside”, а тема “*When The Saints Go Marching In*” вважається своєрідним гімном диксиленду або ж як його ще називають, традиційного джазу.

Однак найважливішою складовою історичних джазових витоків є блюз, так звана народна світська форма співу північноамериканських рабів, яка мала безпосередній вплив на виникнення джазу. Саме слово «*blues*» походить від англійського «*blue devils*», (що перекладається як «смуток», «коли кішки шкребуть на душі»). Отже в англійській мові окрім загальновідомого визначення кольору, слово «*Blue*» вживається і для позначення настрою людини. В такому контексті воно інтерпретується як «сумний», «меланхолійний».

Спочатку широка публіка справді вважала блюзом будь-яку популярну музику, яка була повільною та сумною, але насправді блюз згодом став просто особливою, відмінною формою джазу і може виконуватись у будь-якому темпі. Проте, варто підкреслити, що блюз ніколи не був джазовим стилем. Він є лише одним з головних джерел походження джазу.

Блюз виник приблизно у середині XIX ст., а його найстаріші форми були поширені ще за рабства і лише після закінчення громадянської війни в США той тип блюзу, який ми тепер знаємо. На той момент виникло декілька різновидів блюзу: архаїчний (або сільський), який продовжує побутувати у сільських місцевостях Америки в своїй початковій оригінальній формі, та класичний (міський) блюз, який виконували наприкінці XIX століття в містах (його розквіт припадає на 1920-ті роки). Подальша еволюція призвела до появи сучасного блюзу у вигляді «ритм-енд-блюзу» та інших форм, що існують досі.

Образно-змістовне наповнення текстів блюзових пісень дуже різноманітне. У них йдеться про різні події повсякденного життя афроамериканця, але при цьому блюзовий співак сприймає будь-яку крізь призму власного емоційного досвіду. У блюзах співається про нерозділене кохання, втрачену людську гідність і несправедливе ставлення, про непосильну працю і неволю, про те, що кохана покинула місто, про різні стихійні лиха, про тугу за своєю батьківщиною або про

Найстаріші блюзові форми, очевидно, існували без акомпанементу, в них на першому місці була переважно просто мелодія, а потім уже з'явилися банджо, гітара, гармоніка чи фортепіано. Найбільш типова форма блюзу складається з трьох фраз по чотири такти в кожній (AAB), що утворюють дванадцятитактовий період (корус, квадрат), заснований на принципі антифону по горизонталі та по вертикалі, що проявляється як у мелодії, так і в тексті. Гармонія блюзу чітко фіксована: перші чотири такти засновані на тоніці, наступні два – субдомінанті та тоніці, останні два – домінанті та тоніці в розмірі 4/4. Характерною особливістю блюзу є також притаманні тільки йому «блюзові ноти», тобто знижені третій і сьомий ступені мажорної гами, що утворюють типові для блюзу інтервали — малу терцію і малу септиму (звідси так звана блюзова тональність). У сучасному джазі (бі-боп, кул) додалася і п'ята знижена ступінь.

Зараз блюз часто використовується в чисто інструментальній формі для побудови імпровізацій джазових музикантів за дванадцятитактовою формулою (звідси різниця понять «виконувати блюз» та «грати по блюзу»).

Інше важливе джерело походження джазу – **музичний театр менестрелів**. У США це був комедійний балаганний театр, який спочатку створювався силами лише білих артистів, котрі гримувалися під афроамериканців і перебільшено імітували їх манеру співу та характерні рухи. Особливо популярним такий театр був приблизно з 1840 по 1910 роки. Приблизно до 1843 року різні артисти цього специфічного жанру об'єдналися в одне велике шоу під назвою «Вірджинія Мінстрілс» у Нью-Йорку, а трохи згодом з'явилося багато різних великих колективів менестрелів, які гастролювали по всій Америці.

Після закінчення громадянської війни у США у виставах почали брати участь справжні афроамериканці, яким не треба було фарбувати обличчя та когось пародіювати, і «мінстріл-шоу» таким чином фактично давали необмежені можливості для поширення та виконання автентичної афроамериканської музики. Цей комедійний напівпрофесійний театр підготував характерну естетику раннього джазу та навіть передбачив деякі риси його оригінальної музичної мови.

Нью-Орлеанський джазовий стиль та його основні жанри: марші, блюзи, танцювальна музика

Варто зауважити, що всі зазначені вище історичні витoki джазу належали переважно до вокальних форм виконавства, в той час як найперший джазовий стиль є все-такі чисто інструментальним і був пов'язаний з музикою вуличних духових оркестрів, які були розповсюджені здебільшого в Новому Орлеані (штат Луїзіана), яке приєдналося до США на початку XVIII ст., коли французький імператор Наполеон продав його Америці.

На той момент існувало два важливих фактори, які сприяли виникненню та активному розповсюдженню інструментального джазу. До них відносяться величезна популярність духових, військових та інших оркестрів у другій половині XIX ст. та поступове запозичення і освоєння вже вільними на той час афроамериканцями (мається на увазі період після громадянської війни між Північчю та Півднем, після якої було скасовано рабство) європейських музичних інструментів. Коли закінчилася ця єдина на території США війна і армійські оркестри були розформовані, в крамницях антикварів з'явилася величезна кількість усіляких духових інструментів, що були доступні за ціною навіть для колишніх рабів.

У формування джазу значну роль зіграли також і креольські музиканти. Завдяки своєму знайомству з легкою класичною музикою та європейською технікою гри вони могли грати на європейських інструментах точніше, вміли читати ноти, мали більш високий виконавський рівень і, виховані в європейських традиціях, додали в ранній джаз елементи, що не зазнали негритянських впливів. Однак потім вони надихнулися манерою виконання

афроамериканців, які всі музичні інструменти сприймали як безпосереднє провадження людського голосу.

Наприкінці XIX ст. виконання раннього примітивного джазу було спершу побічним заняттям, тимчасовою роботою для афроамериканських музикантів у вільні години, і лише пізніше з'явилися перші професіонали (тобто ті виконавці, які грали за гроші). Проте варто сказати, що перші афроамериканські музиканти також використовували європейські інструменти, не вдаючись у специфіку загальноприйнятих норм музикування на них. Їхнє уявлення про те, як грати мелодію на цих інструментах було в основному підпорядковане західноафриканському впливу. мелодії були лише основою для нескінченних варіацій, інструменти, як і раніше, вважалися продовженням людського голосу, і все це об'єднувалося в єдине ціле за допомогою рухливого ритму.

Серед провідних жанрів, до яких зверталися новоорлеанські оркестри були марші, польки, регтайми, пісні (блюзи). Вибір жанрів був обумовлений специфікою їх побутування, адже ці оркестри зазвичай супроводжували танці, брали участь у ходах з нагоди свят та навіть використовувалися під час похорон. Такі ансамблі найчастіше марширували вулицями або роз'їжджали на візках. Склад новоорлеанських оркестрів був досить невеликим і містив деякі інструменти які залишилися в ньому від традиційного військового оркестру (корнет, тромбон, кларнет, барабан) а також банджо, гітару а згодом і саксофон. У ритмічному відношенні в таких оркестрах спочатку все ж дотримувалися звичного для академічної музики акцентування на сильних долях, але згодом акценти змістились на синкопи.

Починаючи приблизно з 1900 р. у Новому Орлеані почала виконуватися фактично та музика, яку ми до сьогоденного моменту називаємо джазом. Однак, ця дата лише фіксує появу загального напрямку, певної тенденції, яка згодом почала інтенсивно розвиватися, адже як європейська, так і африканська музика продовжували своє взаємопроникнення та злиття ще багато років. Спочатку джазова музика вразила широку публіку, як і всяке нововведення, а потім почала активно поширюватися і впливати на всю популярну музику протягом першої половини XX ст. Дещо пізніше, на початку XX ст., цей музичний стиль раннього джазу отримав назву диксиленд (традиційний джаз).

Фортепіанне виконавство у Новому Орлеані (стилі баррел-хаус, хонкі-тонкі)

У Новому Орлеані також було розповсюджене фортепіанне виконавство, яке використовувалось зазвичай у питних закладах, а найбільш характерними жанрами ранньої фортепіанної джазової музики були хонкі тонк та баррел хаус).

На початку XX століття «хонкі-тонком» (хонкітонком, хонкатонком або просто тонком) на Південному Заході США стали називати питні заклади для чоловіків з низьким соціальним статусом У музичному середовищі про **напрямок “honky-tonk”** вперше почули лише у 1920-х роках. Термін

застосовувався до заснованого піджанру регтайму, який виконувався на фортепіано. Відмінною рисою музики в стилі хонкі тонк є опора на ритм а не на мелодію. Перевага ритму була зумовлена поганим технічним станом піаніно, які були в таких шинках. Не налаштовані, розбиті, із клавішами, які западають, ці інструменти просто не були пристосовані до виконання мелодійних творів. Однак, ранній хонкі тонк, подобався слухачам, а потім цей стиль вплинув на формування бугі-вугі і, опосередковано, на хілбіллі-бугі – наприклад, його риси простежуються в записі Міда Люкса Льюїса (*Meade Lux Lewis*) "*Honky Tonk Train Blues*".

Баррел-хаус-стиль/ *Barrel house style, Barrel house piano* (англ. *barrel house трактур, пивна*) – стиль, що розвивався паралельно із стилем бугі-вугі та виник у другій половині XIX століття і набув поширення до початку XX ст. як один із архаїчних стилів афроамериканського фортепіанного джазу. Музика в стилі баррел-хаус виконувалася на фортепіано в гостро синкопованій, ударній манері, без педалі, з чітким поділом функцій правої та лівої рук піаніста (у партії правої руки – вільна синкопована мелодія, у партії лівої руки – акомпанемент типу “бас-акорд”) із строго витриманою метричною пульсацією). Стиль баррел-хаус практикувався і в невеликих ансамблях, до складу яких крім фортепіано могли входити банджо, гітара, мандоліна, губна гармоніка, бас і ударні, а також примітивні фольклорні інструменти: казу, джаг, музична пилка.

Цей стиль можна визначити як примітивний джаз, що виконується на фортепіано. Його представляли тисячі музикантів-самоучок, якими здебільшого були афроамериканці, що грали вечорами для розваги бідняків, зазвичай у великій коморі (або під якимось навісом), перетвореному на шинок, куди приходили випити і потанцювати після трудового дня. Для таких піаністів музика не була основним заняттям і, як правило, їхня гра не була досконалою. Техніку вони виробляли собі самі, шукаючи прийоми виконання тієї музики, яка їм подобалася. Мало хто з них орієнтувався більш ніж у двох або трьох тональностях.

Проте публіка вимагала від них лише підходящої для танців чітко ритмічної музики. Така музика брала початок у афроамериканській народній традиції, і на початку XX століття шинкові піаністи грали переважно блюз. Представники цього напрямку намагалися наслідувати звучання трьох гітар: одна з яких грала акорди, інша мелодії і третя басову партію. Постійно просуючись у цьому напрямку, прагнучі одержати оркестрове звучання підручними засобами фортепіано, віртуозні виконавці створили яскравий стиль бугі-вугі.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Knuckles O'Toole - Plays Honky Tonk Piano (Interlocking Brick, Sonic The Hedgehog 2) : відео. URL: <https://youtu.be/nfEmvbQOv9I?si=RNt8UAoV17AJYqOg> (дата звернення: 16.04.2024).

2. Marshall Stearns. The Story of Jazz. Oxford University Press, 1956. 367 p.
<https://pdfcoffee.com/qdownload/marshall-w-stearns-the-story-of-jazz-1956pdf-pdf-free.html>
3. The Best of Original Dixieland Jazz Band (1917-1936) : відео. URL:
<https://youtu.be/5xhXpiT3eys?si=1Dkz9TqSJMdx82f5> (дата звернення: 16.04.2024).
4. Верещук К. В. Передумови розвитку стилістики естрадної музики першої половини XX століття : сайт. URL:
<https://int-konf.org/ru/2014/suchasna-nauka-v-merezhi-internet-27-02-1-03-2014-r/722-vereshchuk-k-v-peredumovi-rozvitku-stilistiki-estradnoji-muziki-pershoji-polovini-khkh-stolittya> (дата звернення: 16.04.2024).
5. Журба Я. Роль блюзу в джазовій музиці //Вісник КНУКіМ Серія «Мистецтвознавство». Вип. 39. 2018. С. 145-153. DOI:[10.31866/2410-1176.39.2018.153679](https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153679)
6. Откидач Ст. Музична естрада : Словник. Харків : Видавець І. Ст. Якубенко, 2004. 445 с.

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ

Композиції:

1. Otis Spann «This is the blues»
2. Otis Spann «Walking the blues»
3. Frankie Carle альбом «Great Honky Tonk Piano Favorites» (1966)
4. Will Ezell «Barrel House Man»
5. 1918 Original Dixieland Jazz Band - Tiger Rag : відео. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=k7-sMpi3LWo&ab_channel=The78Prof
(дата звернення: 15.04.2024).

ЛЕКЦІЯ 2

ВИТОКИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ РЕГТАЙМ. СКОТТ ДЖОПЛІН – ВИКОНАВЕЦЬ РЕГТАЙМІВ ТА КОМПОЗИТОР

План

1. Кейкуок як попередник регтайму
2. Виникнення та становлення жанру регтайм
3. Специфіка фактурної та метро-ритмічної організації регтаймів
4. Творча діяльність Скотта Джоппліна

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Кейкуок як попередник регтайму

Поряд із блюзом, регтайм є найважливішим джерелом, з якого виник джаз. Як популярна народна музична форма, він здобув популярність у США приблизно з 1870-х. Саме тоді менестрелі виконували афроамериканський танець *кейкуок* під акомпанемент банджо, гітари чи мандоліни з характерними для регтайму ритмічними малюнками: синкопованим ритмом та короткими несподіваними паузами на сильних долях такту.

Кейкуок – (також кекуок, кек-уок; англ. *cakewalk* – похід за пирогом) – популярний з середини XIX століття танець-марш афроамериканського походження. Його характерними рисами є швидкий темп, дводольний музичний розмір, синкопований ритм, акорди, що відтворюють звучання банджо, ігровий, комедійний (часто іронічно-гротесковий) склад. Кейкуок входив до складу гумористичних вистав північноамериканського менестрельного театру XIX століття, в яких він виконувався під швидко синкоповану музику, характерні риси якої лягли в основу регтайму, котрий виник дещо пізніше. В останні роки XIX століття кейкуок відокремився від менестрельної естради та набув поширення в Європі у вигляді салонного танцю.

Кейкуок був новаторським танцем не лише в плані музики, що його супроводжувала з її складними, синкопованими ритмічними малюнками, але й був досить незвичним і в плані хореографії. Для цього танцю характерними є особливі рухи ніг, які є умовно незалежними від танцюючого корпусу виконавця. Точні синхронні акценти, що створюються п'ятою однієї ноги та пальцями іншої; притупування за допомогою дерев'яних підшв; біг уперед на п'ятах; вільне, ніби безладне «шаркання». Таке незвичайне співвідношення майже нерухомого корпусу та активних рухів ніг мало на меті підкреслити гумористичний та інколи навіть сатиричний зміст кейкуоку. Варто зазначити, що основною ідеєю цього незвичного танцю було відобразити недільні ходи білих леді та джентельменів, відтворюючи зовнішню манеру поведінки плантаторів та підкреслюючи негативні риси їх поведінки: пиху, надмірну поважність, манірність, відчуття уявної переваги над іншими.

Кейкуок вплинув на танцювальне мистецтво кінця XIX – початку XX століття. Під його впливом виникло багато танців (гриззлі-бер, бані-хаг, тексас томмі, тарки-трот), що витіснили із побуту раніше відомі польку, кадрили, контрданс та інші популярні до того часу танці. Їхня еволюція призвела до виникнення тустепу та фокстроту, що отримали широку популярність у всьому світі.

Виникнення та становлення жанру регтайм

Формування регтайму як самостійного музичного жанру відбувалося в тісному взаємозв'язку афроамериканського музичного фольклору, переважно в галузі специфічних особливостей ритміки кейкуока, та найважливіших елементів європейської музичної культури: композиційної техніки, особливостей гармонізації, загальної структури форми, близької до специфіки танцювальних творів. Розвиток регтайму проходив одночасно у кількох аспектах. По-перше, ще до виникнення жанру в афроамериканській фольклорній музиці широко використовувалася сприйом синкопування, який мав назву «*dragging a tune*», що приблизно можна перекласти як регтаймування, реггування. По-друге, характерні синкопи зустрічалися у музиці менестрельного театру, в кейкуоці, який у деяких випадках нічим не відрізняється від раннього регтайму за стилем виконання. Таким чином плутанина в точному визначенні того, що є регтаймом виникла саме через багатозначність застосування цього терміну стосовно доволі різних за своєю сутністю явищ.

Батьківщиною регтайму вважається Середній Захід США. Перша згадка про регтайм з'явилася в 1893 році: в пресі згадувалася п'єса «*Ma Ragtime Baby*» Фреда Стоуна (*Fred Stone*). Регтайми, що більш-менш відкристалізувалися, виникли десь у середині 1880-х років. Вони з'явилися як результат усвідомлення і втілення у творчості композиторів характерних ознак американського фольклору, який тепер, у цій новій йому інтерпретації піднявся до рівня «освіченої», записаної і виконуваної грамотними музикантами області мистецтва. Виникнення регтайму як самостійної музичної течії зазвичай пов'язують із датою першого виданого регу. В 1895 Бен Харней видав у Луїсвіллі власну регтайм-п'єсу що називалася “*You've Been a Good Old Wagon*”. Завдяки йому вже за рік регтайм став дуже популярним у Нью-Йорку. У січні 1897 року видається інструментальна регтайм-п'єса “*Mississippi Rag*” Вільяма Крелла. Проте інструментальні регтайми, авторами яких були афроамериканці, почали видаватися лише наприкінці 1897 року. Першою такою опублікованою композицією був *Harlem Rag* Тома Терпіна (*Tom Turpin*). Дещо пізніше видав збірку своїх творів під назвою «*Original Rags*», і Скотт Джоппін, котрий став найвідомішим з майстрів цього жанру.

Однак, варто відзначити, що регтаймова музика була добре відома ще задовго до початку активного видання творів написаних у цьому жанрі. Піаністи та оркестри виконували регтайми за зачиненими дверима під час вечірніх сесій у приватних будинках чи в барах після їх закриття для

власного задоволення. Однак, такі своєрідні «музичні вечори» безперечно сприяли кристалізації та розвитку жанру регтайм та його популяризації.

Широку популярність регтайм отримав як винятково фортепіанний жанр. Однак не виключено, що в архаїчному вигляді він існував у оркестровій формі. Це може бути підтверджено тим фактом, що серед великої кількості оркестрів Нового Орлеана існували регтайм-бенди, основу яких складали саме п'єси, написані в регтаймовому стилі.

Поширення та активного розвитку фортепіанного регтайму, очевидно обумовлене надзвичайною популярністю фортепіано в США у другій половині (XIX століття. Воно було в кожному порядному будинку, згодом з'явилися і особливі механічні піаніно (піаноли), країною подорожували численні мандрівні піаністи (*itinerant pianist*), які виконували регтайм, що миттєво увійшов у моду. З появою фонографа почали виникати і записи цієї популярної музики. Поступово жанр регтайму досяг чистоти стилю у своєму класичному різновиді, та дав поштовх розвитку інших концертних форм віртуозного регтайму. Варто зауважити, що жанр регтайму мав великий вплив на сферу масової побутової американської музики, а згодом став відомий і в Європі. Він також проник у джазову музику, як стиль і як частина репертуару джазменів. Зрештою, він породив навіть особливий тип світовідчуття та поведінки, а перше десятиліття XX століття часом називають «епохою регтайму».

В результаті еволюції регтайму з часом з'явилися його ускладненні варіанти, що спираються на віртуозні прийоми: «Advanced» (п'єси підвищеного ступеня складності) та «Novelty» (новинка). Вони мають більш різноманітну гармонічну структуру, поряд з дисонансами використовуються елементи блюзу («Advanced» належить до середини 10-х років, «Novelty» – до часів після Першої світової війни). Зрештою, регтайм перетворився на віртуозний, концертний трів, призначений для виконання професійними музикантами.

До 20-х років XX століття, коли регтайм фактично вже втратив свою популярність, виник так званий страйд стиль, або гарлемський стиль гри на фортепіано, котрий увібрав деякі особливості свого попередника. Проте, на цьому історія розвитку регтайму не завершується, адже у 70-х роках XX ст. відбувається його відродження та він знову входить у моду.

Специфіка фактурної та метро-ритмічної організації регтаймів

Ragtime та його синоніми: *rag*, *ragging a tune*, *rag piano playing*, *rag music* – характеризує як специфічну манеру музикування так і сформований в афроамериканській музиці цілісний жанр.

Буквально регтайм означає «рваний» або «розірваний час». У музиці ця умовна розірваність втілюється завдяки поєднанню рівномірного, метрономічно чіткого руху чвертями або восьмими у партії лівої руки та синкопованого ритму в мелодичній лінії, який завдяки своїй характерності одразу упізнається на слух.

Риси регтайму присутні і в стилі раннього архаїчного джазу — і оркестрового, і ансамблевого, і фортепіанного (музика хонкі-тонк, баррел-хаус). У цих перших видах джазу ще була відсутня пружна метроритмічна пульсація, що виникає при появі свінгу як якості, властивості виконання, а їх музика, хоча і була побудована на синкопованих ритмах, однак при цьому в усіх пластах фактури збігалися сильні і слабкі долі, що нагадувало звичайний характер чіткого маршу. Проте, не зважаючи на визначальну роль синкопування в цих різних жанрах власне регтаймом у вузько стилістичному, жанровому значенні слова стала називатися фортепіанна музика певного типу, що з'явилася в американській провінції, але дуже швидко набула великої популярності.

Для негритянських жанрів загалом і для регтайму зокрема, якщо він потрапляв до репертуару музиканта-непрофесіонала, типовими були імпровізаційність, варіаційний розвиток, опора на «блюзові» ноти, «брудні» звучання тощо. Але класичний регтайм є музикою не імпровізаційною, адже він має чітко окреслену форму, зафіксовану у нотному записі. Писали регтайми композитори, котрі володіли навичками європейської фортепіанної техніки письма, однак все таки вони створювали дещо відмінне, від звичних академічних жанрів. В музиці регтаймів, незважаючи на всю віртуозність і складні технічні прийоми, що зустрічаються, зокрема в його пізніх зразках є елементи, які суперечать канонам європейської піаністичної традиції. До таких елементів відносяться велика кількість стакато, акцентів, мінімум позначок динамічних відтінків, акцентування слабкої долі в партії лівої руки.

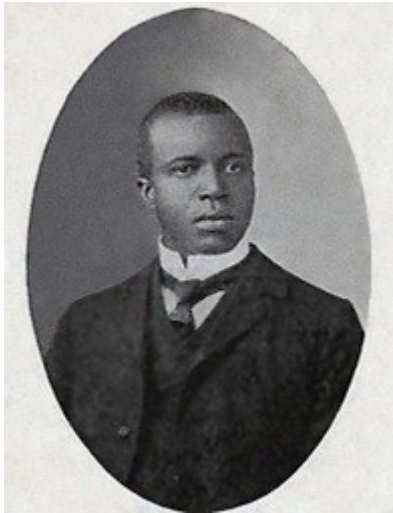
Витоки стилю регтайму сягають кун-сонгс і кейкуоку. Крім того, на формування жанру вплинула також європейська полька, від якої цей жанр запозичив дводольність метру, легкість загального руху, окремі мелодичні звороти. На фортепіано переносилися деякі принципи виконання на банджо (від фольклорного кейкуока), від маршу була запозичена метроритмічна основа і, очевидно, форма. Для мелодій регтаймів властива не тільки поширена синкоповано ритмічна фігура восьмої із крапкою та шістнадцятої або шістнадцятої-восьмої-шістнадцятої, але і досить витончені малюнки, що мають на меті продемонструвати виконавську техніку.

Багатотемна композиція регтайму, як правило, була складнішою, ніж проста форма у жанрах, типових для театру менестрелів. Схемі регтайму притаманна певна калейдоскопічність. Для раннього регтайму типова проста схема: А - В - С - D або А - В - А - С - D. Така своєрідна «сюїтність», або структурна незамкненість, через відсутність репризних проведеннь в деяких регтаймах С. Джоппіна розвивається до справжнього рондо, як, наприклад, в *“Euphonic Sounds”*: А - В - g - А - С - D - А. В *“Magnetic Rag”*: вступ - А - В - С - D - А, Однак, можна знайти і твори, форма яких побудована за іншими схемами: «Хризантема» Скотта Джоппіна має будову: AA BB A CC DD C, Тако варто згадати його відомий регтайм *“The Entertainer”* («Артист естради»): вступ - AA BB A CC зв'язка DD.

Отже, як можна помітити, у формі регтайму не настільки важлива наявність або ж відсутність репризності, а скоріше спрямованість розвитку в

за принципом впорядкованості, граничної структурованості і чіткого розмежування розділів форми. Такий підхід до побудови форми регтаймів призводить до виникнення певної мозаїчності і квадратності (всі побудови зазвичай вкладаються у 8 або 16 тактів). Це наближує регтайм до його традиційних прообразів – маршу і танцю, у яких такі побудови є основою викладу та розвитку матеріалу.

Творча діяльність Скотта Джоупліна



Скотт Джоуплін Scott Joplin (1868 - 1917) – афроамериканський композитор і піаніст, Скотт Джоуплін є одним із найбільш знаних авторів регтаймів, проте його творчість отримала широке визнання лише після смерті митця. Така ситуація склалася тому, що за життя його музика сприймалася афроамериканською громадою як «надто біла», а білими — навпаки, як «надто чорна», яка не відповідала канонам академічного музичного мистецтва. Інтерес до творчості Джоупліна відродився у 1970-х роках, разом із відродженням інтересу до жанру регтайм. У 1977 році навіть вийшов біографічний фільм «Скотт Джоуплін» з Біллі Ді Вільямсом у головній ролі.

Точна дата народження Скотта Джоупліна достеменно не відома. Дослідники його творчості припускають, що Скотт Джоуплін народився 24 листопада 1868 в передмісті Тексаркани, штату Техас. Він був другим із шести дітей у сім'ї Джайлза Джоупліна з Північної Кароліни та Флоренс Гівенс із Кентуккі. Старшого брата Скотта звали Монро, а двох молодших – Роберт і Вілл, також у сім'ї були дві доньки. Сім'я Джоуплінів довгий час переїжджала з одного місця на інше у пошуках кращих умов для життя, проте зрештою вони зупинилися у Тексаркані, де батько працював у залізничній компанії, а мати – прибиральницею.

З дитинства Скотт виявляв здібності до музики, і сусід Джоуплінів по дому, афроамериканський музикант Дж. К. Джонсон погодився навчити хлопчика нотної грамоти та гри на музичних інструментах. У результаті таких занять вже у семирічному віці Скотт добре грав на фортепіано, а до 11 років вже легко і невимушено виконував складні твори. Проте згодом, через скрутне матеріальне становище, яке виникло через те, що батько Скотта пішов із сім'ї, його мати із дітьми вимушена була перебраться до

іншого, більш дешевого помешкання, і заняття із Дж. К. Джонсоном довелося перервати.

Проте, хлопчик продовжував здобувати як загальну так і музичну освіту. Під час навчання у школі одним із його викладачів був Джуліус Вайс, професор музики, іммігрант із Німеччини. Вайс був уражений талантом Скотта Джоппліна і, розуміючи відчайдушний стан його сім'ї, займався з ним безкоштовно. Протягом 1878 – 1883 років, коли тривали їх заняття, Дж. Вайс прищепив Скотту любов до народної музики, класичних творів та опери. Також він допоміг йому сім'ї придбати фортепіано, щоб його талановитий учень міг безперешкодно займатися та вдосконалювати свою виконавську майстерність. Окрім того Вайс допоміг Джоппліну набути знання з композиції.

В 16 років Джопплін дебютував у квартеті *The Texas Medley Quartette*, який також включав його брата Вілла та ще двох хлопців із Тексаркани. Їх перший виступ відбувся у містечку Кларксвіллі мав величезний успіх. Тоді ж Скотт почав опановувати гру на гітарі та мандоліні.

Наприкінці 1880-х років Проявивши свій талан під час участі у багатьох місцевих музичних подіях, Скотт Джопплін зрештою остаточно відмовився від ідеї стати залізничником і вирішив заробляти на життя як гастролуючий музикант. У липні 1891 року він вважався одним із членів ансамблю «Менестрелі Тексаркани» (*Texarkana Minstrels*). Колектив брав участь у концерті, отримані кошти від якого мали піти на встановлення пам'ятника Джефферсону Девісу. На той час можливостей заявити про себе широкій аудиторії у афроамериканського піаніста було досить мало, адже такі виконавці переважно грали у церквах або борделях. Проте Скотту Джоппліну пощастило. На Всесвітній виставці, яка відбулася 1893 р в Чикаго, піаніст зібрав свій перший повноцінний бенд. Варто зазначити, що ця виставка, яку відвідало багато людей, мала вплив на популяризацію нового на той час жанру регтайм, який вже до 1897 р набув значного поширення в американській культурі.

Після виставки, в 1894 році, Скотт Джопплін приїхав до міста Седалі, штат Міссурі, де він працював музичним репетитором. Серед його учнів були відомі американські композитори Бран Кемпбелл і Скотт Хейден.

В подальшому Джопплін, заробляючи собі на життя виступами, постійно переїжджав з місця на місце протягом майже 10 років. Відомо, що він грав у таких закладах, як «Блек 400» (*Black 400*) та «Клуб кленового листа» (*Maple Leaf Club*), сольо і як лідер секстету, який виконував танцювальну музику. Невеликий концертний тур з *The Texas Medley Quartette* дав можливість Джоппліну накопичити достатньо грошей, щоб видати в 1895 свої перші твори: пісні «Будь ласка, скажи, ти будеш» (*Please Say You Will*) і «Її портрет» (*A Picture of Her Face*). У 1896 поїздка в Темпл, штат Техас, дозволила випустити ноти ще кількох композицій, включаючи «*Crush Collision March*».

У 1897 році Скотт Джопплін видав свій перший повноцінний регтайм *Original Rags*. Деяко пізніше в 1899 була опублікований один із найвідоміших

його регів «Регтайм кленового листа» (*«Maple Leaf Rag»*). В тому ж році музикант підписав контракт із Джоном Стілвеллом Старком, продавцем музичних інструментів, який пізніше став його головним видавцем. Деякі біографи Джоппліна сходяться на тому, що «Регтайм кленового листа» був видатною для свого часу композицією. За однією з версій Джопплін став першим композитором, який продав мільйон паперових копій регтайму і ця композиція стала першим інструментальним хітом Америки.

На початку 1900 року Джопплін переїздить в Сент-Луїс. Під час перебування композитора у Луїсвілі (до 1907 р) він створює ще декілька знакових регтаймових композицій: «Артист естради» (*The Entertainer*), «Великий марш» (*March Majestic*), «Танець регтайм» (*The Ragtime Dance*), «Хризантема» (*The Chrysanthemum*), рейтайм-вальс «Бетіна» (*Bethena, A Concert Waltz*), який критики відносять до кращих регтайм-вальсів. Трохи пізніше Джопплін пише першу регтайм-оперу «Почесний гість». Даних про кількість постановок та відгуки аудиторії не збереглося.

У 1907 році з надією знайти продюсера для постановки своєї нової регтайм-опери «Тримоніша», однак зрештою, у 1911 році Джопплін був змушений сам фінансувати постановку «Тримоніші» у спрощеному варіанті – фортепіано та вокал. У 1915 році, намагаючись донести свій твір до широкої аудиторії Джопплін організував виконання опери у репетиційному залі Гарлема. Проте, публіка, вихована на грандіозних європейських оперних виставах, холодно сприйняла скромне творіння Джоппліна. Багато хто з аудиторії просто вставав і йшов посеред музичного номера. Після такого провалу Джопплін виявився банкрутом. На думку його біографів, він пожертвував комерційною складовою на користь мистецтва, але на той момент ця сторона музики майже не сприймалася афроамериканською аудиторією. Лише через 60 років, коли погляди на оперне мистецтво змінилися, «Тримоніша» була успішно поставлена в найвідоміших театрах США.

У 1914 році Скотт, разом із своєю дружиною Лотті, самостійно видали композицію «Привабливий регтайм» (*Magnetic Rag*), яка є останнім регтаймом, створеним Джоппліном. Вже тоді в нього виявили хворобу — сифіліс, яка прогресувала. В цей період він, не шкодуючи здоров'я активно працював над створенням оркестрової партитури «Тримоніші».

Композитор помер 1 квітня 1917 року внаслідок сифілітичної енцефалопатії – деменції. Його поховали на цвинтарі для бідняків, де могила залишалася непозначеною протягом 57 років. Лише 1974 року, коли його творчість отримала належне їй визнання, на цвинтарі Святого Майкла у Східному Елмхерсті було встановлено надгробок з ім'ям Скотта Джоппліна.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Полянський В. А. Доба регтайму / В. А. Полянський, Т. В. Полянський ; Київський університет ім. Бориса Грінченка. Вінниця : Нова Книга, 2014. 208 с.

2. Scott Joplin (c. 1867-1917) African American Composer & Pianist : site.
URL: <https://chevalierdesaintgeorges.homestead.com/Joplin.html> (дата звернення: 19.04.2024).
3. Скот Джоуплін : інтернет сторінка. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D0%BE%D1%82%D1%82_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BF%D0%BB%D1%96%D0%BD (дата звернення: 19.04.2024).

**ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ
ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ**

Композиції:

1. Scott Joplin «Swipsey» (Cake Walk)
2. Scott Joplin The Entertainer (Ragtime)
3. Scott Joplin Maple leaf rag (Ragtime)
4. The Best of Scott Joplin (17 rags) : ноти. URL:
http://waltercosand.com/CosandScores/Composers%20E-K/Joplin,%20Scott/Collected_Piano_Music.pdf (дата звернення: 19.04.2024).

ЛЕКЦІЯ 3

ПЕРШІ ВИДАТНІ ДЖАЗОВІ ПІАНІСТИ: ТОМ ТЕРПІН, ДЖОРДЖ Л. КОББ, ДЖЕЛЛІ РОЛЛ МОРТОН

План

1. Том Терпін – автор першого афроамериканського регтайму
2. Творча діяльність Джорджа Л. Кобба
3. Джеллі Ролл Мортон – видатний виконавець та композитор

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

На початку ХХ століття, в період інтенсивного становлення джазового мистецтва та розвитку жанру регтайм у його класичному фортепіанному варіанті, отримали визнання окремі його виконавці, які зазвичай також були й авторами регтаймових творів. До перших видатних виконавців та композиторів належать Том Терпін, Джордж Лайнус Кобб, Джеллі «Ролл» Мортон.

Том Терпін – автор першого афроамериканського регтайму



Томас Мілліон Джон Терпін Thomas Million John Turpin (1871 – 1922) – піаніст та композитор, є одним із засновників жанру регтайм. Народився в Савані, штат Джорджія, під час напруженого періоду реконструкції після громадянської війни в США. Його батько, Джон Терпін на прізвисько «Чесний Джон» (іноді згадується як Джек) був звільненим рабом, який став політичним інсайдером. Терпіни мали власне домогосподарство, яким керувала дружина Джона Джулія (Лулу) (Вотерс) Терпін, тож вони були досить забезпечені. Том був одним із чотирьох братів і сестер, включаючи його старшого брата Чарльза Терпіна і молодших сестер Елеонору і Ненні. У середині 1870-х років родина ненадовго переїхала до штату Міссісіпі.

