

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТВОРЧІ АМПЛУА АХМАДА ДЖАМАЛЯ
В ДЖАЗОВОМУ МИСТЕЦТВІ
СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Магістерська робота
студентки ІІ курсу
САВКОВОЇ ВАЛЕРІЇ ЯРОСЛАВІВНИ

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри загального та
спеціалізованого фортепіано
ДОВЖИНЕЦЬ І.Г.

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів.
мають посилання на відповідне джерело

Савкова В.Я.



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СВІТОГЛЯДНІ КОНСТАНТИ ТА ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ АХМАДА ДЖАМАЛЯ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА	7
1.1. Мистецько-культурний простір Америки середини ХХ – початку ХХІ століть	7
1.2. Творча постать Ахмада Джамаля як об’єкт наукового дослідження.	12
1.3. Музичний стиль та інновації Джамаля як імпровізатора, композитора, лідера джазового тріо	15
Висновки до Розділу 1.	20
РОЗДІЛ 2. АХМАД ДЖАМАЛ – ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ. .	23
2.1. Юнацтво: етап становлення особистості	23
2.2. Період творчого зростання. «Тріо Джамаля»: популярність, критика, визнання у джазовому світі.	28
2.3. «Маестро джазу»	34
Висновки до Розділу 2.	38
РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ АРАНЖУВАНЬ КОМПОЗИЦІЙ ТА ВИКОНАННЯ.	40
3.1. « <i>At the Pershing: But Not for Me</i> » – альбом-історія у півстоліття в контексті композиторського переосмислення (на прикладі аналізу « <i>But Not for Me</i> » та « <i>Poinciana</i> »).	40
3.1. Сольний альбом « <i>Ballades</i> »: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (оглядово)	47
Висновки до Розділу 3.	50
ВИСНОВКИ.	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57

ДОДАТКИ	63
---------------	----

ВСТУП

Актуальність теми. Особистість джазового піаніста Ахмада Джамалю, який протягом понад пів століття творчого шляху розкрив себе як новатор стилів, інноваційний аранжувальник, лідер невеликих ансамблів, недостатньо висвітлена в музикознавчій літературі. Починаючи з 1950-х років – злету кар’єри – критики по-різному, а й деколи негативно оцінювали його діяльність, проводячи паралелі та порівняння з попередниками. Незважаючи на хвилю докорів, відомий музикант отримав визнання шанувальників і послідовників. Він значно вплинув на розвиток стилів, розробив нову концепцію класичного вигляду джазового тріо, а його ідеї надихнули багатьох музикантів: колег сучасників і прихильників джазового мистецтва.

Мета роботи – дослідити вектори творчості Ахмада Джамалю в контексті джазового мистецтва середини XX – початку XXI століть, зокрема композиторську, виконавську діяльність, аранжувальні новації. Проаналізувати записи тріо Джамалю, виявити особливості джазової стилістики митця.

Поставлена мета передбачає вирішення низки наукових **завдань**:

- розглянути шлях становлення джазового піаніста;
- проаналізувати музичну мову та техніку аранжування композицій А. Джамалю;
- визначити інноваційні та традиційні принципи виконання джазового піаніста;
- охарактеризувати творчий внесок А. Джамалю у сучасне джазове мистецтво.

Об’єктом дослідження є творчість А. Джамалю, як представника джазового мистецтва середини XX – початку XXI століть.

Предмет дослідження – композиторська і виконавська стилістика,

особливості імпровізації та аранжувань американського піаніста.

Матеріалом дослідження послуговували аудіо- та відеозаписи виступів А.Джамалю як сольного виконавця, так і учасника тріо. У зв'язку з імпровізаційною манерою джазового мистецтва та практичною відсутністю нотних текстів, матеріал для аналізу композицій склали нотні приклади мелодій виконуваних стандартів, які представлені у додатках магістерської роботи.

У дослідженні були використані наступні наукові **методи**:

- історичний – дозволив розглянути процеси розвитку джазу середини XX – початку XXI століть;
- історіографічний – застосований у систематизації існуючих наукових джерел щодо творчості А. Джамалю;
- стильовий – виявився необхідним для виявлення рис індивідуального композиторського стилю;
- інтерпретаційний – спрямований на виявлення авторської інтерпретаційної логіки у досліджуваних творах;
- аналітичні музикознавчі методи, зокрема методи аналізу фактури, мелодії, гармонії, штрихів, ритму тощо;
- метод теоретичного узагальнення – для підведення підсумків дослідження.

Теоретичну базу дослідження становлять:

- низка ґрунтовних праць з питань історії та розвитку джазового мистецтва, стилів і персоналій (Є. Барбан [3], [4], [5], [7], Ю. Верменич [10], В. Конен [17], Д. Колліер [18], О. Корольов [19], К. Лінкольн [20], К. Мошков [23], В. Полянський [25], О. Рогачьов [26], В. Симоненко [28], І. Цалер [31], Ю. Чугунов [34], Ф. Шак [36], J.-E. Berendt [40], S. Crouch [42], N. Davis [44], T. Gioia [47], P. Mullen [59]);
- наукові праці присвячені проблемам джазової стилістики і виконавства (О. Воропаєва [12], О. Коваленко [15], О. Лубяна [21], Ф. Шак [35]);

- статті в журналах, присвячені діяльності А. Джамаля (Л. Аускрен [1], Л. Ахметгараева [2], І. Берендт [8], Б. Вальцер [9], К. Волков [11], В. Олендарьов [24], Р. Черненко [33], R. Brody [40], M. Cuscuna [43], T. Gioia [46], E. Holley Jr. [49], J. Macnie [57], J. McDonough [58], I. Patterson [60], L. Sachs [61], R. Scheinin [62]);
- інтерв'ю з музикантом в журналах та на радіо (E. Holley Jr. [48], R. Scheinin [62], S. Yanow [65]);
- рецензії на концерти (О. Кізлова [14], О. Коган [16], К. Мошков [22], Patterson M. Simms-Burton [63], M. J. West [64]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що:

- вперше описуються інноваційні тенденції стилю А. Джамаля як аранжувальника, лідера тріо, композитора;
- визначається вплив творчості музиканта на розвиток джазової культури середини XX – початку XXI століть;
- вперше детально аналізуються риси авторського стилю А. Джамаля на прикладах його композицій.

Практичне значення. Результати роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях джазового мистецтва, а також у викладанні навчального курсу «Історія джазового мистецтва» в закладах вищої музичної освіти, естрадно-джазових відділеннях коледжів мистецтв.

Апробація результатів дослідження. Магістерська робота пройшла апробацію у формі наукової доповіді на II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Розвиток педагогічної майстерності майбутнього педагога в умовах освітніх трансформацій» (Глухів, ГНПУ ім. О. Довженка, 13.05.2022) та III Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 21–22.05.2022).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків.

Загальний обсяг роботи становить 71 сторінку, з них основного тексту – 56
Список використаних джерел налічує 65 позицій, з них 29 – англomовні.

РОЗДІЛ 1

СВІТОГЛЯДНІ КОНСТАНТИ ТА ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ АХМАДА ДЖАМАЛЯ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Мистецько-культурний простір Америки середини ХХ – початку ХХІ століть

У музичному мистецтві Америки з середини ХХ століття почали відбуватися поворотні зміни, які мали вагомий вплив на формування та розвиток ключових стильових напрямів в музиці ХХ століття. Саме цей час виявився сприятливим для становлення та розвитку джазового мистецтва: по всій Америці створювалися нові оригінальні ансамблі (квартет Дейва Брубeka, «*The Jazz Messengers*», тріо Ахмада Джамаля, Оскара Петерсона, Хенка Джонса, Білла Еванса тощо). У кожного колектива були свої послідовники та учні, які просунули та розвили їх інновації ще на декілька кроків уперед.

На початку 1930-х років найбільшої популярності набув «свінг» – джазовий стиль, який виник у результаті злиття негритянських та європеїзованих форм джазу. З 40-х активно розвивається «боп» («бібоп», «рибоп» або «мінтонс-стиль»), який згодом став офіційно визнаним джазовим стилем. На відміну від свінгу, у створенні бопу брали участь виключно темношкірі музиканти. Зокрема це стало одним з кроків до подолання расової дискримінації, загостреної на початку ХХ ст. в США. Дж.К оллієр у своїй монографії пише: «Джаз – це унікальний сплав принципів та елементів європейської та африканської музики» [18, с. 4].

У порівнянні з ранніми стилями, для бопу характерними були зміни у темпі та фразуванні:

- темпи стали або дуже швидкими, або дуже повільними;
- парні восьмі виконували рівномірно;

- інструменти часто звучали в унісон;
- несподіваними стали переходи у віддалені тональності.

Останнє нововведення було запозичене у піаніста Арта Тейтума, який сам не був бопером, але активно експериментував із гармоніями, широко використовував пасажі, арпеджіо і не просто імпровізував на певній гармонії, а перебудовував усю гармонійну структуру мелодії.

Фортепіанні партії бібопу також мали свої особливості, а саме: швидкі імпровізаційні лінії з восьмих тривалостей у правій руці та короткі синкоповані дисонуючі акорди у лівій.

Послідовників свінгу, диксиленду, бібопу було дуже багато і саме в цей час стрімко формувався четвертий напрямок, який невдовзі отримав неабияку популярність. Багато музикантів, які прийшли в джаз у 40-х роках, мали музичну освіту і були знайомі з класичною музикою. Вони розумілися на музичних формах, знали велику кількість різножанрових творів багатьох композиторів, мали навички транспонування і володіли теоретичними знаннями. Деякі прагнули застосувати ці знання у джазі, насамперед у свінгових оркестрах та аранжуваннях для них. Серед таких музикантів можна виділити:

- піаніста та аранжувальника Стена Кентона;
- свінгового кларнетиста та керівника оркестру Вуді Германа, зокрема в його оркестрі грали першокласні музиканти: трубачі Соні Берман і Піт Кендолі, саксофоністи Зут Сімс, Стен Гетц, Серж Шалофф, Фліп Філіпс, Ел Кон та тромбоніст Білл Харріс;
- піаніста, аранжувальника і композитора Клода Торнхілла;
- саксофоніста Бойда Рейберна;
- піаніста Ленні Трістано, який в середині 40-х був одним з найбільш освічених джазових музикантів. Подібно до Гершвіна і Кентона, він намагався об'єднати принципи джазової та класичної музики.

Незважаючи на різні погляди і шляхи, всі ці музиканти затверджували європеїзований оркестровий джаз в Америці. А завдяки натхненню та ентузіазму С. Кентона, у 50-х та 60-х було відкрито багато центрів з навчання джазу у школах та коледжах. В таких умовах виник «стейдж-бенд» (сценічний оркестр). Варто зазначити, що оркестри схожого типу існують і сьогодні у багатьох американських закладах освіти, забезпечуючи притік нових джазових виконавців, котрі мають знання з музичної грамоти та вміють робити аранжування.

Оркестр під керівництвом К. Торнхілла швидко завоював популярність серед джазової аудиторії. У 1949–1950 рр. ним була записана серія платівок на студії «*Capital Records*»¹. Цей момент ознаменував собою народження кул-джазу.

Платівки були сприйняті публікою досить байдуже, але мали вплив на музикантів. На запису п'єси виконуються у спокійній і зосередженій манері, помірних темпах, відчувається деяка статичність, заглибленість, споглядальність, що стало ознакою стилю. Зокрема дослідник джазової стилістики Ю. Верменич наголошує: «Характерною особливістю кул-джазу є спокійна манера гри та «холодний» спосіб звуковидобування на духових інструментах» [10, с. 46].

Відповідно до означеної стилістики, оркестранти К. Торнхілла не форсують звук, відсутнє енергійне фразування. Аранжування, які зробив Майлс Девіс, стали своєрідним відходом від традиційної форми гармонійних квадратів. Так, Дж. Коллієр зазначає: «У кожній п'єсі відчувається прагнення до багатой звукової палітри, за колоритом більш схожої з музикою французьких композиторів-імпресіоністів, ніж із джазом Елінгтона і Редмена» [18, с. 210]. Проте, незважаючи на всі

¹ У запису брали участь: трубачі Майлс Девіс і Джон Карісі, саксофоністи Джеррі Малліген і Гіл Еванс, піаніст Джон Льюїс, музиканти з оркестру Торнхілла.

новаторства, твори звучать не цілісно, а виконавці іноді грають досить слабо.

Одним із перших відомих складів кул-джазу став «*Modern Jazz Quartet*», лідер якого, піаніст і композитор Джон Льюїс, є автором безлічі власних тем сучасного джазу, наприклад, «*Django*». Репертуар колективу складався зі стандартів «ери свінгу» та бібопу, а також з оригінальних композицій. Характерна риса стилю квартету – елегантна й стримана музика, де часто використовується контрапункт, натхненний музикою бароко. «*Modern Jazz Quartet*» також став одним з перших джазових гуртів, які виступали у концертних залах, а не в нічних клубах та одягалися відповідно офіційного стилю, за прикладом ансамблів Дюка Еллінгтона й Джиммі Лунсфорда.

Деякі особливості кул-джазу, які затвердилися протягом його становлення:

- значно ширше використання поліфонії;
- імпровізація музикантів є плавною та лінійною;
- притаманній «інтонаційний холод», тон без вібрато;
- уникнення всього гучного та крайнього;
- відсутність агресивності;
- широке використання європейських елементів.

Цей стиль має багато спільного з модальним джазом за манерою гри, використанням гармонії. Посилену роль грає форма, поліфонізація і композиція. Один з відомих представників кул-джазу – піаніст із Каліфорнії Дейв Брубек. Він навчався теорії музики у Даріуса Мійо і разом із саксофоністом Полом Дезмондом створив квартет, який включав ще контрабасиста і ударника. Цей склад музикантів одним з перших став виступати в концертних залах коледжів і практикувати «живий» запис платівок.

Такі зірки джазового світу, як Майлз Девіс, Лі Коніц, Біллі Еванс, квартет Джона Льюїса, квінтет Джорджа Ширінга також є яскравими представниками даного стилю.

Паралельно з кул-джазом розвивались й інші джазові стилі: хард-боп, прогресив-джаз, ладовий (модальний) джаз, рок-джаз, соул-джаз, грав, фрі-джаз, кріейтів, постбоп, ейсід-джаз тощо.

У другій половині 1970-х великої популярності набув стиль «фьюжн». У витоків цього напрямку стояли такі відомі джазові виконавці: Орнетт Коулман, Сан Ра, «*Art Ensemble of Chicago*», Джордж Бенсон, Гербі Хенкок, Біллі Кобхем, Джон МакЛафлін, Джордж Дюк та інші. Вони прагнули оновити традиційне джазове звучання та збагатити електронними, етнічними інструментами та ритмами.

