

ПИТАРА

от блюза до джаз- рока

Популярные
джазовые
пьесы

Редакторы-составители

Ю. В. Дмитриевский,
С. Н. Колесник,
В. А. Манилов

Рецензент В. С. Симоненко

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов-составителей Ю. Дмитриевский, В. Манилов. ГИТАРА ОТ БЛЮЗА ДО ДЖАЗ-РОКА	
СЕНТ-ЛУИС. У. Хенди *	19
Из репертуара Чарли Кристиана КОШКИ, ДА И ТОЛЬКО! Б. Гудман	22
САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ПОЛЕТ. Б. Гудман	24
Из репертуара Джимми Рейхардта ОБЛАКА. Дж. Рейхардт *	27
Из репертуара Леса Пола ЗВЕЗДНЫЙ ГОРОД. Блюз. Л. Пол *	29
ПЛАЧ ПО СТРУНАМ. Л. Пол	31
Из репертуара Чарли Вёрда ДЖАЗ «ЭН» САМБА. А. Жобни *	33
ЭТОТ ТВОЙ ВЗГЛЯД. А. Жобни *	34
БЛЮЗ УЖЕ В ПРОШЛОМ. А. Жобни *	36
Из репертуара Лауриндо Альмейды ГОЛУБАЯ ЛУНА. Р. Роджерс	39
ЛОРА. Д. Раксин	40
В ВАГРОВЫХ ТОНАХ. П. де Розе	42
Из репертуара Микки Бейкера ХАНДРА. М. Бейкер *	43
Из репертуара Уэса Монтгомери ОКОЛО ПОЛУНОЧИ. К. Уильямс, Т. Монк *	45
АНГЕЛ. У. Монтгомери *	49
ДНИ ВИНА И РОЗ. Баллада. Г. Манчини	50
Из репертуара Барри Кэссела ПУТЕШЕСТВИЕ ПО АЛАБАМЕ. В. Кэссел *	55
Из репертуара Кенни Баррела КАК ГЛУПО МЕЧТАТЬ О ТЕБЕ. К. Херрон *	56
Из репертуара Джима Холла С ВОСТОКА НА ЗАПАД. Дж. Левис *	59
Из репертуара Джо Пасса БЛЮЗ. Дж. Пасс	60
СОЛНЕЧНО. Дж. Пасс *	62
ДНИ ВИНА И РОЗ. Баллада. Г. Манчини *	63
ТУМАННО Э. Гарнер *	66
Из репертуара Джо Пасса и Харба Эллиса БЛЮЗ В СОЛЬ. Дж. Пасс, Х. Эллис	68
ПЕРВОКЛАССНАЯ ВЕЩЬ. Дж. Пасс, Х. Эллис	70
Из репертуара Джорджа Бенсона БЛЮЗ. Дж. Бенсон *	76
Из репертуара Алексея Кузнецова ГОЛУБОЙ КОРАЛЛ. А. Кузнецов	77
ЗАВОДНЫЕ ИГРУШКИ. А. Кузнецов	82
Из репертуара Тийта Паулуса БЛЮЗ ДЛЯ ДВОИХ. Т. Паулус	84
СЕНТ-ТОМАС. С. Роллинз	85
ЖИМОЛОСТЬ. Ф. Уолдер. Аранжировка И. Григорьева	87
БЛЮЗ. Т. Шуман. Аранжировка С. Москаленко	94
Список литературы	96

Редакция учебно-педагогической литературы

* Переложение С. Колесника.

ОТ РЕДАКТОРОВ-СОСТАВИТЕЛЕЙ

Интерес к гитарному исполнительству в нашей стране неуклонно растет. Во многих высших и средних музыкальных учебных заведениях открываются отделы и факультеты эстрадной и джазовой музыки, что, в свою очередь, требует создания соответствующих учебных пособий и репертуарных сборников для отдельных инструментов. «Гитара от блюза до джаз-рока» — первая попытка составления подобного сборника, включающего краткий обзор творчества наиболее выдающихся гитаристов прошлого и современности с характеристикой стилевой направленности их игры.