До 1880 року Джон перевіз свою родину до Сент-Луїса, де вони стали утримувачами салунів. У 1885 році за допомогою юного Тома та його старшого брата Чарльза, Джон відкрив салун *Silver Dollar Saloon* на Південній 12-й вулиці, 425, який працював майже 20 років, але був знищений

для розширення муніципалітету, щоб розмістити *Lewis and Clark Exposition*. Кілька років Терпіни також мали ліврейну конюшню¹.

Хоча Том Терпін був талановитим піаністом, проте у підлітковому віці він шукав інших шляхів заробітку, ніж гра на фортепіано. Разом із братом Чальзом він інвестував у шахту *Big Onion* у місті Серчлайт (*Searchlight*) штат Невада у середині-кінці 1880-х років. Проте дані інвестиція зрештою виявилася невдалою.

Про час перебування братів Терпінів у преріях заходу Америки відомо небагато. У довіднику Сент-Луїса 1889 року Том був зазначений як бармен, але в наступному виданні його не було. До 1892 року обидва брати повернулися в Сент-Луїс і жили на вулиці Таргі, 9. У довідниках з 1894 по 1896 рік Том був показаний як працівник ресторану або бармен, а Чарльз – як бармен. Продовжуючи працювати зі своїм батьком у *Silver Dollar*, а також у *The Castle*, яким керував Бейб Коннорс, Терпін почав грати та писати у новій на той час синкопованій манері, зрештою ставши не лише першим афроамериканським композитором, який опублікував власну збірку, але й першим композитором, котрий опублікував *St. Louis ragtime (1903)*. Однак варто зауважити, що він писав і грав регтайми ще раніше, з 1892 року. В 1897 році з'явився його знаменитий *Harlem Rag*, продажі якого забезпечили Тому капітал для реалізації власної мрії. З цього моменту Том Терпін почав поєднувати професій музиканта та підприємця, оскільки сім'я Терпінів й на початку 1900-х продовжувала займатися салонним бізнесом.

1900 року Том створив *A Ragtime Nightmare*, короткий, але захоплюючий твір, частково заснований на сценічній роботі під назвою *Darkies Dream* Джорджа Ленсінга. Беручи приклад зі свого батька, молодший Терпін вирішив зайнятися бізнесом самостійно. Вперше він відкрив *Turpin's Saloon* на 9 *Targee Street* в Сент-Луїсі, приблизно в 1897 році. Потім в 1900 році він відкрив легендарне *Rosebud Cafe* на 2220-2222 *Market Street* поблизу центру Сент-Луїса. Невдовзі воно стало центром для афроамериканських піаністів у Сент-Луїсі під час зародження жанру регтайм, та навіть деякий час після зменшення популярності регів.

Круглий Терпін, як його називали відвідувачі закладу, часто був зіркою вечорів, зазвичай грав стоячи перед піднятим піаніно, щоб розмістити його 300 або більше фунтів шестифутового тіла. Піаністи-резиденти були на піку під час річної виставки в 1904/1905 років, що проводилася неподалік, салун був постійно зайнятий. Однак, після ярмарку бізнес значно загальмував. Том знову звернувся до композиції, випустивши наприкінці 1904 року свій *Buffalo Rag*. Можливо, він був названий на честь *Buffalo Lodge* у Сент-Луїсі, скоріше ніж міста Баффало, але конкретної присвяти цей твір немає.

Наприкінці березня 1905 року Том Терпін нарешті продав або, принаймні, передав управління своїм кафе Роберту П. Вотсону. Однак, навіть під новим керівництвом, у 1906 році *Rosebud* остаточно припинив свою діяльність, оскільки багато музикантів, які виступали там раніше, переїхали

¹ Ліврейний двір, ліврейна стайня або пансіонна стайня — це стайня, де власники коней сплачують щотижневу або щомісячну плату за утримання своїх коней.

до Чикаго чи до інших країн. В той період Терпін повернувся на захід і був значно активним на шахті *Big Onion* у Серчлайт, штат Невада. Його перебування в Неваді, ймовірно, було коротким, що очевидно було пов'язано із тим, що підприємство врешті-решт принесло набагато менше прибутку, ніж очікувалося. У цей же час Том продовжує створювати нові композиції, підтвердженням чому є поява *Searchlight Rag* протягом наступних двох місяців.

У довіднику Гулда 1907 року Тома було зазначено як робітника у невизначеній сфері, але цей довідник потенційно було складено в середині-кінці 1906 року, отже, можливо, це було до того, як він поїхав до Невади. Відомості про його подорожі в 1907 і 1908 роках у кращому випадку розпливчасті. Повідомлялося, що приблизно в 1909 році Терпін поїхав до Б'ютта, штат Монтана (важко точно підтвердити), щоб зупинитися там на короткий час. Це місце, очевидно, надихнуло його на написання неопублікованої композиції *Siwash - An Indian Rag*.

У 1910 році Том відкрив свій новий заклад, *Eureka Club* на Честнат-стріт, 2208, Сент-Луїс. Ймовірно, десь у 1914 році Терпін створив *Pan Am Rag*.

У 1916 році Терпін відкрив ще один заклад на Маркет-стріт, 2333, що в якийсь момент отримав назву *The Jazzland Cafe*. У призовній картці Тома 1917 року (з неправильною датою народження 1874) вказано, що він все ще працює в «*Saloon Business*» як власник. Того року він написав останній твір, військову пісню про афроамериканських солдатів, які воюють в Європі, Коли самбо йде до Франції (*When Sambo goes to France*).

Протягом останніх років життя Томас Терпін служив заступником констебля афроамериканської громади в Сент-Луїсі. Він помер 13 серпня 1922 року від перитоніту у віці близько 50 років.

Творча діяльність Джорджа Л. Кобба



Джордж Лайнус Кобб George Linus Cobb (1886 – 1942) – американський композитор. Він є автором понад 200 творів, серед яких зокрема регтайми,

марші вальси. Уродженець штату Нью-Йорк, народжений в сім'ї Лінуса Б. Кобба та Жаннет «Нетті» Мейн. Джордж Л. Кобб був різнобічним композитором, який у молодому віці виявив музичний талант. Більшу частину своїх ранніх років він провів у Мексиці та Нью-Йорку. Батько Джорджа, Лайнус займався бакалійним бізнесом, а його тесть, Вільям Мейн, був досить забезпеченим фермером, тому сім'я була заможною.

Після закінчення загальноосвітньої школи Джордж продовжив навчання в Школі гармонії та композиції Сіракузького університету, відвідуючи її з 1904 до, можливо, 1908 року. Під час навчання у школі він написав одну зі своїх перших композицій, *Dimples*, опубліковану в місцевому масштабі, і сам видав *Mr. Yankee*, у віці 19 років. Наступного року Джордж Кобб почав випускати твори під маркою *HC Weasner & Company* у Баффало. Один із його творів, *Fleetfoot*, був дуже продаваним для фірми, і до 1907 року було продано понад 100 000 примірників, дуже велика кількість для інструментальної композиції невідомого автора.

Після закінчення школи Кобб і його сім'я переїхали до Баффало, штат Нью-Йорк. Там він працював як виконавець, аранжувальник і композитор. Його попередні композиції допомогли йому виграти кілька композиторських конкурсів. Його твори привернули увагу Джека Єллена (1892-1991), у співпраці із яким Кобб створив багато пісень. Подальше подання Коббом *Rubber Plant Rag* до видавництва *Walter Jacobs* у Бостоні забезпечило йому популярність. Під час перепису населення 1910 року (де прізвище родини було помилково вказано як Кофф), Джордж жив у Баффало зі своїми батьками та бабусею по материнській лінії. Він був зазначений як композитор музики, а професія його батька Лайнуса, зазначена шахтар, або шахта, тому він, можливо, інвестував у якусь шахту як частину свого бізнесу з нерухомістю.

Іноді піаністи не звертають уваги на пісні, написані самим Дж. Л. Коббом, або створені ним у співавторстві. Однак їх цікавою особливістю, котра варта уваги, є прихований фортепіанний регтайм, поєднаний з доступністю популярних пісень. Серед пісень Кобба та Єллена, які найчастіше виконуються, є кілька мелодій «Діксі»: «*Listen to That Dixie Band*», «*See Dixie First*» і їх перша велика композиція про легендарний південь «*All Aboard for Dixie Land*».

Багато пізніших творів Дж. Кобба не були опубліковані як нотні видання, а з'явилися на сторінках журналів, на яких він підписувався використовуючи декілька псевдонімів: *Лео Гордон* був його основним псевдонімом, а серед інших альтернативних імен були *Бернард Фентон*, *Тод Гамільтон* і *Аллен Тейлор*. У зв'язку із цим дослідники його творчості припускають, що деякі композиції, які приписують іншим авторам, могли бути написані Коббом.

Протягом 1920-х років митець створив низку чудових *novelty* (Нагадаємо, що *novelty* або новелла – більш пізній різновид регтайму), таких як «*Piano Salad*», «*Snuggle Pup*» і «*Chromatic Capers*». Він також час від часу

рекламувався як незалежний творець мелодій, написаних для певних текстів, використовуючи в рекламі свою домашню адресу, оскільки це, очевидно, був підробіток.

Наприкінці 1920 років Джордж Кобб переїхав до Сомервіля, штат Массачусетс, передмістя Бостона. Згодом він одружився з Кларою Е. Дьюї, але шлюб не тривав довго. Перепис 1930 року, проведений у сусідньому Брукліні, штат Массачусетс, показав, що Дж. Л. Кобб був розлученим і працював продавцем у видавництві, оскільки на той час він, очевидно майже відійшов від музичної творчості. Станом на перелік 1940 року Джордж жив у Мейбл Гейворд та її сина Клайда в Брукліні, штат Массачусетс, показаний як продавець член місцевої торгової палати. Проект реєстрації Дж. Кобба 1942 року, можливо, останній офіційний документ у його житті, свідчив про те, що він все ще жив у Брукліні, продовжуючи свою роботу в Торговій палаті.

Остання композиція Джорджа Кобба, написана після більш ніж десятирічної перерви, з'явилася в 1942 році, коли він приєднався до *ASCAP*. Проводячи свої останні дні в реабілітаційному будинку в Брукліні, штат Массачусетс, Джордж Лайнус Кобб помер від коронарного тромбозу, ускладненого виразкою дванадцятипалої кишки, у віці 56 років на Різдво 1942 року. Його могила знаходиться в його рідному місті Мехіко, штат Нью-Йорк.

Інструментальні композиції Джорджа Л. Кобба, які охоплюють понад два десятиліття, загалом поділяють на три групи. Вважається, що його найраніші твори були в популярному дусі, та досить часто створювалися з орієнтацією на швидкий комерційний успіх. До середини 1910-х років Джордж став набагато більш авантюрним і кмітливим, тому, враховуючи цікаві гармонічні вирішення та більш розвинену музичну форму, реги та інтермецо цього періоду належать до категорії просунутого регтайму. Зрештою, він гармонійно почував себе й у новому стилі, який винайшли або прийняли багато його молодших однолітків у 1920 роках.

Джеллі Ролл Мортон – видатний виконавець та композитор



Фердинанд Джозеф ЛаМонт (пізніше **Мортон** (1890 – 1941), професійно відомий як **Джеллі Ролл Мортон** (**Jelly Roll Morton**). Американський регтайм і джазовий піаніст, керівник гурту та

композитор. Мортон був першим аранжувальником джазу, довівши, що імпровізаційне за своєю сутністю джазове мистецтво може зберегти свої основні характеристики і у нотованому вигляді. Його композиція «*Jelly Roll Blues*», опублікована в 1915 році, була однією з перших опублікованих джазових композицій. Мортон також написав такі знані джазові композиції як «*King Porter Stomp*», «*Wolverine Blues*», «*Black Bottom Stomp*» і «*I Thought I Heard Buddy Bolden Say*», останній був даниною поваги музикантам Нового Орлеана початку 20-го століття.

Мортон народився як Фердинанд Джозеф ЛаМот у креольській громаді в районі Фобур Маріньї в Новому Орлеані близько 1890 року; однак він стверджував, що народився в 1885 році. Дата народження та рік народження Мортонна точно невідомі, адже на той час закон, який вимагав свідоцтв про народження для громадян, до 1914 ще не набув чинності а інших опосередкованих даних з цього питання не існує. Його сім'я не була заможною. Батько Едвард Джозеф (Мартін) ЛаМот - муляр і час від часу тромбоніст, мати, Луїза Ерманс Монетт – домашня робітниця. Його батько покинув матір, коли Мортону було три роки (вони ніколи не були одружені). Коли його мати вийшла заміж за Вільяма Мутона в 1894 році, Фердинанд прийняв прізвище свого вітчима, перетворивши його на англійську назву Мортон.

У чотирнадцять років Мортон, як і багато афроамериканських піаністів, які на той час мало де могли влаштуватися, змушений був грати на фортепиано в борделі, заробляючи тим самим собі на життя. Працюючи там, він жив зі своєю прабабусею, яка була дуже побожною. Деякий Мортон переконував прабабусю, що працює нічним сторожем на бочковому заводі, проте зрештою вона дізналася правду та зреклася його за ганьбу сім'ї ЛаМот.

Близько 1904 року Мортон почав гастролювати на півдні США, працюючи в шоу менестрелів, таких як *Chocolate Drops* Вілла Бенбоу, граючи в азартні ігри та складаючи композиції. У цей період були створені «*Jelly Roll Blues*», «*New Orleans Blues*», «*Frog-I-More Rag*», «*Animule Dance*» і «*King Porter Stomp*».

У 1912–1914 роках Мортон гастролював зі своєю дівчиною Розою Браун як водевільний виконавець, а потім три роки жив у Чикаго. До 1914 року він перекладав свої твори на папір. У 1915 році «*Jelly Roll Blues*» стала однією з перших опублікованих джазових композицій. У 1917 році він поїхав до Каліфорнії з керівником групи Вільямом Мануелем Джонсоном і сестрою Джонсона Анітою Гонсалес. Мортон повернувся до Чикаго в 1923 році, щоб заявити про авторство «*The Wolverines*», що став популярним як «*Wolverine Blues*». В цей же час він випустив перші свої комерційні записи.

У 1926 році Джеллі Ролл Мортон підписав контракт із *Victor Talking Machine Company*, що дало йому можливість залучити добре зіграний між собою гурт для виконання його аранжуваль у студії звукозапису *Victor* у Чикаго.

Після того, як Мортон переїхав до Нью-Йорка, він продовжив запис для компанії *Victor*. Хоча йому було важко знайти музикантів, які хотіли б

грати його стиль джазу, він записувався з багатьма відомим джазменами. Частково через Велику депресію *RCA Victor* не продовжила контракт із записом Мортон на 1931 рік. Він продовжував грати в Нью-Йорку, але мав фінансові труднощі. У 1934 році він інколи виступав на радіо, а потім гастролював у бурлеск-гурті. У 1935 році його композиція «*King Porter Stomp*», аранжована Флетчером Хендерсоном, стала першим хітом Бенні Гудмена та стандартом свінгу, але Мортон не отримував гонорарів за її записи.

У 1935 році Мортон переїхав до Вашингтона, округ Колумбія, щоб стати менеджером і піаністом у барі під назвою *Music Box, Blue Moon Inn i Jungle Inn* на *1211 U Street NW*. Під час короткого перебування Мортон в *Music Box* фольклорист Алан Ломакс почув його гру. У травні 1938 року Ломакс запросив Мортон записати музику та інтерв'ю для Бібліотеки Конгресу США. Це мали бути короткі інтерв'ю з музичними прикладами для дослідників з Бібліотеки Конгресу, але все розтягнулися до восьми годин: Мортон розповідав про власну виконавську діяльність та про музичне мистецтво і грав на фортепіано.

У 1938 році під час конфлікту між Мортон та другом власника *Music Box*, піаніст отримав ножові поранення в голову та груди. В лікарні для білих, що була поруч, його відмовилися лікувати, оскільки в місті були сегреговані за расовою ознакою установи. Його перевезли в лікарню для афроамериканців, що знаходилася на значній відстані. Його одужання від ран було неповним, він часто хворів і легко задихався під час незначних фізичних навантажень. Після цього випадку його дружина Мейбл зажадала залишити Вашингтон. Загострення астми відправило його на три місяці до лікарні в Нью-Йорку. Він продовжував страждати від проблем з диханням і коли коли подорожував до Лос-Анджелеса з наміром відновити свою виконавську кар'єру. 10 липня 1941 року Джеллі Ролл Мортон помер після одинадцятиденного перебування в лікарні округу Лос-Анджелес.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. George Linus Cobb : сайт. URL: <https://www.perfessorbill.com/comps/gcobb.shtml> (дата звернення: 22.04.2024).
2. Jasen, David A., Trebor Jay Tichenor. *Rags and Ragtime: A Musical History*. New York : Dover Publications, Inc., 1978. 388 p. URL: <https://archive.org/details/ragsragtimemusic00jasen> (дата звернення: 21.04.2024).
3. Schuller, Gunther. *The History of Jazz. Volume 2*. New York: Oxford University Press, 1986. 424 p. URL: <https://archive.org/details/historyofjazz0000schu/page/n9/mode/2up> (дата звернення 21.04.2024).
4. Thomas Million John Turpin : сайт. URL: <https://ragpiano.com/comps/tturpin.shtml> (дата звернення: 22.04.2024).

***ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ
ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ***

Композиції:

1. Tom Turpin «Harlem Rag» (1897)
2. Tom Turpin «The St. Louis Rag» (1903)
3. George Linus Cobb «Chromatic Capers»
4. Jelly Roll Morton «The Crave»
5. Jelly Roll Morton «Jelly Roll Blues»

ЛЕКЦІЯ 4

ФОРТЕПІАННИЙ СТИЛЬ HARLEM STRIDE PIANO ТА ЙОГО ЯСКРАВІ ПРЕДСТАВНИКИ

План

1. Джаз у Нью-Йорку, Гарлемі. Поява фортепіанних стилів бугі-вугі, страйд-піано (stride piano)
2. Роль Ерла Хайнза, Артура «Арта» Тейтума у формуванні стилю страйд-піано

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Джаз у Нью-Йорку, Гарлемі.

Поява фортепіанних стилів бугі-вугі, страйд-піано (stride piano)

На початку XX століття регтаймовий період почав поступово перетворюватися на джазовий. Центром нових еволюційних тенденцій став, перш за все, Гарлем, негритянський квартал Нью-Йорка, де піаністи Лакі Робертс і Джеймс Пі Джонсон були останніми видатними представниками епохи, що минає. Зі згасаючої виконавської регтаймової практики та з деяких елементів негритянського баррелхаус-піано та бугі-вугі розвинувся новий фортепіанний стиль – *Harlem piano style*, що відрізняється значно більшою творчою безпосередністю та індивідуальністю.

Бугі-вугі (англ. boogie woogie) — один із перших видів фортепіанного афроамериканського блюзу. Стилю бугі-вугі притаманні остинатні басові фігури у ритмі восьмих або восьмих з крапкою та шістнадцятих у октавному русі, двадцятитактовий блюзовий квадрат, моторна ритміка, швидкий темп. Бугі-вугі став модним засобом виразності джазу наприкінці 1930-х років і вплинув на подальший розвиток джазу, особливо свінгу. Повнозвучний стиль бугі-вугі з'явився на початку XX століття через необхідність наймати піаністів замість оркестрів у недорогих кафе типу «хонкі-тонк», у барах типу «barrelhouse» та інших місцях, де розважали публіку. Намагаючись замінити собою цілий джаз бенд, піаністи шукали різні способи ритмічної гри на інструменті.

Стиль бугі-вугі, з його досить простою музичною формою, найбільш привертав увагу тих виконавців, які не знали специфіки традиційної фортепіанної виконавської техніки. Життєписи багатьох зачинателів бугі-вугі свідчать, що більшість із них починало самоуками, які вперше сіли за фортепіано найчастіше випадково, на якійсь вечірці. Зокрема, варто згадати Джиммі Янсі та Пайнтоп Сміт, котрі починали творчу діяльність як танцівники та виконавці степу. Альберт Еммонс та Піт Джонсон до фортепіано грали на барабанах.

Більшість композицій у стилі бугі-вугі побудовано на блюзовій послідовності акордів із остинатним повторенням, а характерне почуття

восьми ударів у такті є своєрідною візитівкою цього стилю. Іншою цікавою особливістю є те, що виконуючи ці остинатні послідовності руки піаніста постійно були майже на одному місці клавіатури. Для цього не потрібно ніякої блискучої виконавської техніки — головне полягало в безпомилковому почутті ритму та фізичній силі, з якими восьмидольний ритм створював безперервний вал руху. Права рука музиканта, незалежна від того, що грає ліва, набувала повної свободи у створенні мелодійних ліній, і їй так само не потрібно багато з арсеналу традиційної техніки. Правою рукою обігравалися виключно прості, але виразно ритмізовані фігури, або енергійно висікалися акорди, незалежно від лавинного ритму лівої руки. Лавина гуркітливих звуків у «*Honky Tonk Train Blues*», блискуче виконаного Мідом Люксом Льюїсом, створює враження, що грають два музиканти і приводить до висновку про те, що жодною технікою класичного типу досягти такого ефекту неможливо. Невипадково, що часом стукітливе, чітко ритмізоване звучання фортепіано при виконанні бугі-вугі нагадує звуки африканської мбіли, великого інструменту, схожого на ксилофон чи маримбу.

Перші мелодико-ритмічні малюнки для лівої руки, схожі на ті, які згодом стали використовувати у бугі-вугі, виникли ще наприкінці XIX століття у виконавській практиці піаністів, котрі виконували ранній регтайм. А перша опублікована п'єса, в якій застосовується «бас, що гуляє» (*Walkin' Bass*), – «*Rag Medley*» піаніста на прізвисько *Blind Boone*, – датується 1909 роком. В 1913 році виникають записи, на яких виконавці користуються подібними малюнками. Як приклад наведемо «*Ragtime Rag*» у виконанні Арті Метьюза. Дещо пізніше піаніст Джордж Томас під псевдонімом Клей Кастер (*Clay Custer*) випустив запис п'єси «*Rocks*». Отже, очевидно, що бугі-вугі зародилися як відгалуження техніки регтайму, хоч він зовсім відрізняється від останнього технікою виконання. А термін «*Boogie Woogie*» став загально вживаним для позначення танцю під акомпанемент фортепіано в 1928 році, коли вийшов запис твору «*Pine Top's Boogie Woogie*» піаніста Пайн Топ Смітта (*Pine Top Smith*).

Перше покоління піаністів, вже свідомо орієнтованих у своїй виконавській діяльності на стиль бугі-вугі, почало формуватися наприкінці 1920-х років. Серед них були такі віртуози як Ромео Нельсон (*Romeo Nelson*), Артур Монтана Тейлор (*Arthur Montana Taylor*) і Чарлз Евері (*Charles Avery*). Протягом 1930-х строга форма блюзу використовувалася більше у джазових записах, оскільки темп композицій постійно прискорювався. З роками, на початку 1940-х, примітивна блюзова форма бугі-вугі видозмінилася на танець, і бугі-вугі таким чином став популярною примхою.

Масове захоплення бугі-вугі в цей період історії джазу зокрема пов'язане із величезною популярністю піаніста Міда Люкса Льюїса (*Meade Lux Lewis*) – одного із знакових представників цього стилю. Протягом усіх 1940-х вплив танцювальної форми бугі-вугі спостерігався у безлічі аранжувань, що виконували біг-бенди. Свінгові оркестри здобули великий успіх, коли стали додавати елементи бугі-вугі, як, наприклад, у композиціях Вілла Брадлі (*Beat Me Daddy, Eight To The Bar*) або Томмі Дорсі (*Bomgie*

Woogie). Стиль бугі-вугі, що базується на блюзі, пізніше злився зі страйд-стилем (*stride style*), який в свою чергу став головною лінією розвитку джазового фортепіанного виконавства.

Harlem piano style (Гарлем-піано-стиль), відомий також під назвами Гарлем-страйд-стиль (*Harlem stride style*) і Гарлем-регтайм-стиль (*Harlem ragtime style*), є типом виконання, який виник наприкінці 10-х – на початку 20-х років XX століття. Цей стиль є результатом синтезу пізнього регтайму та виразних засобів блюзу, трансформованих у специфічну фортепіанну техніку, і відіграє важливу роль у Гарлем-джампі (*Harlem jump*) – ритмічному різновиді афроамериканського свінгу. У побуті гарлемський страйд стиль часто називають просто страйд-піано, що в принципі некоректно, тому що відомо, що страйд-піано, або просто страйд, це всього лише вид техніки лівої руки, що знайшов застосування вже в регтаймі і частково також у деяких інших джазових фортепіанних стилях, таких як баррелхаус-піано, стомп-піано та блюз-піано.

У Гарлем-піано-стилі функцію лівої руки, що акомпанує, практично до досконалості довів негритянський піаніст Джеймс Пі Джонсон, завдяки чому сучасники назвали його «батьком страйд-піано». Він дуже вплинув на багатьох піаністів того часу. Найвидатнішими представниками гарлемської школи гри на фортепіано були Уіллі «Лайон» Сміт і особливо Томас «Фетс» Уоллер, один з найбільших піаністів-віртуозів в історії джазу, надзвичайно талановитий, темпераментний музикант і композитор з вишуканою технічною майстерністю. З фортепіанної традиції Гарлема вийшли також відомі джазові піаністи Ерл Хайнс, Арт Тейтум, Кліфф Джексон та Джо Тернер. Яскравими представниками були також Юбі Блейк, Дюк Еллінгтон, Хенк Дункан, Лакі Робертс та Дональд Лемберт. У 40-х роках XX століття до них приєднався представник наступного покоління – Ральф Саттон, сучасніший виконавець автентичного регтайму та Гарлем-піано.

Акомпаніаторська страйд-техніка Гарлем-піано-стилю в джазі значно розширилася та ускладнилася. Найбільш істотним досягненням було використання двох-і три звучч у широкому розташуванні в діапазоні децими, які використовувалися на сильних долях такту замість простішого виконання основних басів, що існували досі, у кращому випадку подвоєних в октаву. У рухливих темпах, при діатонічному, хроматичному та комбінованому русі басів, зазвичай, використовувалися лише децими, а середня нота опускалася. При насиченій мелодійній лінії або рухомих темпах бас витримувався половинними чи цілими тривалостями. Виконання чвертями тризвучного басу та чотиризвучних акордів супроводу було досить важким завданням у швидких темпах, тому, зазвичай, цей спосіб фактурної організації лівої руки застосовується у помірних та повільних темпах. Однак, тут все залежало в першу чергу від технічних можливостей виконавця. Адже, такі видатні джазові піаністи, як «Фетс» Уоллера, Арт Тейтум, Тедді Вілсон дивували слухачів, саме тим, з якою легкістю та впевненістю вони і в швидких темпах справлялися з найвищими технічними труднощами. Однак, для композицій у жвавому русі все таки є можливість вибрати дещо полегшену форму з

децимами як басів і заміною деяких акордів децимами, що проходять. Цікаво, що такий видатний піаніст як «Фетс» користувався обома зазначеними типами акомпанементу, в залежності від характеру виконуваної композиції. Простий спосіб виконання страйду знаходимо в одній із версій його власної теми *Honeysuckle Rose*. Загалом, техніка лівої руки Уоллера викликає захоплення. замилювання. Яскравим прикладом є його виконання іншої власної композиції *Handful Of Keys*, яку музикант грав у темпі = сса 160 так віртуозно, що перевершив усі очікування та викликав справжню сенсацію.

Для різноманітності регулярний пульс лівої руки, крім використання типових послідовностей, що проходять в басу, іноді короткочасно зміщувався на парні долі або взагалі замінювався характерними ритмічними формулами, запозиченими з бугі-вугі, але з більш яскраво вираженим свінговим почуттям. Три- і чотириголосні акорди супроводу, взяті в тісному розташуванні, зазвичай містилися в діапазоні d – g1. Окрім гармонічних послідовностей кварто-квінтового співвідношення, їх комбінацій, використовувалися також мінорні субдомінанти та тоніка в мажорі, побічні домінанти, послідовність побічних субдомінант та домінант, прохідний і допоміжний зменшені септакорди, альтеровані акорди. Наприклад, для Ф. Уоллера показовим є оборот I – III – VI – V, що вже ґрунтується на гармонічній тритоновій заміні. Іноді басові звуки замінювалися акордовим співзвуччям.

Найважливіша якість, якою гарлемський стиль відрізняється від регтайму, полягає, перш за все, у більш зв'язній і еластичнішій ритмічній структурі, у більшій мелодійній невимушеності. Її загальний вираз і рух також значною мірою наблизився до сучасного джазового почуття. По-перше, це виявилось в офф-бітовому фразуванні, по-друге, в подальшому посиленні синкопування, що остаточно відійшло від регтаймового, у застосуванні тремоло, брейків, в підкресленні спонтанності музичного виконання варіаційною технікою, яка видозмінювала композицію як мелодично, так гармонічно і ритмічно й вже належала до області імпровізації. Яскраво синкопована мелодія у правій руці рідко виконувалася одноголосно. Піаністи прагнули до повного та барвистого саунду з частим використанням тембрально-барвистих блюзових оборотів, що використовують витончені дисонанси. Зрештою техніка страйд-піано набула остаточної форми, в якій джаз залишався практично до 30-х років XX століття.

**Роль Ерла Хайнза, Артура «Арта» Тейтума
у формуванні стилю страйд-піано**



Ерл Хайнс (Earl Hines) (1903 – 1983) – американський джазовий піаніст та бендлідер. Він був однією з найвпливовіших постатей у розвитку джазу.

Трубаач Дізі Гіллеспі (член біг-бенду Хайнса разом із Чарлі Паркером) писав: «Фортепіано – основа сучасної гармонії. Цей маленький хлопець приїхав із Чикаго, Ерл Хайнс. Він змінив стиль гри на фортепіано. Ви можете знайти коріння Бада Пауелла, Гербі Генкока, всіх хлопців, які прийшли після цього. Якби не Ерл Хайнс, який прокладав шлях наступному поколінню, невідомо, де і як вони грали б зараз. Були окремі варіації, але стиль... Сучасне фортепіано прийшло від Ерла Хайнса» [с. 486].

Ерл Кеннет Хайнс народився 28 грудня 1903 поблизу Піттсбурга, штат Пенсільванія. Його батько грав на корнеті у місцевих ансамблях, а мати була органісткою. З одинадцяти років він почав брати приватні уроки гри на фортепіано, проте якийсь час Хайнс грав і на трубі. Акомпанемент вокалісту Луїсу Діппі став першою його великою роботою; він зробив свій перший запис з Діппі та оркестром у 1922 році. Наступного року Хайнс рушив у Чикаго, де працював із Семмі Стюарт та оркестром «*Vendome Theatre Orchestra*». У 1926 році Ерл Хайнс об'єднався з Луї Армстронгом, два оригінальні музиканти взаємно надихали один одного. Недовгий час Хайнс грав у біг-бенді Армстронга (попередньо очолюваному Керроллом Дікерсоном), також у них була спільна невдала спроба керувати власним клубом.

1928 рік був одним із найплідніших у кар'єрі Хайнса. Він зробив запис свого першого десятка соло на фортепіано, включаючи версії “*A Monday Date*”, “*Blues in Thirds*” та “*57 Varieties*”. Більшу частину 1928 року він пропрацював з *Apex Club Orchestra* Джиммі Ноуана (на сьогоднішній момент їх записи вважаються класикою джазу). Також в цей період Хайнс записав

знаменитий диск з групою *Hot Five* Луї Армстронга, в який увійшли такі знакові композиції як *West End Blues*, *Fireworks*, *Basin Street Blues*, а також їх чудовий дует фортепіано і труби *Weather Bird*. 28 грудня на своєму дні народження Хайнс дебютував із власним біг-бендом у залі “*Chicago’s Grand Terrace*”.

Як чудовий акомпаніатор, так і чудовий соліст, Ерл Хайнс очолював біг-бенди протягом наступних двадцяти років. Серед ключових виконавців у його групі у тридцятих були трубач та вокаліст Уолтер Фуллер, скрипаль та трубач Рей Ненс, тромбоніст Траммі Янг, тенор-саксофоніст Бадд Джонсон, Омер Сімеон та Дарнелл Говард на язичкових духових інструментах та аранжувальник Джиммі Мані. У 1940 році Біллі Екстайн став вокалістом гурту, а в 1943 році до них приєдналися такі модерністи, як Чарлі Паркер (на тенор-саксофоні), трубач Діззі Гіллеспі та співачка Сара Воган, зробивши колектив першим оркестром Бібопа – нового джазового стилю, який починав розвиватися в той час.

1948 року економічна ситуація змусила Хайнса розпустити свій оркестр. Він приєднався до “*All-Stars*” Луї Армстронга, але, не витримавши трьох років на другорядному плані, залишив свого друга в 1951 році. Переїхав до Лос-Анджелеса, а пізніше до Сан-Франциско, щоб очолити групу, що грає диксиленд, хоча його власний стиль був набагато сучаснішим. Його гурт протримався на плаву всі п’ятдесяті, іноді граючи з музикантами зі старої команди, наприклад, з Дарнеллом Говардом. При нагоді Хайнс записувався, але був значною мірою забутий у джазовому світі до початку шістдесятих років. У 1964 році джазовий критик Стенлі Денс вжив заходів, щоб влаштувати три концерти Хайнса в нью-йоркському «*Little Theater*», сольо та в квартеті Бадда Джонсона. Нью-Йоркські критики були вражені нестаріючим творчим потенціалом Хайнса, його велике повернення породило успіх, який переслідував його до кінця кар’єри. Хайнс об’їхав увесь світ зі своїм квартетом, записав безліч альбомів і залишив сцену лише за тиждень до своєї смерті у 72-річному віці. Більшість записів Ерла Хайнса зараз доступні на компакт-дисках.

У книзі «*The Oxford Companion to Jazz*» Хайнса визначено як «важливого піаніста на етапі переходу від страйду до свінгу» і далі: «у 1920-х, він спростив «оркестрове фортепіано» страйд, у результаті прийшовши до прототипу стилю свінгу. Права рука більше не створювала синкопованих паттернів навколо основних нот (як у *ragtime*) або фігурації між руками, а натомість фокусувалася на більш спрямованій мелодичній лінії, що часто подвоюється в октаву із закінченням фрази тремоло. Ця лінія була названа «трубною правою рукою» через її явно роговий характер, але насправді загальну тенденцію до більш лінійного стилю можна простежити від страйда і Джеллі Ролла Мортон до пізнього регтайму з 1915 по 1920 рік». [3, с. 71-172]

У своїй книзі «Луї Армстронг: майстер модернізму» Томас Бразерс також описав стиль Хайнса. Він зазначав, що «ритмічно Хайнс дуже добре просував свої мелодійні лінії все далі й далі від міцного фундаменту,

створюючи радикальне почуття відстороненості на кілька ударів чи тактів, аби приземлитися назад у часі з великим апломбом, коли він закінчить своє виконання. Ліва рука іноді приєднується до дії... Що особливо характерно для Хайнса, так це різючі ефекти, які він створює, гармонійно посилюючи ці ритмічні відхилення. Як і Армстронг, він думав про акорд творчо і з великою точністю. Але він був на крок попереду свого колеги у своїй готовності експериментувати. Він полюбив радикальні відхилення, раптові повороти напрямків з неясним і неіснуючим зв'язком із гармонічною основою» [1, с. 310-311].