На відміну від джаз-року, котрий був поширений ще в період «рок-революції» у 60-х роках ХХ століття, музика фьюжн була в основному інструментальною, і створювалася переважно джазовими музикантами-професіоналами, які часто використовували прийоми кул і фрі-джазу.

Зі стилю фьюжн народився смус-джаз, де музиканти відмовилися від енергійних соло і динамічних *crescendo* попередніх напрямів. Цей джазовий стиль мав багато послідовників, таких як: Кріс Ботті, Ларрі Карлтон, Стенлі Кларк, Ел Ді Меола, Джефф Лорбер, Боб Джеймс, Лі Рітен, Дайана Кролл, Бредлі Лайтон, Дейв Грузін, Чак Лоеб та інші.

Протягом усієї другої половини ХХ століття джазові музиканти розвивали напрями, що виникли у його першій половині. Наприклад, у 80-х і 90-х джаз знову зазнав великого впливу латинської музики, що було властиво 1920-м.

Сьогодні джазова музика дуже різноманітна і ми спостерігаємо змішання все більшої кількості світових культур. Можливості подальшого розвитку джазу на сьогодні є достатньо перспективними, адже шляхи розвитку таланту та засоби його розкриття і вираження є непередбачуваними. Зокрема О. Лубяна зазначає: «Сьогодні вони шукають

нові повороти розвитку, не заперечуючи векторів, заданих музикантами XX ст.» [21, с. 4].

У сучасному джазовому світі особливу увагу привертає творчість сольних піаністів, котрі увібрали риси різних стилів межі XX–XXI століть. Серед таких: Хербі Хенкок, Чік Коріа, Маккой Тайнер, а також представники молодого покоління: Харольд Лопес-Нуса, Хіромі Уехара, Бека Гочіашвілі, Тигран Амаян, Віджай Айєр, Роберт Гласпер та інші. Сольні фортепіанні джазові композиції сьогодні досить популярні й широко представлені на концертній естраді, в записах альбомів, а також у необмежених інтернет ресурсах.

1.2. Творча постать Ахмада Джамалія як об'єкт наукового дослідження

У джазовій літературі зовсім небагато згадується постать Ахмада Джамалія. Це є досить дивним, зважаючи на надзвичайні успіхи, яких він досяг протягом своєї довгої творчої кар'єри. Він отримав такі відомі відзнаки, як «Маестро джазу» Національного фонду мистецтв (NEA), «*Living Legends*» (легенда центру) Кеннеді, стипендіат та науковий співробітник Єльського університету Дюка Еллінгтона, французький уряд включив його в престижний Орден мистецтв та літератури, отримав звання *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres* від міністра культури Франції, нагороду в Кеннеді Центрі виконавчих мистецтв у Вашингтоні та в останні роки – доктор музичних наук *Honoris Causa* в Консерваторії Нової Англії [37]. Американський джазовий продюсер Майкл Кускуна відзначив талант А. Джамалія насамперед як піаніста із природним даром володіти інструментом.

У «Книзі про джаз: від регтайму до ф'южну і не тільки» німецького журналіста та музикознавця Й.-Е. Берендта [40], автор створив «генеалогічне дерево» джазових піаністів і простежив взаємозв'язки та взаємовпливи в історії розвитку фортепіанного джазу. Лише деякі імена

джазових музикантів музикознавець не включив в основні напрямки класифікації: Дейва Брубeka, Ерrolла Гарнера та Ахмада Джамалє. Їх творчі кар'єри та спадщина відрізняється особливою індивідуальністю і не дозволяє пов'язати їх із якимось одним конкретним напрямом. Кожен з цих музикантів є індивідуальністю, особистістю, яка репрезентує окремий напрям джазового мистецтва.

В деяких англomовних монографіях все ж таки міститься матеріал про Ахмада Джамалє. Наприклад, у шостому виданні «*Writings in Jazz*» (2006) Н. Девіса, автор коротко описує вклад Джамалє у розділі про Піттсбург Джаз [44], а Т. Джойя у другому виданні «*History of Jazz*» (2011) детально описує біографічні відомості про Джамалє, включаючи деталі його записів та стилістичні концепції [47].

Цілком можливо, що автори та музикознавці просто уникали теми щодо піаніста, що пов'язано з тривалими дискусіями про значення його творчості. Навіть наприкінці 1950-х, на злеті кар'єри, критики ставили під сумнів його внесок у розвиток джазу. Тому переважна більшість матеріалів та інформації про А. Джамалє міститься у статтях, рецензіях, інтерв'ю в журналах та радіо (переважно англomовних). Усі ці джерела розкривають його творчий портрет як видатного джазового піаніста, композитора, аранжувальника та імпровізатора; іноді приводяться до публікації маловідомі, рідкісні факти творчого і приватного життя, що підкріплюються матеріалами зі слів самого музиканта і спогадами колег, друзів-сучасників, членів родини. Ґрунтовно досліджується творча спадщина та концертна діяльність митця, здійснено систематизацію композицій та дисків, проаналізовано еволюцію творчого стилю Джамалє [2, 4, 5, 9, 11, 15, 33, 39, 49, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65].

Деякі дослідження містять фрагменти автобіографії композитора, що відіграє надзвичайно важливу роль для подальших наукових пошуків, подається інформація щодо записів його творів.

Хоч джазовий музикант не досить часто з'являється в анкетах популярності, все ж його колеги-музиканти висловлюються про нього завжди з великою повагою та пошаною.

Зокрема значна кількість згадок про нього міститься в публікаціях присвячених Майлсу Девісу, на якого творчість А. Джамалю справила значний вплив. Відомий джазовий трубач не тільки запозичував пісні з репертуару піаніста, а й можливо, краще, ніж будь-хто, розумів, як Джамал отримував таку вогнену міць з такої невеликої кількості нот. Девіс часто згадував: *«Коли говорять, що Джамал мав на мене великий вплив, це дійсно так»* [44, с. 16].

Музиканти стали друзями ще в 1950 році й товаришували, підтримуючи зв'язок до самої смерті Девіса (1991). Трубач підтримував Джамалю, часто граючи версії його пісень (*«Ahmad's Blues»*, *«New Rhumba»* тощо). Ще наприкінці 50-х він розмістив цілу низку власних версій композицій Джамалю у своїх альбомах, та ніколи не соромився зізнаватись у впливі, який на нього мала музика і творчість Джамалю. Майлс Девіс згадував: *«Опинившись у Чикаго, я пішов послухати його, і він просто приголомшив мене своїм розумінням музичного простору, легкістю дотику до клавіш, стриманістю виконання та фразуванням звуків, акордів та пасажів. Я захоплювався його ліризмом, його манерою гри та тим, як він використовував музичний простір в ансамблевому звучанні своїх гуртів»* [цит. за 1].

Музика Джамалю має неоціненний вплив не тільки на джаз у невеликих групах, а й на молоде покоління джазових музикантів. Як пише М. Кускуна на офіційному сайті лейблу *«Mosaic Records»*: *«Його використання розширених вальсів, його легкий дотик і його економичність – з сильною відданістю гри на «просторах» – відкрили шлях для подальших інновацій Седаром Волтоном, Гілом Евансом, МакКоем Тайнером та багатьма модалістами, які слухали те, що робив Ахмад Джамал»* [43].

Джамалю вважають своїм кумиром Ренді Вестон, Кіт Джарретт, Джек Де Джонетт, Гері Пікок та інші джазові зірки. За твердженням Л. Аускрена, *«музикант також є наставником талановитої та самобутньої піаністки Хіромі Уехара»* [1]. Сучасний американський джазовий піаніст Ерік Рід зазначає, що *«завжди вражений його блиском. Все, що він робить, цілком органічно та оригінально»* [48]. Інший джазовий виконавець – Джекі Террассон, зізнається, що перейняв дотик і динамічний діапазон Джамалю, що сприяло популяризації ансамблевих ідей музиканта в його власній групі [45, с. 32].

1.3. Музичний стиль та інновації Джамалю як імпровізатора, композитора, лідера джазового тріо

Американський музичний критик Стенлі Крауч у нарисі про Ахмада Джамалю (1989) підкреслює значимість музиканта у розвитку джазу: *«Хоча жоден музикант з 1945 року не домінував на джазовій сцені з величезним впливом Чарлі Паркера, також правда, що жоден виконавець після великого альт-саксофоніста не був таким важливим для розвитку свіжої форми в джазі, як Ахмад Джамал»* [42, с. 98].

Дійсно, протягом своєї довготривалої музичної кар'єри, А. Джамал зарекомендував себе як один з новаторів джазового мистецтва. Інноваційні ідеї музиканта втілювалися в життя, тому що він чудово знався на джазових традиціях, розумів основи ідіоми та творчі досягнення своїх попередників. Окрім того, Джамал – першокласний майстер і виконавець свінгу, який вміє тримати контроль над ритмом. Це дозволило музиканту досягти свободи музичних фраз, різноманітності атак звуковидобування, а блоку акорди, стаккато, повітряні лінії, трелі, арпеджіо (часто ізольовані), використовувати як основу рухів.

Важливою вплив на формування особистості А. Джамалю зіграло перебування у Піттсбурзі, адже саме там він потрапив під вплив таких

джазових виконавців як Біллі Стрейхорн, Ерл Хайнс, Мері Лу Вільямс, Еррол Гарнер. *«Піттсбург означає все для мене і досі»*, – зауважував музикант у 2001 році [49].

В юнацькі роки Ахмад Джамал ґрунтовно вивчав основи традиційного джазу і європейського класичного стилю, тому манера виконання та його творчі принципи зросли під впливом цієї стилістики. Наприклад, він надихався діяльністю таких творчих особистостей як, Арт Тейтум, Тедді Вілсон і особливо Еррол Гарнер:

1. Легендарний піаніст довоєнної епохи Арт Тейтум своєю віртуозною грою затьмарив всіх попередників. Він майже завжди грав соло або в тріо. Одного разу Тейтум випадково почув, як грає чотирнадцятирічний Джамал і сказав, що Він буде видатним! Вже юнаком Ахмад Джамал мав феноменальну техніку і прагнув грати не так як усі.
2. Тедді Вілсон досить елегантно та невимушено перекладав на мову фортепіано манеру гри на духових інструментах в епоху свінгу.
3. Еррол Гарнер – блискучий самоучка, який не знав нот, але за роялем перетворювався на цілий оркестр в одній особі і при цьому вмів ряд звуків наповнити істинно джазовою пульсацією. Він розробив свій неповторний «оркестровий» стиль.

З останнім музикантом у Ахмада Джамаля особливо багато спільного:

- обидва народилися в Піттсбурзі;
- почали грати на фортепіано в ранньому віці (з 3 років);
- професійну кар'єру піаніста розпочали дуже рано;
- протягом творчого шляху розробили власні неповторні стилі, основані на оркестровості.

Протягом плідної творчої праці з різними гуртами, оркестрами, музикантами, гастроюванням і численними записами, Джамал створив неповторний індивідуальний стиль. Він вирізняється своєю динамічністю,

віртуозністю, темпераментом (з тенденцією до ретельного відбору музичних засобів виразності у поєднанні з простотою та органічністю композиційного цілого).

Одна з основних новаторських спроб Джамаля – підштовхнути джаз у напрям популярної музики. Замість того, щоб зосереджуватися на досягненнях «блискучого» бібопа, музикант підкреслює простір і час у своїх оригінальних композиціях, аранжуваннях та інтерпретаціях. Тим самим робить важливі кроки у напрямку нового руху – «кул-джазу». Наприклад, замість того, щоб грати мелодію в одному темпі й імпровізувати під очікуваний вид акомпанементу, Джамал шукає оркестрових ефектів і перетворює будь-яку композицію на симфоністу. Він дуже розумно й організовано застосовує рифи, інтермедії, лінійні розробки, гармонічні заміни, модуляції, тональності, метр, темпи, тембри, що одна пісня може стати екскурсом по найвинахідливішій імпровізації джазового стандарту. За словами критика Л. Сакса: *«Джамал завжди був майстром динаміки. Вона його хліб із маслом. Йому подобаються різкі зміни часу та темпу, контраст між світлом і темрявою та проникливі ігри напруги та розслаблення»* [62].

Унікальний музичний стиль А. Джамаля полягає у використанні оркестрових ефектів та незвичайній здібності контролювати як одночасний, так і послідовний розвиток різних мелодій, котру він набув у співпраці з оркестром ще в юнацькому віці.

В історії джазу за Джамалем також закріпилося місце «винахідника тріо». Він переосмислив формат ансамблю, підкресливши взаємодію трьох артистів, у протилежність стандартного принципу превалювання фортепіанно-соліста з підтримкою ритму. Його аранжування викликали чималий інтерес у колег, критиків та оточуючих, бо вони набули ансамблевої свободи. Створити такий формат гри в тріо у джазовому мистецтві було справді інновацією.

Ще до того, як Джамал став лідером тріо, більша частина його музичної освіти та розвитку була зосереджена на досвіді прослуховування творів та численних виступів у добре відрепетованих оркестрових ансамблях. Тому він отримав великий досвід щодо організації гуртів, оркестрування та аранжувань.

У 1940–1950-х роках, коли було популярним тріо у складі: фортепіано – гітара – бас (започаткована традиція Нетом Кінгом Коулом та його послідовниками Арт Татумом і Оскаром Петерсоном), Джамал шукав іншого звуку і був одним з перших, хто прийняв новий формат: фортепіано – бас – барабани (1956). А у записах його тріо без барабанщика почуття часу і ритму було чітко визначено пульсаціями чвертних тривалостей басистом Едді Калхуном, тоді як Джамал та гітарист Рей Кроуфорд чергували свої позиції між соло та акомпанементом.

Наприкінці 50-х гурт у складі з басистом Ізраелем Кросбі та барабанщиком Вернелем Фурньє у чикагському готелі «*Pershing*» записали успішний альбом «*At the Pershing: But Not for Me*» (1958), котрий був безумовно оманливий. Троє музикантів ефективно замаскували сувору музичність у ритмі, котрий дуже сподобався публіці.