При подготовке данного издания редакторы-составители столкнулись с определенными трудностями. Прежде всего это касается отбора материала для вступительной статьи. Не претендуя на исчерпывающую информацию (в одной из последних книг по истории джазовой гитары [47] приведены биографии 130 известных исполнителей), мы стремились в первую очередь сообщить сведения о тех музыкантах, чьи композиции включены в нотную часть работы: рассказать об их становлении, окружении, индивидуальных исполнительских особенностях и о роли каждого из них в формировании и утверждении основных направлений развития джазового стиля игры на гитаре.

Содержание нотной части сборника обусловлено тем, что издание адресовано студентам и преподавателям музыкальных учебных заведений, а также гитаристам-любителям, имеющим достаточную техническую подготовку, — но никак не начинающим музыкантам. Пьесы, помещенные здесь, достаточно сложны. Кроме сочинений гитаристов-исполнителей, представлено несколько произведений советских и зарубежных композиторов, специально написанных для джазовой гитары.

Считаем необходимым пояснить, почему в сборнике отсутствуют пьесы, характеризующие новейшие течения в джазовой музыке. Это связано с тем, что в современном джазе чрезвычайно возросла роль примитивов, электронных эффектов, полиритмии и т. п.; отразить это в гитарной партии солиста ансамбля трудно, а порой просто невозможно.

Редакторы-составители выражают сердечную благодарность рецензенту, музыковеду В. С. Симоненко за ценные советы и большую практическую помощь, оказанную в процессе работы над сборником.

ГИТАРА ОТ БЛЮЗА ДО ДЖАЗ-РОКА

Гитара — один из самых древних инструментов: античная лира, ставшая символом искусства, кифара, цитра, наконец лютня, которую недаром называли царицей музыки, — вот ее предшественницы. Однако на протяжении столетий отношение к гитаре было неоднозначным. Потребовался огромный труд многих музыкантов, и в первую очередь А. Сеговии, прежде чем гитара заняла полноправное место среди классических инструментов.

В последние же два-три десятилетия гитара де-

лалась необычайно популярной. В значительной степени это связано с широким распространением массовой музыки. Гитара двойственна по своей природе: ее возможности огромны, но средства, используемые при игре на ней, весьма просты; привлекает заманчивая возможность взять инструмент и «сразу начать играть» (хотя, как известно, хорошо играть на нем очень трудно).

Особое место занимает гитара — и в первую очередь электрифицированная — в рок-музыке. Однако практически все лучшие рок-гитаристы выходят за пределы стилистики рок-музыки, отдавая большую дань джазу, а некоторые музыканты полностью порвали с роком. В этом нет ничего удивительного, поскольку в джазе сконцентрированы лучшие традиции гитарного исполнительства.

На очень важный момент обращает внимание Джо Пасс, который в своей широкоизвестной джазовой школе пишет: «У классических гитаристов было несколько столетий для того, чтобы выработать органичный, последовательный подход к исполнительству — «правильный» метод. Джазовая же гитара, плектр-гитара, появилась лишь в нашем веке, а электрогитара — это еще настолько новое явление, что мы только начинаем понимать ее возможности как полноправного музыкального инструмента» [42, 4]. В таких условиях особое значение приобретает уже накопленный опыт, джазовые традиции гитарного мастерства.

В развитии стилистики джаза весьма значительную роль играет специфическая инструментальная техника, характерная именно для джазового использования инструмента и его выразительных возможностей — мелодических, интонационных, ритмических, гармонических и т. д. Попытаемся проследить с этой точки зрения судьбу гитары в истории джаза, обращая внимание на самые важные черты и на творчество тех музыкантов, вклад которых в развитие жанра был наиболее значительным.

Огромное значение для формирования джаза имел блюз. В свою очередь, одним из решающих факторов кристаллизации блюзов из более ранних и менее оформленных видов негритянского фольклора было «открытие» гитары в этой среде» [9, 37].