Піаніст Тедді Вілсон писав про стиль Хайнса, що у нього «чудовий потужний ритмічний підхід до клавіатури, а його ритми ексцентричніші, ніж у Арта Тейтума або Фетса Уоллера. Коли я говорю ексцентричний, я маю на увазі відхід від прямого ритму 4/4. Це було тонке використання синкопування, гра на проміжних бітах або на тому, що я б назвав «і» бітами: один-і-два-і-три-і-чотири-і. Мається на увазі «і» між «один-два-три-чотири». При підрахунку в музиці стає тим, що називається восьмими нотами. Таким чином, ви отримуєте вісім нот у такті замість чотирьох, хоча вони рознесені на чотири. Хайнс дуже заплутаний у своїх ритмічних візерунках: дуже незвичайний і оригінальний, і йому справді немає рівних. Це робить його гігантом оригінальності». [6, с. 103].



Артур «Арт» Тейтум (Arthur "Art" Tatum) (1909 – 1956) – Арт Тейтум, американський джазовий піаніст та композитор, одна із найвидатніших фігур в історії джазового фортепіанного мистецтва. Він прожив лише 46 років, народившись у Толедо (штат Огайо) 13 жовтня 1910 року, а помер 5 листопада 1956 року у Лос-Анджелесі. Тейтум з дитинства був майже сліпий, оскільки мав вроджену катаракту і лише одне його око

бачило на 25 відсотків. Арт з дитинства трохи розрізняв кольори та контури предметів. Його батько був механік, який приїхав з Кароліни на Північ разом із сім'єю незадовго до народження сина. Арт рано виявив інтерес до музики і батьки підтримували його в цьому: спочатку вчили грати на скрипці, а коли Арту виповнилося 13 років, він почав вчитися грі на фортепіано. Піаністичний дебют Арта відбувся ще у юнацькому віці, коли він почав працювати провідним піаністом на місцевій радіостанції. Американський критик Баррі Уланов у своїй книзі «Історія джазу в Америці» писав, що Тейтум «почав здобувати репутацію, коли його видатна 15-хвилинна програма була підхоплена радіомережею *Blue Nertwork* і транслювалася по всій країні кампанією NBC» [5, с. 224]. Арт вже тоді міняв гармонію виконуваних п'єс, часто переходив з однієї тональності в іншу, прохідні акорди. Ці новації справили серйозний вплив на джазових музикантів загалом, а не лише на піаністів.

Слід зазначити, що Тейтум вирізнявся великою любов'ю грати після виступів з іншими музикантами для себе та полюбляв змагатися з ними. З самого початку своєї музичної кар'єри він залишався переможцем у цих змаганнях, які найчастіше тривали до ранку, а інколи навіть до початку нового робочого дня. Музиканти-джазмени зазвичай називали це «години після роботи» (“*after hours*”). Це, мабуть, і привернуло до молодого Арта увагу співачки Аделаїди Холл (*Adelaide Hall*), відомої з виконання вокальної партії без слів п'єси Еллінгтона *Creole Love Call*. Вона звернула на нього увагу під час турне у 1932 році, і Тейтум зрештою став її акомпаніатором.

У 1933 році в Нью-Йорку на фірмі «Брансвік» було записано його перші платівки. Ці записи вплинули на музикантів, багато з яких тепер намагалися послухати Арта «наживо». Для цього потрібно було потрапити в клуб «Онікс», що розташовувався на 52-ій вулиці. Після скасування «сухого закону» цей клуб вийшов із нелегального і став джазовим центром Нью-Йорка.

Вже у перших сольних записах Тейтума, зокрема у його виконанні знаменитого “*Saint Louis Blues*” Хенді (*W.C. Handy*) (запис датується 21 березня 1933 року) вповні втілилася виконавська майстерність Арта – варіативність мелодії, чудові каскади звуків, велике нашарування акордів, фантастична техніка та моцартівська філігранність. Після виходу цього запису Джазові піаністи, заінтриговані та вражені його грою, приходили послухати музиканта з надзвичайною, фантастичною технікою.

Потім Тейтум майже 2 роки провів у Чикаго, керуючи невеликим складом (комбо), а після надав перевагу сольним виступам. До 1943 року він грав сольно в основному в Нью-Йорку, а в 1938 Арт Тейтум з великим успіхом виступав в Лондоні. Його манера гри вже остаточно викристалізувалася, репутація у світі джазу встановилася. Джазові колеги остаточно його визнали, а для більшості піаністів він став кумиром. Серед джазменів загально відомим є випадок його зустрічі із видатним джазовим піаністом Фетсом Уоллером (*Fats Voaller*), який побачивши на власному концерті серед слухачів Тейтума, перестав грати і сказав: «Я, щоправда, теж

граю на фортепіано, але сьогодні серед нас присутній Бог фортепіано!». Збентеженому Арту довелося встати і сказати, що він лише учень великого Уоллера, але публіка не вгамовувалася, і тоді на сцену вивезли ще один інструмент. Вчитель та учень стали грати разом. Також в цьому сенсі цікавим є факт, що в «Енциклопедії джазу» Фезера була перекладена анкета, котра була роздана 46 піаністам з питанням про їхнього фаворита серед піаністів. 30 із опитаних музикантів вказали в ній ім'я Тейтума.

Складовою частиною традиції відомих піаністів 1920-1930-х були їх змагання (*"cutting contests"*). Тому насамперед після прибуття в будь-яке місто вони рушали на пошуки кращих місцевих музикантів. Арт у Нью-Йорку у 1930-1940-х роках очолював цей чарт піаністів. Він зустрічався з родоначальником гарлемської школи «страйд-піано», Дж. П. Джонсоном (*J.P. Johnson*), видатними піаністами, які грали в цьому стилі: К. Профітом, Ф. Уоллером, Л. Смітом та піаністами стилю бугі-вугі. У цих зустрічах Тейтум завжди виявлявся найцікавішим та невтомним – і визнавався переможцем. При цьому варто зауважити, що загалом на початку 1940-х років Арт не грав дуже багато в «страйд» стилі, але іноді «розігривався» і тоді вже вповні демонстрував свою піаністичну майстерність.

Варто сказати, щі за весь час таких творчих змагань жодному піаністу не вдалося переграти Тейтума. Про його перемоги ходять легенди. Наприклад, про те, як він переміг одного барабанщика, граючи однією рукою. А з одним із піаністів він, змагаючись, протримався, не зупиняючись, понад добу. Але не лише у цих змаганнях проходило його життя. Починаючи з 1936 року, Арт проводив багато часу в барі Тілмена, який незабаром став служити для музиканта рідною домівкою де майже сліпа людина точно могла розрахувати кожен свій крок, щоб просуватися в помешканні без напруги.

В 1943 році Арт утворив тріо: він – лідер-вокаліст і фортепіано, Слем Стюарт (*Slam Stewart*) – бас і Тайні Граймс (*Tiny Grimes*) – гітара. Обидва партнери Тейтума були здібними музикантами, особливо Стюарт, котрий доповнював гру на контрабасі своєрідним муканням, яке створювало оригінальне, але органічне для джазового виконання звучання. Тріо продемонструвало діапазон його музичного таланту, коли на період участі США у війні було заборонено джазові записи на платівки, окрім вокальних п'єс. У січні 1944 р. Тейтум разом із піаністом Тедді Вілсоном (*Teddy Wilson*) бере участь у знаменитому концерті в залі Метрополітен опера, куди вперше запросили джазових музикантів.

Його партнерами були зірки джазу: Луї Армстронг (*Louis Armstrong*) і Рой Елдрідж (*Roy Eldridge*) – труби, Барні Бігارد (*Barney Bigard*) – кларнет, Коулман Хокінс (*Coleman Hawkins*) – тенор саксофон, тромбоніст та співак Джек Тігарден (*Jack Tegen*), Ел Кейсі (*Al Casey*) – гітара, Оскар Петіфорд (*Oscar Pettiford*) – контрабас, Сід Кетлетт (*Sid Catlett*) – ударні, Лайонел Хемптон (*Lionel Hampton*) – вібрафон, Ред Норво (*Red Norvo*) – ксилофон, Біллі Холлідей (*Billie Holiday*) – вокал.

У період із 1947 по 1950 роки відбувається певний спад популярності Тейтума. Вважається, що популярність поширення стилю бібоп почала

затмарювати зірок класичного джазу. Проте відомо, що Арт і найвизначніший піаніст бібопа Бад Пауел виступали разом в одній програмі в клубі «*Birdland*» (названому на честь Чарлі Паркера). Тейтума захоплювали деякі соло Пауела – наприклад, версія теми Х. Арлена (*H. Arlen*) “*Over the Rainbow*”, яку він сам блискуче виконував. Однак Арт був блискучим виконавцем усіх хітів того часу. Він навіть у своїй, зрозуміло, джазовій версії виконував «Елегію» Масне та «Гумореску» Дворжака, вразивши прихильників класичної музики своєю феноменальною технікою та імпровізаторським талантом.

Саме в цей час на Арта звернув увагу відомий імпресаріо Номан Гренц, відкриваючи свою Джазову філармонію. Результатом цієї зацікавленості творчістю Тейтума стає видання на фірмі “*Verve*”, що належала Гренцу, 11 довгограючих платівок «Геній Арта Тейтума. Тейтум переїжджає в Лос-Анджелес, грає та записується на платівки соло та з видатними музикантами. Пізніше Гренц видає запис Тейтума на фірмі “*Pablo*”.

У жовтні 1956 року Тейтум виглядав дуже втомленим та хворим. Зрештою, через погане самопочуття джазмен не мав змоги продовжити другу половину гастролей. Він повернувся додому в Лос-Анджелес для того, щоб відпочити, як сказав він своєму гітаристу. Але 4 листопада Тейтум був поміщений до шпиталю, де через 6 днів помер. Звістка про смерть найвидатнішого джазового піаніста болісно вразила не лише американських шанувальників джазової музики, але й любителів джазу в усьому світі.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Brothers Thomas. Louis Armstrong: Master of Modernism. New York, NY: W.W. Norton & Company, 2014. 608 p.
2. Gillespie Dizzy., Fraser Al. To Be, or Not ... to Bop. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009. p. 436.
3. Kirchner, Bill, ed., The Oxford Companion to Jazz, New York : Oxford University Press, 2005. 864p.
4. Provizer Steve Influence and Art Tatum // The syncopated times. 2019. December 21. URL: <https://syncopatedtimes.com/influence-and-art-tatum/> (дата звернення: 25.04.2024)
5. Ulanov Barry. A History Of Jazz In America. New York : The Viking press, 1952. 407 p.
6. Wilson Teddy. Teddy Wilson Talks Jazz. London : Cassell, 1996. 179 p.

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ

Композиції:

1. Mead Lux Lewis plays "Honky Tonk Train Blues" : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tDuLezFRMNU&ab_channel=gullivior (дата звернення: 25.04.2024).
2. Fats Waller «Handful of keys»

3. Earl Hines «A Monday Date»
4. Art Tatum «St. Louis Blues»

ЛЕКЦІЯ 5

СВІНГ ЯК ОСНОВНИЙ СТИЛЬ ДЖАЗУ 1930-Х РОКІВ

План

1. Дефініції терміну «свінг» у музиці
2. Свінг та біг-бенди
3. Законодавець епохи свінгу – оркестр Бенні Гудмена

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Дефініції терміну «свінг» у музиці

У музиці термін свінг має два основних застосування. У розмовній мові він використовується для опису «відчуття» ритму, здебільшого, в тому випадку, коли музика викликає певну внутрішню реакцію, наприклад постукування ногою або кивання головою. Термін свінг (також свінгова нота, і свінговий ритм) може використовуватись використовується і для позначення техніки виконання (найчастіше асоційованої з джазом, але вона також може застосовуватись і в інших жанрах), яка передбачає специфічний ритмічний малюнок, заснований на наступному принципі: перша із кожної пари нот, які грає виконавець, подовжується, а друга навпаки – скорочується.

Цікавим є той факт, що, подібно до іншого, схожого за своєю характеристикою, музичного терміну «грув», який використовується для опису зв'язного ритмічного «відчуття» в контексті фанку чи року, поняття «свінг» може бути важко визначити. Доречно у цьому контексті навести декілька відомих висловів знаменитих джазменів.

Коли Луїса Армстронга в радіошоу *Bing Crosby* запитали, що таке свінг, він сказав: «Ах, свінг, ну, ми раніше називали це синкопами — тоді стали називали це регтайм, потім блюз — потім джаз. Тепер це свінг. Бенні Гудмен, керівник гурту 1930-х років на прізвисько «Король свінгу», назвав свінг «вільним словом у музиці», найважливішим елементом якого є «свобода соліста стояти і грати приспів так, як він це відчуває».

У ритмі свінгу пульс розподіляється нерівномірно у результаті чого певні тривалості (як правило, восьма або шістнадцята нота) чергуються між довгою та короткою тривалістю. Проте такий спосіб гри не виник несподівано, а був просто новим переосмисленням того, що вже колись давно використовували виконавці. Відомо, що певну музику епохи Бароко та Класицизму грають за допомогою нот *inégaes*, що є своєрідним аналогом свінгу. У результаті цих ритмічних змін, перша нота в парі може бути вдвічі (або більше) тривалості другої ноти. У свінговому ритмі співвідношення тривалості першої ноти до тривалості другої ноти може варіюватися: перша нота кожної пари часто вважається вдвічі довшою за другу, що має на увазі відчуття трійки (триолів із умовною пропущеною другою нотою в кожній групі нот), але на практиці ці співвідношення менш остаточні і часто

набагато більш тонкі. У традиційному джазі свінг зазвичай застосовується до груп із восьми нот, а в інших жанрах, таких як фанк і джаз-рок, свінг часто застосовується до груп із шістнадцятих нот.

Інструменти свінгової ритм-секції виражають свінг різними способами, які розвивалися в міру розвитку свінгової музики. На ранньому етапі бас часто грали з повторами головної ноти, і досить часто з акцентом. Пізніше початкова нота була вилучена, але вона включалася у фізичний ритм басиста, щоб допомогти зберегти ритмічну стійкість та чіткість, при цьому початкові удари не були чутні, а виражалися в русі виконавця. На фортепіано грали за допомогою різноманітних пристосувань для розмаху: акордові моделі, які грали в ритмі вісімки-шістнадцятої з крапками, були характерними для бугі-вугі. Ліва рука (так званий «свінг-бас», котрий застосовували у своїй грі Джеймс П. Джонсон, Фетс Уоллер та Ерл Хайнс), ґрунтувалася на грі басової ноти на першій та третій долі такту, за якими слідував акорд середнього діапазону, щоб підкреслити другу та четверту долі. Як і у випадку з контрабасом (або басом, як зазвичай називають цей інструменту джазі), початкові удари не були чутні, а виражалися в русі лівої руки.

Бас і малий барабан використовувалися у свінзі як хронометри, адже вони дозволяли зберегти відчуття метроритмічної пульсації. Секції валторни та солісти додали ритмічному інструментарію гнучкості та динаміки. Одним із характерних звуків валторнової секції свінг-джазу був акорд, взятий усіма виконавцями секції одночасно із сильною атакою звуку невеликим затиханням і швидким акцентом у кінці, що виражало ритмічний пульс між ударами.

Ритм свінгу використовується у багатьох жанрах джазової та сучасної популярної музики. Його можна почути у свінг-джазі, регтаймі, блюзі, джазі, вестерн-свінгу, нью-джек-свінгу, в музиці, що виконують біг-бенди, стилі *Stride* та у фортепіанних творах *novelty* 1920-х років які виникли у результаті розвитку регтайму фанку, фанк-блюзі, R&B, соул-музиці, рокабіллі, нео-рокабіллі, року і хіп-хопі. Також, вважається, що велика частина написаної музики в джазі виконується зі свінговим ритмом. Стили, в яких завжди використовуються традиційні (триpletні) ритми, що нагадують «хард-свінг», включають фокстрот, квікстеп та деякі інші бальні танці.

Ще одна дефініція «свінгу» в музиці – це позначення особливого джазового стилю, який формувався протягом 1920-х років із появою великих джазових оркестрів і до 1935 року цей стиль музики отримав широку популярність в Сполучених Штатах. Свінг відрізнявся перш за все сильною ритм-секцією, що включає контрабас і барабани, помірним або швидким темпом, і звісно, використання у композиціях свінгового ритму.

Свінг та біг-бенди

Оскільки стиль свінг був безпосередньо представлений у оркестровому виконанні, доречно розглянути особливості джазових оркестрів, так званих біг-бендів. Основним принципом біг-бенду є груповий розподіл інструментів. У той час як його ритм-група за своїм складом та призначенням відповідає

ударній групі традиційного джазу (диксиленду), мелодична група — це розширена в цілий набір традиційних інструментів «передня лінія» диксиленду (кларнет — у саксофони, корнет — у труби, тромбон — у тромбони).

Розвиток біг-бендів відповідає і переходу від лінійного до гармонійного музикування в джазі (від горизонтального до вертикального, у зв'язку з чим в цей період розвитку джазової музики з'явилася нова професія — аранжувальник). Інакше кажучи, окремі голоси трьох інструментів у традиційному джазовому стилі великий свінговий бенд замінює цілим набором інструментів, де кожен із них має різний і цілком певний музичний «голос» (грає свою партію), але в біг-бенді у груповій формі музикування ці інструменти виконують таку роботу, яка раніше проводилася лише трьома окремими інструментами на мелодійній, а не на гармонійній основі. Для свінгового біг-бенду характерне масивне та повне звучання, часто застосовується унісон, а також перекличка груп оркестру. Носієм ритму, як і в традиційному джазі (диксиленді), тут є великий барабан, проте замість двох (ту-біт) акцентуються всі чотири долі такту (фоур-біт).

Справжня історія біг-бендів починається з Флетчера Хендерсона (1898-1952), негритянського піаніста та лідера, перший оркестр якого було створено вже у 1924 р. Поступово було знайдено стандартний склад такого великого оркестру та визначились функції його груп. Взагалі свінг суттєво відрізняється від попередніх стилів джазу — у ньому зовсім відсутня колективна імпровізація, а на перший план виступають аранжування та сольна імпровізація. Першим аранжувальником був афроамериканський саксофоніст Дон Редмен, учасник оркестру Хендерсона.

Своє стилістичне значення біг-бенди набули саме в період свінгу, але крім аранжування та загальнооркестрової музичної дисципліни не менше значення в ті роки мав також і соліст-інструменталіст. Джаз завжди був музикою колективу та одночасно музикою індивідуума, і в цьому немає жодної суперечності. Те, що він більше, ніж будь-яка інша музика, міг поєднувати обидва ці аспекти, глибоко характеризує його соціально-музичну сутність. Один з найяскравіших прикладів — інструментальні солісти Дюка Еллінгтона (1899-1974), котрий також одним із перших афроамериканських музикантів створив свій оркестр у 1926 році.

Самі джазові лідери, керівники знаменитих біг-бендів, у ті роки по праву перетворилися на національних кумирів, відомих майже кожному, хто танцював, слухав радіо, купував платівки та читав газети. Навколо лідерів оберталися музика, музиканти, вокалісти, аранжувальники і все інше, пов'язане з оркестром, і саме їм доводилося керувати складним поєднанням усіх цих складових елементів, щоб з їхньою допомогою прийти до успіху.

Першим, найзнаменитішим біг-бендом серед білих вважається оркестр «короля свінгу» **Бенні Гудмена** (1909-1986). Це був чудовий соліст-кларнетист і з 1934 р. — лідер власного оркестру. Успіх до нього прийшов завдяки аранжуванням, які в ті роки писав для нього Флетчер Хендерсон, після чого Гудмен став символом ери свінгу. Крім цього, він чудово грав (і

записував) на кларнеті музику Моцарта. Інших помітних лідерів тієї епохи було чимало, але насамперед слід назвати **Глена Міллера** (1904-1944), чудовий тромбоніст, оркестр якого знімався в у відомому фільмі «**Серенада Сонячної долини**» (1941), ще один блискучий тромбоніст **Томмі Дорсі** (1905-1956) на прізвисько «сентиментальний джентльмен свінгу» та «король кларнета» **Армі Шоу** (1910-2004).

Кожен біг-бенд прагнув мати свій «саунд» — звучання, характерне для даного оркестру, яке одразу легко впізнається. У той час ще існував свінговий «стиль Канзас-Сіті», який уособлював оркестр піаніста **Каунта Бейсі** (1904-1984), що вийшов з цього міста, з його орієнтуванням на блюз та постійним використанням «риффів», типового для свінгу прийому.

Рифф-техніка — це особлива мелодична техніка джазового виконавства, заснована на безперервному і багаторазовому повторенні групою музикантів або всім оркестром протягом імпровізації соліста короткої, одноманітної, музичної фрази (зазвичай 2- або 4-тактової) з незначними мелодійними або гармонічними змінами. Рифф-техніка широко застосовувалась в біг-бендах, де вона задіювалась для посилення контрастності та інтенсивності супроводу, а також як тло («бекграунд») для соліста або групи музикантів. Рифф застосовується не тільки як акомпанемент імпровізуючому солісту або співаку, але і в ансамблевій грі, а іноді можуть виконуватися одночасно два або три рифи у різних секцій мелодійної групи бенду. Блюз і рифф були основою виконавського репертуару раннього складу оркестру **Каунта Бейсі** в Канзас-Сіті (з 1936 р.), але крім нього існував ще «Оркестр, який грає блюз» під керівництвом кларнетиста **Вуді Германа** (1913-1987).

Також варто зауважити, що в 30 роки ХХ століття існували не тільки біг-бенди, а й оркестри, які мали назву суєт-бенди (від слова «приємний, милозвучний»). Це термін, що відноситься до музики переважно м'якого танцювального характеру, яка використовує деякі засоби виразності джазу і виконується зазвичай у спокійній манері в повільному або помірному темпі. Найвідоміші лідери таких бендів — **Пол Уайтмен** (1890-1967) та **Гай Ломбардо** (1902-1977). У період свінгу суєт-музику виконували і деякі свінгові біг-бенди, але вона не була основною частиною їхнього репертуару.

Також у період свінгу особливий розвиток отримало спілкування джазменів під назвою **джерм-сешн** (хоча насправді воно відбувалося і раніше, ще за часів Нового Орлеану). Зазвичай під цим мається на увазі невимушена творча зустріч джазових музикантів у вузькому колі своїх колег та друзів, протягом якої вони імпровізують на теми будь-яких відомих мелодій для власного задоволення та для обміну досвідом, не переслідуючи будь-яких комерційних цілей. Найбільш популярними серед музикантів джерм-сешн стали саме в період свінгу і проводилися, як правило, ночами після основної роботи в біг-бендах, де вони щодня грали одні й ті самі аранжування. Такі зустрічі були демонстрацією виконавської майстерності та винахідливості джазменів — це було суперництво, конкурс, хто кого переграє, і подібні творчі лабораторії стали згодом спонтанною базою для виникнення сучасного джазу (стиль «бібоп»). Згодом джерм-сешн стали записувати на

платівки та навіть проводити їх на публіці під час заключних концертів джазових фестивалів у всьому світі.

Законодавець епохи свінгу – оркестр Бенні Гудмена



Бенні Гудмен (Benny Goodman), повне ім'я Бенджамін Девід Гудмен, (Benjamin David Goodman) (1909-1986) – американський джазмен-кларнетист, відомий як «король свінгу».

Історія джазу не знає жодного музиканта, чиє ім'я стало б одночасно символом джазу і символом інструменту, на якому він грав. На величезній кількості фотографій, афіш, грамплатівок, касет, дисків, портретів, малюнків, дружніх шаржів і навіть марок, випущених поштовим відомством США, він завжди був зображений зі своїм знаменитим кларнетом. Його вплив на джаз незмірний, адже багато в чому він був першим.

Бенджамін Девід Гудмен, відомий у світі джазу як Бенні Гудмен, народився 30 травня 1909 року в Чикаго. З народження Бенні пізнав багато лиха. Він був дев'ятим із дванадцяти дітей, народжених у сім'ї бідних єврейських емігрантів. Батько працював від «темна до темна», без жодних відпусток. Лише у неділю йому вдавалося побути з сім'єю. У такі дні він часто водив дітей на концерти, які влітку безкоштовно давалися в Дугласс-парку, Чикаго. На одному з таких концертів Гудмени дізнаються, що чиказька синагога Якова Кехела планує створити свій оркестр. У цій синагозі не лише навчали музиці, але й надавали музичні інструменти в оренду за невелику плату. Очевидно, обміркувавши вігідність таких пропозицій й на додачу прагнучи навчити своїх дітей цінувати музичне мистецтво, батько вирішує записати маленького Бенні та ще двох його братів у школу при синагозі у 1919 році. При синагозі існував маленький ансамбль, куди він тут же влився, підкоривши всіх учасників своєю безпосередністю та щирим бажанням музикувати. Майже відразу ж він почав брати уроки і у маестро Франца Шоппа, кларнетиста із класичною освітою та члена Чиказького симфонічного оркестру. У 12 років відбувається його дебют в *Central Park Theater* в Чикаго. Потім він грає в оркестрі пароплавної компанії, що організує водні прогулянки на озері Мічиган.

У 1922 році, навчаючись в *Harrison High School*, Бенні починає грати з *Austin High School Gang*, до якої тоді входили майбутні джазові зірки - Бад Фрімен, Джиммі Мак Портланд, Дейв Таф та Френк Тешемахер. Вони були на кілька років старші за Бенні і так само, як він, орієнтовані на Кінга Олівера та його новоорлеанський стиль. Саме тоді Гудмен освоює свій фірмовий прийом — «скрегіт» звуку, який до цього застосовується лише афроамериканськими музикантами. У 14 років Бенні, попри всі правила, було дозволено вступити у профспілку музикантів. У 16 років не запитавши ні атестата про середню освіту, ні записки від батьків, його запрошує до свого оркестру Бен Поллак.

У 20-ті роки Чикаго був визнаною столицею джазової музики, адже в цьому місті було чимало справжніх знавців та поціновувачів джазового мистецтва, у ньому проходили чудові джазові фестивалі, жила та працювала ціла плеяда блискучих джазових музикантів. На той час джазовий бум був частиною докорінних змін у мистецтві, моралі, суспільній думці і навіть моді. Він приніс із собою нові танці, нові моделі одягу, новий сленг.

Любителі джазу досить швидко звернули увагу на виконавську майстерність Бенні Гудмена і його висипи збирали величезну аудиторію, Попрацювавши певний час в оркестрі Бена Поллака, який базувався тоді в Лос-Анджелесі, і освоївши ще один, модний на той час інструмент — саксофон, Бенні повертається до Чикаго, щоб розпочати прибуткову кар'єру студійного музиканта. На той час він був визнаним авторитетом серед білих джазменів. Його запис *He's the Last Word* зробив Гудмена знаменитим. У ті роки він активно працює на радіо та студіях звукозапису для Реда Ніколса, Бена Салівана, Теда Льюїса, Джонні Гріна, а також із найвідомішими тоді оркестрами Пола Уайтмена та братів Дорсі. Заробляє на ті часи дуже багато.

В 1933 Бенні знайомиться Джоном Генрі Хеммондом. Широко відомий у США популяризатор джазу, музичний критик, організатор концертів, Хеммонд відіграв велику роль у долі багатьох джазових музикантів. Особливо вподобав він Бенні Гудмена. Саме Хеммонд, який у ті роки активно контактував з провідною американською фірмою грамзапису *Columbia Records*, чудово знав багатьох власників клубів, менеджерів, адміністраторів і взагалі був дуже впливовою фігурою в музичному бізнесі, зробив усе можливе, щоб підтримати Бенні, за яким давно спостерігав. Вирішивши, що Гудмену настав час виходити на самостійну дорогу в джазі, він допоміг йому зібрати групу відомих американських виконавців для запису музики на грамофонні платівки. Він же звів його з керівництвом *Columbia Records*, яке швидко зрозуміло, що ці хлопці принесуть фірмі не лише славу, а й вельми пристойний прибуток.

Його контракт з *Columbia Records* виявився вдалим, і незабаром Бенні міцно влаштувався в гарячій десятці, практично не зникаючи з неї ні на один день. *Ain't Cha Glad, Riffin' the Scotch* та багато інших п'єс викликали шалений інтерес в американців, забезпечуючи тим самим активний продаж грамофонних платівок та зліт рейтингів радіостанцій, що транслюють

подібну музику. Підбадьорений успіхом, Бенні Гудмен вирішує створити власний біш-бенд.

У березні 1934 року Гудмен разом із братом Гаррі, який грав на той час на контрабасі, зібрали оркестр із тринадцяти високопрофесійних музикантів, і цей колектив мав значний успіх. У липні 1934 року він потрапляє на перше місце в хіт-параді з п'єсою *Moon Glow*. У результаті такої популярності Гудмен підписує контракт із *NBC* на участь у щотижневій танцювальній радіопрограмі *Saturday Night Let's Dance*, і як наслідок, оркестр створює ще вісім хітів у «Топ-10».

Дещо згодом Гудмен частково реорганізує оркестр відповідно до нових високих виконавських стандартів, які сам же запровадив. Вдалим придбанням для оркестру стає вокалістка Хелен Уорд, яка зуміла перейнятися новою енергетикою бенда і легко увійти до не зовсім характерного для «білого» оркестру репертуару. Завдяки їй оркестр збагатився ще 15 хітами, серед яких *It's Been So Long*, *Goody-Goody*, *The Glory of Love*, *You Turned the Tables on Me*. Хеммонд наполягає на розвитку успіху бенду Гудмена та переконує впливову *MCA (American Music Corporation Agency)* взяти на себе спонсорування всеамериканського туру оркестру Бенні Гудмена.

Турне, спонсороване *MCA*, почалося досить невдало. Холодний прийом у нью-йоркському *Roosevelt Hotel* був лише прологом до цілого ланцюга неприємностей. У штаті Мічиган концерт відвідало лише 30 людей. У Денвері керуючий зали розірвав контракт після першого ж виступу, а розлючені глядачі вимагали повернення вартості квитків. Враховуючи це все музиканти з нетерпінням чекали на закінчення гастролей.

Останнім пунктом подорожі був Голлівуд. Біля будівлі дансінг-холу *Palomar*, найзнаменитішого дансінгу на західному узбережжі, на них чекав величезний натовп. Як завжди, концерт розпочався з популярних мелодій, які як не дивно залишили публіку байдужою, тоді Гудмен ризикнув зіграти кілька мелодій зі свого нового репертуару. Пролунали бурхливі оплески, крики схвалення, натовп вимагав продовження. І тоді на сцену вийшов Гудмен із сольними імпровізаціями, які дуже вразили публіку.

Розгадка цієї історії, криється у різниці в часових поясах. У радіо-шоу «Давайте танцювати» оркестр Гудмена завжди виступав останнім, коли більшість слухачів Сходу та Центральної Америки вже спали. Але на тихоокеанському узбережжі це був праймтайм. Підлітки, молодь, та навіть старші люди із задоволенням танцювали під нову для них музику «швидкого свінгу» і з нетерпінням чекали на приїзд своїх кумирів.

Фантастичний успіх у Каліфорнії зумовив подальший розвиток джазу принаймні на найближчі 10 років. Бенні Гудмен стає *King of Swing*, а його блискучий оркестр висувається на перші позиції у світі шоу-бізнесу. 16 січня 1938 року Гудмен став першим джазменом, який виступив у Нью-Йоркському філармонічному залі «Карнегі-хол». В тому ж році він став першим джазменом, який виконав класичну музику. (відомі його виконання музики В. Моцарта).

Після 1944 року Гудмен багаторазово збирав оркестри для гастролей чи записів. У 1958 році виступив на Всесвітній виставці у Брюсселі. У 1969-1970 роках гастроллював у Європі. З його оркестром співали Хелен Форрест, Пеггі Лі та епізодично - Елла Фіцджеральд. В 1960 музикант став почесним доктором декількох американських університетів. Помер Бенні Гудмен 13 червня 1986 року у Нью-Йорку.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Benny Goodman BIOGRAPHY : site. URL: <https://web.archive.org/web/20121020041940/http://www.bennygoodman.com/about/biography.html> (дата звернення: 26.04.2024).
2. Firestone, Ross. Swing, swing, swing : the life & times of Benny Goodman monography. New York : Norton, 1993. 524 p. URL : <https://archive.org/details/swingswingswingli00fire/mode/2up> (дата звернення: 25.04.2024).
3. Glossary Jazz in America : site. URL: <https://www.jazzinamerica.org/JazzResources/Glossary/q/zz> (дата звернення: 27.04.2024).
4. Swing (jazz performance style) : site. URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/Swing_\(jazz_performance_style\)#cite_ref-Savoy_5-2](https://en.wikipedia.org/wiki/Swing_(jazz_performance_style)#cite_ref-Savoy_5-2) (дата звернення: 27.04.2024).
5. What is Swing? : site. URL: <https://www.earmaster.com/wiki/music-memos/what-is-swing.html> (дата звернення: 27.04.2024).
6. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ : Музична Україна, 1980. 120 с.

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ

Композиції:

1. Benny Goodman He's The Last Word : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IkVP7aImhPM&ab_channel=BennyGoodman-Topic (дата звернення: 26.04.2024).
2. Benny Goodman Quartet - Moonglow (1936) : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4dm3Ml9g_cs&ab_channel=CatsPjamas1 (дата звернення: 26.04.2024).

ЛЕКЦІЯ 6

КАУНТ БЕЙСІ – ПІАНІСТ ТА КЕРІВНИК ДЖАЗОВОГО БЕНДУ

План

1. Творчий портрет Каунта Бейсі
2. Каунт Бейсі та його оркестр

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Творчий портрет Каунта Бейсі



Каунт Бейсі (справжнє ім'я Вільям Джеймс Бейсі) (1904 – 1984) – американський джазовий піаніст, органіст, відомий керівник біг-бенду. Бейсі – віртуозний піаніст, композитор, володар дев'яти премій «Греммі» і засновник однієї з найуспішніших груп в історії джазу. Бейсі називають «королем свінгу» і видатним бенд-лідером в історії фортепіанного джазу. Він написав безліч яскравих композицій, які увійшли в історію джазу як стандарти : «*April in Paris*», «*Basie Boogie*», «*Blue and Sentimental*», «*Blues in Hoss' Flat*», «*Cherry Point*», «*Going to Chicago Blues*», «*Jive at Five*», «*Kansas City Keys*», «*One O'Clock Jump*», «*Stormy Monday Blues*», «*Swingin' at the Daisy Chain*».

Бейсі, родом з Нью-Джерсі, розвинув свої навички гри на фортепіано в Нью-Йорку під впливом Фетса Воллера та інших піаністів стилю страйд. Згодом він оселився в Канзас-Сіті а після передчасної смерті Бенні Мотена, керівника відомого у Канзас Сіті оркестру, сформував власну групу з ядра колишніх членів гурту *Bennie Moten*.