Протягом своєї творчої діяльності як лідер гурту, починаючи з 50-х й до сьогоднішнього дня, А. Джамал виробив свої індивідуальні особливості роботи з ансамблем. Деякі з них:

- спосіб виконання композицій «по руці», тобто музиканти реагують на жестикуляцію піаніста-лідера. Вони створюють музику з конструкцій, які Джамал швидко змінює та із фрагментів, котрі заздалегідь були відрепетовані. В одному з телефонних інтерв'ю 2020 року, музикант пояснює: «Я дирижую. Мій палець, що вказує на вершину, означає, що я йду на вершину композиції. Коли я схрещую зап'ястя, це означає, що я йду на міст, або скорочу час. А іноді роблю словесні репліки. Я не завжди обмежуюсь жестами руками» [48];

- у музикантів немає виписаного нотного матеріалу;
- гурт не має і виписаного сет-листа, тобто список виконуваних творів створює сам Джамал під час виступу. Він починає грати, а учасники ансамблю повинні моментально підтримати його гру, тобто прекрасно знати весь репертуар;
- А. Джамал репрезентує своє тріо як оркестр і цим досягає єдиного звучання. Тонко поєднуючи самотійність ролі баса і ударних, розглядає їх як мідні й дерев'яні духові інструменти в оркестрі;
- рамки фону і першого плану переплітаються між музикантами, де кожен із музикантів відіграє свою важливу роль;
- особливе навантаження має контрабасист, бо важлива і значуща частина композицій – це спільне виконання фортепіано і контрабасу;
- тонкі музичні ідеї Джамалю іноді нагадують принцип гри Каунта Бейсі, де груви та рифи зі стриманим, але енергійним магнетизмом спритно готують до драматичних змін динаміки та напрямку.

Окрім того, Джамал виробив індивідуальні риси стилю аранжувань композицій:

- включає унікальне відчуття простору;
- ритмічні інновації;
- яскраві гармонічні сполучення;
- мелодійні фігури лівої руки в поєднанні з паралельними чи протилежними лініями;
- акордові альтерації;
- інтермедії остинато на педалі у витонченій динаміці.

Починаючи з 70-х, Джамал став грати на електричному фортепіано, котре набирало великої популярності в цей час. Зокрема О. Лубяна зазначає: *«Електронні інструменти остаточно влаштувалися у*

джазовому виконавстві з 1970-х років і сьогодні вважаються такими ж традиційними, як решта акустичних інструментів джазової сфери» [21, с. 10]. Одними з перших джазових піаністів, котрі також експериментували у використанні електричного фортепіано були: Джо Завінул, Чік Корія, Гербі Хенкок, Джозеф Сміт.

В останні роки А. Джамал розширив своє тріо четвертим учасником ансамблю: фортепіано – бас – барабани – перкусія. Зазвичай перкусіоністом виступає Маноло Бадрена, який активно застосовує латинські ритми на бонго, конгу, використовує дзвіночки і флексатон.

Висновки до розділу 1

Ахмад Джамал – талановитий американський джазовий піаніст, музичний новатор, блискучий імпровізатор та автор багатьох тем і композицій, котрі увійшли до репертуару музикантів сучасного джазу. Деякі семпли з його композицій навіть використовували сучасні хіп-хоп виконавці Нас і Коммон.

За словами відомого американського критика Стенлі Крауча, стиль та музика А. Джамала має вплив на тому ж рівні, що і Джеллі Ролл Мортон, Флетчера Хендерсона, Дюка Еллінгтона, Арта Тейтума, Каунта Бейсі, Телоніуса Монка, Горація Сільвера та Джона Льюїса. Ці всі музиканти також вплинули на форму і структуру джазової музики, їх ансамблі були моделями їх музичного бачення.

Вже майже сімдесят років Ахмад Джамал є значною фігурою у світі сучасного джазу. Й до сьогодні він займається активною концертною діяльністю. А. Джамал є одним з представників модерн-джазу (кул, необоп), зробив важливий внесок у створення і розвиток концепції сучасного джазового піанізму.

Ахмад Джамал – піаніст дуже досвідчений, віртуозний і технічний. Не зважаючи на те, що він добре знається на ідіомах свінгу і бібопа, він

віддавав перевагу грі в іншому стилі з тонкими нюансами. Це один із аспектів, котрі розкривають його як новатора. Кореспондент журналу «*The New Yorker*» влучно описав творчий підхід Джамалю: *«Коли більшість джазових піаністів час від часу йдуть на крайнощі, а потім кидаються назад у безпечне місце, Ахмад Джамал живе з логікою потоку свідомості. Джамал реорганізує звичайні мелодії, розривні ритми та гармонії з радісною віддачею»* [41].

Незважаючи на недослідженість його творчості у науковій та інформаційній літературі, невизначеність стилю, до якого можна було б віднести піаніста, Джамал стояв і у витоків модалізму в джазі. У своїх авторських композиціях та аранжуваннях для тріо він часто віддає перевагу ладам і багатозвучним акордам, що зрештою мали тенденцію в модалізмі. Наприклад, п'єси Майлза Девіса в модальному стилі, зокрема «*So What*» і «*Impressions*», мають свої витoki із композиції «*Pavane*» А. Джамалю.

Більшість піаністів його покоління перебували під сильним впливом Бада Пауелла: правою рукою грали швидкі монотонні мелодії, а лівою – ритмічні партії. А. Джамал же не дотримувався такого підходу, діяв по-іншому: наголошував на використанні широко арсеналу динаміки і різноманітних ритмічних формул, яскравих гармонічних сполучень, акордової альтерації, мелодизації фактури лівої руки в поєднанні з паралельними чи протилежними лініями правої.

А. Джамал тісно співпрацював зі своїми колегами по тріо – басистом і барабанщиком. У своїх виконаннях вони досягали щільного й індивідуального звучання ансамблю. Навіть ранні записи їх гурту звучать досить свіжо. Уже в розпалі популярності, в кінці 50-х, тріо грало так ніби вони були з'єднані разом. Джамал завжди умів обирати особливі мелодії і вдало їх розташовувати.

За довгий період творчої кар'єри, стиль Джамалю сильно змінювався: записи 1950-х років відрізняються особливою легкістю й безтурботністю; у

70-х – переважають карибські мотиви; 90-і – роки хорових колажів і бравурних композицій. Також варто звернути увагу і на його відмінне почуття гумору, котре він так часто висловлює музично, зокрема на концертних виступах (на багатьох відео звітах різноманітних концертах можна простежити таку тенденцію).

Проте одна з констант його стилю, а саме імпровізація, завжди залишається основним моментом у музиці. Ось що каже сам А. Джамал: *«Я вірю в імпровізацію. Імпровізують усі музиканти. Навіть Бах, Моцарт та Бетховен імпровізували. Імпровізація та свобода – це синоніми. Мета будь-якого музиканта – досягнення свободи, але досягти цього вдається рідко»* [37].

РОЗДІЛ 2

АХМАД ДЖАМАЛ – ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ

2.1. Юнацтво: етап становлення особистості

Дев'яносто два роки тому, 2 липня 1930 року, у Піттсбурзі (штат Пенсільванія), в сім'ї покоївки та працівника металургійного комбінату народився Ахмад Джамал. Він був одним з чотирьох дітей родини (разом із братом Робертом і сестрами Джеральдін і Офелією). Повне ім'я музиканта від народження – Фредерік Рассел Джонс, але він не любить, коли його так називають. Відколи юнаку виповнився 21 рік, він прийняв іслам і змінив ім'я на мусульманське – Ахмад Джамал.

На фортепіано Джамал почав грати у трирічному віці, повторюючи акорди на інструменті за своїм дядьком Лоуренсом, а у 7 років уже серйозно почав займатися музикою. Першим педагогом Джамала була Мері Кардуелл Доусон (засновниця першої і єдиної афроамериканської оперної трупи «*National Negro Opera Company*»), яка справила значний вплив на його розвиток як музиканта та особистість. У 7 років він уперше виступив на радіо. Коли Доусон переїхала до Вашингтона, Джамал продовжив навчання у піаніста Джеймса Міллера. У цих двох педагогів Джамал вивчав класику, але його увагу поступово почав привертати джаз. Відтоді, коли в середній школі *Westinghouse* він почув виступ Ерrolла Гарнера, дуже захопився ним і почав збирати його записи.

У 10 років він уже почав складати невеликі музичні п'єси, а також оркестрував і виконував твори Ференца Ліста, вивчав музику Дюка Еллінгтона, Арта Татума, Ната Коула, Ерrolла Гарнера та багатьох інших. «У Піттсбурзі ми не поділяли дві школи. Ми вивчали Баха та Еллінгтона, Моцарта та Арта Татума. Коли ви починаєте з 3, ви граєте, що чуєте. Я все це чув» – пригадував музикант [37].

Тітка Джамаля також захоплювалася джазовою музикою і надсилала йому ноти з різними піснями, стандартами. Вже до 11 років у нього було достатньо репертуару, щоб професійно виступати з місцевими музикантами, деяким з яких було далеко за 60. В цей час юний музикант також усвідомив, що текст пісні має тісний зв'язок із мелодією і може пливати на її трансформації.

В 11 років відбувся професійний дебют музиканта, а в 14 він доєднався до Американської федерації музикантів, хоча мінімальний вік її членів становив 16 років (див. Додаток 1). Одного разу в клубі, де виступав Джамал, легендарний піаніст Арт Тейтум почув гру юного піаніста і сказав: «Він буде великим!».

Здобувши диплом середньої школи Джорджа Вестингауза в 17 років, Джамал відклав навчання у Джульярдській школі та почав гастролювати з оркестром Джорджа Хадсона. В інтерв'ю 2019 року Джамал згадував: «У *Westinghouse High* я грав у молодшому та старшому оркестрах, а наш музичний керівник, пан Карл МакВікер, заснував щось під назвою *K-Dets*, що було дуже новаторським. Це був всеамериканський оркестр, який виконував у 1940-х роках як європейську класичну музику, так і американську класичну музику – «джаз»» [64].

За час гастролей оркестр грав на сценах великих театрів США. Наприклад, в історичному театрі *Apollo* у Нью-Йорку та *Howard Theater* у Вашингтоні (федеральний округ Колумбія). Вперше Джамал вийшов на сцену *Apollo* з оркестром у 18 років. На цей час молодий піаніст вже грав джаз як професіонал. Проте, поїздивши гастрольми лише рік, Джамал залишив оркестр, бо зрозумів, що робота під чийось керівництвом не для нього.

У телефонному інтерв'ю Ю. Холлі-молодшому (2020), Джамал розповів, що приїхав до Чикаго у 1948 році через його дівчину Вірджинію Вілкінс і не міг працювати, тому що було обмеження профсоюзу [48]. На

початку 1949-го Джамал одружився і вирішив оселитися в Чикаго назавжди.

У тому ж році, музикант почав грати у свінговому квартеті «*The Four Strings*» (див. Додаток 1.2). Через рік, з причини відсутності достатньої роботи, гурт покинув його лідер, скрипаль Джо Кеннеді. Джамал дуже поважав його і вважав Джо одним із найвпливовіших людей у своєму житті. Він мав чудовий оркестровий смак, робив оригінальні аранжування та майстерно імпровізував на скрипці.

Після того як Джо Кеннеді пішов, гурт змінив назву на «*The Three Strings*». Першими учасниками тріо разом із Джамалом стали Едді Келхаун (контрабас) та Рей Кроуфорд (гітара). Джамал особливо поважав останнього за перкусивну манеру гри на гітарі, незважаючи на те, що той взагалі був чудовий тенор-саксофоніст і змінив інструмент лише через хворобу легенів. Рей мав звичку отримувати ударний звук на ладах своєї гітари, згодом це стали наслідувати багато гітаристів.

Очоливши гурт, Джамал одразу став формувати та втілювати в життя свою концепцію тріо. Щоб новостворене тріо функціонувало, як він задумав, кожен учасник повинен був чітко дотримуватися дисциплінованого підходу. Співпраця та взаємодія між музикантами були центральними в концепції Джамала і його колеги по групі це одразу сприйняли.

Особливо тісною була взаємодія між Джамалом та гітаристом Кроуфордом: обидва виявили вміння прислухатися один до одного, щоб досягти тонкого балансу між двома інструментами при одночасній грі. Наприклад, коли Джамал грав в стилі бібоп (права рука грає одноголосно мелодію, а ліва – тему, партію), то кількість компліментів у лівій руці визначала, скільки часу Кроуфорд має заповнити своїми власними компліментарними патернами; а коли піаніст переходив від одноголосних мелодій до блок-акордів – гітарист мав грати у відповідь, а не виконувати

функцію підтримки фортепіано. Також Джамал пропонував цікаві ритмічні фортепіанні супроводи до сольних імпровізацій Кроуфорда.

Інноваційним булай сама гра Кроуфорда на гітарі, коли він різними способами стукаючи по грифу імітував приглушені звуки перкусії, дещо схожі на бонго. Гітарист також адаптував техніку, щоб відповідати стилістичним потребам кожної композиції, чи то у стилі свінгу «*A Gal in Calico*» і «*Billy Boy*», чи латиноамериканської «*Rica Pulpra*».

Згодом учасники гурту регулярно змінювались. Грали басисти Річард Дейвіс, Ізраель Кросбі, Джаліль Нассер, ударники Вернелл Фурньє, Френк Гант. Як зазначає Л. Аускрен «*Змінювалися партнери – залишалось тріо Ахмада Джамала*» [1]. В цей час музиканти постійно працювали в чиказькому місцевому клубі «*Blue Note*».

Пізніше, в інтерв'ю Р. Шейніну (2019) Джамал пояснював чому йому не подобалось, коли їхній гурт називали «тріо»: «*Я виріс у Піттсбурзі в оркестрі. Я грав з багатьма оркестрами, тому завжди тримав оркестр у своїй голові. Ось чому я не люблю називати свою групу «тріо». Я волію називати це «ансамблем», тому що я все життя грав із ансамблями*» [62].

В цей час Джамал був у чудовій формі. Його гра вирізнялася чіткістю й неквапливістю, легкістю і відривчатістю, насиченістю й акцентованістю, або різними комбінація того й іншого. Наприклад, у композиції «*All Of You*» Коула Портера він демонструє свою майстерність дотику: Джамал відтіняє свої ритмічно зміщені перекази мелодії різним ступенем атаки звуку, незалежно від того техніка гри залишається бездоганною. В деяких фрагменти можна відчувати певне самообмеження фортепіанного простору. Водночас він створює простір в оркестровці: драматичними зрушеннями у верхніх регістрах, зниженням динаміки, редагуванням матеріалу та зменшенням кількості звуків.

Під час гастролей у Детройті (1951), де у 40-х, 50-х роках проживала велика мусульманська община, Джамал зацікавився ісламом та ісламською

культурою. Він змінив ім'я та релігію подібно тому, як це робили багато джазових музикантів афро-американського походження.

Справжня слава до гурту Джамала прийшла тоді, коли музиканти почали грати в шумному нью-йоркському клубі «*The Embers*» (1950-ті роки), де один з їхніх концертів відвідав впливовий джазовий продюсер Джон Хаммонд (виконавчий директор і скаут лейблу *Columbia*; мав великий авторитет у джазових колах. Саме він сприяв розвитку зірковим кар'єрам Бенні Гудмана, Біллі Холідей та Каунта Бейсіа). Д. Хаммонд зацікавився молодими перспективними музикантами і допоміг їм заключити контракт з легендарним лейблом *Okeh Records*, що належав корпорації *Columbia*.