Уже в ранней форме блюза, «архаической», или «сельской», часто называемой также английским термином «кантри блюз» (country blues), сформировались главные элементы гитарной техники, определившие ее дальнейшее развитие, а отдельные, наиболее простые приемы блюзовых гитаристов («схватывание» струны, так называемый «пуш энд риллз»¹, «слайд-техника», именуемая иначе «боттлнек»² и др.) позднее стали основой для формирования последующих стилей.

¹ От англ. «push and release» — «толкнуть и отпустить».

² От англ. «slide» — «скользить», «bottleneck» — «горлышко бутылки». Эти термины раскрывают суть слайд-техники: твердый, гладкий предмет (персонально — горлышко бутылки) скользит по струнам, принимаясь к ним; тем самым он меняет высоту звука и дает возможность получать разнообразные эффекты — «человеческого голоса», плача, всхлипывающей и т. п. Современные рок-гитаристы пользуются для этой цели специальным «наперстком», надеваемым на мизинец левой руки; это дает возможность комбинировать слайд-технику с обычной. В джазе этот прием практически не используется.

Самые ранние записи кантри-блюза относятся к середине 20-х годов, однако есть все основания предполагать, что, в сущности, он почти ничем не отличается от того оригинального стиля, который сформировался в среде негров южных штатов (Техас, Луизиана, Алабама и др.) еще в 70—80-х годах XIX в.

Среди выдающихся певцов-гитаристов этого стиля — *Блайнд Лемон Джефферсон* (Blind Lemon Jefferson, 1897—1930), оказавший заметное влияние на многих музыкантов более позднего периода, и не только блюзовых. Джефферсон первым начал играть в манере «рэг-за блюза», то есть подражая звучанию фортепианного рэгтайма. Как и большинство кантри-блюзовых гитаристов, он играл пальцами, без медиатора, что позволяло шире использовать полифонические и полиритмические возможности гитары.

Блестящим мастером гитарного рэгтайма и блюза был *Блайнд Блэйк* (Blind Blake, 1895—1931), многие записи которого и сегодня поражают превосходной техникой и изобретательностью импровизаций. Блэйка справедливо считают одним из инициаторов использования гитары в качестве солирующего инструмента.

Хадди Лидбеттера, широко известного под именем *Лидбелли* (Huddie Leadbetter, «Leadbelly», 1888—1949), в свое время называли «королем двенадцатиструнной гитары». Он иногда играл в дуэте с Джефферсоном, хотя и уступил ему как исполнитель. Лидбелли ввел в аккомпанемент характерные басовые фигуры — «блуждающий бас», который позже будет широко использоваться в джазе.

Биг Билл Бронзи (Big Bill Broonzy, 1893—1958) — один из самых популярных блюзовых гитаристов и певцов. Судьба его сложилась счастливее, чем у многих его коллег. Очень техничный музыкант, он был продолжателем традиций Блайнда Блэйка и записал несколько чисто гитарных блюзов и рэгтаймов.

Выделяется среди кантри-блюзовых гитаристов *Лонни Джонсон* (Lonnie Johnson, 1889—1970), виртуозный музыкант, очень близкий к джазу. Им были записаны превосходные блюзы без вокала, причем нередко он играл уже медиатором, демонстрируя не только отменную технику, но и незаурядное импровизационное мастерство. Лонни Джонсон принял участие в некоторых записях «Горячей пятерки» («Hot Five») Луиса Армстронга. Так, в записи «Hotter Than That» («Еще погорячее»), сделанной в конце 1927 г., его великолепное сопровождение звучит единственным фоном для вокальной импровизации Армстронга в стиле «скэт»³. Лонни Джонсон играл также в оркестре Дюка Эллингтона и был участником первого гитарного джазового дуэта с Эдди Лэнгом. Многие записи этого дуэта (первая пластинка появилась в 1928 году) вошли в золотой фонд джаза.