Музичні здібності Бейсі виявив в ранньому дитинстві. Варто сказати, що обоє його батьків мали певний музичний досвід. Його батько грав на мелофоні, а мати — на фортепіано і фактично вона дала йому перші уроки гри на цьому інструменті. Потім мати вирішує дати сину більш ґрунтовну музичну освіту та оплачує його заняття у приватних вчителів. У підлітковому віці юний Вілл Бейсі вирішує стати професійним музикантом. Спочатку він мріє бути барабанщиком, але надалі віддає перевагу фортепіано.

Близько 1920 року Бейсі переїжджає в Нью-Йорк, де в Гарлемі знайомиться з Джеймсом П. Джонсоном, Фетсом Уоллером та іншими гарлемськими піаністами страйд-стилю і цілком поринає у музичне життя цього міста. У Нью-Йорку, Бейсі працював в оркестрі Джона Кларка і Сонні Гріра, був акомпаніатором блюзових співачок Кларі Сміт, Меггі Джо та інших, грав в кабаре і дансингах. Протягом недовгого часу він також входив в оркестр Елмера Сноудена та грав у кінотеатрах, озвучуючи німі фільми.

У період з 1925 по 1927 роки Каунту Бейсі починає працювати з вар'єте «*Keith & Toba*» в якості музичного керівника і акомпаніатора. Супроводжуючи невеликий музичний колектив, у 1927 році він приїжджає на гастролі в Канзас-сіті і залишається там надовго. Зрештою колектив вар'єте розпався і Каунт Бейсі, шукаючи інше джерело заробітку, стає, як піаніст і аранжувальник, членом ансамблю *Walter Page's Blue Devils* і грає в цьому колективі до 1929 року. Після цього співпрацює з маловідомими оркестрами регіонального масштабу, і зрештою опиняється в *Bennie Moten's Kansas City Orchestra*. Після смерті Мотена в 1935 році Бейсі йде з оркестру і спільно з Бастером Смітом (*Buster Smith*) та іншими колишніми учасниками оркестру Бенні Мотена і створює новий ансамбль з дев'яти осіб з барабанщиком Джо Джонсом і тенор-саксофоністом Лестером Янгом. Під назвою «*Barons Of Rhythm*». Цей склад Каунта Бейсі починає працювати в «*Reno Club*» в Канзас - Сіті. Радіотрансляції виступів ансамблю 1936 року призводять до укладання контрактів з «*National Booking Agency*» і «*Decca Record Company*». В той же час завдяки одному із ведучих радіоконцертів Бейсі «отримує титул» Каунт (Граф). Ансамбль Бейсі постійно розвивається та розширюється до нього додаються 3 труби, 3 тромбона, 5 саксофонів і ритм-секція, і вже через рік змінює назву на «*Count Basie Orchestra*». Під цією назвою оркестр незабаром стає кращим біг-бендом ери свінгу.

У 1936 оркестр почув відомий продюсер Джон Хеммонд, який посприяв приїзду оркестру Бейсі в Нью-Йорк. На той момент в оркестрі Каунта Бейсі грали першокласні солісти - Бак Клейтон, Харрі Едісон, Лестер Янг, Хершел Еванс, Ерл Уоррен, Бадді Тейт, Бенні Мортон, Діккі Уеллс та інші. Також оркестр мав чудову ритм секцію, яка була визнана кращою в джазі. До її складу зрештою увійшли гітарист Фредді Грін та барабанщик Джо Джонс. Цікавою була також і манера гри самого Каунта Бейсі: його туше було унікальним серед джазових піаністів, він мав бездоганне відчуття часу. З оркестром Бейсі виступали знамениті вокалісти Джиммі Рашінг, Хелен Хьюмс і Біллі Холідей (у 1937-38 роках). Світову популярність оркестру принесли такі композиції як «*One O'Clock Jump*» (1937), «*Jumpin 'At The Woodside*» (1938), «*Taxi war Dance*» (1939) і багато інших.

Як і у випадку Бенні Гудмена, великий прорив Бейсі відбувся завдяки втручання продюсера Джона Хеммонда, який почув про Бейсі від Флетчера Хендерсона, а також зумів перехопити одну з короткохвилинних трансляцій біг-бенду на радіо. Він вирішив поїхати з Нью-Йорка до Канзас-Сіті, щоб побачити, чи група настільки гарна, як це звучало по радіо, і був вражений.

Хеммонд допоміг Каунту Бейсі налагодити зв'язки із звукозаписними компаніями і переконав його поїхати із гастрольми до Чикаго та Нью-Йорка. Найважливіший ранній комерційний успіх прийшов під час виступу бенду на концерті «*Spirituals to Swing*», що був продюсований Джоном Хеммондом в Карнегі-холлі в 1938 році. На концерті було представлено огляд історії афроамериканської музики, включаючи блюзових джазменів з Канзас-Сіті, бугі-вугі піаністів з Чикаго, співаків госпела з півдня, виконавців кантрі-блюзу, страйд-піаністів, джазових виконавців Нового Орлеана. Цікаво, що «*Spirituals to Swing*», можливо, був першим справжнім джазовим концертом у музичному житті Америки, і його повторили наступного року, за участю бендів Каунта Бейсі та Бенні Гудммена.

Як і в Дюка Еллінгтона, у Каунта Бейсі було багато гастролей і записів. Склад його бенду лишався незмінним протягом 1940-х років, але до кінця десятиліття йому було важко зберегти групу разом, коли музичні уподобання почали змінюватися на *R&B* та бібоп. До 1950 року Каунт Бейсі скоротив групу до септету і почав грати бібоп, однак у 1952 році повернувся з потужним біг-бендом. Він найняв найкращих виконавців у секції і найкращих аранжувальників, включаючи Ніла Хефті, який написав хіти «*Cute*» і «*Lil' Darlin'*», Квінсі Джонса, Бенні Картера, Френка Фостера, Теда Джонса та Семмі Нестіко. Гурт Бейсі 1950-х років — разом із Дюком Еллінгтоном, Вуді Германом і Стеном Кентоном підтримував виконавське життя свінгових біг-бендів. Бейсі не переставав бути кращим з кращих за 55-річну кар'єру звукозапису аж до своєї смерті в 1984 році.

Каунт Бейсі та його оркестр

The Count Basie Orchestra — це біг-бенд із 16-18 учасників, одна з найвидатніших джазових виконавських груп епохи свінгу. Незважаючи на короткий розпуск на початку 1950-х років, група пережила добу біг-бендів і смерть Бейсі в 1984 році та продовжила й далі функціонувати під керівництвом нового лідера - трубача Скотті Барнхарта.

У своєму оркестрі Каунт Бейсі, як і Бенні Гудман, створив певні власні стандарти, які дозволяли бенду отримати свій оригінальний саунд та бути впізнаваним споміж інших груп. Однією із таких особливостей була технічна та виконавська майстерність учасників бенду: майже всі виконавці оркестру були блискучими імпроізаторами-солістами. Цей факт суттєво вирізняв бенд Бейсі, (адже інші оркестри зазвичай мали у своєму розпорядженні лише 2-3 солістів), і дозволяв насичувати репертуар швидкими п'єсами, заснованими на гармонічній схемі блюзу, і майже «на ходу» складати рифи, які підтримували темпераментних імпроізаторів. Окрім цього Бейсі встановив новий стандарт для ритм-секції в стилі свінг. Його ритм-секція володіла чудовим відчуттям темпу, вміла тримати час і «качати», не будучи важкими, передавала розслаблене відчуття і мала бадьорість. У ритм-секції Бейсі, крім його фортепіано, були представлені Уолтер Пейдж на басу, Фредді Грін на гітарі та Джо Джонс на барабанах.

Також Гурт Бейсі вперше почав використовувати «риффи» (прості, повторювані, мелодико-ритмічні малюнки, котрі повторюються протягом усієї п'єси) у джазі. Згодом використання рифу також стало популярним у бібопі та R&B. Біг-бенд Бейсі 1950-х років із використанням таких аранжувальників, як Ніл Хефті, Квінсі Джонс, Френк Фостер, Френк Весс, Тед Джонс, Семмі Нестіко та інші, далі кодифікував стиль біг-бенду. Багато аранжувань гурту *Count Basie Orchestra* були опубліковані та широко розповсюджені, і досі служать основним продуктом для середніх шкіл, коледжів та професійних ансамблів біг-бенду.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Count Basie orchestra : site. URL: <https://www.thecountbasieorchestra.com/cbo-history/> (дата звернення 29.04.2024).
2. Robinson, J. Bradford. Count Basie // The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd Edition. London : MacMillan, 2002. Vol. 1. P. 155.
3. Каунт Бейсі : інтернет сторінка . URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%83%D0%BD%D1%82%D0%91%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%96> (дата звернення: 29.04.2024).

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ

Композиції:

1. One O'Clock Jump - Count Basie : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=g3JyQnYPkZk&ab_channel=KlarName (дата звернення: 28.04.2024).
2. All of Me - Count Basie and his Orchestra (1965) : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5IhfU0pSRYY&ab_channel=MatthewShank (дата звернення: 28.04.2024).

ЛЕКЦІЯ 7

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ДЖОРДЖА ГЕРШВІНА

План

1. Творчий портрет Джорджа Гершвіна та його співпраця із першим симфонічним джазовим оркестром Пола Уайтмена
2. «Рапсодія в стилі блюз» для фортепіано та оркестру і «Три прелюдії» для фортепіано Дж. Гершвіна у контексті синтезу академічної та джазової традицій

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Творчий портрет Джорджа Гершвіна та його співпраця із першим симфонічним джазовим оркестром Пола Уайтмена



Джордж Гершвін (George Gershwin), справжнє ім'я Яків Гершович (1898 – 1937) – американський композитор. Народився у районі Бруклін, Нью-Йорк, у сім'ї євреїв – емігрантів з України. У шестирічному віці він познайомився зі скрипалем Максом Розенцвейгом. У домі Розенцвейгів, куди тепер часто приходив, Джордж сам опанував гру на фортепіано, підбираючи по слуху популярні мелодії. Невдовзі, однак фортепіано з'явилося і в домі Гершвінів. Спочатку батьки купити інструмент для старшого брата Джорджа – Айри, проте молодший брат за короткий час досяг значних успіхів в опануванні цього інструменту і зрештою було вирішено, що навчатися грі на фортепіано буде саме Джордж.

За два роки навчання Джордж змінив чотирьох вчителів і зрештою почав займатися під мудрим керівництвом піаніста та композитора Чарльза Хамбіцера, який одразу помітив як талант учня, так і певні недоліки в його музичному вихованні. Хамбіцер познайомив Гершвіна з творчістю Йоганна Себастьяна Баха, Ференца Ліста, Фредерика Шопена, Моріса Равеля, Клода Дебюссі. Зустрічі Хамбіцера й учня продовжувались до самої смерті вчителя у 1918 році.

У 1915 році Гершвін почав професійно займатися музикою, працюючи акомпаніатором у музичному видавництві Джерома Реміка, а через два роки було випущено перший авторський твір молодого Гершвіна – «*When You Want 'Em, You Can't Get 'Em*». Цей твір привернув увагу деяких відомих бродвейських продюсерів і режисерів. Зигмунд Ромберг включив музику

Гершвіна у своє ревію *The Passing Show of 1916*. У ті роки Гершвін, займаючись фортепіано, гармонією та оркеструванням, підробляв піаністом у ресторанах.

У 1918-1919 роках на Бродвеї виконувалося багато творів Гершвіна, а його пісня *Swanee* увійшла до шоу Ела Джонсона «*Sinbad*» і мала приголомшливий успіх. У 1919 відбулася постановка мюзиклу «*La La Lucille*», що повністю базувалася на творах Джорджа Гершвіна.

У 1920-1924 роках Джордж Гершвін створював по кілька десятків творів для шоу *George White's Scandals*. В 1922 році написав оперу - *Blue Monday* (відому також як «*135th Street*»), яка була його першою спробою поєднати класичну форму із елементами джазу. Після прем'єри цього твору, Гершвіна у якості композитора запросив у свій бенд Пол Уайтмен. Саме для Уайтмена Гершвін написав один із найвідоміших своїх творів – «*Rhapsody in Blue*» («Рапсодія в стилі блюз»).

У 1924 році Гершвін створив мюзикл *Lady, Be Good* котрий приніс йому перший справжній успіх на Бродвеї. У цьому мюзиклі Гершвін уперше працював зі своїм братом Айрою Гершвіном, який писав усі тексти. Протягом наступного десятиліття цей творчий тандем створив низку успішних шоу, найуспішнішим з яких був мюзикл «*Of Thee I Sing*» 1931 року; за нього вони здобули Пулітцерівську премію (1932), що вперше була присуджена музичному твору.

У 1935 році Гершвіном була створена опера «Поргі і Бесс» (за романом Дюбоса Хейворда), яка виявилася наймасштабнішою роботою композитора.

На початку 1937 року у Гершвіна виявилися симптоми пухлини головного мозку. Гершвіна помістили в клініку «Седарс Сінай», де він помер вранці 11 липня 1937, не приходячи до тями після операції з видалення пухлини.

Творчість Джорджа Гершвіна отримала широке визнання, проте вже здебільшого після смерті митця. У 1945 році вийшов фільм «Рапсодія в стилі блюз», який був присвячений композитору. У 1983 році бродвейський театр *Uris* було перейменовано на театр Гершвіна, а у 1985 році «за видатний і неоціненний внесок в американську музику, театр і культуру» брати Джордж і Айра Гершвіни були посмертно нагороджені Золотою медаллю Конгресу США.

«Рапсодія в стилі блюз» для фортепіано та оркестру і

«Три прелюдії» для фортепіано Дж. Гершвіна

у контексті синтезу академічної та джазової традицій

Рапсодія в стилі блюз

Історія її написання є досить цікавою. Одного разу Джордж Гершвін відкрив свіжу газету і з подивом дізнався, що через місяць відбудеться концерт оркестру Пола Уайтмена, для якого він пише новий великий твір, що обіцяє стати шедевром. Але насправді Гершвін нічого подібного на той момент не писав. Ця стаття буда досить хитрим ходом, який зробив Пол Уайтмен, щоб нарешті вмовити Гершвіна створити щось подібне для його

оркестру. Адже перед тим Уайтмен вже розмовляв із Джорджем Гершвіном щодо можливості написання симфонічного твору у джазовому стилі, але згоди так і не отримав. Після такого анонсу Гершвіну нічого не лишалось, окрім як у найкоротші строки написати необхідну композицію.

Майже місяць Гершвін та його соратники працювали у скаженому ритмі. Композитор писав клавір рапсодії для двох фортепіано, залишаючи порожні рядки для сольних імпровізацій піаніста. Потім він передавав готовий епізод аранжувальнику оркестру Уайтмена Ферде Грофе, який оркестрував музику для джазового складу. Після цього готові фрагменти музики потрапляли до Уайтмена, щоб той міг репетирувати їх зі своїм оркестром.

Прем'єра твору, який отримав назву «*Rhapsody in blue*» відбулася 12 лютого 1924 року в Еоліан-Холл на Мангеттені. Довгоочікуваний концерт Пола Уайтмана та його оркестру Під назвою «Експеримент в сучасній музиці» зібрав повну залу. На концерті були присутні впливові діячі епохи, зокрема Карл Ван Вехтен, Маргеріт д'Альварес, Віктор Герберт, Волтер Дамрош та Віллі «Лев» Сміт.



Оркестр Пола Уайтмена

Програма концерту була великою та різноманітною. Спочатку «експеримент» мало зацікавив відверто нудьгуючу публіку. Дехто навіть покинув залу ще до моменту, коли Джордж Гершвін вийшов на сцену. Однак гліссандо на кларнеті, яким відкривається твір, миттєво привернуло увагу аудиторії, а по закінченні «Рапсодії» пролунали бурхливі овації.

Визначний твір Джорджа Гершвіна «Рапсодія в стилі блюз» в нинішній час є одним із найвиконуваниших творів, створених американським композитором. Він сьогодні так само, як і в двадцяті роки минулого століття, залишається для слухачів цікавим і актуальним. Музичний матеріал «Рапсодії в стилі блюз» не укладений в строгі рамки певної музичної форми, а чергується у вільній послідовності, забарвлений блюзовими інтонаціями, характерними для негритянської музики. Мелодійний матеріал твору включає в себе кілька контрастних за своїм характером тем, які постійно піддаються варіаційним перетворенням. Все починається з ефектного двухоктавного гліссандо кларнета, Що підводить до першої теми, своєрідний характер якої надають знижені ступені мелодійного мажору і синкопований ритм. Друга тема, що виконується тромбоном і валторною, має яскраво

виражене блюзове звучання, так як підкреслена зниженими 3 і 7 ступенями. Після проведення трубою третьої теми, і четвертої у всього оркестру, на перший план виходить віртуозні імпровізації піаніста, засновані на всьому попередньому музичному матеріалі. Далі в творі з'являються як інтонації тем, що вже звучали раніше, так і новий тематичний матеріал, зокрема виразна, емоційно-піднесена наспівно-лірична тема, яка потім трансформується у енергійну, стрімку токату.

У *Rhapsody in Blue* присутні впливи джазу та інших сучасних стилів, зокрема вгадуються ритми регтайму, чарльстону. Цікавим також є і її метро-ритмічне вирішення, адже темпи рапсодії дуже різняться, і в багатьох місцях передбачається активне використання *rubato*. І звісно, найяскравішим проявом джазового стилю є застосування так званих «блюзових» нот, які в поєднанні із вигадливим ритмом надають тематизму твору характерного звучання.

Три прелюдії для фортепіано

Цикл «Три прелюдії для фортепіано» (1926). – єдиний відомий концертний твір для фортепіано соло, який був виданий ще за життя Джорджа Гершвіна. Спочатку митець планував створити цикл з 24 прелюдій. Однак, поступово композитор змінив свої наміри. Гершвін написав п'ять прелюдій (спочатку вони мали назву «П'ять новел») для фортепіано. Згодом автором було зроблено перекладення двох прелюдій для скрипки і фортепіано, проте ці п'єси не мали особливого успіху і сам Гершвін ставився до них скептично. Інші три твори були видані та набули популярності серед піаністів академічного напрямку. Прем'єра Прелюдій відбулась в 1926 році на концерті в залі готелю «Рузвельт» у Нью-Йорку у авторському виконанні. Цикл побудований за принципом контрастного зіставлення: перша і третя Прелюдії написані у швидкому темпі, друга – в повільному.

Перша Прелюдія, B-dur, Allegro ben ritmato e deciso, створена в яскравому концертному стилі, у тричастинній формі з контрастно-складеною серединою і динамізованою репризою. Починається твір коротким вступом, позначеним ремаркою «*con licenzia*» – «з волею», який є демонстрацією мотиву-зерна, що лежить в основі першої теми. В партії лівої руки задається *ostinato* в ритмі чарльстону. Прелюдія захоплює чіткою ритмікою та яскравим тематизмом. Середня частина твору складається з кількох коротких тем.

У **Другій Прелюдії, cis-moll, Andante con moto e poco rubato** переважає форма блюзу для якої є притаманною 12-тактова побудова, де перші чотири такти звучать на тонічній гармонії, по два – на субдомінанті й тоніці та по два – на домінанті й тоніці. Окрім цього в Другій прелюдії використана і притаманна блюзу чотрьохдольна метрична основа (розмір 4/4). Мелодична лінія основної теми спочатку викладається одноголосно, та при повторному проведенні ускладнюється октавним подвоєнням та додаванням прихованого голосу. У середній частині мініатюри з'являється новий тематизм. мелодична лінія переходить у басовий регістр в партію лівої руки, у той час як в партії

правої руки звучить акомпанемент. Реприза – майже без змін і дещо скорочена.

Третя Прелюдія, es-moll, Agitato, за жанровою специфікою є швидким фокстротом, котрий, як і Чарльстон, був популярним танцем у 1920-х роках. Варто зауважити, що, подібно до двох попередніх прелюдій з цього мікроциклу, третя Прелюдія також розпочинається коротким вступом, мета якого полягає у своєрідному передбаченні панівного музичного образу. Третя прелюдія стрімка та менша за розміром за попередні, а її форма за своєю будовою нагадує рондо. Другий епізод рондо за своїм ритмічним малюнком нагадує танго та підводить до кульмінаційного проведення основної теми наприкінці п'єси.

«Три прелюдії» набули великої популярності. В 1942 р. Яша Хейфец зробив їх перекладення для скрипки з фортепіано і виконував п'єси у своїх концертах. Існують також перекладення для різних складів оркестру та інших інструментів. *(Розбір прелюдій подається за матеріалами статті К. Агішевої [3].)*

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. George Gershwin : site. URL: <https://gershwin.com/george/> (дата звернення: 01.05.2024).
2. Pollack Howard. George Gershwin: His Life and Work. California : UC Press, 2007. 884 p.
3. Агішева К. Три Прелюдії для фортепіано Дж. Гершвіна в контексті інструментальної творчості композитора // Аспекти історичного музикознавства. 2020. Вип. XIX–XX. С. 449-465. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp_19_20_26_agisheva.pdf (дата звернення 01.05.2024).

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ Композиції:

1. 1st RECORDING OF: Rhapsody In Blue - Paul Whiteman Orch. & George Gershwin piano (1924 version) : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=VGvuUOtHGkk&ab_channel=The78Prof (дата звернення: 01.05.2024).
2. Gershwin plays Gershwin 3 Preludes : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=soEUH4H7gog&ab_channel=gullivior (дата звернення: 01.05.2024).
3. George Gershwin 3 Preludes for piano ^ ноти. URL: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP16881-Gershwin_-_3_Preludes_\(piano\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP16881-Gershwin_-_3_Preludes_(piano).pdf) (дата звернення: 01.05.2024).

ЛЕКЦІЯ 8

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ У ДЖАЗІ 40-50 РОКІВ XX СТ. БІБОП ТА ЙОГО ТВОРЦІ

План

1. Перший стиль сучасного імпровізаційного джазу – «бібоп»: історичні та соціальні передумови виникнення
2. Творці стилю – Чарлі Паркер, «Дізі» Гіллеспі. Телоніус Монк

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Перший стиль сучасного імпровізаційного джазу – «бібоп»: історичні та соціальні передумови виникнення

На початку 40-х років багато творчих музикантів почали гостро відчувати застій у розвитку джазу, що виник через появу величезної кількості модних танцювально-джазових оркестрів. Вони не прагнули виразу істинної сутності джазу, а користувалися тиражованими заготовками та прийомами кращих колективів. Спроба зімнити це була зроблена молодими, насамперед – нью-йоркськими музикантами, до яких можна віднести альт-саксофоніста Чарлі Паркера (*Charlie Parker*), трубача Дізі Гіллеспі (*Dizzy Gillespie*), ударника Кенні Кларка (*Kenny Clark*), піаніста Телоніуса Монка (*Thelonious Monk*). Поступово в їхніх творчих експериментах став вимальовуватися новий стиль, який отримав з легкої руки Гіллеспі назву «бібоп» або просто «боп». За його легендою ця назва утворилася як поєднання складів, якими він наспівував характерний для бопа музичний інтервал – блюзову квінту, що з'явилася в бопі на додаток до блюзових терцій та септими.

Поява нового стилю, який виник як протиставлення комерційному свінгу, пов'язана із творчістю музикантів епохи свінгу, що найближче підійшли до кордону стилів. До таких виконавців відносять саксофоніста Лестера Янга, трубача Роя Елдріджа, гітариста Чарлі Крісчена, басиста Джиммі Блентона. Новий стиль формувався в клубі «Мінтон Плей-Хауз», куди музиканти з'їжджалися грати джем-сейшени вночі після основної роботи, і в інших клубах району 52-ї вулиці в Нью-Йорку на початку 40-х років. На першому етапі виникнення цього нового стилю музика боперів шокувала слухачів, вихованих у традиціях свінгу і як наслідок – висміювалася критикою та не видавалася фірмами звукозапису. Проте бібоп зрештою утвердився на джазовій сцені та мав значний вплив на трансформацію цього мистецтва. Бунт прихильників цього нового стилю був пов'язаний не лише з протестом проти солодкої гладкості свінгової музики, а й проти звеличення рис старого традиційного джазу, який сприймався боперами, як музейний експонат, породжений «неграми-розважателями» старої формації, що не має перспектив розвитку. Ці музиканти розуміли, що сутність джазу набагато ширша, а повернення до імпровізаційної кореневої системи джазу не означає повернення до давно пройденої стилістики.

У зв'язку із бажанням відійти від сприйняття джазової музики, як розважальної, бопери запропонували навмисно ускладнену мову імпровізації, швидкі темпи, руйнування усталених функціональних зв'язків музикантів в ансамблі. Бібоповий ансамбль зазвичай включав ритм-секцію і два - три духові інструменти. В якості теми для імпровізації зазвичай обиралася мелодія, що має традиційне походження, проте в процесі імпровізації вона могла видозмінюватись настільки, що їй навіть присвоювалася нова назва. Втім самі музиканти були нерідко авторами і оригінальних тем. Після проведення теми в унісон духовими інструментами йшла послідовна імпровізація учасників ансамблю. У фіналі композиції знову виникало унісонне проведення теми.

Музиканти в процесі імпровізації активно використовували нові ритмічні малюнки, мелодійні обороти, включаючи збільшені інтервальні стрибки та паузи, ускладнену гармонійну мову, що було неприйнятним у свінзі. Фінал і початок соло зазвичай були композиційно завершеними, проте іноді соло могло обірватися непередбачуваним чином. У ритм секції також відбулися значні зміни. Опора на великий барабан, що існувала у свінзі, зникла, а ритмічна основа в бопі лягла на тарілки. Великий барабан став використовуватися в основному для увиразнення імпровізаційної фактури, акцентуючи окремі ноти. Музикантам старої школи здавалося, що барабанщик замість того, щоб створювати базовий ритм, лише заплутує його своїми акцентами та нерегулярними вставками. Отже, танцювальна функція музики, яка була притаманна свінгу, в бібопі виключалася.

Бібоп став першим стилем сучасного джазу, який сміливо залишив сферу популярної музики та зробив крок у бік «чистого» мистецтва. Цьому сприяв інтерес боперів до сфери академічної музики, яку багато хто з них освоював уже в зрілому віці самостійно. Іншою умовною школою навчання новому стилю став для багатьох боперів оркестр Ерла Хайнса, який потім перейшов до рук Біллі Екстайна (*Billy Eckstine*). Саме у ньому формувалася друга лінія музикантів стилю бібоп.

Перші записи боперів припадають на 1944 рік, це зокрема композиції Діззі Гіллеспі, Чарлі Паркера та трубача Бенні Харріса (*Benny Harris*), а вже наприкінці 1944 року Діззі був названий «ною зіркою». У 1945 року відомим стає також молодий трубач Майлс Дейвіс (*Miles Davis*). Шлях старшого покоління боперів, що починали в клубі Мінтона в 1941-1942 роках і своєю творчою діяльністю відстоювали право на існування музики, не призначеної для розваги, продовжило наступне покоління музикантів в другій половині 40-х, з яких виділялися трубачі Майлс Дейвіс, Фетс Наварро («*Fats*» *Navarro*), тромбоніст Джей Джей Джонсон (*Jay Jay Johnson*), піаністи Бад Пауелл, Ел Хейг (*Al Haig*), Джон Льюїс (*John Lewis*), Тед Дамерон (*Tad Dameron*), контрабасист Томмі Поттер (*Tommy Potter*), ударник Макс Роуч (*Max Roach*).

Споміж піаністів типовим представником бібопу був Бад Пауелл («*Bud*» *Powell*). Його мелодійні одноголосні лінії дозволяли музиканту легко відтворювати та підтримувати паркерівські саксофонні фрази. Фактично, він

зумів перекласти на фортепіано суть бібопа, який початково виконувався переважно на духових інструментах. Виконавські знахідки Пауелла стали своєрідною основою для наступних поколінь бібопових піаністів, котрі інтегрували досягнення своїх попередників і представили їх публіці у зрозумілому і привабливому вигляді. До піаністів постбібопової епохи належать Ерролл Гарнер (*Erroll Garner*), Джордж Ширінг (*George Shearing*), Оскар Пітерсон (*Oscar Peterson*).

Творці стилю – Чарлі Паркер, «Дізі» Гіллеспі. Телоніус Монк

У 1940 р. у Гарлемі відкрився клуб *Minton's Playhouse*, керуваним якого був джазмен, тенор-саксофоніст Тедді Хілл. Цей клуб був своєрідним експериментальним музичним майданчиком. Багато музикантів, які володіли досить високим виконавським рівнем, готові були грати не набридлу їм музику біг-бендів (яка їх годувала, але знаходилася в застійній фазі), а музику, якої прагнули їх душі. У новій музиці відбивався тривожний і шалений темп воєнного часу. Незабаром *Minton's* набув репутації наймоднішого джазового закладу та став своєрідною творчою лабораторією молодого покоління джазменів. Це були афроамериканські музиканти з Нью-Йорка та Канзас-Сіті. Якось на «джемі» в *Minton's* знаменитий трубач Рой Елдрідж зазнав поразки від найбільшого свого прихильника – Дізі Гіллеспі.



Джон Бірке «Дізі» Гіллеспі John Birks 'Dizzy' Gillespie (1917-1993) – американський джазовий трубач, співак, керівник ансамблів та оркестрів і композитор. Народився в Чіроу (штат Південна Кароліна) у багатодітній сім'ї муляра. Батько був керівником місцевого оркестру, Інтерес до музики у Джона виявився рано: навчався спочатку у батька, потім відвідував місцевий кантрі-клуб. До дванадцяти річного віку Джон опанував гру на тромбоні, проте згодом почувши по радіо гру Роя Елдріджа (який став його кумиром), він вирішує навчитися грати на трубі та стати джазменом. Під час навчання у Лорінбурзькому інституті (штат Північна Кароліна) талановитий юнак вивчав теорію музики та композицію, що полюбилися на все життя, грав на фортепіано та трубі та отримував спеціальну стипендію, Але після двох років

навчання у 1935 р. Гіллеспі змушений був залишити навчання і зайнятися музикою на практиці, працюючи в оркестрах.

Перша професійна робота джазмена була в оркестрі Френкі Фейрфакса. Саме в цьому бенді Гіллеспі отримав від піаніста та аранжувальника Джона Доггета прізвисько Діззі — «запаморочливий». На той час в оркестрі Фейрфакса працював чудовий трубач Чарлі Шейвере, який став для майбутнього бібоп музиканта наставником та допоміг розвинути його виконавську майстерність. Незабаром Гіллеспі стає одним із найкращих трубачів Філадельфії та потрапляє у бенд Тедді Хілла, в який був прийнятий на місце свого кумира Роя Елдріджа, що пішов з оркестру. У 1937 р. музикант поїхав із бендом на гастролі до Франції та Англії. Робота в оркестрі Хілла дозволила розкритися таланту молодого виконавця, адже з цим гуртом був зроблений і перший запис Діззі – «*King Porter Stomp*». Вже на той час Гіллеспі вражав своєю віртуозною майстерністю виконання на трубі. Темп його гри був у два рази швидше за звичайний, він експериментував зі звуком: підміняв акорди, вставляв якісь нові звуки у відомі твори, завдяки чому звучання інколи було досить незвичним.

У 1938 р., з'явившись у Нью-Йорку, джазмен працював в оркестрах Вуді Германа, Джиммі Дорсі, Ерла Хайнза. Через рік Діззі був запрошений до чудового біг-бенду Кеба Келловея. В оркестрі грали видатні джазмени – тенор-саксофоністи Чу Беррі та Бен Вебстер, трубач Джон Джонс, альт-саксофоніст Хілтон Джефферсон. Однак, відносини між Діззі та Калловейем були досить натягнутими. Бенд лідер не схвалював пустотливий гумор Гіллеспі та його авантюрний підхід до соло, а після серйозної сварки між ними, Калловей звільнив Гіллеспі наприкінці 1941 року. Під час роботи в групі Калловея Гіллеспі почав писати музику для біг-бенду для Вуді Германа та Джиммі Дорсі. Потім він був фрілансером з кількома групами, особливо з оркестром Еллі Фіцджеральд, що складається з учасників гурту Чіка Вебба.

Згодом він з'являється в записах гурту Біллі Екстайна та починає активну звукозаписувальну діяльність як лідер і сайдмен, популяризуючи бібоповий стиль виконання. У лютому 1946 року він підписав контракт з *Bluebird*, отримавши повноваження *RCA* розповсюджувати свою музику. 12 вересня 1948 року. Гіллеспі та його *Bee Bop Orchestra* були головною зіркою концерту *4th Cavalcade of Jazz*, що відбувся на *Wrigley Field* у Лос-Анджелесі та був спродюсований Леоном Геффліном-старшим. Дещо пізніше, у 1951 році Гіллеспі заснував свій звукозаписний лейбл *Dee Gee Records*; який однак проіснував нетривалий час та був закритий у 1953 році. Того ж року з Гіллеспі стався інцидент, який значно вплинув на його виконавську манеру. Під час одного із концертів його трубу випадково пом'яли, і в нього виникла ідея виготовити спеціальний інструмент, після чого розтруб його труби завжди був спрямований угору під кутом 45°. Споміж найвідоміших композицій тих років варто назвати альбоми *Dizzy Gillespie In Paris (1953)*, *The Dizzy Gillespie-Stan Getz Sextet. Vol.1-2 (1954)*.

Наприкінці 70-х років Діззі Гіллеспі став почесним доктором декількох університетів, а в 1979 навіть були опубліковані його мемуари під назвою

«*To Be or Not to Bop*». У 1980-х роках Гіллеспі керував оркестром ООН. З яким три роки гастролювала відома співачка Флора Пурім. На початку 1990-х років в нього виявилися симптоми раку підшлункової залози, які змусили його відморитися від активної концертної діяльності. 6 січня 1993 року у віці 75 років Дізі Гіллеспі помер і був похований на кладовищі Флашинг, район Квінс, Нью-Йорк. За своїм значенням музикант вважається другою людиною в джазі після Луї Армстронга. Він отримав славу визнаного джазового віртуоза та був кумиром багатьох джазменів наступних поколінь.



Чарлі «Бьорд» Паркер (Charles "Bird" Parker, Jr. 1920 – 1955) – американський джазовий саксофоніст і композитор. Чарльз Паркер народився в 1920 р. в негритянському кварталі Канзас-Сіті в сім'ї водевільного артиста та медсестри. Вже в шкільні роки він починає захоплюватись джазовою музикою та вчитися грі на саксофоні Чарлі в цей час підліток почав вчитися грі на альт-саксофоні, який йому подарувала мати. Спочатку юний Паркер грав у шкільному оркестрі, але в п'ятнадцять років покинув школу і став займатися музикою професійно. Чарлі грав у різних джаз-бендах, здійснив подорож в Чикаго та Нью-Йорк, а з 1938 протягом трьох років працював в оркестрі Джея Мак-Шенна, з яким були зроблені його перші записи. В той час він слухав багато записів тодішніх корифеїв джазу – тенор-саксофоністів Коулмана Хокінса та Лестера Янга, і намагався віднайти свою неповторну манеру гри.

У 1936 р. Чарлі Паркер та його друг потрапили в автомобільну катастрофу. Друг загинув, а Чарлі на два місяці потрапив до лікарні з тяжкими травмами хребта та ребер. Щоб заглушити душевний та фізичний біль, Чарлі приймав наркотичні препарати, які очевидно через біль, що спричиняла отримана ним травма, він приймав до самої своєї смерті. Проте, незважаючи на всі складнощі, музиці відводилося провідне місце в житті Паркера.