Період співпраці «*The Three Strings*» з *Okeh Records* виявився дуже плідним. Вже у 1951 році на лейблі вийшов перший запис тріо «*Ahmad's Blues*» у складі: Ахмад Джамал – фортепіано, Рей Кроуфорд – гітара, Едді Калхаун – бас [50]. Дану композицію піаніст створив ще у 1948 році під час гастролей у Філадельфії. Очоливши групу як лідер (1951), А. Джамал почав писати діаграми, аранжування, де імпровізації музикантів не були випадковими. «Замість того, щоб тягнутися назовні, щоб створити відверто революційне звучання, Джамал досліджував внутрішню роботу невеликого ансамблю, щоб контролювати, формувати та драматизувати свою музику. “Я не мислю одиничними рядками, – сказав він одного разу, - я мислю концепціями біг-бенду”», – зазначає Б. Вальцер в журналі «*The New York Times*» [9].

Вже на той час, 21-річний Джамал мав великий досвід, який отримав навчаючись в Піттсбурзі та співпрацюючи з Кроуфордом і Кросбі. Він уже збирав велику аудиторію та ставав впливовим і відомим. Майлз Девіс, з яким вони потоваришували в цей період, дуже поважав і хвалив піаніста, а також перейняв деякі його аранжування у свій репертуар.

2.2. Період творчого визнання. «Тріо Джамалє»: популярність, критика, відомість у джазовому світі

1957-го року музикант повернувся з Нью-Йорку до Чикаго. Звучання гурту значно змінилося і тріо набуло класичного вигляду: Джамал – Кросбі – Фурньє. Гітарист Рей Кроуфорд до Чикаго не поїхав і його змінив не гітарист, а барабанщик. Таке рішення стало перехідним етапом у розвитку тріо Джамалє та впровадженні в життя нової концепції гурту.

Спочатку барабанщиком був Уолтер Перкін. Він віддавав перевагу скромній допоміжній ролі в тріо та адаптував ритми Кроуфорда в стилі конгу до барабанів. Згодом його змінив майстер креольських ритмів, ударник Вернел Фурньє, якого Джамал довгий час волів бачити у складі свого ансамблю. Кросбі грав у гурті до своєї смерті (1962), а Фурньє працював з Джамалом до 1966 року. Про тріо того часу піаніст згадує так: *«То була безпрецедентна музична хімія. У мене були й інші: у мене завжди були одні з найвидатніших музикантів у світі»* [63].

Тріо працювало у чиказькому готелі «*Pershing*» та співпрацювало з лейблом *Argo*, що знаходився під впливом і керівництвом братів Леонарда та Філа Чессов, господарів чиказької фірми звукозапису «*Chess Records*». З того часу залишилися відеозаписи гри гурту Ахмада Джамалє з Ізраєлем Кросбі та Вернелом Фурньє. Наприклад, композиція «*Darn that dream*», Чикаго (1959) [56]. Як зазначає К. Волков: *«Того ж року тріо випустило на легендарному лейблі Чикаго Chess концертний альбом «At the Pershing: But Not for Me», записаний в ресторані готелю «Першинг», який став бестселером і хрестоматійним зразком мистецтва джазового фортепіанного тріо»* [11].

Дійсно, концертний альбом «*At the Pershing: But Not for Me*» (див. Додаток 1.4) став широковідомим, залишався у популярній десятці різних чартах та був лідером серед продаж дисків цілих

108 тижнів, ставши одним із найбільш продаваних джазових альбомів усіх часів.

Легендарний трек «*Poinciana*» в новому аранжуванні Джамалю був вперше випущений саме у цьому альбомі. Піаніст виконував композицію уже кілька років, але вона зазнала справжнього успіху після того, як 16 січня 1958 року в готелі «*Pershing*» відомим на той час інженером Малом Чізхолмом була встановлена апаратура для запису (дводорожній переносний магнітофон). Як згадує сам Джамал: «*Чотири ночі та сорок три треки опісля – At the Pershing!*» [48]. Варто зазначити, що керівництво готелю завжди йшло на зустріч музикантам, тому запис альбому, на якому наполягав саме піаніст, відбувся майже авдитразу після його побажання.

Платівка, яка вийшла, підкорила джазовий світ, а твір «*Poinciana*» став справжнім хітом і «візитівкою» гурту. Композиція протрималась у чарті *Billboard* більше двох років (що досить рідко відбувається з джазовими композиціями) [38].

Група відразу стала популярною. Альбоми записані в цей період мали успіх і розходилися великими тиражами:

- «*Chamber Music of the New Jazz*» (1956);
- «*At the Pershing: But Not For Me*» (1958);
- «*Ahmad's Blues*» (1959).

Для Ахмада Джамалю, молодого музиканта, такий успіх став несподіванкою. Адже на той час він був певною мірою незрозумілий музичним критикам, які не оцінили винахідницькі якості його гри. Раптово піаніст опинився в центрі уваги критиків, колег і преси, а його композиції та стиль гри стали предметом вивчення й наслідування. «*Сьогодні це саме популярне тріо в джазі*» – таку оцінку надав журнал «*Times*» в серпні 1959 року.

Паралельно з успішним кар'єрним злетом, піаніст стикнувся з шквалом критики та нерозуміння. Наприклад, Мартін Вільямс,

незважаючи на тривалий успіх альбому, написав різку рецензію на альбом і дав йому оцінку лише у дві з половиною зірки. За його словами, даний альбом Джамалю навіть не слід вважати джазовим.

Багато музичних критиків намагалися визначити особливості гри Джамалю на фортепіано в аспекті відмінностей від попередників і сучасників, а не значення його як концептуаліста та відверто нехтували його суттєвим внеском. Проте, А. Джамал мав свіжу концепцію джазової клавіатури, яка виділялася із загальної маси виконавців 1950-х років, яка й до сьогодні звучить надихаюче. Його гра справила революцію у використанні простору та часу в джазі: Джамал знав і відчував коли слід стриматись і відсторонитися, а коли досягати значного ефекту (він експериментував на обох крайностях). А. Джамалю зазвичай хвалять за тонкість гри, але він також заслуговує на визнання за його майстерність створювати грандіозний драматичний ефект у потрібний момент виступу. Піаністи могли б багато чого навчитися, вивчаючи його твори, хоча б для того, щоб оцінити, як використовувати повний динамічний та виразний діапазон інструменту.

Починаючи з 1958 року А. Джамал мав дуже щільний концертний графік, виступав у радіопрограмах *Music USA*, здійснив низку турне, брав участь у джазових фестивалях. У 1959-му він подорожував Північною Африкою, щоб ознайомитися з варіантами інвестицій. Двадцяти дев'ятирічному Ахмаду також було цікаво дізнатися про батьківщину своїх предків. Цю подорож він планував з 11 років: *«Моєю давньою мрією було поїхати до Африки, і я здійснив це за допомогою свого запису»* [48].

Окрім творчого визнання, Джамал мав і комерційний успіх. Повернувшись до США після туру Африкою, піаніст відкрив у Чикаго свій клуб із рестораном *«The Alhambra»* на кошти, отримані від альбому *«At the Pershing: But Not for Me»*. Тепер його розклад гастролей став менш щільним і більшу увагу він приділяв саме творчим інтересам.

У цей період тріо Джамалія випустило декілька альбомів на *Argo*:

- «*Ahmad Jamal Trio, Vol. 4*» (1958): досить цікавим є трактування і виконання композиції епохи свінгу «*Stompin' at the Savoy*» і святкової кубинської пісні «*Taboo*», написаної М. Лекуною, де Кросбі одночасно грає на басу пічікато вказівним пальцем з маракасом між мізинцем і четвертим пальцями на одній правій руці. Цей тип гри використовувався в ряді латиноамериканських груп;
- «*Ahmad Jamal at the Penthouse*» (1960);
- «*Happy Moods*» (1960);
- «*Ahmad Jamal's Alhambra*» (1961);
- «*All of You*» (1962) (див. Додаток 1.5): гра Джамалія чітка і некваплива. Зокрема, в однойменній композиції №4 «*All Of You*» Коула Портера, він демонструє свою майстерність дотику, відтіняє ритмічно зміщені перекази мелодії з різним ступенем атаки, створює простір в оркестровці з драматичними зрушеннями у верхніх регістрах, зменшує кількість фігур у лівій руці. Починаєш відчувати значущі моменти самообмеження та простору.

Передуючи цим альбомам був записаний «*The Piano Scene of Ahmad Jamal*» на *Okeh* (1951). Найцікавішим треком альбому є винахідливий погляд на композицію «*Ravanne*» М. Гулда. Це життєрадісний і бадьорий трек, де мелодія схожа на риф в дещо нагадує композицію «*So What*» Майлза Девіса.

В цих та інших альбомах Джамал розкривається як майстер оркестрування. Він точно і бездоганно організовує голоси свого тріо для досягнення балансу, використовуючи різні комбінації, регістрів і динаміки. Його аранжування містять багато заздалегідь продуманих елементів щоб посилити момент імпровізації.

Клуб «*The Alhambra*» пропрацював понад десять років (1959–1961). В цей час музикант пережив розлучення і не потребував ні власного ресторану, ні будинку з 16 кімнат, котрий на той час мав. «*Альгамбра* була

дуже кошмарним підприємством, яке заохочувалося безліччю людей навколо мене» – згадує Джамал [48]. У наступному році гурт «*The Three Strings*» розпався. Ахмад Джамал переїхав до Нью-Йорка і взяв перерву у своїй музичній кар'єрі на три роки. В цей час він ніде не виступав, оскільки успіх альбому «*At the Pershing: But Not for Me*» позбавив його необхідності постійного заробітку.

З середини 60-х А. Джамал став іноді виступати і записуватися ще й з симфонічними оркестрами. Так, у 1964 році Джамал об'єднався з басистом Джамілем Насером (грали разом протягом восьми років), а у 1966-му Фурньє змінив Френк Гант (який грав у гурті до 1972 року). Зберігаючи свою популярність, Джамал писав багато музики та інтерпретував стандарти, бродвейські пісні, поп-мелодії у своєму унікальному стилі.

За цей період гурт записав ще декілька альбомів на *Argo* (пізніше був перейменований на *Cadet*):

- «*Naked City Theme*» (1964);
- «*The Roar of the Greasepaint*» (1965);
- «*Extensions*» (1965);
- «*Rhapsody*» (1966);
- «*Heat Wave*» (1966);
- «*Cry Young*» (1967);
- «*The Bright, the Blue and the Beautiful*» (1968).

З концертним альбомом «*Ahmad Jamal at the Top: Poinciana Revisited*» Джамал дебютував на лейблі *Impulse Records* у 1968 році. На *Impulse* були записані ще такі альбоми:

- «*The Awakening*» (1970);
- «*Freeflight*» (1971);
- «*Outertimeinnerspace*» (1972).

Починаючи з 1969 року музикант розвивав інші проекти та пробував різні стилі. Так до альбому «*The Awakening*» увійшли бразильські пісні. А

останні два альбоми були записані під час джазового фестивалю в Монтре. Цікавим є те, що електричне фортепіано *Fender Rhodes*, на якому грав Джамал, було зламане технічно і динамік працював лише з одного боку. Тому це незвичайний запис, бо інструмент давав половину того, що передбачалося.

У 60-х і 70-х роках А. Джамал виступав і записувався ще з басистом Джамілем Насером та барабанщиком Френком Гантом. Таким складом у 1970 році вони записали звукову доріжку до фільму «*M.A.S.H!*» Роберта Олтмена, де Джамал вже грав на електричному фортепіано [54] (див. Додаток 1.6). Варто зазначити, що 1070-х Ахмад Джамал грав лише на акустичному фортепіано. А альбом «*The Awakening*» був останнім, на якому джазмен грав на акустичному інструменті у звичайній послідовності.

У 1970-х Джамал перейшов на лейбл *20th Century* та продовжив випускати альбоми, котрі залучали різножанрову аудиторію, як хардкор-джазову, так і кросоверну. З його альбомів цього періоду, «*Genetic Walk*» (1975) та «*Intervals*» (1979) увійшли до чартів *R&B*.

Протягом 70-х та 80-х років Джамал грав у складі тріо з фортепіано, басом та барабанами, але іноді розширював групу, додаючи гітару. Усі ці роки склад тріо постійно змінювався: Джамал співпрацював з такими музикантами: Джорджем Хадсоном, Рейем Кроуфордом, Едді Колхауном, Річардом Девісом, Вернелем Фурньє, Френком Гантом і багатьма іншими. На початку 80-х Джамал випустив кілька альбомів із вібрафоністом Гері Бертоном та гастролював із ним. Він також часто виступав із барабанщиком Ідрісом Мухаммедом.

Варто зазначити, що 80-ті були дуже продуктивними роками. На їх початку Джамал записав альбоми:

- «*Night Song на Motown*» (1980);
- «*Live in Concert Featuring Gary Burton*» (1981).

В цей час музикант підписав контракт з *Atlantic* і випустив ще кілька альбомів, котрі були добре прийняті критиками та слухачами. У них він повернувся до свого класичного акустичного звучання невеликого гурту:

- «*Digital Works*» (1985);
- «*Live at the Montreal Jazz Festival 1985*» (1985);
- «*Rossiter Road*» (1986);
- «*Crystal*» (1987);
- «*Pittsburgh*» (1989).

1985 року Джамал дав інтерв'ю Маріан МакПартланд для її шоу «*Piano Jazz*» на *NPR*, в якому зазначив, що рідко грає «*But Not For Me*», як у запису зразка 1958-го року, через її неперевершену популярність, натомість грає імпровізовану версію мелодії. Він зазначив, що дев'яносто відсотків його репертуару становлять власні композиції і додав, що коли став популярним, завдяки альбому «*Live at the Pershing*», постійно піддається несправедливій критиці за те, що не виконує свої власні композиції» [33].

2.3. «Маестро джазу»

90-і стали роками відновлення інтересу і визнання А. Джамала. У 1994 році музикант отримав нагороду «*American Jazz Master Fellowship*» («Маестро джазу») від Національного фонду мистецтв.

Протягом цього періоду музикант в основному працював з басистом Джеймсом Коммаком. З барабанщиків найбільш яскраві творчі проекти здійснив з Яроном Ізраелем та Ідрісом Мухаммадом [1].

Джамал ніколи не переставав інтерпретувати стандарти, але в цей період все частіше став використовувати власні композиції. За цей час були записані альбоми:

- «*Chicago Revisited: Live at Joel Segal's Jazz Showcase на Telarc*» (1992);

- «*Live in Paris '92 на Verve*» (1993);
- «*I Remember Duke, Hoagy & Strayhorn на Telarc*» (1994).