Из числа приверженцев данного стиля можно назвать также *Блайнда Уилли МакТелла* (Blind Willie McTell), *Роберта Джонсона* (Robert Johnson), *Блайнда Уилли Джонсона* (Blind Willie Johnson) и других.

В последующих блюзовых стилях — таких, как «классический» («городской»), «урбанизированный», «современный», — роль гитары несколько ослабевает, поскольку начинают широко использоваться другие инструменты (фортепиано, духовые); вводится электрогитара. Среди признанных мастеров блюза 40—50-х годов — *Би Би Кинг* (B. B. King, род. в 1925 г.), которого справедливо называют «самым джазовым из всех блюзовых гитаристов». Его хорошо знают у нас в стране, он выступал с гастролью в СССР весной 1979 года.

Альберт Кинг (Albert King, род. в 1923 г.), в отличие от Би Би Кинга, наиболее близок к року. Основой рок-гитарной школы стало, однако, творчество музыкантов с агрессивным, грубоватым стилем игры — таких, как *Мадди Уотерс* (Muddy Waters), *Сэм Лайтнинг Хопкинс* (Sam Lightnin' Hopkins), *Джон Ли Хукер* (John Lee Hooker), *Джей Би Леноир* (J. B. Lenoir), *Стефан Гроссман* (Stefan Grossman) и другие.

В традиционном джазе гитара использовалась преимущественно как ритмический инструмент. Практически все первые джазовые гитаристы играли и на банджо, причем если изредка и солировали, то чаще именно на этом инструменте. Характерные короткие аккордовые соло на банджо сохранились и в современных диксилендах и ансамблях, играющих в традиционном нью-орлеанском стиле. Классическим примером могут служить многочисленные записи с участием *Джонни Сент Сира* (Johnny Saint Cyr, 1890—1968), который часто использовал шестиструнное банджо с обычным гитарным строем. Обладая отличным ритмическим и гармоническим слухом, Сент Сир нередко прибегал к аккордовым заменам и обращенным формам аккордов.

Другой джазовый гитарист, много записывавшийся с Кингом Оливером, Джимми Нуном и Кидом Ори, — *Бад Скотт* (Bud Scott, 1890—1949) нередко играл в составах без контрабаса и, умело используя обращения аккордов, в своем ритмическом аккомпанементе создавал весьма подвижную линию баса.

Среди наиболее интересных гитаристов нью-орлеанского стиля следует также назвать *Дэнни Баркера* (Danny Barker) и *Тэдди Бакка* (Teddy Bunn): наряду с аккордовыми соло они уже применяли и одноголосные мелодические соло в технике «сингл-стринг» (или «сингл-ноут»⁴).

Одной из особенностей чикагского периода в развитии традиционного джаза, ставшего переходным к свингу, была замена инструментов: вместо корнета, трубы и банджо на первый план выдвинулись труба, контрабас и гитара. Среди причин этого было появление микрофонов и электромеханического способа звукозаписи: гитара наконец-то полноценно зазвучала на пластинках.

«Отцом чикагского джаза» называли гитариста-левшу *Эдди Кондона* (Eddie Condon, 1905—1973), игра которого в 30-е годы считалась образцом звучания гитары в ритм-секции. Кондон играл на четырехструнной гитаре, которая настраивалась, как

³ Скэт (от англ. «scat») — импровизационный способ джазового пения, при котором употребляются словосочетания, не имеющие определенного смысла.

⁴ От англ. «single string» — «на одной струне»; «single note» — «одиночными нотами».

банджо. Хотя, бесспорно, он был вдохновителем и лидером выдающихся музыкантов чикагского периода, его собственная манера игры мало отличалась от традиционной. Основные отличия характерны для чикагского периода в целом: в гармонии меньше используются обращения аккордов; чаще появляются сложные аккорды и их замены; применяется игра «на четыре» («фор бит»), а не «на два» («ту бит»).