1939 року Паркер оселяється у Нью-Йорку. Тут він продовжує свою музичну кар'єру, проте підробляє і на інших роботах. Зокрема він працює мийником посуду в ресторані, де в ті часи виступав піаніст Арт Тейтум,

манера гри якого вплинула на пізній стиль саксофоніста. На початку 1940-х років Чарлі Паркер працював в оркестрі Нобла Сисла, граючи там на кларнеті, а згодом перейшов спочатку в оркестр піаніста Ерла Хайнса, потім в 1944 до бенду Біллі Екстайна.

У 1945 Чарлі Паркер записує серію платівок з Діззі Гілеспі, які яскраво репрезентували новий стиль джазу — бібоп. Не менш яскравим етапом стали записи у листопаді цього ж року фірмами «*Dial Records*», а також «*Savoy Records*». У своїй грі Чарлі Паркер позбавився всіх кліше ери свінгу і запропонував складно інтоновані, віртуозні інструментальні теми. У новому стилі, стихійному та щирому, Паркер виконав п'єсу «*Cherokee*» Рея Нобла (1903—1978).

У 1946 році Чарлі Паркер пережив психічну кризу, викликану зловживанням алкоголем і героїном. Проте, 1947 року йому вдається повернутися до творчої діяльності. Він виступає у квінтеті, в якому були задіяні такі відомі джазмени, як трубач Майлз Девіс та барабанщик Макс Роуч. 1948 року Берда було названо музикантом року в анкеті журналу «Метроном», а через рік Паркер здійснює успішну гастрольну подорож до Парижу, Лондона та країн Скандинавії. В подальшому у 1954 році музикант пережив ще одну психологічну кризу, пов'язану із смертю його маленької дочки, що значно підірвало моральні та фізичні сили музиканта. 12 березня 1955 року Чарлі Паркер помер. Офіційною причиною смерті вважають цироз печінки та виразку шлунку.



Телоніус Монк (Thelonious Monk, 1917 – 1982) — видатний джазовий піаніст і композитор відомий як один із родоначальників бібопу. Телоніус народився у місті Рокі-Маунт (Північна Кароліна), проте незабаром родина Монків переїхала до Нью-Йорк, де вони оселилися на Манхеттені. Освоювати фортепіано майбутній джазмен почав у шестирічному віці. Він періодично брав уроки, але академічної музичної освіти так і не здобув. Серед своїх кумирів він називав Дюка Еллінгтона, Джеймса Джонсона й інших страйд-піаністів того часу.

В 1940 році Телоніус Монк отримав роботу піаніста в знаменитому клубі «*Minton's Playhouse*». Тут він працював із барабанщиком Кенні Кларком. Варто сказати, що цей творчий тандем створив власну досить

складну манеру гри, яка вимагала значної виконавської майстерності від музикантів, які бажали грати разом із ними. У 1942 року в клубі стали з'являтися Діззі Гіллеспі й Чарлі Паркер, які запозичили систему акордів і стиль Монка й стали загальноновизнаними родоначальниками бібопа, що до 1944 року здобув популярність і комерційний успіх.

В 1944 році Телоніус Монк покинув гру у джазовому клубі та розпочав звукозаписувальну діяльність. Він зробив свій перший студійний запис із квартетом Коулмена Хокінса. Дещо пізніше, у 1947 джазмен підписав контракт зі студією звукозапису «*Blue Note Records*» і зробив перший самостійний студійний запис. Однак роботи Монка не мали значного успіху, адже багато хто вважав його манеру гри дилетанською. Його називали безумцем, який не може потрапляти в ноти і весь час ніби знущується з вух. Його пальці не згиналися, музикант бив по клавішах. Однак, згодом ситуація змінилася і дещо химерна, сповнена колоритних дисонансів марена гри піаніста отримала належне визнання. Протягом 1950-1960 років він неодноразово укладав контракти із звукозаписувальними студіями, зокрема «*Riverside*», «*Columbia Records*», «*Black Lion*». У цей же період був записаний один із найвідоміших альбомів Монка - «*Brilliant Corners*» (1956), а в 1963 році Монк був включений читачами журналу «*Down Beat*» у Зал Слави джазу. Однак невдовзі, в кінці 60-х років творчість Монка знову перестала викликати інтерес серед поціновувачів джазової музики. Очевидно, це пов'язано із тим, що його композиції будувалися на певних однотипних кліше, і втратили новизну.

Після 1971 року піаніст майже не виступав та звів до мінімуму свої контакти із зовнішнім світом. Помер музикант 17 лютого 1982 року від інсульту. Посмертно він одержав дві значні нагороди: в 1993 році - премією «Греммі» за внесок у музичне мистецтво, в 2006 році був визнаний гідним Пулітцерівської премії в області музики.

Таким чином вплив Телоніуса Монка на джазову музику був оцінений лише після смерті митця а його композицій стали виконуватися іншими музикантами, а – твір «*Round Midnight*» став одним із найвідоміших джазових стандартів.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Berendt Joachim E. The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond.. Westport, CT: Lawrence Hill & Co., 1975. 560 p. URL: <https://archive.org/details/jazzbookfromragt0000bere/page/n9/mode/2up> (дата звернення: 07.05.2024).
2. Gioia Ted. The History of Jazz. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. 480 p.
3. Kelley Robin. Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original. London : JR Books, 2010. 624 p.
4. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ : Музична Україна, 1980. 120 с.

5. Журба В. Стил ь bebor в джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років : дис... канд. мист. : спец. 026.00.01 «Теорія та історія культури» / КНУКіМ. Київ, 2021. 262 с. URL: https://web.archive.org/web/20211206093552/http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/diser/zhurba_v_diser.pdf (дата звернення: 07.05.2024).

**ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ
ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ**

Композиції:

1. Blues Walk - Dizzy Gillespie : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EYVmxKxMqE4&ab_channel=LouisRodrigues (дата звернення: 06.05.2024).
2. Charlie "Bird" Parker - Yardbird Suite : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=HmroWlCNUl&ab_channel=ConvertToMetal (дата звернення: 05.05.2024).
3. Round Midnight · Thelonious Monk : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IrAfjW5qiyo&ab_channel=TheloniousMonk-Topic (дата звернення: 05.05.2024).

ЛЕКЦІЯ 9

ФОРТЕПІАННИЙ ДЖАЗ ЕПОХИ БІБОПА: ДЖОРДЖ ШІРІНГ, МАККОЙ ТАЙНЕР

План

1. Фортепіанна техніка нового типу. Техніка блок-акордів Джорджа Шірінга
2. Творчість Маккоя Тайнера

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Фортепіанна техніка нового типу. Техніка блок-акордів Джорджа Шірінга

Фортепіанний джаз до епохи бібопа, яка розпочалася у 1940 має гомофонно-гармонічну фактуру, тобто такий виклад музичного матеріалу, при якому провідне місце відводиться мелодії, яка супроводжується акомпанементом. Проте вже в першій половині XX століття з'явилися піаністи, які в своїй творчості відходили від такої фактурної організації. Першим із таких виконавців був Ерл Хайнс (1903-1983). У його грі не завжди був присутній постійний акомпанемент: часто мелодійна лінія перетікала з правої руки в ліву і навпаки. До того ж, після роботи у другій половині 1920-х років з Луї Армстронгом, Хайнс зумів змінити підхід до фортепіанної гри, виконуючи правою рукою мелодійні лінії на кшталт тих, які імпровізував Армстронг. Завдяки такому творчому підходу, Ерл Хайнс змінив уявлення про фортепіанну виконавську техніку, додавши в неї нові специфічні штрихи та переосмисливши специфіку побудови фраз. Таким чином, Ерл Хайнс вплинув на подальший розвиток фортепіанного джазу загалом і формування виконавської манери піаністів-боперів, які також часто черпали натхнення для своїх виконавських знахідок із творчості виконавців на духових інструментах та специфіки їх звуковидобування. (Згадаємо, наприклад, Бада Пауела, про манеру гри якого йшлося у попередній лекції).

Один із видів фортепіанної техніки, що застосовується піаністами у стилі бібоп – це **блок-акорди** (*block chords*) – гармонічна техніка в джазі, яка пов'язана із дублювання мелодії дисонуючими співзвуччями. Варто зауважити, що у цій техніці в джазі використовуються здебільшого септакорди.

У джазовій фактурі (особливо оркестровій та фортепіанній) частіше застосовують блок-акорди в тісному розташуванні: мелодія дублюється в нижню октаву а її порожній простір заповнюється ще трьома різними звуками, відповідно до обраної гармонії.

Історично техніка блок-акордів походить від англійського та континентального фобурдону XV століття, тільки в джазі вона застосовується вже на новому мелодико-гармонічному підґрунті. Це стосується зокрема акордів, які використовуються в цій техніці. У фобурдоні мелодія збагачувалася звучанням сектакордів, а в джазових творах XX

століття мелодична лінія розцвічується звучанням септакордів. Фобурдон (*fauxbourdon*) перекладається з французької мови як хибний бас, та є назвою виду багатоголосся XV – XVI століть. У фобурдоні кантус фірмус² поміщався у верхньому голосі, середній голос рухався паралельними квартами з ним, а бас доповнював ці квартали до секстакордів або утворював октаву з верхнім голосом, який часто збагачувався додатковими звуками, які прикрашали (колорували) його мелодичну лінію.



Одним із перших техніку блок-акордів став застосовувати Сер Джордж Ширінг (Sir George Shearing) (1919 – 2011) – відомий джазовий піаніст-віртуоз і композитор.

Джордж Ширінг народився 13 серпня 1919 року в Лондоні в робітничій сім'ї. Хоча від народження майбутній віртуоз був сліпим, проте це не стало на перешкоді його заняттям музикою і вже з трьох років Ширінг почав грати на фортепіано. Вищої музичної освіти музикант не отримав, хоча йому пропонували декілька стипендій на навчання в університетах, натомість він грав в місцевих пабах, таких як «*Mason's Arms*» у Ламбеті та «*Hatchets*». У 1947 році Ширінг емігрував до США, де його складний виконавський стиль, що поєднує свінг, бібоп і сучасну класичну музику, набув значної популярності.

У 1949 році він створив перший «Квінтет Джорджа Ширінга» до складу якого входили такі виконавці як Марджі Хайамс (вібрафон), Чак Вейном (гітара), Джон Леві (бас) і Дензіл Бестом (барабани). З цим ансамблем Джордж Ширінг записувався на найвідоміших американських лейблах *Discovery*, *Savoy* і *MGM*. Особливою фішкою Ширінга стала гра в техніці блок акордів або техніці зв'язаних рук, в якій музикант досяг неперевершеної майстерності. Цей прийом гри можна охарактеризувати, як паралельний рух рук по клавіатурі, при цьому ліва рука повторює мелодію, що виконується правою рукою, однак вона звучить на октаву нижче.

² Провідна, незмінна мелодія поліфонічного твору, яка є його тематичною основою.



George Shearing Quintet

У 1949 році Квінтет Ширінга виконав композицію *September in the rain* (Дощовий вересень), яка стала першим хітом групи, а широку популярність квінтету принесла композиція *Lullaby of Birdland* (Колискова Пташиного острова), присвячена саксофоністу Чарлі Паркеру на прізвисько «Bird». Загалом Ширінгом було створено понад 300 творів, багато з яких в період з 1950-х по 1990-і роки потрапляли в американські чарти. У 1978 році квінтет розпався, проте Дж. Ширінг не припинив виконавської діяльності і з того часу він виступав як сольо, так і в складі тріо та дуетів. Концертну діяльність він не припиняв аж до 2000-х років, а його останній альбом «*Swinging in a Latin Mood*» вийшов в 2006 році.

Протягом життя Джордж Ширінг співпрацював з багатьма відомим джазовими музикантами, зокрема Нетом Кінгом Коулом і Біллі Екстайном. Музикант двічі отримував премії «Греммі», а в 2007 році був посвячений у лицарі Британської імперії за видатні заслуги в галузі музики. Також цікаво, що піаніст створив мемуари, які отримали назву *Lullaby of Birdland*, які він писав з 1987 по 2003 р., друкуючи їх на клавіатурі зі шрифтом Брайля. Помер Джордж Ширінг у віці 91 року в Нью-Йорку від гострої серцевої недостатності.

Елегантна, легка, технічно досконала піаністична манера Ширінга, з його бездоганним класичним туше і приголомшливою швидкістю пальців, стала основою його не менш легкого стилю, що розвинувся під впливом бібопа (перш за все — піаніста Бада Пауелла, шанувальником якого був Ширінг), але звучав набагато легше і доступніше, ніж бібопові виконавці — на межі того, що в музиці 50-х називалося «easy listening» (легке слухання) та історично передувало появі в 80-і роки «сму-джазу» (smooth jazz) і дуже добре продавалося. Але легкість у Ширінга ніколи не означала легковажності — його гра завжди осмислена, розумна і витончена, навіть якщо музикант не

прагне, подібно до багатьох його сучасників, вирішувати в музиці «питання буття», а просто розважає свою публіку. Також варто підкреслити значний вплив творчості Ширінга на інших знакових в історії фортепіанного джазу музикантів, зокрема Білла Еванса, котрий згодом навіть переробив і записав п'єсу Джорджа Ширінга, «*Generality*». Також на стиль Еванса значно вплинула техніка гри блок-акордами, котру застосовував Дж. Ширінг. але найбільш згадуваною характеристикою техніки Ширінга, яка привертала увагу інших піаністів, були «пов'язані руки» (*locked hands*) – прийом, в якому одну і ту ж мелодію синхронно грають обидві руки піаніста. Цей прийом можна побачити у зйомці виконання квінтетом джазової балади *Ill Be Around* (приблизно від 145) (див. список матеріалів, джерело 2).

Творчість Маккоя Тайнера



Альфред Маккой Тайнер Alfred McCoy Tyner; (1938 – 2020) – американський джазовий піаніст і композитор. народився у Філадельфії 11 грудня 1938 р. Брати уроки гри на фортепіано він почав на вимогу батьків, однак за кілька років його ставлення до навчання кардинально змінилося і він серйозно захопився грою на музичному інструменті. Спочатку він навчався у *West Philadelphia Music School*, а пізніше перейшов до *Granoff School of Music*, де окрім фортепіано він вивчав також теорію музики та гармонію. На рішення присвятити своє життя джазовій музиці вплинула зустріч Маккоя із бібоп-піаністом Бадом Пауеллом, який проживав з Тайнерами по сусідству. Іншим джазменом, гра якого справила на юного музиканта велике враження Телоніус Монк, чия дещо різка, ударна манера звуковидобування надихнула Тайнера на створення свого власного стилю гри.

В 1956 році, працюючи в невеликому клубі *Red Rooster*, Маккой Тайнер познайомився із саксофоністом Джоном Колтрейном. Тоді Колтрейн активно співпрацював із знаменитим трубачем Майлзом Дейвісом, і хоча на той час був вже досить знаним у джазових колах, проте не мав власної сформованої групи і часто грав із різними запрошеними музикантами, серед яких опинився і Маккой. Творче порозуміння між двома музикантами було настільки велике, що через деякий час Колтрейн, вирішивши створити власний колектив, запросив до себе Тайнера.

На той момент у 1959 році Маккой працював у саксофоніста Бенні Голсона та трубача Арта Фармера у гурті під назвою *Jazztet* з яким він створив свої перші записи. Однак, отримавши запрошення від Колтрейна у 1960 році, Тайнер не вагаючись йде *Jazztet*. Музиканти працювали разом до 1965 року, записавши значну кількість альбомів, які входять до золотого фонду джазової музики. Гра Тайнера звучить на найзначніших композиціях Колтрейна: "*My Favorite Things*", "*Coltrane Plays The Blues*", "*Africa/Brass*", "*Transcendence*", "*Ballads*", "*John Coltrane and Johnny Hartman*", "*Dear Old Stockholm*", "*The Beat of a Different Drum*", "*Crescent*". Також саме із Маккоєм Тайнером був створений найважливіший в творчості саксофоніста альбом під назвою "*A Love Supreme*" (1964). В той же час Маккой записав кілька сольних альбомів на лейблі «*Impulse!*», включаючи такі композиції, як *Inception*, *Night of Ballads and Blues* і *Live at Newport*.

Однак, після 1965 цей творчий тандем розпався через відмінності у творчих орієнтирах музикантів, адже Колтрейн у своїй творчості все далі віддалявся від бібопової традиції перейшовши у авангардний джаз. Після цього у творчій діяльності Маккоя протягом наступних п'яти років спостерігається певне затишся. Він продовжує грати у складі тріо, яке він створив, і цьому гурту пророкують велике майбутнє, але публіка все одно залишалась байдужою до його творчості. Однак ситуація кардинально змінюється із виходом у 1970 році альбому ***Sahara***, створеному у співпраці із звукозаписувальною компанією *Milestone Records*, який отримав дві премії *Grammy* і став, на думку журналу *DownBeat*, альбомом року. З цього моменту Маккой Тайнер знову багато гастролює, записується з багатьма музикантами. У 1975 Тайнер випускає альбом *Trident* де він грає на клавесині та челесті, інструментах, які рідко можна почути в джазі.

Протягом 1980-х і 1990-х років Тайнер виступав у тріо, до складу якого входили Ейвері Шарп на басі та Луїс Хейс, а потім Аарон Скотт на барабанах. Він також записав кілька сольних альбомів для лейблу *Blue Note*, починаючи з *Revelations* (1988) і закінчуючи *Soliloquy* (1991). Після підписання контракту з *Telarc* Маккой також записувався з кількома іншими тріо. До їх складу входили Чарнет Моффетт на басі та Ел Фостер на барабанах. У 2008 піаніст гастролював з квітетом Гері Барца, Джеральда Л. Кеннона та Еріка Граватта.

Тайнер був на джазовій сцені до 70-річного віку, а в 64 роки Маккой отримав найвищу відзнаку для джазового музиканта в Америці, почесне звання «Майстер джазу», яке надає Національний Фонд мистецтв США. Помер Маккой Тайнер 6 березня 2020 року у своєму будинку в Бергенфілді, штат Нью-Джерсі.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Block chord : site. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Block_chord (дата звернення 06.05.2024).
2. George Shearing. Biography : site. URL: <https://www.allaboutjazz.com/musicians/george-shearing> (дата звернення: 09.05.2024).
3. McCoy Tyner Official Website site. URL: <https://mccoytyner.com/> (дата звернення 09.05.2024).
4. Джордж Ширінг : сайт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B6%D0%A8%D0%B8%D1%80%D1%96%D0%BD%D0%B3> (дата звернення: 09.05.2024).

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ Композиції:

1. Lullaby Of Birdland (Remastered) : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qdWK1gPMwjU&ab_channel=GeorgeShearing-Topic (дата звернення: 09.05.2024).
2. George Shearing Quintet - I'll Be Around : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Ny_YxhWMBIE&ab_channel=BobHardy (дата звернення: 09.05.2024).
3. McCoy Tyner – Sahara : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=aXrb5qhjyyA&ab_channel=ShhhPeaceful (дата звернення: 09.05.2024).

ЛЕКЦІЯ 10

СТИЛЬ «КУЛ-ДЖАЗ»: ХАРАКТЕРИСТИКА ТА ЯСКРАВІ ПРЕДСТАВНИКИ

План

1. Зародження та становлення стилю «кул джаз»
2. Творчий портрет Білла Еванса

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Зародження та становлення стилю «кул джаз»

Кул-джаз (cool jazz) – («спокійний», «прохолодний» або «крутий джаз») – стиль сучасного джазу, що виник наприкінці 1940-х років на Західному узбережжі США, та набув поширення переважно серед білих музикантів-боперів. Розквіт цього стилю припав на 1960 роки.

Слово *cool* стало застосовуватись відносно джазової музики після релізу альбому *Birth of the Cool*. Виникнення стилю та авторство назви пов'язують з діяльністю знаного свінгового саксофоніста Лестера Янга, який ще у 1930-ті роки став застосовувати у своєму виконанні холодну, стриману манеру звуковидобування.

Визначальними рисами кул джазу є емоційна стриманість, тенденція до зближення з композиторською музикою (посилення ролі композиції, форми та гармонії, поліфонізація фактури), запровадженням інструментів симфонічного оркестру. Видатними представниками кул-джазу є зокрема трубачі Майлз Девіс, Чет Бейкер, саксофоністи Пол Дезмонд, Джеррі Малліген, Стен Гетц, Лі Коніц, піаністи Білл Еванс, Дейв Брубек (і його квартет), квінтет Джорджа Ширінга. Яскравими зразками кул-джазу є такі композиції, як «*Take Five*» Пола Дезмонда, «*My Funny Valentine*» у виконанні Джеррі Маллігена, «*Round Midnight*» Телоніуса Монка з альбому *Round Midnight* (1966) у виконанні Майлза Девіса

По суті стиль кул лише формально відповідав охолодженню музичної енергетики. Насправді зміна активних засобів вираження перевела цю енергетику в нові форми, вона перейшла зі стану зовнішніх ефектів у сутнісні, глибинні складові. У бібопі форма музикування ґрунтувалася на сольних імпровізаціях, насичених складними ритмо-гармонічними знахідками. Нове покоління музикантів кінця 40-х років зацікавив інший підхід, що ґрунтується на єдності складних аранжувань та можливої колективної імпровізації на їх основі.

Ознаки кула можна виявити в манері гри Майлса Дейвіса ще 1945 року, коли він був учасником ансамблів Чарлі Паркера. Немоżliвість наслідувати нервову та віртуозну гру Дізі Гіллеспі призвела до пошуку своєї мови. Аналогічні тенденції помітні у грі молодого піаніста Джона Льюїса, який опинився в оркестрі Дізі Гіллеспі, та іншого піаніста Теда Дамерона у його аранжуваннях для оркестру та малих складів. Теоретичні основи кул джазу були розроблені піаністом Ленні Трістано (*Lennie Tristano*), який приїхав

Нью-Йорк і в 1951 році організував власну «*New School Of Music*». Ленні Трістано імпровізував на особливому рівні свободи, будучи винахідливим у побудові мелодійної лінії. Як приклад можна згадати композицію *Marionette* (1949) у виконанні *Lennie Tristano Sextet*.

У новій музиці увага сконцентрувалася на пошуку нових засобів виразності, що проявлялося в поєднаннях тембрів різних інструментів, характері фразування, єдності загального руху музичної фактури. Також було залучено напрацювання академічної музики в результаті чого в процесі музикування стали використовуватись нехарактерні для традиційного джазу інструменти: валторна, флейта, ріжки, туба. Кількість музикантів у таких ансамблях зросла до 7-9 осіб, а самі комбінації отримали назву комбо (від англійського слова *combination*). Музика, що виконувалась цими складами, мала явно не розважальний, а скоріше філармонічний характер. Таким чином, процес віддалення джазу від сфери поп-музики, від розважальності, розпочатий бібоп музикантами, продовжувався.

Одним з перших таких ансамблів *combo* був колектив, зібраний під ім'ям Майлса Дейвіса для запису в студії компанії «*Capitol*» в 1949 році. До нього увійшли, окрім самого лідера, альт-саксофоніст Лі Коніц (*Lee Konitz*), баритон-саксофоніст Джеррі Малліган (*Gerry Mulligan*), тубіст Джон Барбер (*John Barber*), валторніст Едісон Коллінз (*Edison Collins*), тромбоніст Кай Віндінг (*Kai Winding*), піаніст Ел Хейг (*Al Haig*), басист Джо Шулман (*Joe Shulman*) та барабанщик Макс Роуч (*Max Roach*). Ансамбль «*Capitol*» зробив історичні записи, що вийшли під назвою «Народження кула» («*Birth Of The Cool*»).

У 50-х роках склади груп *combo*, які грали в стилі кул поступово зменшилися до квартетів і квінтетів і розподілилися у напрямі яскраво виражених індивідуальних стилів. У них продовжувала залишатися значна роль аранжувальника, удосконалювалися гармонійні засоби, стала широко використовуватися поліфонія. Свінг, як виконавська якість, виражався особливою легкістю імпровізації. Звучання інструментів характеризувалося чистим звуком без використання вібрації при грі на духових інструментах. Для кула характерний яскравий тематизм, використання рідкісних ладів.

Загалом, на початковому етапі свого розвитку стиль кул був представлений переважно в творчості музикантів, які працювали на Західному узбережжі Сполучених Штатів. Саме там склалася творча школа, що отримала назву «Вест коуст» («*West Coast*») на противагу нью-йоркській «Іст коуст» («*East Coast*»), більш експресивної за своєю сутністю і манерою подачі музичного матеріалу. Цей рух був наступним кроком у розвитку кул джазу.

Один із характерних представників напряму «Вест коуст» піаніст Дейв Брубек, прийшов у джаз, маючи солідну академічну підготовку, він був учнем Даріуса Мійо (*Darius Milhaud*) та Арнольда Шенберга (*Arnold Schonberg*). Сформований ним квартет із саксофоністом Полом Дезмондом багато років привертав увагу публіки. У творчості Брубeka характерне зближення джазового імпровізаційного мислення із європейськими

академічними напрацюваннями. Його новаторство лежало у сфері всіх аспектів — гармонії, мелодики, ритму, форми. Його композиторська творчість продовжує процес імпровізації, інспірованої композицією.

Творчий портрет Білла Еванса



Білл Еванс (Bill Evans), повне ім'я Вільям Джон Еванс (William John Evans) (1929 – 1980) – американський джазовий піаніст та композитор. Білл Еванс виявився одним із найвпливовіших джазових піаністів який зумів надихнути майбутні покоління на джазові експерименти, не вдаючись до використання у своїх творах різких відхилень від традиційного джазу. Одночасно з такими зірками джазу, як Оскар Пітерсон (Канада) та Джордж Ширінг (Англія), Білл Еванс є одним із творців сучасного камерного джазового жанру – «*piano trio*». Піаніст також вважається головним новатором у сфері структуризації джазової гармонії, а його імпровізації відзначаються опорою на динамічному розвитку мелодії. Цікавим для розуміння виконавської манери музиканта є і той факт, що Еванс дуже цінував творчість Й.С. Баха, і вплив його стилю досить помітний в музиці джазового піаніста.

Білл Еванс народився в Плейнфілді, Нью-Джерсі, США 16 серпня 1929 року в сім'ї Марії та Харрі Еванс. Саме мати Білла вплинула на інтерес сина до музики і в результаті у віці 6 років Білл освоїв скрипку та флейту, але зупинився на фортепіано, грі на якому присвятив все своє життя. Білл один із небагатьох джазових музикантів, які здобули професійну музичну освіту. Він навчався на музичному факультеті Південно-Східного університету Луїзіани за спеціальністю концертний (академічний) піаніст, викладач фортепіано.

У 1949 році Еванс написав свою першу композицію під назвою *Very Early*. Через деякий час він з друзями сформував власне тріо з Конні Аткінсоном на контрабасі та Френком Робеллом на ударних. Разом вони відіграли серію концертів у джаз-клубах Нью-Джерсі. В 1956 Еванс записав свій перший альбом *New Jazz Conceptions*, включаючи оригінальні версії

творів *Waltz for Debby* і *Five*. Цей запис хоч і не був вдалим з комерційної точки зору, проте отримав позитивні відгуки від музичних критиків.

У квітні 1958 року піаніст Білл Еванс відправився на 8 місяців у тур із секстетом Майлса Девіса, з яким він випустив свій перший студійний запис *Jazz Track*. Проте в цьому ансамблі він пробув нетривалий час, оскільки втомився від критики та завищених очікувань Девіса від його гри. А у грудні того ж року, очевидно, як своєрідний протест проти тієї ситуації, яка склалася під час роботи у секстеті Майлса Девіса, Білл Еванс випустив реліз із красномовною назвою *Everybody digs Bill Evans*, (що можна перекласти, як «Всі цінують Білла Еванса») який привернув до себе чимало уваги.

У 1959-му Еванс знову повернувся до складу секстету Девіса і взяв участь у записі культового альбому «*Kind of Blue*», який в результаті став одним з кращих і найбільш продаваних альбомів усіх часів. Його вихід відкрив цілу низку можливостей для розвитку мелодійних та гармонійних напрямів жанру. До початку осені 1959 Еванс сформував своє джазове тріо зі Скоттом ЛаФаро на контрабасі і Полом Мотіаном на барабанах. Разом вони стали одним із найбільш затребуваних фортепіанних тріо та записали знаменитий альбом *Portrait in Jazz*. У червні 1961 року Еванс майже на рік зник через смерть Скотта ЛаФаро в автомобільній аварії, і тільки майже через рік по тому, навесні 1962 він вирішив відтворити тріо, запросивши в нього контрабасистом Чака Ізраїєлса. Разом із Гербі Манном вони записали платівку *Nirvana*, а невдовзі вийшов іще один альбом *Undercurrent* – за участю гітариста Джима Холла.

У подальші роки Еванс продовжував виступи і записи з різними тріо та випустив експериментальний альбом під назвою *Conservations with Myself* («Діалоги з самим собою»), де звукові доріжки партії другого і третього піаніно були накладені на перше. Цей альбом був удостоєний кількох престижних премій, включаючи «Греммі» (1963), *Swing general Award* в Японії в 1967 і *Melody make award* (1969) у Великій Британії. Варто зауважити, що деякі його пізніші альбоми також були відзначені «Греммі»: *Alone* (1971), *The Bill Evans Album* (1972), *I will Say Goodbye* (1980) та *We Will Meet Again* (1980).

15 вересня 1980 року Еванс, який кілька днів пролежав у ліжку з болями шлунка у своєму будинку у Форт-Лі, був доставлений до лікарні «Маунт-Сінай» у Нью-Йорку, де помер у той же день. Причиною смерті стало поєднання виразки шлунка, цирозу, бронхіальної пневмонії та недолікованого гепатиту.

У 1994 році Еванса посмертно нагородили ще однією премією «Греммі» премією «Греммі» за досягнення та заслуги в галузі музики протягом життя (*The Grammy Lifetime Achievement Award*).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Bill Evans (Excerpted from beginning of Evans coverage in chapter 15.) : site. URL: <https://jazzstyles.net/bill-evans/> (дата звернення: 08.05.2024).

2. Bill Evans. About : site URL: <https://billevansofficial.com/about/> (дата звернення: 09.05.2024).
3. Cool Jazz: A Guide to the History and Sound of Cool Jazz : site. URL: <https://www.masterclass.com/articles/cool-jazz-guide> (дата звернення: 08.05.2024).
4. Cool jazz. Britannica : site. URL: <https://www.britannica.com/art/cool-jazz> (дата звернення: 07.05.2024).
5. Білл Еванс : сайт URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%96%D0%BB%D0%BB_%D0%95%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D1%81 (дата звернення: 08.05.2024).
6. Білл Еванс та його витончений джаз : сайт. URL: <https://uamodna.com/articles/bill-evans-ta-yogo-vytonchenyy-dzhaz/> (дата звернення: 09.05.2024).

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ

Композиції:

1. The Complete Birth of the Cool - Miles Davis (Full Album 1957) : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NvPB3ZyOCrM&ab_channel=JazzMusic (дата звернення: 09.05.2024).
2. Bill Evans Trio, BBC studio, London, March 19th, 1965 (colorized) : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=10QOOvxw0uA&t=3188s&ab_channel=ebjazz93 (дата звернення: 09.05.2024).

ЛЕКЦІЯ 11
ЖАНР БАЛАДИ У ТВОРЧОСТІ БІЛЛА ЕВАНСА
ТА ДЕЙВА БРУБЕКА.
ВИНИКНЕННЯ СТИЛЮ «ХАРД БОП» ТА «ФАНК»

План

1. Жанр джазової балади – характеристика та яскраві зразки
2. Творча діяльність Дейва Брубека
3. Виникнення стилю «хард боп» у 1950 роках та його видатні представники
4. Стил «фанк» та творча діяльність Хораса Сільвера

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Жанр джазової балади – характеристика та яскраві зразки

Під **Баладою** (*ballad*) в джазовій музиці розуміється свінгова п'єса, написана та виконувана у повільному темпі проте варто зауважити, що в сучасному джазі баладою називають будь-яку повільну п'єсу, присутність у ній свінгу не є обов'язковою, і балада цілком може звучати як у тріольній, так і в дуольній пульсації. Виконуючи твір у цьому жанрі, джазмени зазвичай слідуєть найзагальнішим правилам будови свінгової фактури, проте повільний темп виконання вносить до цих правил певні корективи. Лінія басу зазвичай викладається половинними тривалостями; нерідко імпровізатори розфарбовують її мелодійними ходами-арпеджуванням та хроматизмами, а замість гострого синкопіювання в акомпанементі превалюють великі тривалості, мелодичні контрапункти. Окрім того в процесі імпровізації часто суттєво видозмінюється гармонічна структура балади.

Джазові музиканти почали грати балади, адаптуючи повільні популярні пісні до джазового контексту. У поп-піснях епохи «Великого американського збірника пісень³» зазвичай використовувалося багато прогресій акордів II/V/I, що надавало їм характерного звучання. Прикладом такого типу джазової балади є композиція *Body and Soul* у виконанні видатного джазового піаніста Тедді Вілсона.

Оскільки джазові музиканти часто люблять складати свій власний матеріал, вони почали писати мелодії в цьому ж стилі, зі схожими гармоніями. Велика різниця полягає в тому, що оскільки ці мелодії не обов'язково призначалися для співу, композитори мали більше свободи для ускладнення гармонії та мелодичної лінії, яка має мелодійність проте не повинна бути наспівною. Як приклад можна навести мелодію Денні Зейтліна *Quiet Now* в інтерпретації Білла Еванса. Варто сказати, що окрім цієї композиції у виконавському доробку Еванса є багато інших, відомих

³ «Великий американський збірник пісень» — це зібрання найважливіших і найвпливовіших американських популярних пісень і джазових стандартів початку 20 століття, які витримали випробування часом.. Пісні, які часто називають «американськими стандартами», опубліковані під час «Золотого віку» цього жанру, включають ті популярні мелодії з 1920-х до 1960-х років, що були створені для бродвейського театру, музичного театру та голлівудського музичного фільму.

мелодій, які в його інтерпретації є яскравими зразками джазових балад. Це зокрема, *Take the A train*, *Afro-bossa*, *Caravan*, *Blue in Green* та багато інших. Також варті уваги й балади, записані Дейвом Брубеком, про творчість якого буде сказано нижче. У своїх відомих композиціях, створених в цьому жанрі, він продемонстрував новаторський підхід до їх метроритмічного та гармонічного наповнення.

В подальшому джазові музиканти також створювали балади, які мають таке ж загальне звучання, але використовують прогресії акордів, які не походять безпосередньо з популярної пісні. Чик Корія побудував свою відому джазову баладу *Crystal Silence*, використовуючи ряд акордів, які рухаються вгору на V, а не на IV ступені. У традиційній гармонії це називається «ретрогресією» (на відміну від прогресії) і надає музиці більш розслабленого, ніжнього відчуття.

Творча діяльність Дейва Брубєка



Девід Воррен «Дейв» Брубек (Dave Brubeck (1920 – 2012)) – американський джазовий піаніст, композитор, керівник ансамблів. Використання піаністом нестандартних ритмічних розмірів у своїх композиціях посприяло тому, що вся його творчість набула небувалого успіху у джазових критиків і стала неймовірно привабливою для шанувальників жанру. Найпопулярнішими з усіх творів Брубєка можна назвати *Blue Rondo a la Turk*, *In Your Own Sweet Way* в стилі джазової балади, та *The Duke*.