І альбоми для *Birdology*:

- «*The Essence*», Pt. 1 (1995);
- «*Big Byrd: The Essence*», Pt. 2 (1995);
- «*Nature: The Essence*», Pt. 3 (1997).

Наприкінці 1996 року був записаний альбом «*The Essence*», котрий отримав високу оцінку слухачів і критиків: «Зухвалі варіації та нововведення на цьому свіжому альбомі майстра 50-х років можна помилково прийняти за результат роботи молодого піаніста-експериментатора», – так оцінила виконання «*New York Times*» [3, 2 с.].

Дійсно, цей альбом був новим і експериментальним у творчості А. Джамалю. Інноваційним було те, що ліва рука піаніста, яка раніше задовольнялась сплетінням пишних акордів, «вибивала» щільні дисонуючі групи; права – вільно «пурхала», ніколи не відволікаючись від структури мелодії. Окрім того, для участі в записі було вперше запрошено тенор-саксофоніста Джорджа Колмена. Альбом «*The Essence*» був високо оцінений у США та Європі, а сам Джамал був нагороджений престижною премією у Франції.

Своє 70-річчя Ахмад Джамал відзначив концертним записом альбомом «*L'Olympia 2000*», котрий був випущений у жовтні наступного року. Композиції альбому досить тривалі і є певним переосмисленнями стандартів: «*The Night Has a Thousand Eyes*», «*How Deep Is the Ocean*», «*Autumn Leaves*» та «*My Foolish Heart*». В перших чотирьох треках альбому взяв участь саксофоніст Джордж Коулман. Останні два твори репрезентують свінгову композицію Джонні Пейта «*Appreciation*» та авторську п'єсу Джамалю для тріо «*Aftermath*».

Якщо в ранніх композиціях Джамалю драматичні елементи розвивалася повільно й витончено, то тепер він слідує за шепотом із

первинними криками, а його манера гри є більш розкутою та наповненою радістю.

Згодом музикант випустив ще ряд альбомів:

- «*In Search of Momentum*» (2003);
- «*After Fajr*» (2005);
- «*It's Magic*» (2008);
- «*A Quiet Time*» (2010);
- «*Blue Moon: The New York Session / The Paris Concert*» (2012).

Концертний альбом «*Complete Live at the Spotlight Club 1958*» (див. Додаток 1.8) був випущений у 2007 році і включив записи виступів, зафіксованих в клубі «*Spotlight*» у Вашингтоні ще у 1958 році (Ахмад Джамал – фортепіано, Ізраїль Кросбі – бас, Вернель Фурньє – барабани). Деякі з записів спочатку були випущені на альбомах «*Ahmad Jamal Trio Volume IV*» та «*Portfolio of Ahmad Jamal*» на *Argo*.

2009 року піаніст був удостоєний почесного звання *NEA Jazz Master* (Майстер джазу Національного фонду мистецтв США) (див. Додаток 1.9).

Серед шанувальників джазового мистецтва популярним є і альбом «*Blue Moon*» (2012), який дещо нагадує важливі творчі періоди А. Джамала з *Chess* та *Impulse*. Усі 9 треків складаються з блискучих нових інтерпретацій пісень і оригіналів, що демонструють творче переосмислення свінгу. Альбом був записаний оновленою командою квартету: басист Реджинальд Віл, барабанщик Херлін Райлі та перкусіоніст Маноло Бадрена.

У 2013 році А. Джамал випустив альбом «*Saturday Morning: La Buissonne Studio Sessions*» за участю басиста Реджинальда Віла та барабанщика Херліна Райлі, а також відкрив концертний сезон *Lincoln Center*, виступивши з джазовим оркестром.

З 2014 року Джамал взяв паузу в творчій кар'єрі і повернувся в музичний світ 87-річний музикант у 2017 році з новим релізом *Jazz Village* «*Marseille*» (Джеймс Каммак – бас-гітара, Херлін Райлі – барабани,

Маноло Бадрена – перкусія, Абд Аль Малік – вокал). Новий гурт (без Абд Аль Маліка) очолив 36-й щорічний джазовий фестиваль у Сан-Франциско 2018-го [53].

2017-го Джамал також провів сесію в Марселі, на якій виступили французький репер Абд Аль Малік і вокалістка Міна Агоссі. Того ж року він виступав в Паризькому палаці конгресів разом з Джеймсом Кеммаком (контрабас), Херліном Райлі (барабани) та Маноло Бадреном (перкусія) [51]. А 2019-го випустив альбом *«Ballades»*, що складається з трьох сольних композицій, включаючи його першу *«Poinsiana»*. Цей запис він назвав *«любовним письмом у французькому стилі до мого минулого»*. У вересні того ж року було випущено три дуети з басистом Джеймсом Каммаком.

Російські слухачі вперше зустрілися з Ахмадом Джамалом та його тріо 2009 року у лютому, на фестивалі «Тріумф Джаза». Разом з Джамалом на цьому заході виступили басист Джеймс Кеммак, барабанщик Джеймс Джонсон III та як спеціальний гість до них приєднався перкусіоніст-новатор Маноло Бадрена (див. Додаток 1.11). У репортажі з концерту редактор «Джаз.Ру» К. Мошков писав: *«...78-річний майстер знаходиться в прекрасній формі; жодна з якостей його ігри, що принесли йому славу, не постраждали від часу – як і раніше, він напористо викладає свій матеріал, побудований більше на грі з музичними просторами, на тонкому відчутті часу і на ритмічних конструкціях, незважаючи на пізнавані мелодії»* [22].

На території України Джамал вперше вийшов на сцену в червні 2018 року на Міжнародному джазовому фестивалі *Leopolis Jazz Fest 2018*, у Львові (див. Додаток 1.12). Після виступу Джамал поділився своїми враженнями з арт-директором О. Коганом: *«Це найкращий мій виступ за останні 20 років. Найкращий фестиваль і найкраща публіка»* [16].

Висновки до розділу 2

На сьогоднішній день Ахмад Джамал – зірка світової величини модерн-джазу, зі своїм неповторним стилем та динамікою. Протягом багатьох десятиліть він був одним з найуспішніших лідерів малих бендів у джазі.

Ще в дитинстві, професійно займаючись музикою і вивчаючи багато різноманітних інструментальних творів і пісень, Джамал отримав широкий спектр знань, котрий збагачував протягом довгого творчого шляху. Отримавши значний музичний досвід ще в юнацькому віці, Джамал поступово досяг популярності й визнання публіки, колег і критиків (хоча останні не одразу сприйняли його як серйозного джазового музиканта). Це підкреслює й музичний оглядач Р. Черненко: *«В ранні роки Джамала, на сцені його джаз вважали грою коктейль-піаніста і не розглядали його роботу серйозно в будь-якому художньому значенні»* [33].

Сам музикант пояснює різноманітність своїх музичних уподобань тим, що він виріс у декількох джазових епохах:

- біг-бендів;
- бібопа;
- електроніки.

Джамал вважає, що його стиль еволюціонував, спираючись саме на методи та музику цих трьох стилів.

Його тріо дуже часто називають «маленьким оркестром», бо Джамал, як композитор, аранжувальник і лідер, кожну п'єсу усвідомлює як оркестровий твір. Зокрема, це є однією з основних причин популярності ансамблю та його бездоганного звучання. Після того, як у 1951 році Джамал став лідером гурту *«The Three Strings»*, він почав мислити принципами оркестрування навіть під час імпровізації, щоб мінімізувати розбіжності між її частинами із-за відсутності барабанів. Зрештою, він розробив збалансоване втілення і композиційних, і імпровізаційних

елементів у добре відібраному репертуарі свого тріо. Також Джамал розширив техніки Еллінгтона, Бейсі та інших піаністів-лідерів біг-бендів, використовувачи інтерлюдії, вампи та візуальні репліки рук на фортепіано.

Протягом численних концертних виступів і записів стало зрозуміло, що Джамалю не потрібно грати високомайстерні пасажі, щоб продемонструвати свою техніку. Взявши під контроль свій ансамбль, піаніст досяг вмілого володіння динамікою та простором. Джамал керує своїм ансамблем без огляду на популярність, критику та тенденції, привертаючи увагу своєю сильною творчою особистістю.

Зараз музикант іноді розширює свій звичайний невеликий гурт із трьох учасників, додаючи тенор-саксофон (Джордж Коулмен) та скрипку (Рей Кеннеді). В останні роки він захоплюється електронною музикою, що відображається у його нових композиціях. Сьогодні музиканту вже за дев'яносто, але він досі веде активне творче життя, здійснюючи численні записи і гастролі.

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ АРАНЖУВАНЬ КОМПОЗИЦІЙ ТА ВИКОНАННЯ

3.1. «*At the Pershing: But Not for Me*» – альбом-історія у півстоліття в контексті композиторського переосмислення (на прикладі аналізу «*But Not for Me*» та «*Poinciana*»)

Переломний період творчості і популярності Джамалю як аранжувальника і лідера тріо стався наприкінці 1950-х, і він пов'язаний саме з випуском альбому «*At the Pershing: But Not for Me*». Саме цей альбом став поворотним пунктом, де музикант продемонстрував унікальний стиль як щось нове, незвичне й свіже. Це був перший альбом, записаний Джамалом спеціально для лейблу *Argo*, його перший «живий» альбом. Особливої уваги і популярності завоювала композиція «*Poinciana*». Сам А. Джамал в інтерв'ю 2020 року розповідав: «Я познайомився з «*Poinciana*» через Джо Кеннеді (наприкінці 40-х). Ця пісня була частиною його репертуару. Джо Кеннеді був майстром композиції, майстром гри на скрипці, майстром оркестрування та багато іншого. Так він познайомив мене з іншим типом репертуару» [48]. Пісня на той час не була невідомою. У 40-х ця композиція з'явилася в репертуарі багатьох музикантів, наприклад: Ерrolла Гарнера, Дюка Еллінгтона, Джорджа Ширинга, Джиммі Дорсі, Гаррі Джеймса та Джека Тігардена, а Чет Бейкер і Джеррі Малліган записали її у 1953 році.

Перший запис композиції А. Джамалем відбувся ще у 1955 році, а 1958-го тріо записало шоу-мелодію «*Poinciana*» в модному клубі «*Pershing Lounge*» (в південній частині Чикаго) [38]. Це виявся один з найкращих живих джазових записів гурту. Джамал, Кросбі та Фурньє тут звучать у прекрасній ігровій формі, а чудовий цифровий ремастеринг переносить нас

у кімнату, де можна відчутися поруч з проникливим звучанням фортепіано.

Використавши два записи композицій з альбому «*At the Pershing: But Not for Me*» («*But Not for Me*» [52] та «*Poinciana*» [55]), у семантичному, структурно-композиційному аналізі, ми спробували дослідити найбільш важливі аспекти п'єси, зокрема: грув, аранжування, імпровізацію та взаємодію музикантів.

Усі ці складники безперечно пов'язані між собою, але у аналітичних студіях, з метою виявлення певних особливостей, кожен з них представлений окремо. Варто зазначити, що в імпровізаціях тріо Ахмада Дхамала рідко зустрічаються окремі сольні партії, оскільки музиканти постійно перетинаються у аранжуваннях, ансамблевих та імпровізаційних елементах для досягнення різного ступеня простору, текстури та складності.

«*But Not for Me*»

I. Грув.

Невід'ємною частиною композицій, котра часто залишається непоміченою у записах А. Дхамала, є грув. Це одна з відмінних рис тріо, яка характеризується своєю одноманітністю, незалежно від стилю чи композиції. Адже у багатьох інших ансамблів того часу, грув не обмежувався прямолінійним свінгом у звичайний розмір 4_4 , де барабанщик утримує час тарілками. Показовим є те, що в більшості композицій ненав'язлива партія лівої руки Дхамала також диктує грув. Піаніст чудово володіє ритмом у межах розміру. Він майстер гри, не вдаючись до кліше у розмірах, таких як 5_4 та 7_4 .

У композиції «*But Not for Me*» барабани Фурньє використовують ритмічний малюнок з акцентом на другу та четверту долі, починаючи з п'ятого такту, і продовжують його як остинато протягом усієї п'єси.



При цьому А. Джамал паралельно створює ритмічні модифікації структури пісні. Фурньє відходить на другий план, практично не пропонуючи варіацій чи заповнень, навіть коли басист Ісраель Кросбі вставляє мелодійні імпровізації серед декламаційних фраз чи простору Джамала.

II. Аранжування та імпровізація.

Аранжування Джамала в цілому – це не просто пропозиції щодо виконання композиції, вони не обмежуються лише одним матеріалом, попередньо скомпонованим. Ще з юнацьких років Джамал усвідомив, що аранжування, як спосіб закріплення загального задуму, відіграє значну роль у ансамблевому виконанні. Тому, ставши лідером тріо він значну увагу приділяв аранжуванням та оркеструванням композицій.

В аранжуванні «*But Not for Me*» (запису 1958 року), Джамал використовував класичну 32-тактову структуру з формою АВАС, де А – вступна частина, В і С – сольні приспиви. Остання частина обривається через заключну секцію і поступається короткому вампу, що завершує композицію.

Джамал також зберігає більшу частину тонального плану й гармонії: в тональності *C-dur* він витримує вступну частину «А» й перший сольний приспів «В», після якого вдається до модуляції у *Es-dur* (див. Додаток 2.1 і Додаток 2.2). При цьому він створює продовжені звучання в основній мелодії для сольних вставок басу Кросбі (басова партія також написана Джамалом, як і в більшості аранжувань тріо), тим самим ретельно обробляє матеріал оригіналу Гершвіна, змінюючи регістри. Хоча в практиці джазового музикування досить типовим є змінювання оригінальної мелодії під час виконання, але Джамал змінює не лише

мелодію, а й текст. Наприклад, початкова фраза композиції не співпадає з фразою текста пісні (т. 2), а акорд G₇ не розв'язується у C-dur (т. 4):



Після цього, зі значними ритмічними видозмінами та транспонуванням на октаву вгору, верхня нота блок-акордів повторює повністю мелодію. Джамал додає прикраси, але мелодійна лінія все одно є впізнаваною.

Цікавим є те, що у версії запису 1958 року Джамал використовує риф, котрий грав на записі цієї ж композиції шість років раніше:



Риф звучить 12 разів з 31 т. по 40 т. [52, $\approx 1,06 - 1,24$ хв.] і порівняно з першим записом (1952), піаніст подовжує тривалості з шістнадцятих на восьмі, котрі зміщують метричність і дещо відстають від основної пульсації, чим надають більшої розміреності й декламаційності.