Важной чертой чикагского джаза была возросшая роль сольной импровизации. Именно здесь произошел знаменательный поворот в судьбе гитары: она становится полноправным солирующим инструментом. Это связано с именем *Эдди Лэнга* (Eddie Lang, подлинное имя — Сальвадор Массаро, 1904—1933), который ввел в игру на гитаре многие джазовые приемы, типичные для других инструментов, — в частности, характерную для духовых инструментов фразировку. Эдди Лэнг создал и тот джазовый стиль игры медиатором, который в дальнейшем стал преобладающим. Он впервые использовал плектр-гитару — специальную гитару для игры в джазе, отличающуюся от обычной испанской отсутствием круглой розетки. Вместо нее на деке появились эфы, подобные скрипичным, и съемная панелька-щиток, предохраняющая от ударов медиатора. Изобретателем этих новшеств был Ллойд Лоур.

Игра Эдди Лэнга в ансамбле отличалась сильным звукоизвлечением. Он часто применял проходящие звуки, хроматические секвенции; иногда изменял угол плектра по отношению к грифу, добиваясь этим специфического звучания. Характерны для манеры Лэнга аккорды с приглушенными струнами, жесткие акценты, параллельные нонаккорды, целотонные гаммы, своеобразное глассиндо, искусственные флажолеты, последовательности увеличенных аккордов и фразировка, характерная для духовых инструментов. Можно сказать, что именно под влиянием Эдди Лэнга многие гитаристы стали уделять больше внимания басовым нотам в аккордах и по возможности добиваться лучшего голосоведения. Наиболее сильно это влияние проявилось в игре таких музыкантов, как *Карл Кресс* (Carl Kress), *Кармен Мэстрен* (Karmen Mastren), *Эл Кейси* (Al Casey).

В числе лучших записей Эдди Лэнга — его работы с певцом Бингом Крозби, в которых гитара впервые с успехом заменила фортепиано, с квартетом скрипача Джо Венутти, оркестром Пола Уайтмана, наконец, гитарные дуэты с Лонни Джонсоном, о которых упоминалось выше.

На рубеже 30-х годов в музыке, исполняемой биг-бэндами Ф. Хендерсона, Д. Эллингтона, Л. Рассела и других, появляются элементы, ставшие впоследствии характерными для свинга — нового джазового стиля, безраздельно господствовавшего до конца 40-х годов. Начало этого периода связывают с выступлением оркестра Бенни Гудмана, получившего позднее титул «короля свинга».

Отличительными особенностями нового стиля были сольная импровизация на фоне риффа, частое применение унисонов, отсутствие коллективной импровизации, но главное — непрерывная ритмиче-

ская пульсация, возникающая в результате несомещения акцентов мелодической и ритмической линий. Однако использование этих приемов при игре медиатором на акустической гитаре было малоэффективным. Поэтому уже в то время были предприняты некоторые попытки усилить звучание гитары.

Одним из первых музыкантов, которые начали применять в джазе электрогитару, был *Эдди Дарем* (Eddie Durham, род. в 1906 г.) — гитарист, тромбонист и аранжировщик из оркестра Джими Лансфорда. В 1935 г. этот оркестр был записан на пленку, причем Э. Дарему отвели особую роль: он продемонстрировал возможности усиления звучания гитары с помощью резонатора.

Изобретение электрогитары явилось импульсом к возникновению новых гитарных школ и направлений. Основателями их стали два джазовых гитариста: *Чарли Кристиан* (Charlie Christian) в Америке и *Джанго Рейнхардт* (Django Reinhardt) в Европе.

В своей книге «От рэга к року» известный немецкий критик И. Берендт пишет: «Для современного джазового музыканта история гитары начинается с Чарли Кристиана. За два года, проведенных им на джазовой сцене, он совершил переворот в игре на гитаре. Разумеется, были и до него гитаристы... создается, однако, впечатление, что гитара, на которой играли до Кристиана, и та, что звучала после него, — это два разных инструмента» [27, 327].