Дейв Брубек Народився у Конкорді, штат Каліфорнія, 6 грудня 1920 року в сім'ї, яка частково складалася із музикантів (мати була піаністкою а два брати викладачами музики). На фортепіано майбутній джазмен почав грати рано, у чотирирічному віці під керівництвом матері, а дещо пізніше опановував віолончель. Його перші виступи відбулися у 13 річному віці, коли він почав грати із каліфорнійськими біг-бендами на початку 1930 років. Після закінчення в 1938 році старшої школи Брубек вступив до Тихоокеанського коледжу в Каліфорнії, під час навчання в якому він керував ансамблем із 12 музикантів.

Під час Другої світової війни Дейв Брубек проходив службу під керівництвом генерала Джорджа Патона. Але відразу після війни продовжив своє навчання і вступив до Мілс-коледжу, де займався композицією у

Даріуса Мійо, відвідував лекції Арнольда Шенберга в Каліфорнійському університеті. Про свою пристрасть до гри на роялі Дейв Брубек якось сказав: «Для мене рояль порівняний із цілим оркестром»

У 1946 році Дейв Брубек і 7 його однокурсників у Міллс коледжі, включаючи саксофоніста Пола Дезмонда (*Paul Desmond*), трубача Діка Коллінса (*Dick Collins*) та кларнетиста Білла Сміта (*Bill Smith*), організували *The Dave Brubeck Octet*. Заснований у Сан-Франциско новий джаз-бенд виступав до 1949 року і навіть випустив кілька релізів, серед яких *The Way You Look Tonight*, *Love Walked In*, *September in the Rain*, *Fugue on Bop Themes*, *Let's Fall in Love*, *I Hear a Rhapsody*, *Laura* та *What Is This Thing Called Love*. Хоча широкої популярності в 1940-1950-ті вони не здобули однак згодом доробок цього колективу все ж таки був оцінений а їхні записи були визнані новаторськими.



Dave Brubeck Quartet

Після того, як Октет розпався Дейв Брубек протягом 1949 – 1950 грав у складі тріо (*The Dave Brubeck Trio*), що утворилося з ритм-групи октету. Група стрімко набирала популярності у Сан-Франциско, і згодом перетворилася на квартет – четвертим учасником став Пол Дезмонд. Граючи разом понад 10 років, лише Дезмонд та Брубек були постійними учасниками ансамблю.

До середини п'ятдесятих Дейв Брубек нарешті отримав міжнародне визнання, а піком його популярності вважається 1954 рік коли він потрапив на обкладинку листопадового номеру знаменитого журналу *Time*.



Дейв Брубек Time 1954 року

Пізніше разом із своїм квартетом Дейв Брубек записав альбом *Time Out* в який увійшла знаменита композиція *Take Five*, написана у 1959 році партнером Брубєка, який довгий час співпрацював із ним, саксофоністом Полом Дезмондом. *Take Five* стала першою інструментальною джазовою композицією, тиражі якої перевищили один мільйон копій. Щодо самого альбому *Time Out*, варто зауважити, що він також є знаковим для джазової музики та очолює найкращі альбоми в стилі кул.

У 1967 році *The Dave Brubeck Quartet* розпався і піаніст сформував інший квартет – зі своїми синами – клавішником Даріусом Брубєком (*Darius Brubeck*), контрабасистом та тромбоністом Крісом Брубєком (*Chris Brubeck*) та барабанщиком Денні Брубєком (*Danny Brubeck*). У 1973 році вони випустили альбом під назвою «Два покоління Брубєків» (*Two Generations of Brubeck*). Дейв Брубек продовжував записуватися в 80-ті і в 90-ті роки. Серед його платівок тих років варто назвати *Blue Rondo* (1986), *In Their Own Sweet Way* (1994) та *A Dave Brubeck Christmas* (1996).

Дейв Брубек помер у Норуоллі, штат Коннектикут, 5 грудня 2012 року від серцевого нападу у віці 91 року. Брубєка запам'ятають як піаніста та музичного експериментатора. Він продовжує жити у своїх композиціях, і доки їх слухають, його творчість цінуватиметься.

Виникнення стилю «хард боп» у 1950 роках та його видатні представники

У 50-60 роки ХХ століття свого розквіту популярності досяг напрям, що розвинувся із бібопу і кул-джазу – хард-боп. В цьому стилі гармонійно поєднувалися елементи госпелу, блюзу, соулу, а згодом модального джазу. Виникнення хард-бопу, як загалом і інших стилів джазу пов'язане із змінами художньо-ціннісних орієнтирів. В цей час деякі афроамериканські музиканти виступали проти інтелектуальних кліше бібопу та прагнули до повернення первісної спонтанності та енергії джазової музики. Сильніший ритмічний наголос (похідний від госпелу та ритм-н-блюзу), яскравіші рефрени та сильніші соло відновили фундаментальні інновації бібопу (які не були спростовані, а просто перероблені у більш доступному форматі). Таким чином бібоп еволюціонував у «хард-боп» (переважно в творчості представників школи Іст-сайд (Східного узбережжя). Хард-боп також був своєрідною реакцією на кул-джаз, адже кул-джаз був представлений переважно білими музикантами, які зазвичай мали за плечима академічну музичну освіту (згадаємо хоча б Білла Еванса та Дейва Брубeka), а хард-боп здебільшого виконували афроамериканці (тобто він був умовно кажучи чорним); кул-джаз був (переважно) представлений Західним узбережжям, хард-боп – Східним узбережжям; кул джаз був інтелектуальним, хард-боп був спонтанним. Проте не зважаючи на прагнення відійти від «розумності» кул джазу і повернути стихійність музичного висловлювання, як композиції, так і аранжуванню музиканти хард-бопу приділяли значну увагу.

Якщо кул-джаз міцно влаштувався на Західному узбережжі США, то музиканти з Нью-Йорка, Філадельфії, Детройта віддали перевагу більш важкому варіанту бібопа. Саме вони дали ім'я хард-боп чи твердий (важкий) бібоп. Новий стиль дуже схожий на традиційний бібоп у тому, що стосувалося технічних вимог до гри та її експресивності, однак в ньому виконавці практично відійшли від стандартних пісенних форм і стали орієнтуватися на ритмічний драйв та блюз. Характерними рисами хард-бопу стали запальні соло, які разом з імпровізацією та сильною гармонією було найважливішим для музикантів, що грають на духових інструментах. Завдяки тому, що в ритм секції стала помітна участь фортепіано та ударних, бас набув фанкового, плинного почуття.

Одним із найвпливовіших гуртів, що грав у стилі хард-боп, був *The Jazz Messengers* котрий з'явився в 1955 році. До його складу входили Хорас Сільвер (фортепіано), Арт Блейкі (ударні) та інші музиканти, що утворили септет. Колектив успішно виступав аж до 80-х років, виховавши чимало виконавців, таких як Хенк Моблі та Джонні Гріффін (саксофон), Лі Морган та Вуді Шоу (труба). Мелодія «*The Sidewinder*» авторства Лі Моргана стала однією з найвідоміших у світі джазу та найяскравішим прикладом класичного хард-бопу.

Проте, найбільший вплив на формування стилю хард-боп мали такі джазмени, як Арт Блейкі, Соні Роллінз, Чарльз Мінгус, Майлз Девіс та Джон Колтрейн.



Арт Блейкі (Art Blakey) (1919 – 1990) – американський джазовий барабанщик, представник стилю «хард-боп». З ім'ям Арта Блейкі і його ансамблем *«Jazz Messengers»* також пов'язано уявлення про особливий вид джазу, що відрізняється від традиційного «хард-бопу» та яскраво втілений на ранніх записах *«Jazz Messengers»*. Ці альбоми відрізняються своєю близькістю до музики «соул» і навіть «фанкі» з характерними гармонічними зворотами, ритмічними малюнками та енергетикою виконання.

Арт Блейкі народився 11 жовтня 1919 року в Піттсбурзі, штат Пенсільванія. Під час навчання у школі він опановував гру на фортепіано, але на початку 1930 років він перейшов на барабани, а його кумиром став один із популярних барабанщиків тих років Чік Вебб, творчість якого вплинула на формування власного стилю Блейкі. Зрештою, на рубежі 1930-1940 років Блейкі потрапляє в професійне джазове середовище високого рівня. З 1939 по 1944 рік Блейкі грав із співвітчизницею з Піттсбурга Мері Лу Вільямс і гастролював з оркестром Флетчера Хендерсона. З 1944 по 1947 рік Арт Блейкі працював з біг-бендом Біллі Екстайна. Завдяки цій групі Арт став асоціюватися з рухом бібоп разом зі своїми колегами по групі Майлзом Девісом, Декстером Гордоном, Фетсом Наварро, Діззі Гіллеспі, Чарлі Паркером і Сарою Воган.

17 грудня 1947 року Блейкі очолив власну групу, відому як *«Art Blakey's Messengers»*. Приблизно в той же час (1947 або 1949 рік) він також керував біг-бендом під назвою *«Seventeen Messengers»*, який незабаром було перейменовано в *«Jazz Messengers»*. Цей колектив отримав значну популярність і функціонував протягом багатьох років. У 1955 році Блейкі став тісно співпрацювати з піаністом і композитором Хорасом Сільвером, новатором в області «фанкі-джазу». У той період їхній спільний склад був відомий як *«Horace Silver and the Jazz Messengers»*.

Розійшовшись з Хорасом Сільвером, Арт Блейкі керував власним ансамблем та продовжував активну виконавську діяльність до глибокої старості. Його гастролі по всіх країнах світу сприяли зародженню і подальшому розвитку та розповсюдженню джазової музики.



Теодор Волтер «Сонні» Роллінз (Theodore Walter "Sonny" Rollins) (7 вересня 1930 р.) – американський джазовий музикант, саксофоніст, композитор, лідер гурту. Він вважається одним із впливовіших виконавців джазу. Гра Сонні Роллінза відрізняється багатим, насиченим тоном, емоційною глибиною виконання і вигадливим поєднанням мелодії, гармонії і ритму. За сімдесят років кар'єри він записав понад шістдесят альбомів як лідер. Ряд його композицій, зокрема «*St. Thomas*», «*Oleo*», «*Doxu*» та «*Airegin*», стали джазовими стандартами [8].

Сонні Роллінз народився в 1930 році в Гарлемі, в сім'ї вихідців з Вірджинських островів. Він відвідував середню школу імені Едварда В. Стітта та закінчив середню школу Бенджаміна Франкліна в Східному Гарлемі. Роллінз починав як піаніст, потім перейшов на альт-саксофон після того, як його надихнув Луїс Джордан, і, нарешті, перейшов на тенор-саксофон у 1946 році під впливом свого кумира Коулмана Хокінса. Під час навчання у Вищій школі Бенджаміна Франкліна він грав у групі з іншими майбутніми легендами джазу Джекі Макліном, Кенні Дрю та Артом Тейлором.

Перший запис Сонні Роллінза відбувся в 1949 році зі співаком Бабс Гонсалезом, тромбоністом Джей Джей Джонсоном, трубачем Майлзом Девісом і піаністом Бадом Пауеллом. Ця робота поклала початок нового стилю джазової музики – хард-боп. У той час Сонні Роллінз перебував під впливом Чарлі Паркера і незабаром його помітив піаніст Телоніус Монк, який зрештою став його наставником.

На початку 1950-тих років молодий музикант уже набув репутації майстерного виконавця завдяки роботам з Майлзом Девісом, Телоніусом Монк, а також *Modern Jazz Quartet* Аде справжня популярність прийшла до джазмена у 1954 році, коли Сонні Роллінз з квінтетом Майлза Девіса записав свої найвідоміші композиції «*Oleo*», «*Airegin*» і «*Doxu*».

У 1956 році Роллінзом, разом з піаністом Томмі Фленегеном, басистом Дугом Воткінсом і Максом Роучем на барабанах, був випущений альбом *Saxophone Colossus*, який отримав широку популярність. На цьому альбомі були наявні такі відомі композиції джазмена, як "St. Thomas", «*Strode Rode*» і

«*Moritat*». В наступному році Сонні Роллінз випустив декілька альбомів у тріо яке виключало традиційний для такого складу інструмент – фортепіано, і складалося лише з саксофону, контрабасу та ударних, що на той час було досить незвично. Виступаючи в складі такого тріо, Сонні Роллінз брав на себе роль ритм-секції, яка в таких випадках у традиційному складі тріо відводилася фортепіано. Окрім того в тому ж 1957 році Сонні Роллінзом був випущений перший альбом, на якому він грав соло, без будь-якого акомпанементу, що також було новаторством.

Проте, не зважаючи на значну популярність, у 1959 році музикант вирішив на деякий час відійти від активної творчої діяльності. Як він пояснює в одному із інтерв'ю: «Я був дуже відомий в той час і відчував, що мені потрібно освіжити різні аспекти моєї майстерності. Я відчував, що на мені забагато всього і зашвидко, тому я сказав собі: «Почекай хвилину, я хочу йти своїм шляхом. Я не хотів щоб мене зіштовхнули з цього шляху, щоб я впав. Я хотів зібратись. Я практикувався на мосту, на Вільямсбурзькому мосту тому що жив тоді в Нижньому Іст-Сайді» [5].

Після кількарічної перерви джазмен знову повертається до активної творчої роботи. В кінці 1961 року Сонні Роллінз підписав контракт з *RCA* і в 1962 році разом з гітаристом Джимом Халлом, барабанщиком Беном Райлі і басистом Бобом Креншоу, записав один зі своїх найвідоміших і найпродаваніших альбомів «*The Bridge*». Після цього альбому музикант випустив декілька різностильових, як студійних, так і концертних записів: альбом «*What's New*» заснований на латинській музиці, «*Our Man in Jazz*» став авангардним, «*Now's the Time*» репрезентує інтерпретацію саксофоністом джазових стандартів. У 1966 році Сонні Роллінз написав саундтрек до фільму Елфі, який отримав Оскар за кращу музику до фільму і вийшов потім окремою платівкою. З цього часу джазмен не припиняв активної виконавської діяльності, записуючи альбоми, які репрезентують різноманітні джазові стилі та напрямки. У 1986 році про Сонні Роллінза був знятий документальний фільм *Saxophone Colossus*.

Сонні Роллінз — триразовий володар премії «Греммі»: за кращий джазовий альбом 2000 року *This Is What I Do* (2001), краще інструментальне джазове соло 2005 року *Without a Song: The 9/11 Concert* (2006). і премії за життєві досягнення (2004).

З 2006 року Сонні Роллінз є власником звукозаписної компанії *Doxy Records*. З 2010 року є членом Американської Академії Наук і Мистецтв, а у 2013 – отримав почесний ступінь доктора музики в Джульярдській школі в Нью Йорку. У 2014 через проблеми зі здоров'ям він припинив виконавську діяльність, і наразі живе у Вудстоку, штат Нью-Йорк [1].



Чарльз Мінгус (Charles Mingus) (1922 – 1979) – американський джазовий контрабасист і композитор. Творчість Мінгуса варіювалася від просунутого бі-бопу й авангардного джазу з малими та середніми ансамблями до перших записів в новому стилі пост-бопа а також прогресивні експерименти з біг-бендом.

Чарльз Мінгус народився 22 квітня 1922 року в Ногалесі, Арізона, США. Його мати дозволяла вдома лише музику, пов'язану з церквою, але Мінгус рано полюбив зовсім іншу музику, особливо він цінував творчість Дюка Еллінгтона. Спочатку Мінгус навчався грі на тромбоні, а пізніше на віолончелі – інструменті, якій він дуже любив. Проте через расову дискримінацію Мінгус не мав змоги стати професійним віолончелистом, адже на той час для афроамериканського музиканта було майже неможливо зробити кар'єру класичного виконавця, а в джазовій музиці віолончель не застосовувалась. В результаті Чарльз Мінгус вирішив шукати себе в джазовому світі: спочатку він був бас-гітаристом, проте згодом зупинив свій вибір на контрабасі, переносючи на цей інструмент елементи віолончельної виконавської техніки. Протягом п'яти років Мінгус навчався у Германа Рейншагена, головного басиста Нью-Йоркської філармонії, та здобув навички композиції у Ллойда Різа. Зрештою Мінгус отримав репутацію басового вундеркінда.

Його першою серйозною професійною роботою була гра з колишнім кларнетистом Еллінгтона Барні Бігардом. Протягом 1943-1945 Мінгус гастролював у складі відомих бендів, керівниками яких були Луї Армстронг та Рассел Жакс.

Наприкінці 1940 років Мінгус грав з групою Лайонела Гемптона, а невдовзі створив власне тріо із Редом Норво і Талєм Фарлоу в 1950 і 1951 роках, творчість якого отримала значне визнання, але через расову нетерпимість деяких власників джазових клубів вимушений був покинути групу. У 1953 році Мінгус нетривалий працював у гурті Еллінгтона замінивши басиста Венделла Маршалла, однак через свій запальний характер невдовзі був звільнений. Також на початку 1950-х Мінгус грав концерти з Чарлі Паркером, чиї композиції та імпровізації дуже надихали і впливали на нього.

Загалом варто зауважити, що 1950-ті роки зазвичай вважаються найбільш продуктивним і плідним періодом у творчій діяльності Мінгуса. На

початку 1950 років музикант зібрав свій гурт «*Jazz Workshop*», (близько 8-10 учасників) склад якого часто оновлювався. З цим гуртом лише впродовж десятиліття Мінгус випустив 30 альбомів для низки звукозаписувальних компаній (*Atlantic, Candid, Columbia, Impulse*). У 1964 році Мінгус зібрав одну зі своїх найвідоміших груп — секстет, до складу якого входили Денні Річмонд, Джекі Б'ярд, Ерік Долфі, трубач Джонні Коулз і тенор-саксофоніст Кліффорд Джордан. Хоча цей склад проіснував нетривалий період, проте він залишив багато чудових записів, варто назвати хоча б *Charles Mingus – The Jazz Workshop Concerts 1964–65* випущених звукозаписувальною компанією Mosaic Records як набір із 7 компакт-дисків.

Наприкінці 1960-х – на початку 1970-х творча діяльність Мінгуса дещо сповільнилася. У 1974 році, після того, як його секстет 1970 року з Чарльзом Макферсоном, Едді Престоном і Боббі Джонсом розпався, він створив квінтет з Річмондом, піаністом Доном Пулленом, трубачем Джеком Волратом і саксофоністом Джорджем Адамсом. Вони випустили два альбоми, *Changes One i Changes Two*, які мали значний успіх.

До середини 1970-х років Мінгус відчув наслідки захворювання мотонейронів, в результаті якого його виконавська техніка значно погіршилася і він змушений був відмовитися від гри на басі. Однак джазмен продовжував писати музику і керував низкою записів до своєї смерті. На момент його смерті він працював з Джоні Мітчелл над альбомом, який зрештою отримав назву *Mingus*, який включав тексти пісень, додані Мітчеллом до його композицій, включаючи «*Goodbye Pork Pie Hat*».

Чарльз Мінгус помер 5 січня 1979 року у Куернаваці (Мексика), куди він приїхав на лікування та відновлення. Згідно із заповітом, прах музиканта розвіяли над річкою Ганг.

Стиль «фанк» та творча діяльність Хораса Сільвера

Частина музики, що з'явилася в період хард-бопу, природно поєднала блюз, який виконується в повільному або середньому темпі з особливою експресією, що спирається на яскраво виражений біт. Цей стиль отримав назву «фанкі» (*funky*), або пізніше «фанк». Це сленгове слово, яке означає підсилювальне визначення гострого, їдкого запаху чи смаку. У джазі це синонім приземленої, справжньої музики. Нагадаємо, що у 1950 роки в джазі намітився відхід від старої афроамериканської сутності джазу. Все важче стало визначати, яка музика має сприйматися як джазова. Джазові музиканти надихалися багатьма різноманітними джерелами: фольклором різних народів, імпресіонізмом, старовинною та атональною. Однак, не для всіх джазменів ці процеси були досить переконливі. Ряд музикантів звернувся до композицій, насичених звучанням традиційного блюзу та релігійних піснеспівів, в чому і проявилася сутність стилю фанкі.

Варто сказати, що спочатку релігійний елемент мав швидше декоративне, ніж функціональне призначення, в результаті чого інколи старовинні піснеспіви, що колись лунали на бавовняних плантаціях виконували роль вступу до цілком традиційних фігур бібопу. Ознаки цього

стилю помітний в деяких роботах саксофоніста Сонні Роллінза, але найяскравіше цей стиль проявився у творчості піаніста Хораса Сільвера, який вважається творцем фанкі-блюзу.



Хорас Сільвер (Horace Silver) (1928 – 2014) — американський джазовий піаніст і композитор. У його музиці, яка значно вплинула на джаз 1950-1960 років, гармонійно поєднуються елементи блюзу, фанку та латиноамериканських мотивів. Також він є автором безлічі композицій, мелодії яких стали джазовими стандартами, котрі виконуються джазменами і сьогодні.

Сільвер виріс у місті Норволк, штат Коннектикут. З раннього віку почав займатися на фортепіано, опановуючи класичний репертуар, проте в 11 років, після відвідування виступу оркестра Джиммі Лансфорда. На ранній виконавський стиль Хораса вплинула творчість таких піаністів, як Нат Кінг Коул, Телоніус Монк, Бад Пауелл, Арт Тейтум та Тедді Вілсон. Окрім фортепіано Сільвер з дев'ятого класу грав на тенор-саксофоні, проте згодом, через хворобу хребта, яка заважала йому грати на саксофоні, віддав перевагу фортепіано. У 1946 році Хорас Сільвер переїхав до Гартфорда, штат Коннектикут, щоб влаштуватися на роботу піаністом у нічному клубі.

У 1950 році сталася доленосна для Сільвера зустріч із саксофоністом Стеном Гетцом, якому він акомпанував у складі тріо, коли той виступав у клубі Гартфорді. Гетцу сподобався гурт Сільвера, і він запросив їх у спільне турне. З цим же музикантом Сільвер випустив свій дебютний запис у грудні 1950 року. Приблизно через рік Сільвера змінили на посаді піаніста в групі Гетца, і він переїхав до Нью-Йорку. Там, працюючи позаштатним працівником, він швидко здобув собі репутацію завдяки своїм композиціям і грі. Нетривалий час Хорас працював з відомим тенор-саксофоністами

Лестером Янгом і Коулманом Хокінсом, перш ніж зустріти альт-саксофоніста Лу Дональдсона, з яким він розвинув своє розуміння бібопу. Незабаром після цього Сільвер, разом із ударником Артом Блейкі, заснував ансамбль *Jazz Messengers*, з якого згодом вийшло багато молодих талановитих джазменів, а деякі із них, як наприклад, саксофоніст Хенк Моблі та трубач Блю Мітчелл, пізніше грали в джаз-бендах Сільвера.

З 1956 року Сільвер записувався виключно на лейблі «Blue Note». У період співробітництва з цією звукозаписувальною компанією Сільвер зробив внесок у створення і розвиток стилю хард-боп, випускаючи композиції, в яких поєднувалися елементи ритм-енд-блюзу і госпелу з джазом. Наприклад, елементи госпелу дуже помітні в одному з найбільших його хітів – «*The Preacher*». Композиції Сільвера привертали до себе увагу широкої публіки несподіваними змінами темпу і різноманітністю мелодичних рішень. Манера гри Сільвера легко змінювалася від агресивно-«перкусіоністської» до барвисто-романтичної упродовж декількох тактів. Тим часом, його дотепне використання повторів було типово фанковим. До знакових альбомів того періоду відносяться «*Horace Silver and the Jazz Messengers*» (1955), «*Horace Silver Trio*» (1953), «*Six Pieces of Silver*» (1959).

У 1963 році Сільвер створив нову групу з Джо Хендерсоном на тенор-саксофоні та Кармелла Джонсом на трубі; цей квінтет записав один з найвідоміших альбомів Сільвера – «*Song For My Father*», однойменна композиція з якого стала одним із найвідоміших джазових стандартів. Композиції Сільвера, котрі «чіпляли» і були напрочуд гармонійними, завойовували популярність, у той час, як ансамбль поступово переходив на виконання музики в стилі фанк і соул.

У 1990-х Сільвер зробив свій внесок і до популярної міської музики, котра багато почерпнула з його альбому «*It's Got To Be Funky*», що вийшов у 1993 році. В останні роки свого життя музикант жив у Каліфорнії та отримував результати визнання своєї творчої діяльності.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. About Sonny Rollins : official website. URL: <https://sonnyrollins.com/bio> (дата звернення: 16.05.2024).
2. Art Blakey : official website. URL: <http://artblakey.com/> (дата звернення: 16.05.2024).
3. Charles Mingus Triumph of the Underdog : site. URL: https://www.academia.edu/12036743/Charles_Mingus_Triumph_of_the_Underdog (дата звернення: 16.05.2024).
4. Hamilton Ed. Horace Silver: Blue Note Records And His Lady Music // All About Jazz. June 19, 2014. URL: <https://www.allaboutjazz.com/horace-silver-blue-note-records-and-his-lady-music-horace-silver-by-ed-hamilton> (дата звернення: 12.05.2024).

5. Mayer Peter. My Creative Hero: Sonny Rollins // Little Black Book. 22/02/2024. URL: <https://lbbonline.com/news/my-creative-hero-sonny-rollins> (дата звернення: 14.05.2024).
6. Rickey Vincent. Funk: The Music, the People, and the Rhythm of the One. New York : St. Martin's Press, 1996. 400 p. URL: <https://archive.org/details/funkmusicpeopler00vinc> (дата звернення: 20.05.2024).
7. Rosenthal David H. Hard Bop: Jazz and Black Music 1955-1965. New York : Oxford University Press, 1992. 223 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=M7ddb72BGzgC&redir_esc=y (дата звернення: 11.05.2024).
8. Sonny Rollins : site. URL: https://web.archive.org/web/20160812143835/http://www.encyclopedia.com/topic/Sonny_Rollins.aspx#4-1E1:RollinsS-full (дата звернення: 15.05.2024).
9. What is jazz funk? : site. URL: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zdtk92p> (дата звернення: 15.05.2024).
10. Арт Блейкі : сайт <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D1%82%D0%91%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D0%BA%D1%96> (дата звернення: 14.05.2024).
11. Горас Сільвер : сайт. URL: https://www.wikiwand.com/uk/%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%81_%D0%A1%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%B2%D0%B5%D1%80 (дата звернення: 12.05.2024).
12. Хард боп Словопедія : сайт. URL: <http://slovopedia.org.ua/58/53413/388375.html> (дата звернення: 12.05.2024).

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ

Композиції:

1. Bill Evans Greatest Ballads - The Ultimate Bill Evans Playlist : відео. URL: https://youtu.be/a_b05Qg6AF0?si=Yomm9kVVdzPdlykd (дата звернення: 14.05.2024).
2. Best Dave Brubeck Ballads : відео. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLYt1-ilFBVjC1Eo7TADL72hLDRliG45HB> (дата звернення: 14.05.2024).
3. Dave Brubeck - Take Five : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tT9Eh8wNMkw&ab_channel=ToriChitic (дата звернення: 14.05.2024).
4. Art Blakey & the Jazz Messengers - A Night in Tunisia : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FHKyVJ5YfNU&ab_channel=jazzhole13 (дата звернення: 14.05.2024).
5. Sonny Rollins - St. Thomas (1956) : відео. URL: <https://youtu.be/iStOzl51cbw?si=SPZC5O0HrcWBjzKd> (дата звернення: 14.05.2024).

6. Charles Mingus - Moanin' : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=__OSyznVDOY&ab_channel=mohammertime (дата звернення: 14.05.2024).
7. Horace Silver Quintet - Song For My Father : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NFjmWI-d6d4&ab_channel=ukvibeorg (дата звернення: 14.05.2024).

ЛЕКЦІЯ 12

СТВЕРДЖЕННЯ НОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ДЖАЗІ У 1960-Х РОКАХ: МОДАЛЬНИЙ ДЖАЗ, ФРІ-ДЖАЗ

План

1. Передумови виникнення модального джазу та творчість Джона Колтрейна
2. «Фрі-джаз» та творчі експерименти Ленні Трістано

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Передумови виникнення модального джазу та творчість Джона Колтрейна

До кінця 50-х років найбільш творчі музиканти зіткнулися з проблемою ускладнення гармонійних засобів, що використовувалися як у хард-бопі, так і в кул джазі. Складні акордові побудови, прив'язані до гармонійної сітки теми у швидких темпах ставили перед музикантами скоріше не творчі, імпровізаційні, а технологічні завдання, адже в таких умовах імпровізація вимагала істотної попередньої підготовки. В результаті вона перетворювалася на набір заготовок, кліше, вивчених фраз і виступи джазменів нерідко ставали змаганням у сфері, далекої від сутності імпровізаційного джазу. Деякі музиканти, зокрема трубоч Майлс Дейвіс, саксофоніст Джон Колтрейн (не без впливу Телоніуса Монка), піаніст Білл Еванс зрозуміли, що вони знаходяться на межі вичерпання розвитку можливостей гармонічних ускладнень, тобто на межі тональної музики. Цікаво, що тут можна провести певні паралелі із академічною музикою, яку аналогічна проблема привела до створення атональності Проте, в джазовій музиці, глибинна сутність якої полягала у вільному імпровізуванні, була заснована на імпровізації був знайдений інший вихід, а саме – використання одного - двох акордів тривалий час, побудова на них витонченої мелодійної імпровізації. Ряд музикантів хард бопа – Чарлз Мінгус, Сонні Роллінз – впритул підійшли до ладового або модального джазу, спрощуючи гармонійну схему власних імпровізацій, а першими яскравими зразками власне модального джазу є записи на альбомах Майлса Дейвіса *Milestones* і *Kind Of Blue*.



Майлз Девіс (Miles Dewey Davis) (1926 – 1991) – американський джазовий музикант та композитор.

Творча діяльність Майлза Девіса мала значний вплив на розвиток джазової музики XX століття. Девіс був біля витоків значної кількості стилів і напрямів в джазі, зокрема, кул джазу модального джазу.

Таким чином виник модальний чи ладовий джаз, у рамках якого музикант імпровізує на певних ладових звукорядах.

У записах квінтету представлених на альбомі *Kind Of Blue*, втылюється музична простота і витончена манера, прагнення позбутися основної гармонійної структури. Характерним прикладом модального джазу побудови є тема «*So What*», представлена на означеному альбомі. Вона складається з двох ладів, один з яких використовується перші 16 тактів і потім виникає знову на останні 8 після бриджу з іншим ладом. На цих структурах музиканти будують мелодійні імпровізації, які не обігрують акорди, а ведуть мелодійну лінію, використовуючи ступені. В подальшому Девіс застосовує ті самі принципи у взаємодії з оркестром Гіла Еванса в записах альбомів *Miles Ahead*, *Porgy And Bess*, *Sketches Of Spain*.

У наступне десятиліття Дейвіс зосередився на пошуках нових барвистих гармоній, які замінили послідовність акордів вишуканими зворотами. Його музика може бути енергійною чи споглядальною, але вона заснована на характерному саме для Дейвіса саунді. Цей саунд і ладове мислення знайшло нове втілення в джаз-року, новатором якого музикант стає на рубежі 1970-х років.



Джон Колтрейн (John William Coltrane) (1926 – 1967) – американський джазовий саксофоніст, композитор, лідер музичного гурту, який також значно вплинув на розвиток модального джазу. Джон народився у Гамлеті, штат Північна Кароліна. Його справжня кар'єра охоплює 12 років з 1955 до 1967 року, хоча грати професійно він почав набагато раніше. Колтрейн розкриває свої можливості, опинившись у другій половині 1950-х поряд з видатними джазменами – трубочем Майлсом Дейвісом (*Miles Davis*) та піаністом Телоніусом Монком (*Thelonious Monk*). Пристрасність та техніка Чарлі Паркера, прозорість та ясність думки Майлса Дейвіса тонке почуття форми Телоніуса Монка – з усього цього Колтрейну вдалося створити свій неповторний стиль, а основою музики неймовірної емоційності стала ладова концепція модального джазу.

Перший квартет Колтрейна з'явився на сцені у квітні 1960, а пік творчої активності припав на період з грудня 1964 по листопад 1965 року. У цей проміжок часу він зробив величезну кількість записів, включаючи альбом *«A Love Supreme»*, що заснований на репрезентації наскрізної композиції, що складається із чотирьох чатсин.

У музичному відношенні він створив те, що критики стали образно називати «звуковими пластами». Цей термін був обраний тому, що Джон Колтрейн використовував у своїх пасажах потік з коротких звуків. Колтрейн створив форму необмеженої в часі імпровізації, в якій ніколи не знижувалася

виразність і звукова насиченість. З особливою увагою він стежив за розвитком нового джазу. Проте, ще більше Колтрейна (як і багатьох інших авангардистів) приваблювала екзотична музика Сходу. Подібно до інших провідних джазових виконавців, Джон Колтрейн не обмежувався одним стилем, а в різні періоди звертався до бібопу, хард бопу, модального джазу, авангардного джазу та фрі-джазу.

«Фрі-джаз» та творчі експерименти Ленні Трістано

На початку 1960-х років черговий етап розвитку джазових стилів був обумовлений значною мірою посиленням расової самосвідомості афроамериканських музикантів. Ця тенденція до національної самоідентифікації спричинила відмову від європейських елементів у джазовій музиці. У новому стилі джазу афроамериканські музиканти звернулися до нехристиянських релігій, насамперед до буддизму, індуїзму. **«Вільний джаз» або «Фрі-джаз» (free jazz)**, що з'явився в цей час, був відзначений різким відходом від основного шляху розвитку джазу, від мейнстріму. Поєднання повноти духовних та естетичних переживань із принципово новим підходом до організації музичного матеріалу повністю відгородило фрі-джаз від сфери популярного мистецтва. Це був своєрідний новий етап того, процесу, який розпочали ще у 1940 роках бібоп.

Диксиленд і свінг виконавці були зосереджені на створенні мелодійніших імпровізацій, музиканти бібопу, кул джазу і хард-бопу у своїх соло надавали перевагу створенню різних акордових структур, а у вільному джазі музикант не повинен був будувати форму у відповідності до відомих канонів та міг розвивати свою імпровізацію в будь-якому непередбачуваному руслі. Спочатку головним прагненням лідерів фрі-джазу була руйнація усталених ритмічних формул, структур імпровізації, гармонічних та мелодичних зворотів. Головними для них стали гранична виразність, навіть екстатичність. Перші творчі спроби музикантів у новому стилі джазу, зокрема, Сесіла Тейлора, Орнетта Коулмана, Дона Черрі, Джона Колтрейна, Арчі Шеппа, Альберта Айлера ще не розірвали зв'язку з нормами мейнстріму. Однак поступово відбувається повний відхід від традиції.

Вільний джаз нерідко перетинається з іншими авангардними течіями, які можуть використовувати принципи його формоутворення і послідовність ритмічних структур. З моменту свого виникнення фрі-джаз залишається надбанням невеликої кількості людей і зазвичай перебуває в андерграунді, проте він значно впливав на сучасні панівні тенденції. Згодом, незважаючи на тотальне заперечення усталених норм та канонів, у фрі-джазі виробилася певна нормативність, що дозволяє відрізнити його від інших напрямків. Ця нормативність проявляється в особливостях побудови загального плану п'єси, взаємодії музикантів, ритмічної підтримки та, звичайно, емоційного плану. Також варто зазначити, що у фрі-джазі знову з'явилася стара форма колективної імпровізації. Для фрі-джазу стала характерною робота з «відкритою формою», яка не прив'язана до певних структур, а відмова «вільного джазу» від європейських музичних норм привела до величезного інтересу до позаєвропейських культур, головним чином східних.