Цими імпрровізаційними моментами Джамал показує глибоке проникнення у зміст даної композиції та її тексту, а не те, що він просто слідує моді, характерної для бібопу (показ початкової мелодії, імпрровізація кількох приспівів і завершення повторенням мелодії).

III. Взаємодія музикантів.

Одна з основних концепцій виступу тріо Джамала – це ретельне планування взаємодії всіх трьох музикантів під час виступу. Ця риса взагалі є частиною його музичної філософії, котра ґрунтується на його досвіді створення музики. Така ідея в аранжуванні вимагає від кожного

учасника ансамблю певної дисципліни. Наприклад, у композиції «*But Not for Me*» він демонструє стриманість, щоб надати Кросбі можливості для коротких імпровізованих фраз. При цьому Джамал майстерно маневрує між двома важливими техніками свінгу і бібопу, щоб змінити текстуру гри на фортепіано. Наприклад, він використовує стиль «замкнених рук» у вигляді блок-акордів, що створює ефект тутті та паралельно грає однотонну мелодію у правій руці з мінімальним розвитком лівої. Використання цих способів спостерігається під час повторення основної мелодії у другій частині другого приспіву.

Як було згадано у II пункті, партію басу для «*But Not for Me*» написав Джамал. Партія ударних була створена з ритмічних формул фортепіано та басу. Хоча Джамал спеціально не писав партії для Фурньє, він надав йому низку побажань та інформації, щоб той створив свою власну партію.

Варто нагадати, що за допомогою жестів, ручних знаків Джамала і комунікації музикантів, він спонтанно формує розповідь, використовує динаміку та підтримує організаційну згуртованість в тріо.

«*Poinciana*»

Музиканти перетворили дану композицію на щось рідкісне для джазового світу – хіт, платівки з котрим розійшлися мільйонами тиражів. «*Це був, звісно, хіт, але ми його відродили*», – говорить Джамал в інтерв'ю 2021 року [48]. На майстерність піаніста влучно обирати музичні композиції вказує М. Кускуна: «*Його вміння знаходити маловідомий, але життєздатний матеріал, придатний для джазової обробки, не поступається навіть Сонні Роллінзу та Джиммі Роулзу*» [43].

Усі аранжування Джамала перебувають у постійному розвитку. І навіть у піснях, які він грав численну кількість разів (зокрема «*Poinciana*»), він знаходить нові способи самовираження: перефразовує та переказує свій музичний матеріал, створює свіжий погляд на знайому композицію. При цьому Джамал не поспішає, працюючи над мелодією та ритмічними

переливами. Майже всі концертні версії «*Poinciana*» розтягуються на вісім – дев'ять хвилин, і це виконання неймовірної ритмічної складності та взаємодії музикантів. Зокрема запис композиції 1958 року звучить протягом 8,08 хв. [55].

I. Грув.

Ритм в даній композиції відіграє важливу роль. Адже саме на основі партії ударних Джамал створював аранжування. Фурньє сам розробив свою партію, що була заснована на вуличному ритмі Нового Орлеана «*Two-Way-Pocky-Way*».



Він використовував паличку і молоток. Досить показовим є витримка складного груву протягом восьми хвилин з відмінною точністю. Це вказує на значну майстерність та є справжнім еталоном гри на барабанах.

II. Аранжування та імпровізація.

Аранжування композиції в 1958 році перетворилося на своєрідний перформанс. Як було описано в пункті I, аранжування було створено на основі ритмічного малюнку та партії Фурньє.

Форму композиції можна скомпонувати так:

1. Вступ: вамп (тт. 1-8.), тема вступу (тт. 9-24.) (див. Додаток 2.3).
2. Основна мелодія: AABA₁ (тт. 25–56).
3. Приспів №1: AABA (тт. 57–88).
4. Приспів №2: AA₁BA₁ (тт. 89–120).
5. Приспів №3: AABA (тт. 121–152).
6. Приспів №4: AABA (тт. 153–184).
7. Кода: тема вступу (тт. 184–191), кода (тт. 192–200).

Після виконання вступної частини та основної мелодії, музиканти пропонують 5 різних варіацій. Незважаючи на те, що у приспівах

переважає класична форма ААВА, кожен із них має видозмінені та взаємопов'язані варіації.

III. Взаємодія музикантів.

Для того, щоб досягти бажаної єдності в ансамблі, ключовим моментом стало «спілкування» з басистом Кросбі та барабанщиком Фурньє. Джамал також використовує жести руками для позначення певних тематичних варіацій, а іноді віддає перевагу слуховим сигналам для взаємодії з барабанщиком.

Особливістю тріо Джамала з Кросбі та Фурньє – то була їхня згуртованість, що показує високий професіоналізм музикантів та відчуття збалансованості ролей при виконанні:

1. Джамал (фортепіано):

- яскраві сплески фортепіанної майстерності й технічності;
- динаміка розглядається як центральний аспект при створенні багатьох аранжувань, що досить незвично для джазу того періоду. Піаніст часто протиставляє *sf*, *ff* та *pp*;
- використання арпеджіо септакордів. Щоразу, як пісня починає звучати занадто серйозною, музикант додає невимушені септакорди;
- зміна гармонізації композицій, іноді під впливом моменту, що потребувало уважності та чуйності з боку басиста Кросбі;
- схильність до танців латиноамериканського стилю;
- гладкі біти, грув;
- остинатні басові лінії.

2. Фурньє (барабани):

- фанкові, витончені афро-карибські ритми;
- сильне почуття часу;
- володіння вражаючою технікою;
- здатність поєднувати каденції *Crescent City* з афро-латинськими ритмами, що згодом стало стандартом для всіх барабанщиків.

3. Кросбі (бас):

- пульсуючі й гіпнотичні мелодичні лінії;
- розширює та використовує ритмічні, мелодичні та гармонічні можливості композиції.

Отже, проаналізувавши дві композиції з альбому «*At the Pershing: But Not for Me*», можемо зробити висновок, що А. Джамал вільно використовує джазові традиції і так же легко виходить за їх рамки. Він оновив обидві пісні, розробивши аранжування для свого тріо з великою увагою до тематичного розвитку, співвідносячи ансамбль з оркестром. Музиканти злагоджено взаємодіють один з одним під час виступу, що доказує їх професіоналізм, згуртованість та прекрасне володіння своїм інструментом. Рамки фону та переднього плану в композиціях повністю відсутні, бас та барабани репрезентуються як однаково важливі учасники.

Таким складом тріо (з Кросбі та Фурньє), Джамал не лише реалізував власні уявлення про концертні виступи, а й вплинув на виконавський формат джазового фортепіанного тріо. В результаті проведеного аналізу виявлено очевидну важливість для керівника колективу, взаємодію всіх учасників ансамблю. В запису цього альбому А. Джамал також використав техніки, що виходять за рамки лише імпровізації.

3.2. Сольний альбом «*Ballades*»: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (оглядово)

Альбом Ахмада Джамала «*Ballades*» був записаний паралельно з альбомом «*Marseille*» (2016), а випущений лише у 2019 році на лейблі *Harcourt*. За свою довгу творчу кар'єру Джамал жодного разу не записав сольного альбому, тому «*Ballades*» є не типовим і прем'єрним, адже складається з 10 сольних фортепіанних композицій (окрім трьох треків: №1, 7, 9, в яких бере участь басист Джеймс Каммак):

1. «*Marseille*».

2. «*Because I Love You*».
3. «*I Should Care*» (П. Вестон, А. Стордаль, С. Кан).
4. «*Poinciana*» (Н. Саймон, Б. Бернсьє).
5. «*Land of Dreams*» (Е. Хейвуд молодший, Н. Гімбел).
6. «*What's New?*» (Б. Хаггарт, Дж. Берк).
7. «*So Rare*» (Дж. Херст, Дж. Шарп).
8. «*Whisperings*».
9. «*Spring is Here*» (Р. Роджерс, Л. Харт).
10. «*Emily*» (Дж. Мандель, Дж. Мерсер).

Відкриває альбом авторська композиція «*Marseille*» з однойменного попереднього альбому. Повторення цього треку з Джеймсом Каммаком є логічним і доречним, оскільки ці два альбоми були записані паралельно. П'єсі характерні модальні медитативні пасажі, гіпнотичність фактури з рисами мінімалізму, споглядальність і стриманість, розміреність в часі та просторі. Імпровізаційні моменти звучать «в стилі Джамаля»: спонтанно, на контрасті, зокрема в динаміці, регістрах та тематичному зерні. Відчутним є оркестрове мислення в будові імпровізаційних фрагментів.

В середній частині звучить тема композиції ($\approx 2,10$ хв.) як далекий відсторонений відголосок на «*p*», яка плавно переходить у короткий віртуозний і технічний розвиток ($\approx 2,35$ хв.) з різким поверненням до основного споглядального, дещо медитативного характеру і задуму.

Вклад Каммака також є значним, оскільки він інтуїтивно відчуває Джамаля та розуміє, коли потрібно розгорнути музичну думку, а коли проігнорувати фрагменти гравітаційного мовчання в грі піаніста. Він уважно стежить за Джамалем та за необхідністю відходить на другий план.

Окрім «*Marseille*», оригінальними композиціями в альбомі є «*Because I Love You*» (з остінато у лівій руці), та «*Whisperings*». В інтерв'ю 2020 року Джамаля описує їх так: «Я думаю, що висловлюю своє життя через свої власні композиції глибше чи так само глибоко... Я

проявляю свою музичну мудрість, коли граю «*Whisperings*», яка є однією з моїх композицій» [63].

До складу альбому входять і стандартні мелодії, такі як «*I Should Care*», «*Spring Is Here*», «*Emily*» та «*What's New*». Джагал вільно розгортає ці композиції мелодично, ритмічно, прикрашає дивовижними текстурними та динамічними контрастами з бездоганною гармонійною вишуканістю (за відсутності перкусійної та басової підтримки). Також він виходить із форми зі своїми фірмовими вантажами, басами і розширеними потоками модулюючих блок-акордів. Ці прекрасні мелодії він іноді перериває іскристими розчерками або дивовижним потоком акордів блоку, що модулюють, викликаючи ту ж гіпнотичну задумливість, яка була улюбленою рисою його тріо.

Всередині альбому заховано особливе задоволення – сольне виконання композиції «*Poinciana*», увічне аранжуванням тріо із найвідомішого «*At The Pershing: But Not For Me*». Відмінною рисою даного треку, окрім фортепіано соло, є і тривалість композиції ($\approx 4,30$ хв.), яка зазвичай продовжується 8–9 хв.

В новому переосмисленні «*Poinciana*» піаніста звучить лаконічно, іноді дещо похмуро з відтінками замріяності та віддаленої романтики. Вступ композиції динамічний, віртуозний та імпровізаційний: після низхідного ходу блок-акордів завуальовано вкрапляється тема ($\approx 0,50$ хв.) і звучить, на відміну від попереднього музичного матеріалу, спочатку урочисто, але одразу переходить у ліричний образ. Перегармонізація теми септакордами створює ефект ностальгії. Розвиток матеріалу відбувається в контрастній динаміці та характері коротких обірваних фразах ($\approx 1,07$ хв.), що виливається у святковий, дещо пафосний фрагмент теми ($\approx 1,13$ хв.) з розвиненою акордовою фактурою на «*f*», але різко переходить на «*p*» – у ліричний відступ.

В середньому розділі, де матеріал довго розвивається в нижньому регістрі на «f», на характерному контрасті в характері, тембрі та динаміці, ніжно та зворушливо звучить основна тема «*Poinciana*» ($\approx 2,10$ хв.).

Імпровізаційні фрагменти композиції насичені еліптичними септакордами, модулюючими мотивами та модальними ладами. Композиція повністю втрачає свою оригінальну танцювальність, при цьому отримує свіжий ліричний погляд на основну тему.

Як і півстоліття тому, в цьому альбомі Джамалю характерна повна непередбачуваність клавішних роздумів та незвичайний спосіб формування й розвитку фраз. Просто неможливо передбачити, що Джамал буде робити наступної миті композиції. Водночас, митець не втрачає своїх «фірмових особливостей» стилю виконання.

В цілому, альбом можна назвати «мандрівкою» по творчому шляху Ахмада Джамалю, де зустрічаються і відомі стандарти, котрі зберігаються в репертуарі піаніста близько 70 років, і сольні оригінальні твори, які вирізняються новим поглядом музиканта.

Серед сольних фортепіанних композицій, «*Ballades*» втілює геній А. Джамалю у всій його повноті – ціле життя творчого запалу та чудової музичної майстерності. Це еволюція музичного становлення одного з яскравих джазових піаністів сучасності. Незважаючи на те, що на момент запису альбому піаністу було 87 років, він демонструє абсолютне володіння інструментом. Як зазначає сам Джамал: «*Я хочу експериментувати зі світом! Я хочу дослідити усі елементи світу; це найголовніше у моєму житті*» [63].

Висновки до розділу 3

Формат джазового фортепіанного тріо є досить складним і для виконання і для аналізу, оскільки це не просто ритм-секція з солістом, а концепції та прийоми ансамблевого виконання. Створюючи аранжування

для свого ансамблю, Джамал добре розумів джазову традицію інтерпретації популярних американських форм пісень. За словами самого піаніста, він слідував за такими особистостями, як Арт Татум та Еррол Гарнер, які будучи музикантами «американської класичної музики» (джазу), вивели твори Дж. Гершвіна та інших видатних майстрів на новий рівень.

В середині 1950-х, завдяки елегантному трактуванню стандартів та оригінальності, м'якості та простоті композицій, зокрема «*Poinciana*», А. Джамал досяг значної популярності. Концертний запис у *Pershing Lounge* координально змінив кар'єру музиканта. Серед важливих причин успіху композиції – її доступність, а також:

- уникнення техніки бібопа;
- витонченість динаміки;
- уникнення дисонансних гармоній;
- бездоганна взаємодія виконавців;
- поп вигляд деяких аранжувань.

Протягом 66 років, що минули з дати запису «*Poinciana*», музикант рідко де виступає, не включаючи в концертну програму цієї композиції. У інтерв'ю журналу «*All About Jazz*», А. Джамал наголошує: «*То була не моя композиція. Я її оживив. Її написали Бернєс та Саймон. Це був не мій твір. Люди думають, що він мій, бо я його перейняв. Я думаю, що у мене найпопулярніша версія, найуспішніша кавер-версія цих авторів – моя версія At the Pershing*» [39].

Значну роль популярності композиції, у виконанні гурту, надав елегантний піанізм А. Джамала у стилі Еррола Гарнера, підтриманий синкопованими ритмами барабанщика Вернеля Фурнєс та багатими, рок-стабільними басовими партіями Ізраеля Кросбі. Цей альбом вплинув на багатьох джазових музикантів, у тому числі на Майла Девіса. Отже, реальний досвід для джазових музикантів це спілкування зі своїми колегами.