Варто відзначити, що до початку 70-х років інтерес до вільного джазу починає захоплювати творчо налаштованих музикантів Європи, які нерідко поєднують його принципи «свободи» з напрацюваннями європейської музичної практики XX століття – атональністю, серійною технікою, алеаторикою, сонористикою, а деякі лідери фрі-джазу відходять від крайнього радикалізму і, у 1980-ті роки, рухаються до певних компромісних, хоч і оригінальних варіантів музики.



Леонард Джозеф Трістано (Leonard Joseph Tristano) відомий як **Ленні Трістано (Lennie Tristano) (1919 – 1978)** — чиказький сліпий піаніст італійсько-американського походження, композитор, аранжувальник і викладач джазової імпровізації.

Трістано отримав ступінь бакалавра та магістра музики в Чикаго, перш ніж переїхати до Нью-Йорка в 1946 році. Він грав із провідними бібоп музикантами та створив власні невеликі гурти, з якими втілював свої окремі ранні творчі пошуки – контрапунктичну взаємодію інструментів, гармонічну гнучкість, і ритмічну складність. У 1949 році його квінтет записав перші вільні (фрі-джазові) групові імпровізації. Інновації Трістано продовжилися в 1951 році коли піаніст почав експериментувати із записами, створеними шляхом накладання декількох звукових доріжок, а через два роки він записав атональний імпровізований сольний фортепіанний твір, який базувався на розвитку мотивів, а не на гармонії. Творчість Трістано продовжувала розвиватися й далі через поліритмію та хроматику до 1960-х років, але, очевидно через складність сприйняття такої музики широкою аудиторією, ці композиції рідко записували.

З початку 1940 років до середини 1950 Трістано зосередився на викладацькій діяльності та почав викладати імпровізацію. У результаті його творчі ідеї були підхоплені та розвинуті його учнями, зокрема саксофоністами Лі Коніцем та Ворреном Маршаллом, та мали суттєвий вплив на подальший розвиток джазового мистецтва.

Однак, варто зауважити, що в джазовому музичному світі творча діяльність Трістано отримала різні оцінки. Деякі сучасники-музиканти та

критики описують його гру як холодну і припускають, що його інновації мали невеликий вплив; інші стверджують, що він був містком між бібопом і пізнішими, вільнішими формами джазу та стверджують, що Трістано цінують менше, ніж слід було б.

Ленні Трістано працював у декількох джазових напрямках. Він поєднав бібоп і класичну музику 20-го століття у своїх абстрактних творах-медитаціях, в яких перевалювали протяжні мелодії та приглушені, спокійні ритми. Він був не поетом, а архітектором: його твори спиралися на кілька рівнів контрапункту і навіть дисонансу: вони були холодними й доволі стриманими в емоційному плані, як для джазової музики. Трістано ввів цю незвичну на той час для джазу музичну мову в 1947 році через низку безкомпромісних записів як сольних (*Atonement* у травні 1947 року, *Spontaneous Combustion* у вересні 1947 року), так і в тріо без барабанів із гітаристом і басистом (*Disonance, Parallel, Apellation, Abstraction, Palimpsest, Freedom* в грудні 1947 р.).

Через два роки квінтет у складі Трістано, альт-саксофоніста Лі Коніца, гітариста Біллі Бауера та барабанщика Шеллі Менна заклав основи для групової версії цього мистецтва у композиціях «*Subconscious*» Лі Коніца та «*Retrospection*» Ленні Трістано в альбомі «*Lennie Tristano Quintet featuring Lee Konitz*» (січень 1949 року), а також «*Tautology*» Коніца на альбомі «*Lee Konitz with Tristano, Marsh and Bauer*» (січень 1949).

Фрі-джаз був винайдений у 1949 році (за десять років до появи терміну), коли секстет Трістано (альт-саксофоніст Лі Коніц, тенор-саксофоніст Воррен Маршалл, гітарист Біллі Бауер, бас і барабани) записав «*Intuition*» і «*Digression*», дві повністю імпровізовані композиції у вільній формі (немає попередньо встановленого темпу, метра або прогресії акордів). Це були лише два треки, включені у альбом «*Crosscurrents*» (березень 1949 року). Інша цікава в цьому сенсі композиція – насичена дисонансами *Descent into the Maelstrom*, розміщена на однойменному альбомі, котрий вийшов у червні 1953 року. Записана за допомогою накладення звукових доріжок, завдяки чому дублюється партія фортепіано) цей твір був ще більш серйозним викликом музичним умовностям. Також, у продовження означених творчих експериментів в рамках фрі-джазу, варто назвати ще дві композиції, записані в жовтні 1951 року в складі тріо (фортепіано, бас, барабани) – це «*Ju-Ju*» і «*Pastime*», які були фактично зібрані в студії Трістано завдяки різним звуковим маніпуляціям та накладанням різних музичних фрагментів в єдине ціле.

Проте, звісно творчі пошуки Трістано не обмежуються означеними альбомами та композиціями. Динаміка розвитку його творів часто була циклічною, з чергуванням спокійних пасажів і бурхливих, яскравих епізодів, що певним чином трансформувало тематизм. Також варто назвати шестидисковий бокс-сет «*Personal Recordings 1946-1970*» містить 74 невидані записи Ленні Трістано: фортепіанні соло, тріо, секстети та кілька живих виступів, які розкривають творчі погляди митця на джазове мистецтво.

У 1970 роках Ленні Трістано припинив активну виконавську діяльність через погане самопочуття, пов'язане із низкою хвороб. Помер музикант у 1978 році від серцевого нападу

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. . Тормахова В. М. Фрі-джаз як простір свободи у музиці // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Вип 2. 2020. С. 227–230.
2. Carr Ian. Miles Davis: The Definitive Biography. New York : Thunder's Mouth Press, 1998. 680 p. https://www.perlego.com/book/682499/miles-davis-the-definitive-biography-pdf?utm_source=google&utm_medium=cpc&campaignid=20933451054&adgroupid=162926082692&gad_source=1&gclid=Cj0KCQJw6auyBhDzARIsALIo6v_TMf74v8rTdB4mcrdb2YrIMMx_szWth9qcD29Fh4i7bHsVXDxVmAaAswSEALw_wcB (дата звернення: 18.05.2024).
3. Gioia Ted. The History of Jazz. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. 480 p.
4. John Coltrane Biography : official site. URL: <https://www.johncoltrane.com/biography> (дата звернення: 13.05.2024).
5. Lennie Tristano : site. URL: <https://www.scaruffi.com/jazz/tristano.html> (дата звернення: 12.05.2024).
6. Vernick Gordon. Jazz history overview. Dubuque, Iowa : Kendall/Hunt Pub. Co., 2007. 251 p. URL: https://archive.org/details/jazzhistoryoverv0000vern_2edi/mode/2up (дата звернення: 11.05.2024).
7. Костеньов О., Опанасюк О. Творча діяльність видатних зарубіжних джазових музикантів-інструменталістів другої половини ХХ століття: творчо-виконавський аспект // Актуальні питання гуманітарних наук. 2023, Вип. 65. том 1. С. 109-116. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/65_2023/part_1/17.pdf (дата звернення: 20.05.2024).
8. Модальний джаз. Словопедія : сайт. URL: <http://slovopedia.org.ua/58/53404/387170.html> (дата звернення: 20.05.2024).

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ

Композиції:

1. John Coltrane - A Love Supreme [Full Album] (1965) : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ll3CMgiUPuU&t=539s&ab_channel=Jazzaddict98 (дата звернення: 20.05.2024)
2. Lennie Tristano Sextet – Digression : відео. URL: <https://youtu.be/Dshu9nPhWi4?si=FH7iF2cZ8o5mvlk13> (дата звернення: 20.05.2024).

ЛЕКЦІЯ 13

СТИЛІ «БОССА-НОВА» ТА «Ф'ЮЖН»: ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ

План

1. Становлення стилю «босса-нова» на початку 1960 років XX століття
2. Творча діяльність піаніста Сержіу Мендеса
3. Стель «ф'южн» та творчість Джо Завінула.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Становлення стилю «босса-нова» на початку 1960 років XX століття

Босса-нова (можна зустріти варіант *босанова*, від португальського *Bossa nova*) – стильовий напрямок сучасного джазу, який виник після 1950 років під впливом кул-джазу на бразильську народну музику, зокрема, самбу і набув популярності в Європі 1960 років [5]. Основоположниками цього напрямку джазової музики вважаються бразильські музиканти Антоніу Карлус Жобін (*Antonio Carlos Jobim*) та Жуан Жілберту (*João Gilberto*)⁴. Назву «босса-нова», яку отримав цей доволі новий стиль бразильської музики, пов'язують із модним наприкінці 1950-х років бразильським жаргонним «босса», яке можна було тлумачити як «фішка» (особливість, яскрава риса). Таким чином назва цього музичного жанру перекладається як «нова фішка» або, буквально, «новий стиль».

Спочатку музика у стилі босса-нова мала елітарний характер та виконувалася на вечірках і домашніх концертах у Ріо-де-Жанейро, в районі Іпанема, де проживали заможні люди. Однак незабаром вона отримала широке поширення і стала виконуватись і в клубах, арт-кафе та навіть на вулицях бразильських міст. Хоча наприкінці 50-х з'явилася ціла плеяда талановитих композиторів та виконавців босса-нови (серед яких особливо виділялися Жан Жілберту, Луїс Бонфа та Баден Пауелл), але основоположником музичного напрямку вважається Антоніу Карлос Жобім (відомий під псевдонімом Том Жобім). Першим зразком босса-нови, який був записаний на грамплатівку у 1958 році, є пісня Тома Жобіма у виконанні гітариста та співака Жуана Жільберту під назвою «*Chega de Saudade*», що перекладається як «Досить сумувати». В тому ж році вийшов і перший комерційно успішний альбом «Пісня надто сильного кохання» («*Cancao do amor demais*»), записаний Елізет Кардозу та Жоао Жілберту. А справжнім хітом, завдяки якому босса-нова перетнула національні кордони, стала всесвітньо відома пісня Тома Жобіма «Дівчина з Іпанеми» («*Garota de Ipanema*» або «*The Girl from Ipanema*») Іншими світовими хітами босса-нови, які стали джазовими стандартами, є пісні «Корковаду» («*Corcovado*»), «Самба однієї ноти» («*One Note Samba*»), «Деафінадо» («*Desafinado*»).

Стель босса-нови досить швидко набув значної популярності: на початку 1960-х років композиції в цьому стилі закріпилися у верхніх рядках

⁴ В деяких джерелах можна зустріти іншу транскрипцію імені – Жоао Жільберту.

американського хіт-параду, а до початку 1970-х босса-нова стала своєрідною візитівкою бразильської музики в усьому світі.

Найвідомішою бразильською виконавицею, творчість котрої значно вплинула на розповсюдження культури «босса-нова» на Захід стала вокалістка Аструд Жілберту (дружина Жоао Жілберту). Скромна чарівність її голосу, проста, без зайвих вібрацій, виконавська техніка підкорили слухачів, а стримана і схожа на подих свіжого вітру манера виконання співачки й досі залишається еталонною. Характеризуючи стиль босса-нови, варто зауважити, що на відміну від попередніх видів афро-кубинської музики (таких як румба чи мамбо), босса-нова не стала явно танцювальною та розважальною музикою. Це очевидно пов'язане із тим, що зрештою босса-нова вийшла за межі Бразилії, а основними її виконавцями стали джазмени.

У результаті виникла мода на так звану джаз-боса (*Jazz-bossa*). Ця гарна, ніжна музика з незвичайними (але близькими джазовим стандартам) гармоніями стала в певному сенсі протипологом основним тенденціям розвитку джазу початку 1960-х років.

Творча діяльність піаніста Сержіу Мендеса



Сержіу Сантос Мендес (порт. Sérgio Santos Mendes) (народився 11 лютого 1941) – бразильський піаніст, композитор, керівник бенду та автор пісень. У своїй творчості він створив своєрідний стилістичний сплав, поєднавши ритми та мелодії босса-нови із джазовими та фанковими елементами. Сержіу Мендес народився в бразильському місті Нітерой. Музичну освіту здобув у місцевій консерваторії, де навчався грі на фортепіано. З кінця 1950-х років Мендес почав виступати в нічних клубах, де виконував музику в стилі босса-нова та виступав із багатьма відомими джазовими музикантами. На початку 1960 років він створив власний музичний колектив під назвою «*Sexteto Bossa Rio*», а в 1961 році був

випущений їх перший альбом «*Dance Moderno*». Незабаром гурт відправився у гастрольне турне Сполученими Штатами та Європою, записавши при цьому декілька альбомів разом із джазовими музикантами Кеннонболом Еддерлі та Гербі Манном. У 1964 році Мендес переїхав до США, де він створює новий колектив *Sergio Mendes & Brasil '66*, з яким невдовзі випустив два альбоми під назвою *Sergio Mendes & Brasil '65* у співпраці із звукозаписувальними компаніями *Capitol Records* і *Atlantic Records*.

Через певний час в середині 1960 років, у складі колективу відбулися певні зміни, які однак сприяли подальшому успіху та популярності. Із цим оновленим гуртом (Мендес (фортепіано), вокалісти Лані Хол і Сільвія Дульсе Кляйнер, Боб Метьюз (бас), Жозе Соарес (перкусія), Жоао Пальма (ударні). Джон Пізано (гітара), був записаний відомий сингл із композицією «*Mas Que Nada*»

Хоча ранні хіти Сержіу Мендеса з «*Brasil '66*» (в першу чергу «*Mas Que Nada*») мали значний успіх, все таки справжнє визнання Мендес отримав після виконання на церемонії вручення премії «Оскар» в 1968 пісні «*The Look Of Love*». Створена сумісно із Бертом Бакараком та Хелом Девідом, ця композиція та згодом була включена Мендесом до альбому «*Look Around*», після виходу якого вона стала хітом і зайняла четверту позицію у *Top 10* тогочасних пісенних чартів. Наступний альбом «*Fool on the Hill*», випущений у тому ж році також отримав значний резонанс. В результаті такого успіху Сержіу Мендес «*Brasil '66*» стали найзнаменитішим бразильським гуртом який запрошували виступати на найвідоміших концертних майданчиках.

У середині 1970-х років Мендес завершив свою кар'єру в США, але, як і раніше, залишався дуже популярним у Південній Америці та Японії. Два альбоми, випущені Мендесом у 1973 та 1974 роках на *Bell Records* та нові прелізи на *Elektra Records*, створених після 1975 року, закріпили за ним статус найвідомішого виконавця босса-нови в світі, а співпраця з багатьма відомими світовими музикантами, додали до його творчості нові музичні напрямки (Наприклад, на альбомі 1974 року «*I Believe*» відчувається вплив стилю *R&B*).

У 1983 році Мендес знову здобуває популярність завдяки альбому «*Sérgio Mendes*», і кільком наступним платівкам. Його пісня «*Never Gonna Let You Go*», виконана Джо Піццуло та Лезою Міллер (*Leza Miller*), стала такою ж популярною, як «*The Look Of Love*» та отримала 4 місце в *Billboard Hot 100*.

Інтерес до творчості Мендеса продовжував зберігатися і протягом 1990 років. У 1992 році вийшов альбом «*Brasileiro*», за який Сержіу Мендес отримав премію «Греммі». Окрім того, на кінець 1990-х припала друга хвиля популярності стилю лаунж, яка викликала інтерес до альбомів музиканта 1960-х років.

Наступним знаковим для творчої діяльності Мендеса виявився 2006 рік. Тоді відбувся реліз альбому «*Timeless*», що містив різний спектр музичних жанрів від нео-соулу до хіп-хопу. Цікаво, що у записі альбому взяли участь багато відомих виконавців, зокрема Джон Ледженд, Джастін

Тімберлейк, will.i.am та колектив The Black Eyed Peas, з яким створив кавер-версію пісні «*Mas Que Nada*», яка стала відомою у багатьох країнах. Дещо схожий за своїм наповненням був і наступний альбом *Encanto* (2008) в який також увійшли різностильові композиції. До інших робіт Сержіу Мендеса першого десятиліття XXI століття відноситься співпродюсування альбомів із саундтреками до двох анімаційних фільмів «Ріо» (2011) та «Ріо 2» (2014).

На сьогоднішній момент піаніст веде активну виконавську діяльність, регулярно гастролюючи по США, Англії, Європі та Японії та інших країнах.

Стиль «ф'южн» та творчість Джо Завінула.

Jazz fusion – це стиль музики, який поєднує елементи джазу з роком, фанком, R&B, хіп-хопом або електронною музикою. Стиль ф'южн почав формуватися наприкінці 1960-х – на початку 1970-х та виник очевидно у результаті експериментів, до яких вдавалися джазмени: музиканти почали поєднувати класичний джаз із звуками електроінструментів, звучання яких було більш характерним для рок музики, соулом та ритм-енд-блюзом. Цікаво, що в той же самий час рок-музиканти почали додавати до своїх композицій розгорнуті джазові імпровізації. На кінець сімдесятих років припав розквіт стилю «ф'южн».

Джаз ф'южн – це здебільшого синонім інструментальної музики із складним ритмічним малюнком, довгими композиціями і частими імпровізаціями, які вимагають віртуозного володіння інструментом. Через те, що ф'южн досить складний, а також тому, що в ньому, як правило, немає вокалу, він не дуже популярний в ефірі США. Проте європейські, японські та південно-американські радіомовні компанії все ж частіше дають ф'южн в ефір, а деякі сучасні інтернет-радіо мають окремі канали із цим музичним напрямом.

Джазмени, які грали в стилі ф'южн часто долучали до джазу нові тогочасні здобутки поп та рок-музики. Вони стали використовувати монтаж у новому форматі, електроефекти, багатодоріжковий запис. Через експресію та велику кількість прийомів, почерпнутих з рок-музики, джаз став емоційніши, а в певний момент джаз-ф'южн навіть наблизився до прогресив-року, у результаті чого багато груп зараховувалися за стилем до обох напрямків. Варто зауважити, що навіть у сучасній джазовій, популярній та рок-музиці, досі успішно використовуються багато елементів ф'южн.



Джо Завінул (Joe Zawinul, повне ім'я Josef Erich Zawinul)(1932 – 2007). — джазовий клавішник та композитор. Один з засновників стилів джаз-ф'южн, джаз-року та ворлд мюзік. Він був лідером груп «*Weather Report*» і «*The Zawinul Syndicate*». Джо Завінул відомий тим, що одним із перших почав застосовувати у своїх композиціях електропіано та синтезатор.

Джо Завінул народився в 1932 році у Відні. Завінул здобув класичну освіту закінчивши Віденську консерваторію по класу фортепіано і композиції, проте зрештою зацікавився джазовою музикою і в 1959 році переїхав до США, щоб мати змогу відвідувати відомий джазовий музичний коледж Берклі (*Berklee School*). Однак невдовзі він був запрошений у гурт Майнарда Фергюсона, тож залишив школу та вирушив у свій перший гастрольний тур. Більшу частину 1960-х років він провів у гурті альт-саксофоніста Джуліаном Едвіном «Кеннонбол» Аддерлі, з яким Завінул написав свою відому композицію «*Mercy, Mercy, Mercy*» (що стала джазовим стандартом), а також «*Walk Tall*», «*Country Preacher*». В цей же час він одним із перших починає застосовувати електронні клавішні інструменти, а пізніше став вважатися провідним фахівцем з використання синтезаторів.

Наприкінці 1960-х років Завінул співпрацював із Майлзом Девісом у результаті чого виник запис альбомів «*In a Silent Way*» та «*Bitches Brew*», які вважаються першими зразками джаз ф'южну в творчості відомого трубача. Потім у 1970 році Завінул створив власний знаменитий джазовий ансамбль «*Weather Report*», куди на постійній основі запросив відомого джазового саксофоніста Вейна Шортера. Найбільший комерційний успіх гурту принесла композиція Завінула «*Birdland*» на альбомі *Heavy Weather*, який був

випущений в 1977 році. «*Birdland*» стала однією з найбільш впізнаваних джазових композицій 1970-х років та принесла своєму автору три Греммі.

Після того, як в 1985 році група «*Weather Report*» розпалася, Джо Завінул організував групу *The Joe Zawinul Syndicate*. Музика, яка виконувалася цим гуртом, за стилем більше тяжіє до так званої *world music* якій притаманне використання драйвових і свінгових ритмів та багатьох запозичень з різних музичних культур. Також цікаво, що Джо Завінул не обмежувався лише джазовою музикою. В 1987 році він написав симфонію *Stories of the Danube*, в якій реалізував себе як майстер великої класичної форми. Вперше вона була виконана в рамках *Linzer Klangwolke* (масштабного трансльованого заходу під відкритим небом) для відкриття Брукнерівського фестивалю в Лінці в 1993 році.

У 2007 році після завершення п'ятитижневого європейського туру Джо Завінул захворів та був госпіталізований, а трохи більше ніж через місяць він помер від рідкісної форми раку шкіри. У своїй творчості Завінул відкидав будь-які стилістичні ярлики, та був новатором, який визначив подальший розвиток джазової музики.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Joe Zawinul // The Telegraph. 2007. 12 September. URL: <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1562840/Joe-Zawinul.html> (дата звернення: 20.05.2024).
2. Larkin Colin. Mendes, Sergio. // The Virgin Encyclopedia of Popular Music. London : Virgin in association with Muze. 1997. P. 850. URL: https://archive.org/details/virginencyclop0000unse_g8f4/page/850/mode/2up (дата звернення: 20.05.2024).
3. Pepke Bella Bossa nova: the Brazilian music that crossed classes // Musical Cultures of the Americas. 2018. May 20. URL: <https://is.gd/Zr0ML5> (дата звернення: 21.05.2024).
4. SERGIO MENDES Timeline : site. URL: <https://www.sergiomendesmusic.com/timeline> (дата звернення: 21.05.2024).
5. Боса Нова // Словник-довідник музичних термінів. За книгами Ю. Є. Юцевича URL: <http://term.in.ua/index.html?term=%D0%91%D0%9E%D0%A1%D0%90> (дата звернення: 21.05.2024).
6. Откидач Ст. Музична естрада : Словник. Харків : Видавець І. Ст. Якубенко, 2004. С. 445.
7. Панімаш Данило. Що це за жанр: джаз-ф'южн — сплав джазу та інших стилів музики : інтернет стаття. URL: <https://slukh.media/texts/jazz-fusion/> (дата звернення: 19.05.2024).

**ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ
ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ**

Композиції:

1. The Girl From Ipanema : відео. URL: <https://youtu.be/v5DZ5clg-bg?si=58eOeTE7KH2D3Im7> (дата звернення: 21.05.2024).
2. Sergio Mendes & Brasil '66 - Mas Que Nada (Official Visualizer) : відео. URL: https://youtu.be/uPfi5XKv2Fo?si=vM1E8r_Bets6o33t (дата звернення: 21.05.2024).
3. Joe Zawinul -- Mercy, Mercy, Mercy. : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ycNv57aZFTg&ab_channel=UrsSch%C3%B6n (дата звернення: 21.05.2024).

ЛЕКЦІЯ 14

ДЖАЗ КІНЦЯ XX – XXI СТ. СУЧАСНІ НАПРЯМКИ ТА ТВОРЧІ ТЕНДЕНЦІЇ

План

1. Основні тенденції у розвитку джазу в останнє десятиліття XX століття – на початку XXI століття
2. Напрямки Smooth jazz та Acid jazz

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Плюралізм напрямків у джазі в останнє десятиліття XX століття – на початку XXI століття

В 1990-х роках джаз розквітнув у багатьох різних напрямках. Відновлення інтересу до джазу в цей час призвело до повернення довго неактивних звукозаписних лейблів, таких як *Blue Note* і *Impulse*. Трубаач Вінтон Марсаліс відродив традиційні джазові цінності та стилі, зокрема хард-боп, Експериментальні, авангардні джазові виконавці розширили джазові горизонти та проклали шлях до нових засобів музичної виразності в джазовій лексичі.

Починаючи з 1990-х років, джаз характеризується плюралізмом, у якому не домінує жоден стиль, а популярним є широкий спектр стилів і жанрів у зв'язку із чим деякі виконавці часто грали музику в різних стилях, не обмежуючись якимось певним напрямом. Піаніст Бред Мелдау та *The Bad Plus* у своїй творчості досліджували сучасну рок-музику поміщену в контекст традиційного джазового акустичного фортепіанного тріо, записуючи інструментальні джазові версії пісень рок-музикантів. Окрім того, *The Bad Plus* включали у свою музику елементи фрі-джазу. Деякі музиканти, наприклад саксофоністи Грег Осбі та Чарльз Гейл, дотримувалися стійкої авангардиської або фрі-джазової позиції, а інші виконавці, наприклад Джеймс Картер, включав елементи фрі-джазу в більш традиційну структуру.

Також в цей час актуальними були такі напрямки, як «Uptown funk» та «Downtown». ***Uptown Funk*** – музичний стиль, який віддає належне жанрам фанку та *R&B* кінця 70-х та початку 80-х років. Пісні містять тексти, що добре запам'ятовуються та танцювальні мотиви. Назва стилю пов'язана із місцевістю навколо Гарлема, де вперше виникла популярна афроамериканська музика. У 1990-х роках ця музика сприяла зростанню хіп-хоп культури.

Downtown (Центральна музика) – різновид американської музики, тісно пов'язаний з експериментальною музикою, яка розвивалася в центрі Манхеттена в 1960-х роках. Центральна музика не обмежується ні ансамблями, ні виконавською традицією. Єдине, що можна назвати спільним у всій музиці *Downtown*, це те, що, принаймні на момент її початкової появи, вона була надто химерною – через надмірну тривалість, статичність, простоту, шумність, поп-вплив. Одним із напрямків *Downtown*, був «*free improvisation*» який відкидав всі умовності і приваблював саме джазменів або

тих, хто цікавився джазом. Проте не зважаючи на таку насичену стильову палітру джазова музика в той час дещо втратила свою популярність.

Якщо в США 1930-х, на піку захоплення джазом в Америці, ця музика звучала всюди, в кожному великому місті нараховувалося десятки, а то і сотні джаз-клубів, то в сьогоденній Америці XXI ст. власне джазових клубів – лічені десятки. З легендарних клубів це *Birdland*, *Village Vanguard*, *Iridium*, *Blue Note*. Також функціонують і нові клуби, що поєднують в собі функції джазового клубу та гарного ресторану, проте перебування в них потребує суттєвих грошових витрат. Однак, нині існує й інший тип джазових клубів, без дорогої кухні і претензійної обстановки. Саме в таких закладах, як наприклад, нью-йоркській *Jazz Gallery*, збираються молоді обдаровані музиканти, щоб пограти та потішити чудовим джазом аудиторію. Також як в колишні часи, існують зовні скромні клуби, подібні легендарному *Minton's Playhouse*, де і зараз в нічні години збираються джазові музиканти, охочі пограти музику «для душі». А клуби авангарду і експериментальної музики, розташовані в історичному центрі Нью-Йорка, закриваються через непомірною орендною плати [5].

Проте попри все багато з культових ресторанів або клубів міста до сих пір продовжують свою роботу. Сьогодні більшість музичних клубів цих напрямків знаходиться в районі Грінвіч-Віллідж. Опинившись там, кожен зможе відчувати прогресивність музичних поглядів, дух свободи та джазу.

Повертаючись до питання різноманітності напрямків у джазі в 1990 -х роках минулого сторіччя, варто все таки розглянути ті, які були на той час у так званому мейнстрімі, тобто, були провідними. Одним із таких був ***Smooth jazz*** (смут джаз, «м'який джаз») — різновид джазу, в якому співіснують елементи ритм-енд-блюзу, фанку, року і попу. Смут джаз виник на початку 70-х років XX ст. внаслідок експериментів зі змішування джазу з іншими музичними стилями. Характерним прикладом, який втілює тогочасні тенденції є композиція Квінсі Джонса (Quincy Jones) «*Tell Me a Bedtime Story*». У 90-х роках XX століття в жанрі виникла тенденція до певної вторинності цієї музики, яка зазвичай використовувалася як фонова. Однак, на сьогоденній момент *smooth jazz* – це досить комерційно успішна музика, орієнтована на формат радіомовлення.

Варто зауважити, що м'який джаз, очевидно через помітний вплив поп музики, відноситься до напрямків, які зазнають значної критики, особливо серед палких шанувальників джазу в його класичному розумінні. Проте багато ключових виконавців *smooth jazz* є надзвичайно обдарованими інструменталістами, чий талант і віртуозність заслуговують на ширше визнання, зокрема, саксофоністів Кенні Джі, Джорджа Ховарда і клавішника Боба Джеймса. Все ж таки, не зважаючи на критичне відношення до цього стилю, під час піку своєї популярності – між кінцем 80-х і початком 00-х років – він мав величезну аудиторію шанувальників в Америці, де став дуже впливовим радіо форматом і допоміг вищезгаданим виконавцям продавати величезну кількість альбомів.

Коріння *smooth jazz* сягає початку 1960-х років. У той час джаз під впливом бібопу був маргіналізований домінуванням поп-року, деякі джазові музиканти – керуючись звукозаписними компаніями та продюсерами, які бажають залишитися в грі – почали записувати інструментальні кавер-версії на хіти того часу. Це збіглося з появою легкої для прослуховування музики та появою культури гладкого звуку босса-нови. Гармонійна витонченість босса-нови черпала натхнення з джазу, і не дивно, що такі музиканти, як саксофоніст Стен Гетц – один із провідних фігур кул джазу школи Західного узбережжя – захопився цією музикою. Коли Стен Гетц випустив альбом під назвою «*Jazz Samba*» сумчно із гітаристом Чарлі Бердом у 1963 році, він створив американський хіт «*Desafinado*» і запустив хвилю босса-нови, яка започаткувала епоху крутих, м'яких, пронизаних джазом настроїв і ритмів.

Багато інших виконавців-джазменів підхопили творчу ідею Стена Гетца, та почали також поєднувати джаз і популярну музику. До таких зокрема, відноситься гітарист Вес Монтгомері, творчість якого хоч і зазнала критики, проте музикант зміг розширити свою аудиторію.

У 1970-х роках Майлз Девіс та інші джазмени відкрили еру джаз-року та ф'южн. Варто зауважити, що ф'южн мав багато різних форм і в той час як Майлз досліджував у своїй творчій діяльності складний тип авангардного фанку, деякі музиканти пішли іншим шляхом, намагаючись згладити шорсткості нового жанру та прийшли до кросовера, котрий був більш легким для сприйняття, комерційно успішним та без проблем транслювався на радіо. Клавішник і аранжувальник Боб Джеймс був одним із лідерів плавнішого стилю ф'южн і мав значний успіх із кавер-версіями *R&B*-хітів, джазовими творами на основі класичної музики та оригінальними композиціями з елементами поп музики. Однак, Боб Джеймс був лише одним із безлічі талановитих інструменталістів, які зверталися до кросоверу та мали значний успіх.

Розглядаючи історію становлення стилю *smooth jazz* необхідно згадати кількох блискучих саксофоністів, серед яких Девід Санборн, Стенлі Террентайн, Гровер Вашингтон-молодший, Хенк Кроуфорд, Ронні Лоуз і Том Скотт. Це були основоположники того, що зараз називається Смут-джаз. Проте, їх творчість, як вже було сказано, не завжди сприймалася шанувальниками джазу, які очікували почути швидку, підкреслено емоційну та складну гучного та складного. Але ті, хто не схвалював легкий варіант стилю ф'южн не розуміли того, що Боб Джеймс, Гровер Вашингтон та інші не грали строгого джазу. Вони грали своєрідний гібрид, який не піддавався категоризації, та поєднував елементи джазу, поп-музики, року, диско, латинської та навіть класичної музики.

На початку 1980 років, коли популярність ф'южна стала спадати, виникли нові звукозаписувальні лейбли, щоб музиканти, які продовжували працювати у цьому стилі, могли й надалі записуватися. Одним із них був *GRP (Grusin-Rosen Productions)*, створений клавішником Дейвом Грусіном і барабанщиком Ларрі Розеном. Цей лейбл швидко став ключовим для розвитку нового феномену смут-джазу у 80-х роках. Серед найбільш

помітних виконавців *smooth jazz* став саксофоніст на ім'я Кенні Гурлік, більш відомий під псевдонімом Кенні Джі (*Kenny G*). Його альбом 1986 року *Duo Tones*, став платиновим у США, очевидно не в останню чергу завдяки композиції «*Songbird*», котра стала хітом. Незважаючи на те, що Гурліка критикували шанувальники «серйозного» джазу, він продав величезну кількість записів, а та мав значну кількість послідовників, які забезпечили сплеск популярності *smooth jazz* в 1990-х.

Смут джаз досяг піку популярності на початку 2000-х років, але і зараз цей стиль привертає увагу завдяки творчій діяльності таких джазменів, як клавішник Джефф Лорбер, саксофоністи Боні Джеймс і Річард Елліот, гітарист Чак Леб і вокаліст Вілл Даунінг та багатьох інших.

Інший, діаметрально протилежний напрямок, який також був популярний у 1990 роках, це *Acid jazz* (**ейсид-джаз**, також відомий як клубний джаз, психоделічний джаз або грув-джаз). Це музичний жанр, який поєднує в собі елементи фанку, соулу, хіп-хопу, джазу та диско. Ейсид-джаз виник у лондонських клубах у 1980-х роках, а потім поширився в Сполучених Штатах, Японії, Східній Європі та Бразилії. Його виконували такі колективи, як «*The Brand New Heavies*», «*D'Influence*», «*Incognito*», «*Us3*» і «*Jamiroqua*» із Великої Британії та «*Buckshot LeFonque*» і «*Digable Planets*» зі США Зростання електронної клубної музики в середині та наприкінці 1990-х років призвело до зниження інтересу до ейсид-джазу, і в двадцять першому столітті рух став невиразним як жанр. Багато виконавців, стиль яких можна було б визначити як ейсид-джаз, розглядаються зараз у контексті стилів джаз-фанк, нео-соул або джаз-реп.

Термін «ейсид-джаз» був винайдений французьким диск-жокеєм Жилем Пітерсоном. Ейсид-джаз складався з двох взаємопов'язаних відгалужень Перше було започатковане на записах диск-жокеїв і музичних продюсерів, які додали перкусію та електронні танцювальні ритми до джазових треків 1960-х–1970-х років. Друге було пов'язане із діяльністю груп на творчість яких вплинули ці записи та які наголошували у своїх композиціях на груві. Цікаво, що оскільки ейсид-джаз не є відноситься до чисто джазових напрямків, а через акцент на груві є наближеним до фанку, хіп-хопу і танцювальної музики. Цей стиль характеризується танцювальними ритмами та довгими композиціями, заснованими на повтореннях. Ейсид-джаз-бенди зазвичай включають валторни, ритм-секцію (барабанну установку та додаткові перкусії), вокаліста, який може співати чи читати реп, і ді-джея.

Ейсид-джаз бере свій початок у 1960-х роках, коли психоделічні стилі включалися в інші музичні жанри, одним із яких був джаз, а вже пізніше ейсид-джаз став популярним у лондонських клубах в 1980-х роках, коли диск-жокеї грали джазові записи. Їхні інтереси були на межі джазового ф'южну, джаз-фанку та соул-джазу 1960-х років. Серед знакових виконавців цієї музики був Жиль Пітерсон, який у 1990 році створив лейбл «*Talkin' Loud*» , який належить компанії *Phonogram Inc*. Компанія підписала контракти із такими гуртами ейсид джазового напрямку, як «*Galliano*»,

«*Young Disciples*» і «*Urban Species*». Інший британський звукозаписний лейбл, «*Fourth and Broadway Records*», був заснований у 1990 році та розпочав серію компіляцій під назвою «*The Rebirth of Cool*». Реєстр лейблу включав таких виконавців та гурти, як *Pharoah Sanders*, *Stereo MCs*, *MC Solaar* і *Courtney Pine*.

У 1991 році ейсид-джаз увірвався в мейнстрім завдяки успіху *Brand New Heavies*. Після одного однойменного альбому (1990) записаного на студії *Acid Jazz Records*, група підписала контракт з *FFRR Records* і записала хіт-сингли «*Never Stop*» і «*Dream Come True*». Інші гурти включали *Incognito* та *Us3*, чия композиція «*Cantaloup (Flip Fantasia)*» (1993) став найбільшим ейсид джазовим хітом.

На початку 1990 років ейсид-джаз поширився в США. Він досяг Нью-Йорка в 1990 році, коли британський промоутер Моріс Бернстайн і його південноафриканський партнер Джонатан Руднік відкрили *Groove Academy* в клубі *Giant Step* у підвалі *Metropolis Café* на Юніон-сквер. Згодом *Groove Academy* перетворилася на звукозаписний лейбл і медіакомпанію. Серед ейсид-джазових музикантів в Нью-Йорку найбільш помітними були «*Brooklyn Funk Essentials*», «*DJ Smash*» і «*Jerome Van Rossum*». У Сан-Франциско ейсид-джаз був представлений під лейблами звукозаписувальних студій *Ubiquity Records*, *Solsonics* у Лос-Анджелесі та *The Greyboy Allstars* у Сан-Дієго. Також досить відомим став ейсид-джазовий американський гурт *Liquid Soul*, що отримав національну популярність в 1996 році, після того, як однойменний дебютний альбом був перевиданий *Ark21*. Невдовзі, у 2000 році їх альбом *Here's the Deal* був номінований на премію «Греммі», як найкращий сучасний джазовий альбом.

Варто зауважити, що протягом 90-х років ейсид джаз вийшов за межі Великої Британії та Америки та отримав міжнародну популярність, зокрема в Японії, Німеччині, Бразилії та Східній Європі. Проте, починаючи з другої половини десятиліття, відбулося поступове зниження інтересу до ейсид-джазової музики, і на сьогоднішній момент вона як жанр вичерпала себе.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Adams Simon., Kernfeld, Barry. // The New Grove Dictionary of Jazz. 2 ed. New York City : Grove's Dictionaries. 1994. p. 10. URL: <https://archive.org/details/newgrovedictiona00kernf> (дата звернення: 23.05.2024).
2. Gary Lee NEW YORK BY NIGHT: JAZZ CLUBS: JAMMIN' ALL AROUND THE TOWN // The Washington Post. 1997. April 12. URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/travel/1997/04/13/new-york-by-night-jazz-clubs-jammin-all-around-the-town/5c68bf78-a759-4732-8c03-11216b7e3bcd/> (дата звернення: 23.05.2024).
3. Larson, Thomas. History & Tradition of Jazz. 4-th ed. Dubuque, IA : Kendall/Hunt Pub. Co. 2012. 247 p.
4. Беда, О. М. Ейсид-джаз як актуальний напрям сучасної неакадемічної музики // Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі

України ХХІ століття : Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25-26 квітня 2017 р. – К. : НАКККіМ, 2017. – С. 203-206.

5. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття і джаз : сайт. URL: https://stud.com.ua/107341/kulturologiya/druga_polovina_pochatok_stolittya_dzhaz (дата звернення: 23.05.2024).

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ

Композиції:

1. Kenny G - Songbird (Official Video) : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=QN2RnjFHmNY&ab_channel=KennyGVEVO (дата звернення: 23.05.2024).
2. Bob James - Submarine (Live) in 4K : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Q_Gcc5PMn2k&ab_channel=BobJamesVEVO (дата звернення: 23.05.2024).
3. Sure Fire One : відео. URL: https://youtu.be/etkcx92nP14?si=DLCU3_hJCfONg1SX (дата звернення: 23.05.2024).

ЛЕКЦІЯ 15

СУЧАСНІ ДЖАЗОВІ ПІАНІСТИ УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ

План

1. Творчий портрет Оскара Пітерсона
2. Творча діяльність Чика Коріа
3. Творчість Гербі Генкока та Кіта Джаррета
4. Джазові виконавці України: Наталія Лебедєва, Олексій Боголюбов, Олексій Петухов.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Творчий портрет Оскара Пітерсона

У джазі ХХІ століття співіснують різноманітні стильові напрямки. Свою творчу діяльність продовжують вже визнані метри джазу, а також з'являються нові талановиті виконавці. У цій лекції буде розглянуто творчу діяльність видатних джазменів, які значно вплинули на розвиток сучасного джазового фортепіанного мистецтва.



Оскар Пітерсон (Oscar Peterson) (1925 – 2007) – канадський джазовий піаніст, композитор, лідер The Oscar Peterson trio. Поряд з Артом Тейтумом вважається унікальним віртуозом, майстром феноменальної техніки через що його інколи називають «джазовим Лістом». Його виконавська та композиторська майстерність зуміла привернути увагу багатьох справжніх поціновувачів музичного мистецтва. У цьому сенсі досить цікавим є той факт, що «Джазові етюди» («*Jazz Exercises*») Оскара Пітерсона отримали широку популярність у царині початкової музичної освіти, та надали змогу музикантам-початківцям доторкнутися до джазової музики. Як і багато інших джазменів, Пітерсон не обмежувався одним стилем, а основу його творчості становили свінг, бібоп, хард-боп, а переважну частину репертуару становили творчо переосмислені відомі джазові стандарти.

Оскар Пітерсон розпочав свій музичний шлях із опанування труби, але через хворобу, яка унеможливлювала подальше навчання на цьому інструменті, він вирішив віддати перевагу фортепіано. В 14 років став призером аматорського конкурсу, який був спонсорований радіоведучим

Кеном Соблом. Невдовзі після цього він почав регулярно виступати у радіошоу під назвою «*Fifteen Minutes Piano Rambling*», на монреальській станції *CKAC*. У 1941 році він був представлений у програмі *CBM «Rhythm Time»*, а через чотири роки був почутий на національному рівні в програмах *CBC «Light up and listen»* та «*Happy Gang*».

В подальшому під впливом популярних американських піаністів-джазменів Ната Кінга Коула, Тедді Вілсона та особливо його кумира Арта Тейтума Пітерсон вирішує присвятити своє життя джазу. У підлітковому віці він отримав пропозиції від Джиммі Лансфорда та Каунта Бейсі переїхати до США та приєднатися до їхніх груп, однак, його батьки вважали, що Пітерсон ще занадто малий, і не дозволили цього.

Оскар Пітерсон став знаменитістю на музичній сцені Монреаля на початку 1940-х років. У віці 17 років він кинув середню школу і в якості соліста приєднався до популярного танцювального гурту Джонні Холмса, з яким він співпрацював з 1943 по 1947 рік. У цей період піаніст зробив свої перші студійні записи для *RCA Victor*, (зокрема композицій «*I Got Rhythm*» і «*The Sheik of Araby*») розкрили його талант бугі-вугі виконавця, та феноменальну техніку, яка виділяла його поміж інших джазових піаністів.

Окрім цього популярності Пітерсона сприяли також два концертні тури. Західною Канадою в 1946 році. Після цього він став хедлайнером монреальського лаунжу *Alberta* зі своїм власним тріо (Остін «Оззі» Робертс на басі та Кларенс Джонс на барабанах, якого час від часу замінював гітарист Бен Джонсон). В той час тріо Пітерсона можна було почути на монреальській радіостанції *CFCF*. До кінця 1940 років чутки про його талант дійшли до США, коли відомий американський джазовий імпресаріо та звукозаписний продюсер Норман Гранц дізнався про Пітерсона через Коулмана Хокінса та Біллі Стрейгорна. У вересні 1949 року Норман Гранц умовив канадського джазмена виступити в Нью-Йорку в Карнегі-холі, і з того часу він став постійним артистом антрепризи *Jazz At The Philharmonic*. Перше тріо, створене в Америці складалося з фортепіано, гітари (Ірвінг Ешбі, потім Барні Кессел і Херб Елліс) і контрабаса (Рей Браун). Після того, як Херб Елліс покинув групу Пітерсон замінив гітару на ударні інструменти (Ед Тігпен). Тріо гастролювало по всьому світу з вже згаданою антрепризою Гранца *Jazz At The Philharmonic*, записало понад 150 альбомів, зокрема відомий «*On the town*», який вийшов 1958 році. А одним із найбільш комерційно успішних альбомів, записаних тріо Пітерсона став «*Night train*» (1962 року).

В подальшому протягом своєї виконавської кар'єри, Оскар Пітерсон поперемінно виступав як сольо, так і в складі тріо. У 1970-х Пітерсон записувався з такими виконавцями, як Елла Фіцджеральд, Каунт Бейсі, Рой Елдрідж, Діззі Гіллеспі та Стефан Граппеллі, на багатьох своїх альбомах для лейблу *Pablo*, а у 1980-х роках грав і записувався із іншим відомим джазовим піаністом Гербі Генкоком. В 1993 році Пітерсон переніс інсульт, через що постраждала виконавська техніка його лівої руки і він став виступати досить рідко, граючи переважно правою рукою. У 2002 році

музикант опублікував свої мемуари «Джазова одісея: життя Оскара Пітерсона. Помер піаніст у 2007 році в наслідок ниркової недостатності.

Окрім активної виконавської діяльності, Оскар Пітерсон відомий своїми композиціями: «Канадська сюїта», «Гімн до свободи», «Час Аллілуйя», «Африканська сюїта», та багатьма іншими творами.

Творча діяльність Чика Корія



Чик Корія (Chick Corea), справжнє ім'я **Армандо Ентоні Корія (Armando Anthony Corea) (1941 – 2021)** – відомий американський джазовий піаніст та композитор та бенд лідер. Чика Корія вважають одним із основоположників напрямку ф'южн, окрім того вплив його творчості відчутний й у інших напрямках сучасного джазу, зокрема пост-бопі, латинському джазі, фрі-джазі, авангард-джазі. Він був віртуозним клавішником який зумів розкрити потенціал електроінструментів у джазовій музиці.

Чик Корія народився у Челсі (передмістя Бостону), штат Массачусетс. Його батько Армандо був професійним джазовим трубачем та в епоху свінгу у 1930-1940 роках керував групою «*Original Dixieland Jazz Band*». З дитинства оточений джазовою музикою, Корія переніс у свою творчість захоплення бібопом, а його кумирами були Дізі Гіллеспі, Чарлі Паркер, Бад Пауелл, Хорас Сільвер та Лестер Янг. Зі світом музики Корія познайомився завдяки батьку, котрий дав йому певні основи гри на фортепіано. В подальшому Корія розвивав свої навички гри на фортепіано, вивчаючи музику самостійно, а у 8 років почав брати уроки у концертуючого піаніста Сальваторе Сулло, котрий познайомив його з класичною музикою, що допомогло розпалити його інтерес до музичної композиції.

Зрештою він переїхав до Нью-Йорка, де вивчав музику в Колумбійському університеті, а потім перейшов до Джульєрдської школи, однак, пізніше Корія покинув навчання, щоб присвятити себе виконавській діяльності.

Професійну виконавську діяльність Чик Корія розпочав у 1960-х роках, виступаючи разом з трубачем Блу Мітчеллом та латинськими музикантами Гербі Менном, Віллі Бобо та Монго Сантамарією. До ранніх альбомів, випущених спільно із квінтетом Блу Мітчелла належить «*The Thing To Do*», в який включена композиція Корія «*Chick's Tune*», яка характеризується доволі примхливою мелодичною лінією та латинськими ритмами, які стали однією із визначальних рис стилю Чика Корія.

З 1968 по 1971 Чик Корія співпрацює з виконавцями-авангардистами; його стиль збагачується дисонантними гармоніями, що можна почути на сольних записах цих років а також в роботах з Майлзом Девісом, джаз-бендом *Circle*, і в альбомі «*Song of the Wind*» (лейбл *CTI*). Також в цей період він долучається до у джаз-бенду М. Девіса, сумісно з яким почав експериментувати з електронними клавішними, головним чином електропіано фірми *Fender Rhodes*. Яскравими прикладами авангардних композицій є в альбомах з «*Black Beauty: Miles Davis at Fillmore West*» та «*Miles Davis at Fillmore: Live at the Fillmore East*».

На початку 1970-х Чик Корія засновує новий гурт під назвою «*Return to Forever*», діяльніссть якого проходила в руслі стилю джаз-ф'южн (електроінструменти, та елементи латинської і рок-музики). Наступного року під впливом музики, яку виконував інший відомий гурт *The Mahavishnu Orchestra* творчість групи Корія розвивається у напрямку рок-музики. Проте у 1977 році бенд розпався і Чик Корія почав сольну кар'єру.

Проте згодом знову повернувся до ансамблевого виконавства, створивши такі колективи, як *Elektric Band*, *The Akoustic Band* та *Origin*. Записи 1989 року свідчать про новий етап у творчості Корія, оскільки вони цілком вкладаються у специфіку традиційного джазу і здебільшого на них використовуються звучання акустичних інструментів. 1992 Чик Корія заснував свій власний лейбл – *Stretch Records*.

Наприкінці своєї кар'єри Корія також проявляв інтерес до сучасної класичної музики. Він створив свій перший фортепіанний концерт, який є адаптацію його фірмового твору «Іспанія» для повного симфонічного оркестру, і виконав його в 1999 році з Лондонським філармонічним оркестром. У 2004 році він створив свій перший твір без участі клавішних інструментів: струнний квартет № 1, який був написаний для струнного квартету *Orion* і виконаний ними на *Summerfest* у Вісконсині 2004 року.

Корія продовжив запис ф'южн-альбомів, таких як *To the Stars* (2004) і *Ultimate Adventure* (2006). Останній отримав премію «Греммі» за найкращий джазовий інструментальний альбом, індивідуальний або груповий. Також варто зауважити, що відомий джазмен відвідував і столицю України у жовтні 2006 року.

Протягом наступних років він продовжував вести активну виконавську діяльність, створивши декілька груп (спочатку - *Five Peace Band*, а трохи згодом - *Chick Corea & The Vigil*. Помер музикант від рідкісної форми раку 9 лютого 2021 року. Всього Корія випустив понад 80 сольних і спільних альбомів, а реліз його останньої платівки «*Plays*» відбувся у вересні 2020 року.

Творчість Гербі Генкока та Кіта Джаррета



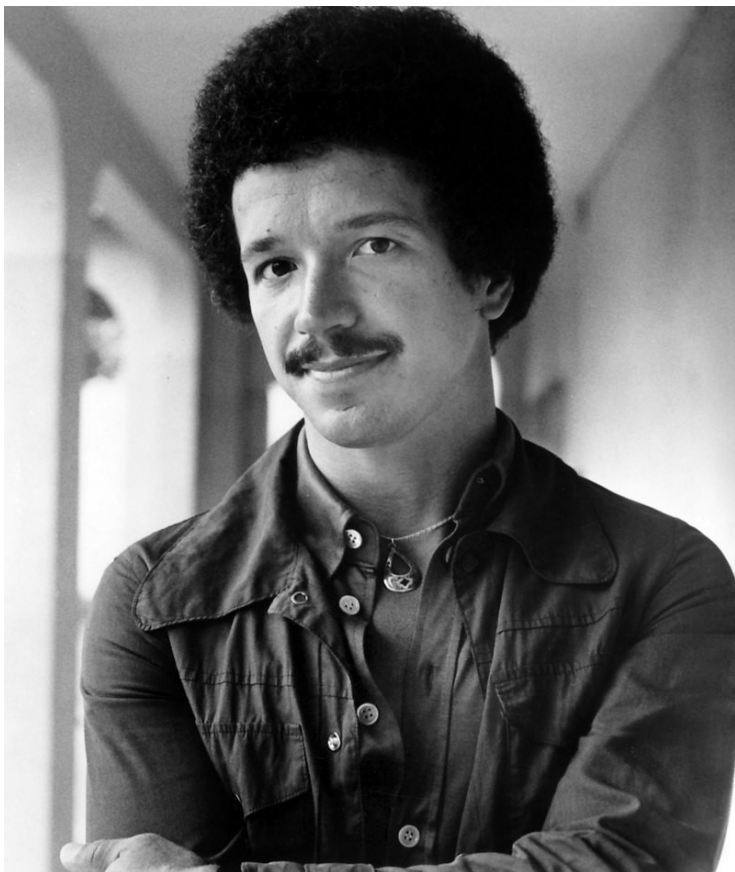
Гербі Генкок (Herbie Hancock), нар. 12 квітня 1940 року) – американський джазовий піаніст, лідер гурту та композитор.

Гербі Генкок народився у Чикаго. Як і багато джазових піаністів, він розпочав свій музичний шлях як класичний музикант. Він почав займатися на фортепіано, коли йому було сім років, і мав значний прогрес. В одинадцять років він зіграв Першу частину фортепіанного концерту В. А. Моцарта № 26 D-dur, К. 537 з Чиказьким симфонічним оркестром. Досить цікаво, що у підлітковому віці Генкок не брав уроків у жодного джазового музиканта. Проте зміг самостійно розвинути свій слух та почуття гармонії завдяки прослуховуванню записів таких відомих джазменів, як Джордж Ширінг, Еррол Гарнер, Білл Еванс. Оскар Пітерсон. У 1960 році після закінчення коледжу Гріннелл, Гербі Генкок почав працювати з відомими джазменами Дональд Бердом і Коулманом Хокінсом. Берд запропонував молодому піаністу вивчати композицію в Манхеттенській школі музики (приватній консерваторії в Нью-Йорку) під керівництвом Вітторіо Джанніні.

Перший сольний альбом «*Takin' Off*», Гербі Генкок випустив у 1962 році, а його композиція «*Watermelon Man*» отримала широку популярність та згодом стала джазовим стандартом. В тому ж році на нього звернув увагу Майлз Девіс та запросив Генкока до «*Miles Davis Quintet*». Перебуваючи у складі цієї групи Генкок записав десятки джазових сесій для лейблу *Blue Note* як під своїм іменем, так і в якості сайдмена в ансамблі з відомим музикантами. До альбомів тих років відносяться зокрема, «*My point of view*»,

(1963), *«Speak like a child»* (1968), *«The prisoner»* (1969). Влітку 1968 року Генкок пішов із квінтету Дейвіса та заснував власний секстет, з яким він почав досліджувати електронну музику. В подальшому в продовж 1970-1980 років декілька раз змінювався склад цього гурту, втім, як і музика, яку вони грали. Якщо спочатку це був джаз-фанк (альбоми *«Man-child»* (1975), *«Secrets»* (1976)) то потім музикант зацікавився поєднанням джазу із елементами диско та поп-музики (про це свідчать такі альбоми, як *«Sunlight»*, (1978), *«Feets, don't fail me now»* (1979) *«Jazz Africa»* (1987) та інші. У 1994 році Генкок звертається до ейсид джазу (альбом *«Dis is da drum»*).

У подальшій своїй кар'єрі він продовжував активно записуватися та виступати, знову зацікавившись електронним звучанням. 15 травня 2015 року Гербі Генкок отримав ступінь почесного доктора гуманістичної літератури Вашингтонського університету в Сент-Луїсі, а в 2018 – почесний ступінь Політехнічного інституту Ренсселера. Загалом упродовж своєї кар'єри, Генкок випустив близько 50 альбомів як лідер і ще більш як у 20 брав участь як клавішник, проте музикант і зараз продовжує радувати шанувальників своєю музикою.



Кіт Джарретт (*Keith Jarrett*, нар. 8 травня 1945) – американський піаніст і композитор, виконавець (окрім фортепіано та інших клавішних інструментів, він володіє грою на сопрано-саксофоні та ударних). Джарретт досить різноплановий виконавець, адже працює не тільки в області джазу, а часом звертається й до академічної музики. У джазовому світі він відомий як перший піаніст, який почав грати концерти повністю сольо, без участі

інших музикантів. Також в творчості Джарретта привертає увагу прагнення поєднувати у своїх сольних імпровізаціях елементи різних музичних стилів.

Кіт Джарретт народився у місті Аллентаун, штат Пенсільванія (США). Він досить рано почав займатися на фортепіано, у трирічному віці, і спочатку отримував класичну музичну освіту. Його перший офіційний сольний концерт відбувся у семирічному віці. Тоді піаніст виконував твори Баха, Бетховена, Моцарта, Сен-Санса, а для завершення обрав дві власні композиції. В той же час Джарретт відвідував середню Еммауську школу в Еммаусі, штат Пенсільванія, де він вивчав джаз і набув досвіду в ньому. Зрештою юнак сильно зацікавився сучасним джазом і був дуже вражений виступом Дейва Брубeka, який він відвідав у містечку під назвою Нью-Хоуп (New Hope). Після закінчення середньої Еммауської школи у 1963 році Джарретт переїхав до Бостона, щоб відвідувати знаменитий джазовий музичний коледж Берклі (*Berklee College of Music*) та грати на фортепіано в місцевих клубах.

У 1966 році музикант отримав запрошення грати у квартеті Чарльза Ллойда, що на той час був одним із найпрестижніших джазових гуртів, які отримали всесвітнє визнання. Дещо згодом, в кінці 1960-х він заснував власне тріо з Чарлі Геденом і Полом Моушином, а в 1972 році перетворив це тріо у квартет, запросивши тенор-саксофоніста Дьюї Редмана. Група випустила досить цікавий альбом «*Life Between the Exit Signs*», який за стилістикою є близьким до фолк-року, проте в 1976 році колектив розпався. На початку 1970 років Кіта Джарретта у якості виконавця на клавішних електроінструментах запрошує до себе у гурт Майлс Девіс. Також в цей час Кіт Джарретт співпрацював із *ECM Records*. Під лейблм цієї звукозаписувальної фірми вийшло декілька сольних альбомів, зокрема, «*Sun Bear Concerts*», «*Paris Concert*», «*Dark Intervals and Vienna Concert*» та найвідоміший з них – «*The Köln Concert*».

Починаючи з 1983 р., Джарретт сконцентрував свою діяльність на грі у власному тріо під назвою «*Standards Trio*» (бас - Гарі Пікокол і ударні - Джек ДеДжонет). Основний репертуар цього гурту становили відомі джазові стандарти 1930-х – 1950-х років. Згодом в 1988 році Кіт Джарретт почав також активно записувати й класичні твори. Першим таким записом став Добре темперований клавір Й. С. Баха, при цьому цікаво, що перший зошит піаніст виконував на фортепіано, а другий – на клавесині. Окрім того піаніст виступав і з симфонічними оркестрами, такими як *San Francisco Symphony*, *Philadelphia Orchestra*, *American Composers Orchestra*, *Brooklyn Philharmonic Orchestra* і *Beethovenhalle Orchestra*.

У 2018 році Кіт Джарретт переніс два інфаркти, в результаті чого ліва частина його тіла лишилася частково паралізованою, що унеможливило повноцінну гру на фортепіано.

**Джазові виконавці України: Наталія Лебедева,
Олексій Боголюбов, Олексій Петухов**

В сучасній Україні вже протягом багатьох років невпинно зростає інтерес до джазової музики, що очевидно обумовлено активною творчою діяльністю

талановитих українських джазменів. Споміж піаністів варто звернути увагу на такі прізвища як Наталія Лебеєва, Олексій Боголюбов та Олексій Петухов.



Наталія Лебеєва – піаністка, аранжувальниця, бенд-лідерка та педагогиня. Справедливо вважається найкращою виконавицею на українській джазовій сцені. Наталя Вікторівна Лебеєва народилася в Києві. Спочатку свій шлях у музичному мистецтві починала як класична піаністка. Вона закінчила музичну школу №1, проте зрештою вона надала перевагу джазу та вступила у Київське державне музичне училище ім. Глієра, потрапивши у клас Петра Пашкова – українського піаніста, композитора, аранжувальника. Своїми кумирами вважає піаністів Білла Еванса, Кіта Джарретта, Гербі Генкока, Чика Корія саксофоніста Джона Колтрейна та гітариста Пата Метені. Написала більш ніж 50 авторських композицій. Працює в Київській муніципальній академії музики імені Р.М. Глієра на кафедрі джазової музики [6].

Вона є також лідером «*Nataliya Lebedeva Trio*» та активним учасником різноманітних джазових івентів і фестивалів, де виступає як із визнаними майстрами України та зарубіжжя, так і з молодими талановитими музикантами, часом запрошуючи їх до власних проєктів. Споміж багатьох цікавих композицій у виконанні тріо можна запропонувати «*Verse*», «*Water lily*», «*Should say*», «*Ladies in Mercedes*». Якщо ж говорити про стиль, якого дотримується у своїй творчій діяльності Наталія Лебеєва, то тут варто назвати кул джаз та латино-американську музику.



Олексій Боголюбов – джазовий піаніст і композитор Олексій Боголюбов народився 1986 року в м. Кривий Ріг. Під час навчання в музичній школі №2 на фортепіанному відділенні в класі Черкашиної Тетяни, з 1995 по 2000 рік, стає неодноразовим лауреатом дитячого джазового фестивалю "Джаз і Юність". У 1999 році став кращим композитором-учнем Дніпропетровської області. 2000 року вступає до Криворізького музичного училища на естрадне відділення в клас Оситрової Олени. У 2002 році перевівся на 3 курс естрадного відділення Київського вищого музичного училища ім. Р. М. Глієра до класу Олексія Саранчіна.

У 2004 році музикант закінчив училище і вступив на другий курс вищого факультету Музичного мистецтва естради (джаз) навчального комплексу Музичної академії ім. Чайковського та Вищого Музичного училища ім. Глієра. Під час навчання в цьому освітньому закладі Олексій почав ходити на сейшні відомого київського арт-клубу "44", де познайомився з джазовою музичною елітою України. Трохи пізніше Олексій створив своє тріо з контрабасистом Валентином Корнієнком і барабанщиком Сергієм Табунщиком. З ними він зробив свою першу студійну сесію. Згодом піаніст був запрошений на проєкт «Соломінбенд» (ДомРа), яким керував джазовий домрист Віктор Соломін. З барабанщиком Аліком Фантаєвим і басистом Костянтином Іоненком цей колектив став кращим ф'южн-проектом 2006 року.

У 2007 році Боголюбов входить до складу музичної групи поп-зірки Тіни Кароль. В тому ж році за підтримки Енергобанку Олексій з Валентином Корнієнком і Аліком Фантаєвим поїхав на "Коктебель 2007". На цей же фестиваль запросили і проєкт Каті Чілі, і Соломінбенд. Енергобанк серйозно вирішив підтримувати Олексія, і в результаті у 2008 році вийшов його перший офіційний альбом *«My cool and crazy world»*, записаний з десятьма найвідомішими джазовими музикантами України. також цього року у колаборації із гітаристом Жан-П'єром Фрьолі та флейтистом Володимиром Зінковським вийшов альбом «Тріо в Чернівцях». У червні 2009 року вийшов DVD-концерт *«Piano-kolo»* за його участі. У продовж наступних років піаніст веде активну виконавську діяльність. Він бере участь у джазових фестивалях та проєктах (в деяких як учасник, в інших – як учасник і організатор). (за матеріалом із сайту Umka.com [10]).



Олексій Петухов (26 липня 1976)

Джазовий піаніст, композитор, викладач, лідер тріо, один із провідних, найбільш самобутніх джазових музикантів України, котрі ведуть активну концертну діяльність. Олексій Петухов представник одеської джазової школи. Вперше познайомився із джазом під час навчання у музичній школі. Протягом подальшого навчання він зумів поєднати інтерес як до джазу так і до класичної музики, адже у 1995 році музикант закінчив Одеське музичне училище, як джазовий піаніст, а у 2000 році – Одеську музичну академію, як академічний піаніст. Олексій Боголюбов є учасником багатьох джазових фестивалів та концертів в Україні, Болгарії, Німеччині, Франції та інших країнах.

З 2000 року Олексій Петухов викладає фортепіано і джазову імпровізацію в Одеському коледжі мистецтв ім. Данькевича та є диригентом джазового оркестру Миколи Голощапова. У 2013 році він став переможцем міжнародного фестивалю-конкурсу «*Master Jam Fest*» в Одесі [12].

Пріоритет творчості Олексія Петухова - популяризація оригінальної музики, написаної для різних складів – джазового тріо, комбо, струнного оркестру і навіть хору. У якості постійного виконавця й аранжувальника він співпрацює з Одеською філармонією, а також з іншими театрами Одеси, як аранжувальник.

У 2012 році Олексія Петухова було обрано як одного з музикантів, які супроводжують виступ лауреата американської музичної нагороди «Греммі», Грегорі Портера (по Україні) [12; 14].

Зараз музикант продовжує активну виконавську діяльність. Серед відносно нещодавніх вступів можна назвати концерт 22 лютого 2023 року в Одеській обласній філармонії ім. Давида Ойстраха, більшу частину якого піаніст відіграв майже в повній темряві через блеаути спричинені систематичними обстрілами української енергосистеми російськими військами. Споміж композицій, вартих уваги можна назвати імпровізації на теми відомих українських популярних пісень «Червона рута»,

«Чорнобривці», «My Old Pop Song», яку виконував зокрема на згадуваному вище концерті, та багато інших які демонструють різнопланові творчі пошуки джазмена, адже він не обмежується одним стилем, а пробує себе у різних напрямках.

Однак, звісно, цими яскравими музикантами не обмежується джазове виконавство загалом власне фортепіанне джазове виконавство в сучасній Україні, і є ще багато інших джазменів, з творчою діяльністю яких варто ознайомитися. Як додатковий матеріал можна запропонувати інтернет-статтю відомого українського джазовознавця Олексія Когана, яка містить не тільки інформаційний матеріал, але й яскраві музичні ілюстрації.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Chick Korea : site. URL: <https://chickcorea.com/> (дата звернення: 27.05.2024).
2. Chinen Nate. Keith Jarrett Confronts a Future Without the Piano // The New York Times. 2020. Oct. 21. URL: <https://www.nytimes.com/2020/10/21/arts/music/keith-jarrett-piano.html> (дата звернення: 26.05.2024).
3. Herbie Hancock : site. URL: <https://www.herbiehancock.com/> (дата звернення: 26.05.2024).
4. Nygaard King Betty, McIntosh Andrew. Oscar Peterson // The Canadian encyclopedia. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/oscar-peterson> (дата звернення: 27.05.2024).
5. Анастасьєва Д. Джазознавець Олексій Коган радить 8 українських джазових виконавців : інтернет публікація. URL: <https://slukh.media/texts/kogan-on-ukrainian-jazz/> (дата звернення: 26.05.2024).
6. Викладачі факультету мистецтва співу та джазу : інтернет сторінка. URL: <https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/vikladachi/fakultetspivu/> (дата звернення: 27.05.2024).
7. Даниленко Л. Наталя Лебедєва: «Якщо джазмен – не імпровізатор, це не джазмен» // Mind. 2017. 14 червня. URL: <https://mind.ua/style/20172919-natalya-lebedeva-yakshcho-dzhazmen-ne-improvizator-ce-ne-dzhazmen> (дата звернення: 26.05.2024).
8. Кіт Джарретт, біографія : інтернет сторінка. URL: <https://uk.1xmatch.com/kit-dzharrett-biografiya/> (дата звернення: 24.05.2024).
9. Одеський джазмен Олексій Петухов відіграв концерт у повній темряві // Репортер : інтернет публікація. URL: <https://reporter.com.ua/news/9f1770/> (дата звернення: 27.05.2024).
10. Олексій Боголюбов : інтернет сторінка. URL: <http://umka.com/ukr/singer/alexey-bogolyubov.html> (дата звернення: 27.05.2024).

11. Олексій Боголюбов : інтернет сторінка. URL: <https://my.ua/persons/oleksii-bogoliubov> (дата звернення: 25.05.2024).
12. Олексій Петухов : інтернет-сторінка. URL: <http://jazz.vn.ua/167-festival-2021/artysty-2021/526-oleksii-petukhov.html> (дата звернення: 28.05.2024).
13. Природу та зовнішність можна передати музикою, — віртуоз Олексій Боголюбов : подкаст «Ранкова хвиля». URL: <https://hromadske.radio/podcasts/rankova-hvylya/pryrodu-ta-zovnishnist-mozhna-peredaty-muzykoyu-virtuoz-oleksiy-bogolyubov> (дата звернення: 27.05.2024).
14. Тріо Олексія Петухова (Одеса, Україна) : інтернет сторінка. URL: <http://www.jazz.vn.ua/program-2018/162-festival2020/artists-2020/494-trio-oleksiya-petukhova-odesa-ukraina.html> (дата звернення: 28.05.2024).

ОРІЄНТОВНИЙ СПИСОК МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ПРАКТИЧНОГО ОСВОЄННЯ ТЕМИ ЛЕКЦІЇ

Композиції:

1. Oscar Peterson - Hymn To Freedom : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tCrrZ1NnCuM&ab_channel=dgbailey777 (дата звернення: 27.05.2024).
2. Blue Mitchell - Chick's Tune : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=oqtnRVmKB1o&ab_channel=ErlendurSvavarsson (дата звернення: 27.05.2024).
3. Herbie Hancock - Watermelon Man (1962) : відео. URL: <https://youtu.be/oP-vD4ScAGA?si=INBZ21X0r1Y610YM> (дата звернення: 27.05.2024).
4. Keith Jarrett - I Loves You Porgy : відео. URL: https://www.youtube.com/watch?v=o3D8Ri84hmw&ab_channel=jazzster123 (дата звернення: 27.05.2024).
5. Natalia Lebedeva Trio - Verse (Lebedeva) : відео. URL: <https://youtu.be/0iJ9Q1h-qGI?si=RXfbiEcS0nvxqXcr> (дата звернення: 27.05.2024).
6. Dance of the Countess - Oleksiy Bogolyubov Trio: відео. URL: <https://youtu.be/2q6NN6xvOk0?si=6Q6DjThcCco5o7Xi> (дата звернення: 27.05.2024).
7. Олексій Петухов My Old Pop Song : відео. URL: https://youtu.be/8bJQZEi52ZE?si=CUiT_tHMIINL8RLT (дата звернення: 27.05.2024).

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

КЗВ: «ДЖАЗОВЕ ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО»
КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

Укладач:

Ніколенко Роксана Вікторівна

доктор філософії (музичне мистецтво)

старший викладач кафедри фортепіано

Видається в авторській редакції

План 2024

Підписано до друку 27.11.2024 р. Формат 60×84\16
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф
Ум. друк. арк. 1,99. Обл. вид. арк. 2,08. Тираж 100. Зам №

ХДАК, 61057, м. Харків. Бурсацький узвіз, 4
Надруковано в лаб. Множинної техніки ХДАК