Виконанню Ахмада Джамала характерний ефект непередбачуваності. Він майже завжди ігнорує очікування і завжди грає те, що ще ніхто не грав, у тому числі й він сам.

Розглядаючи своє тріо як «оркестр», Джамал досягає не лише єдиності звучання, а й тонко «встроює» самостійні партії басу та ударних. Характерними рисами його стилю є:

- ритмічні нововведення;
- яскраве гармонійне відчуття;
- мелодійні фігури в лівій руці;
- паралельні та протилежні лінії руху в акордових замінах та поза ними;
- остинато інтермедій у стильній динаміці.

Водночас він також репрезентує своїм виконанням унікальне відчуття музичного простору. Його музичні концепції захоплюють, не будучи гучними. Підтримання ритму – то є постійний обов'язок усіх учасників ансамблю, задля того, щоб забезпечити справді співзвучний ансамблевий виступ.

ВИСНОВКИ

Кар'єра Ахмада Джамала триває вже понад сім десятиліть і охоплює епохи від *The Art Form*, біг-бенду, епохи Паркера, Гіллеспі до електронного сьогодення. А. Джамал – один із найпопулярніших джазових композиторів та музикантів у світі. До теперішнього часу він ще записує та продюсує артистів, зокрема нещодавно випустив «*Jamal Plays Jamal*» на своєму власному лейблі, доступному на його офіційному сайті *Ahmad Jamal Official* [37].

А. Джамал – справжній знавець звуку, а його використання музичного простору та динаміки у поєднанні з ритмом і майстерними аранжуваннями мали великий вплив на декілька поколінь джазових піаністів.

Протягом сімдесяти років музикант демонструє своє глибоке розуміння формальних аспектів джазу і пошуку нових форм його існування в ансамблевих формах, перетворивши фортепіанне тріо на міні-оркестр.

Переважно нововведення у джазі розглядають як відхід від традиції, а не як експериментальне відродження. Своім прикладом А. Джамал показав як можна досягти оригінальності, дослідивши і переробивши те, що часто не береться до уваги у джазі. Інновації Ахмада Джамала значні, і вони є прикладом того як на ґрунті звичного і усталеного можна зробити щось нове:

1. Джазова імпровізація зазвичай усвідомлювалась як спонтанно організована мелодійна лінія розповідного характеру, створена на основі певної гармонії. Джамал же розширив цю концепцію: він використовував рифи, вампи, остинато (котрі застосовувалися як фоновий акомпанемент для відомих інструменталістів) не лише для створення соло (як це робили багато музикантів) а як елемент самої імпровізації.

2. Важлива частина його стилю – створення прозорості фактури у фортепіано, що дозволяє «висвічувати» патерни ритму басу та ударних.

3. Поняття фону та переднього плану в композиціях повністю розсіюється, де бас та барабани виставляються як учасники на передній план.

4. Басові та барабанні партії у фортепіанному тріо А. Джамал перетворив на та невід'ємні елементи своєї музики. Змінюючи їх ролі, він досягає драматизму і багат шарового гнучкого стилю, який виявляє широкий спектр музичних підходів у одному творі.

5. Його аранжування самі по собі є композиціями, котрі оперують різними елементами задля того, щоб відтінити багатоаспектні параметри мелодії.

6. Відмінною рисою його стилю є використання простору або тиші. Джамал ніколи не був мінімалістом і завжди використовував своє віртуозне володіння інструментом, щоб одержувати особливий звук на клавіатурі й створювати максимальний музичний ефект.

7. Майстерним володінням різними видами динаміки А. Джамал досягав потужних звукових ефектів, об'єму, витонченості й мелодичної гнучкості. *«Музична динаміка – це людська динаміка»*, – говорить Джамал.

8. Нові підходи піаніст застосовував до репрезентації мелодій: додавав вступи, широко використовував остинато і вампи. Таким чином звичайні та знайомі мелодії ставали багатовимірними творами з різними ритмічними й тематичними компонентами, котрі досить часто накладалися поверх мелодичного матеріалу, у всупереч оригіналу.

9. Ще однією особливістю джазу А. Джамала є використання афро-карибських ритмів. У першому складі тріо гітарист Рей Кроуфорд імітував звуки бонго на струнах, в останні роки, у складі квартету перкусіоніст Маноло Бадрена акцентує африканські ритми на бонго та конгу, дзвіночках і флексатоні.

Звучання композицій А. Джамалє з роками ставало більш яскравим, грайливим і непередбачуваним. Цьому сприяли не тільки інноваційні методи, розглянуті вище, а й те, що музикант прагнув побачити старі речі новими очима.

Прикладами того є композиції «*Poinciana*», «*But Not for Me*» і «*Billy Boy*», в яких Джамал переосмислив та заново запропонував «недооцінену» мелодію і вони назавжди залишалися в джазовому репертуарі. А композиція «*Billy Boy*» стала настільки часто перероблюваною у стилі Ахмада Джамалє, що його версія стала майже новим стандартом. Так, наприклад, Майлз Девіс записав її у своєму альбомі «*Milestones*» (1955), а піаніст Ред Гарленд грав версію Джамалє нота в нотах.

А. Джамал пройшов складний шлях професійного становлення: він отримав академічну музичну освіту й опанував джазове мистецтво, в юнацькому віці розпочав концертну діяльність, у 21 рік ставав відомим в Америці музикантом. Вже з середини 50-х велика кількість джазових музикантів звернули увагу на тріо Ахмада Джамалє та їх новаторські аранжування й детальну обробку репертуару. Джамал заробив репутацію завдяки своєму умінню досягати подібності до джазового оркестру з його ансамблем, використовуючи ретельно продумані контр-мелодії, інтерлюдії та приспиви, водночас маніпулюючи різноманітним акордів, регістрів та динамікою.

На сьогодні Джамал чітко дозує та чергує мінімалізм і віртуозність. Він абсолютно не тисне на слухача потоком швидко відтворюваних фраз, але й не відмовляє собі у віртуозних епізодах, якщо вважає це за потрібне. Він ніколи не стежить за новими тенденціями, котрі переважають у музичному світі і не змінює свого базового підходу щодо використання простору, динаміки, контрастних настроїв та тісної взаємодії зі своїми колегами по сцені та прихильниками.

Сьогодні, 91-річний музикант, як і раніше, є видатним і затребуваним виконавцем, який звучить так, як ніхто інший. Він

притримується свого стилю, своїх творчих принципів, внаслідок чого є дуже затребуваним джазовим піаністом. В рецензії на концерт в Центрі виконавських мистецтв Дж.Ф. Кеннеді, (Вашингтон, 8.02.2020), кореспондентка М. Сіммс-Бертон пише: *«Джамал диригував з лави для фортепіано одним пальцем піднятим з клавіші, а іноді повертаючись спиною до публіки і обличчям до Джонсона, щоб підштовхнути його до ідеальної інтонації та ритму»* [63]. Авторка наголошує, що між музикантами: Джонсоном, Джамалом, Каммаком і Бадреною відчутна хімія, котра весь концерт зберігала музику, яка звучала рівно, дивовижно, барвисто та майстерно від першої до останньої ноти. Не було жодна миті відпочити чи нудьгувати.

Творчий шлях та музичні особливості аранжувань та концертні виконання Джамала описуються переважно журналістами та критиками різних країн частіше в оглядових статтях і рецензіях. Музикант і сьогодні дає інтерв'ю, але переважно в телефонному режимі у зв'язку з пандемією, а його концертні виступи мають великий успіх та активно описується в журналах, присвячених джазу.

Безумовно, Ахмад Джамал вніс вагомий внесок у розвиток джазу ХХ–ХХІ століть. Він має великий вплив на джазових музикантів, а його тріо встановило новий стандарт фортепіанного тріо в джазі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аускрен Л. Ahmad Jamal, который гуляет сам по себе // Jazz-Квадрат, Минск, 1998. Вып 2. 3 с.
2. Ахметгараева Л. Ахмад Джамал: община и джаз // Радио JAZZ. URL: <https://radiojazzfm.ru/news/ahmad-dzhamal> (дата звернення: 08.09.2021).
3. Барбан Е. Джазовые опыты. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 336 с.
4. Барбан Е. Джазовые портреты. Книга I. Изд. 2-е, испр. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 304 с.
5. Барбан Е. Джазовые портреты. Книга II. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 284 с.
6. Барбан Е. Джазовый словарь. Санкт-Петербург : Композитор, 2014. 364 с.
7. Барбан Е. Черная музыка, белая свобода: Музыка и восприятие авангардного джаза. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 128 с.
8. Берендт И. Всё о джазе. От рэга до рока // Jazz-квадрат. 2008. № 3 (75). С. 90–91.
9. Вальцер Б. Ахмад Джамал: Джаз всегда кажется новым // *The New York Times*, №11, 2001. 3 с.
10. Верменич Ю. Джаз: История. Стили. Мастера. Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2011. 551 с.
11. Волков К. Неповторимый. Пианист Ахмад Джамал: к 90-летию // Джаз.Ру. 2020. №7. URL: <https://www.jazz.ru/2020/07/02/ahmad-jamal-90/> (дата звернення: 07.11.2021).
12. Воропаева О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХНУМ, 2009. 16 с.

- 13.Ивэнс Л. Ритмы джаза в игре на фортепиано. Киев : Музична Україна, 1986. 40 с.
- 14.Кізлова О. Leopolis Jazz Fest-2018: погляд очевидиці // Музика : Український інтернет-журнал. 2018. URL: <http://mus.art.co.ua/leopolis-jazz-fest-2018-pohlyad-ochevydytsi/> (дата звернення: 09.08.2021).
- 15.Коваленко О. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1997. 24 с.
- 16.Коган О. Leopolis Jazz Fest [Video]. https://m.facebook.com/watch/?v=743868193029431&_rdr (дата звернення: 22.09.2021).
- 17.Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Москва : Музыка, 1965. 525 с.
- 18.Коллиер Дж. Становление джаза. Москва : Радуга, 1984. 411 с.
- 19.Королёв О. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия. Москва : Музыка, 2006. 168 с.
- 20.Линкольн К. Становление джаза. Москва : Радуга, 1984. 616 с.
- 21.Лубяная Е. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2014. 27 с.
- 22.Мошков К. Как это было в Москве // Джаз.Ру. 2009. № 2. URL : <https://www.jazz.ru/mag/419/default.htm> (дата звернення: 07.11.2021).
- 23.Мошков К. Великие люди джаза. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2010. 736 с.
- 24.Олендарьов В. Про логіку інтонаційного процесу в джазі // Українське музикознавство. Вип. 23. Київ : Музична Україна, 1988. С. 79–86.
- 25.Полянський В. Стилiстика раннього джазу. Київ : Музична Україна, 2004. 116 с.

- 26.Рогачёв А. Системный курс гармонии джаза. Теория и практика. Москва : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. 128 с.
- 27.Симоненко В. Лексикон джаза. Київ : Музична Україна, 1981. 111 с.
- 28.Симоненко В. Мелодии джаза. Антология. 4-е издание, переработанное и дополненное. Київ : Музична Україна, 1984. 318 с.
- 29.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
- 30.Холопова В. Фактура : Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
- 31.Цалер И. Популярная музыка XX века: джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул. Москва : Астрель, Мир энциклопедий Аванта, 2012. 488 с.
- 32.Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1984. 238 с.
- 33.Черненко Р. Джамал Ахмад // Sevastopol Jazz Севастопольский джазовый портал, 2012. URL: http://sevjazz.info/index.php?option=com_content&view=article&id=524:2012-06-15-09-49-14&catid=48:jazz-stars&Itemid=50 (дата звернення: 22.12.2020).
- 34.Чугунов Ю. Гармония в джазе. Москва : Музыка, 1980. 152 с.
- 35.Шак Ф. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в. : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2018, 49 с.
- 36.Шак Ф. Феномен джаза. Краснодар : Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2009. 157 с.
- 37.Ahmad Jamal Official. URL: <https://ahmadjamal.com/> (accessed: 17.06.2021).
- 38.Ahmad Jamal Trio. Poinciana (Live At The Pershing). Chicago, 1958. [Audio] Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0e2G32f3IU> (accessed: 18.05.2021).

39. All About Jazz. A Fireside Chat With Ahmad Jamal // All About Jazz. 2003. URL: <https://www.allaboutjazz.com/a-fireside-chat-with-ahmad-jamal-ahmad-jamal-by-aaj-staff> (accessed: 07.11.2021).
40. Berendt J.-E. The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond. Lawrence Hill Books; 6th edition, 1992. 560 p.
41. Brody R. 64 Squares, 88 Keys // The New Yorker. 2010. URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/64-squares-88-keys> (accessed: 02.09.2021).
42. Crouch S. Considering Genius: Writings on Jazz. New York : Basic Civitas Books, 2007. 368 p.
43. Cuscuna M. Ahmad Jamal // Mosaic Records. URL: <https://www.mosaicrecords.com/the-great-jazz-artists/ahmad-jamal/> (accessed: 22.09.2021).
44. Davis N. Writings in Jazz, Sixth Edition. Dubuque, IA: Kendall Hunt Publishing, 2003. 373 p.
45. Dobbins B. Jazz and Academia: Street Music in the Ivory Tower. Champaign : University of Illinois Press, 1988. P. 30–41.
46. Gioia T. Ahmad Jamal's «Poinciana» Turns 50 Today // The jazz/com blog. 2008. URL: <https://web.archive.org/web/20081123052922/http://www.jazz.com/jazz-blog/2008/1/16/ahmad-jamal-s-poinciana-turns-50-today> (accessed: 22.12.2020).
47. Gioia T. The History of Jazz, Second Edition. New York : Oxford University Press, 2011. 600 p.
48. Holley Jr. Gold standart. Pianist Ahmad Jamal charted a new popularity for jazz // Wax Poetics. 2021. URL: https://www.waxpoetics.com/article/an-interview-with-ahmad-jamal?fbclid=IwAR3h_y8wT-DKEsawluoxlvZh3nTgQNDEB7VA_7myrwRPVciy_PdFaUogPY4 (accessed: 13.11.2021).

- 49.Holley Jr. Q&A with Ahmad Jamal: Continuum of Influence // DownBeat. 2017. №7. P. 24–26.
- 50.Jamal A. Ahmad's Blues. The Piano Scene of Ahmad Jamal. Epic 1952. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NON6PvL2IsA> (accessed: 02.10.2021).
- 51.Jamal A. Autumn Leaves. Palais des Congrès, Paris 2017. *Youtube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xnW9wNN_IVg (accessed: 18.05.2021).
- 52.Jamal A. But Not For Me (Live At The Pershing, Chicago, 1958). *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qkogQxKXwZc> (accessed: 02.10.2020).
- 53.Jamal A. Marseille (feat. Abd Al Malik), 2017. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NmSJYD88wVw> (accessed: 11.08.2021).
- 54.Jamal A. Mash Theme, 1973. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7GHYunAYMFs>
- 55.Jamal A. Poinciana (Live At The Pershing, Chicago, 1958). *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0e2G32f3IU> (accessed: 20.09.2021).
- 56.Jamal A. Trio Darn That Dream, 1959. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6BD8-aYrKew> (accessed: 20.09.2021).
- 57.Macnie J. At Home With Ahmad Jamal // Downbeat. 2010. №3. P. 26–31.
- 58.McDonough J. Patience Prevails // DownBeat. 2011. №11. P. 32–36.
- 59.Mullen P. Right to the Juke Joint: A Personal History of American Music. Champaign : University of Illinois Press, 2018. 224 p.
- 60.Patterson I. Ahmad Jamal At Vicar Street, Dublin // 2014. All About Jazz, 2003. URL: <https://www.allaboutjazz.com/ahmad-jamal-at-vicar-street-dublin-ahmad-jamal-by-ian-patterson> (accessed: 07.11.2021).
- 61.Sachs L. Ahmad Jamal Trio // Chicago Sun Times. 1998. № 2. P. 44.

62. Scheinin R. A conversation with Ahmad Jamal: the innovator, still moving forward at 89 // SFJAZZ Center, 2019. URL: <https://www.sfjazz.org/onthecorner/interview-with-ahmad-jamal/> (accessed: 27.10.2021).
63. Simms-Burton M. Pianist Ahmad Jamal celebrates seven decades of playing «American Classical Music» in Kennedy Center performance // DC Metro Theater Arts. 2020. № 2. URL: <https://dcmetrotheaterarts.com/2020/02/09/pianist-ahmad-jamal-celebrates-seven-decades-of-playing-american-classical-music-in-kennedy-center-performance/> (accessed: 30.03.2021).
64. West M. Approaching 90, Ahmad Jamal is still full of surprises // The Washington Post, 2019. URL: https://www.washingtonpost.com/approaching-90-ahmad-jamal-is-still-full-of-surprises/2020/02/09/6d344c4e-4b5a-11ea-967b-e074d302c7d4_story.html (accessed: 30.03.2021).
65. Yanow S. Ahmad Jamal Interview with Kenny Washington. Liner note excerpt: The Complete Ahmad Jamal Trio Argo Sessions // Mosaic Records. URL: <https://www.mosaicrecords.com/the-great-jazz-artists/ahmad-jamal/> (accessed: 22.09.2021).

ДОДАТКИ

Додаток 1. Фотоматеріали про діяльність А. Джамаля

Додаток 1.1 Ахмад Джамал за фортепіано, 1942 р.



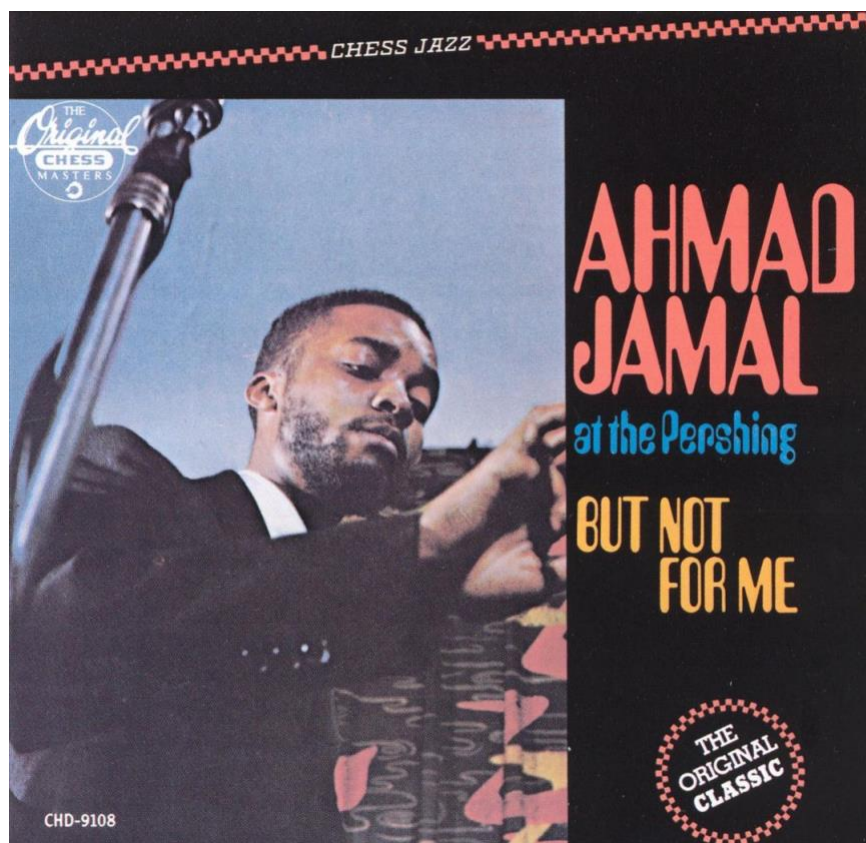
Додаток 1.2 «The Four Strings»: Томмі Сьюелл (бас), Ахмад Джамал, Джозеф Кеннеді-молодший (скрипка) та Рей Кроуфорд (гітара)



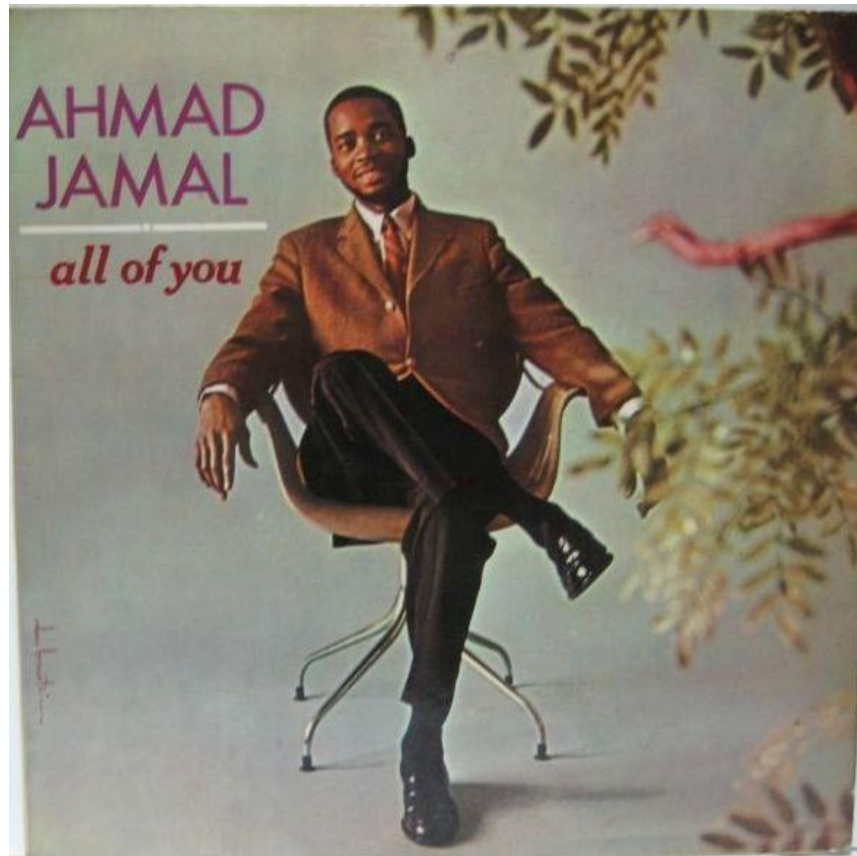
Додаток 1.3 Ахмад Джамал в 1950-і роки



Додаток 1.4 Обкладинка альбому «*But Not for Me*», 1958 р.



Додаток 1.5 Обкладинка альбому «*All of You*», 1962 р.



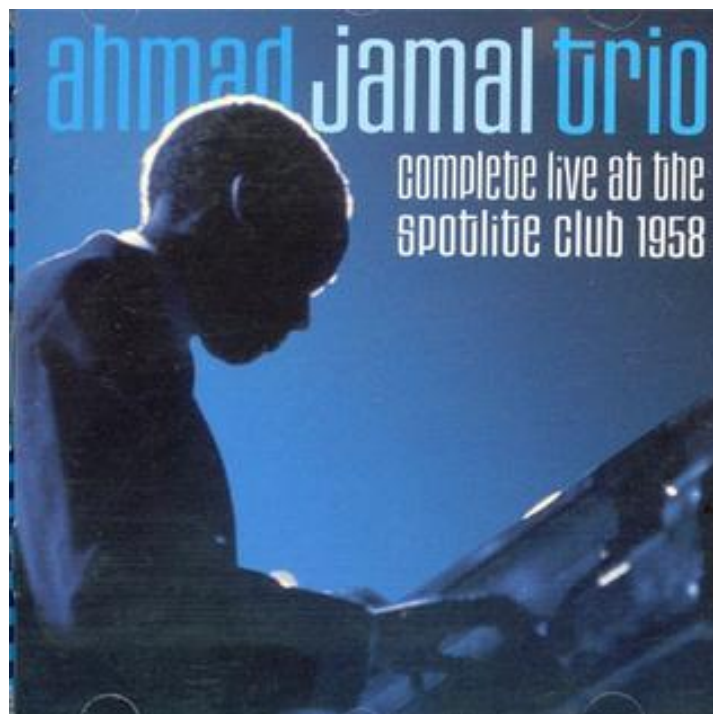
Додаток 1.6 Ахмад Джамал за електрофортепіано, кінець 1960-х



Додаток 1.7 Ахмад Джамал з концертом в театрі *Herbst* з *SFJAZZ*,
Сан-Франциско, 2005 р.



Додаток 1.8 Обкладинка альбому
«*Complete Live at the Spotlight Club 1958*», 2007 р.



Додаток 1.9 Лауреати почесного звання *NEA Jazz Master* (Майстер джазу Національного фонду мистецтв США, 2009): педагог Девід Бейкер, піаніст Дейв Брубек, барабанщик Рой Хейнз та піаніст Ахмад Джамал



Додаток 1.10 Ахмад Джамал і басист Джеймс Каммак.



Додаток 1.11 Маноло Бадрена, Джеймс Джонсон, Джеймс Кеммак та
Ахмад Джамал з концертом у Москві, 7.02.2009 р.



Додаток 1.12 Виступ Ахмада Джамалю на Міжнародному джазовому
фестивалі *Leopolis Jazz Fest 2018*, Львів. 29.06.2018 р.



Додаток 2.

Нотні матеріали

Додаток 2.1. «But Not for Me»: оригінальна версія Дж. Гершвіна

НЕ ДЛЯ МЕНЯ
(*But Not For Me*)

Дж. Гершвин

Moderato

mf

Chords indicated above the staff: B⁷ E^b B⁷ E^b B⁷ C^{m7} B⁷ E^b B⁷ E^b B⁷ F⁷ E^{b7} E^{b+} A^b F^{m7} G^{b0} E^b C^m B⁷ E^b E^{b+} F^{m7} F^{m6} F⁻⁷ B⁷ E^b B⁷ G^{b0} E^b G⁷ C^m C⁷ F^{m7} B⁷ E^b

Тема из мюзикла Дж. Гершвина «Безумная девушка», премьера которого состоялась в октябре 1930 года.

Додаток 2.2 «But Not for Me»: транспорт в тональність C-dur

The image displays a musical score for the song "But Not for Me". The score is written in 4/4 time and is transposed into C major (C-dur). The original key signature of the song is D minor (Dm), which is indicated by the presence of a key signature change to one sharp (F#) in the original notation. The score is divided into eight staves, each containing a line of music and its corresponding lyrics. The chords are written above the notes, and the lyrics are written below the notes. The lyrics are: "THEY'RE WRIT-ING SONGS OF LOVE, BUT NOT FOR ME. A LUCK-Y STAR'S A - BOVE, BUT NOT FOR ME. WITH LOVE TO LEAD THE WAY I'VE FOUND MORE CLOUDS OF GREY THAN AN - Y RUS - SIAN PLAY COULD GUA - RAN - TEE. I WAS A FOOL TO FALL AND GET THAT WAY; HEIGH - HO! A - LAS! AND AL - SO, LACK - A - DAY! AL - THOUGH I CAN'T DIS - MISS THE MEM - R'Y OF HER KISS, I GUESS SHE'S NOT FOR ME."

Chords and lyrics for each staff:

- Staff 1: D^{MIN}7 G⁷ C^{MAJ}7 A^{MIN}7 D^{MIN}7 G⁷ C⁷ E^{MIN}7 A⁷
THEY'RE WRIT-ING SONGS OF LOVE, BUT NOT FOR ME. A LUCK-Y
- Staff 2: D⁷ D^{MIN}7 G⁷ C⁷
STAR'S A - BOVE, BUT NOT FOR ME. WITH LOVE TO
- Staff 3: F^{DIM}7 F^b D^{MIN}7 G⁷ D^{#DIM}7 E^{MIN}7 A^{MIN}7
LEAD THE WAY I'VE FOUND MORE CLOUDS OF GREY THAN AN - Y
- Staff 4: E^{DIM}7 D^{MIN}7 F^{b/C} D^{MIN}7 G⁷
RUS - SIAN PLAY COULD GUA - RAN - TEE. I WAS A
- Staff 5: C^{MAJ}7 A^{MIN}7 D^{MIN}7 G⁷ C^{MAJ}7 E^{MIN}7 A⁷
FOOL TO FALL AND GET THAT WAY; HEIGH - HO! A -
- Staff 6: D⁷ D^{MIN}7 G⁷ C⁷
LAS! AND AL - SO, LACK - A - DAY! AL - THOUGH I
- Staff 7: F^{DIM}7 F^b D^{MIN}7 G⁷ D^{#DIM}7 E^{MIN}7 E⁷ A⁷
CAN'T DIS - MISS THE MEM - R'Y OF HER KISS, I GUESS SHE'S
- Staff 8: D^{MIN}7 G⁷ C^b
NOT FOR ME.

Додаток 2.3 «PoINCIANA»: тема вступу

POINCIANA
(SONG OF THE TREE) - NAT SIMON/
BUDDY BERNIER

(MID. LATIN)
[INTRO]

Chords and notation details:

- Staff 1: D13, A-7, D13, A-7
- Staff 2: D13, D7, 1. Gb
- Staff 3: 2. Gb, D13
- Staff 4: [A] Gmaj9, D-7, G7
- Staff 5: C-7, Gmaj7, Gb, A-7, D13
- Staff 6: [A] Gmaj9, D-7, G7