Чарли Кристиан родился в 1916 году в Далласе. 12-летним подростком начал учиться игре на тенор-саксофоне и контрабасе, а в 15 лет по рекомендации отца впервые взял в руки гитару. Вскоре он уже играл в одном из малых составов, среди участников которого резко выделялся своей необычайной одаренностью и неисчерпаемым вдохновением. Слухи о талантливом негритянском гитаристе дошли до известного пропагандиста джаза Джона Хаммонда, который специально поехал в Оклахому, чтобы послушать его. Кристиан играл на обычной испанской гитаре, которую подключал к примитивному усилителю с одним динамиком. То, что услышал Дж. Хаммонд, просто ошеломило этого знатока. Таких захватывающих импровизаций он не встречал ранее в игре не только гитаристов, но и у других джазовых музыкантов. Хаммонд решил показать Чарли Бенни Гудману, который после прослушивания пригласил молодого музыканта в свой оркестр. Позже Кристиан играл со многими выдающимися звездами джаза, в том числе с такими новаторами, как Чарли Паркер, Телониус Монк, Диззи Гиллеспи, Кенни Кларк.

Чарли играл с виртуозностью, казавшейся его современникам просто недостижимой. С его приходом гитара стала равноправным участником джазовых ансамблей. Он первым ввел гитарное соло в качестве третьего голоса в ансамбль с трубой и тенор-саксофоном, освободив инструмент от чисто ритмических функций в оркестре. Раньше других Ч. Кристиан понял, что техника игры на электрогитаре в значительной мере отличается от приемов игры на акустической. В гармонии он экспериментировал с увеличенными и уменьшенными аккордами, придумывал новые ритмические рисунки к лучшим джазовым мелодиям (эвергринам). В пассажах часто использовал надстройки к септаккордам, поражая слушателей мелодической и ритмической изобрета-

тельностью. Он первым начал развлекать свои импровизации, опираясь не на гармоню темы, а на проходящие аккорды, которые он размещал между основными. В мелодической сфере для него характерно применение легато вместо жесткого стакато.

Исполнение Ч. Кристиана всегда отличалось необычайной силой выразительности в сочетании с интенсивным свингом. Теоретики джаза утверждают, что своей игрой он предвосхитил появление нового джазового стиля бибоп (be-bop) и явился одним из его создателей.

Скончался Чарли Кристиан 2 марта 1942 года.

Одновременно с Кристианом в Париже блистал не менее выдающийся джазовый гитарист Джанго Рейнхардт. Чарли Кристиан, еще выступая в клубах Оклахомы, восхищался Джанго и часто нота в ноту повторял его соло, записанные на пластинках, хотя по манере игры эти музыканты резко отличались друг от друга. О вкладе Джанго в развитие джазового стиля игры на гитаре и о его мастерстве говорили многие известные музыковеды и артисты джаза. По словам Д. Эллингтона, «Джанго — суперартист. Каждая взятая им нота — сокровище, каждый аккорд — свидетельство его неземного вкуса» [23, 16].

Джанго (Жан Батист⁵) Рейнхардт родился 23 января 1910 года в г. Ливерше (Бельгия) в цыганской семье. Уже в раннем детстве у мальчика обнаружилась яркая музыкальность. В шесть лет он играл по слуху на скрипке, с девяти начал осваивать гитару, а в 12 поразительно быстро научился играть на банджо. Когда Джанго было 18 лет, он во время пожара сильно повредил левую руку. Несмотря на невероятные боли, Рейнхардт начал упорно упражнять кисть; однако полностью восстановить подвижность пальцев ему не удалось. Тогда он стал искать новые возможности игры и научился фактически двумя пальцами исполнять быстрые пассажи. Джанго транспонировал свои соло так, чтобы можно было включать звуки от открытых струн даже тогда, когда он импровизировал в верхней части грифа. Иногда он играл нонаккорды, прижимая поврежденным мизинцем верхнюю струну *mi*. Благодаря поразительному трудолюбию он достиг непревзойденного совершенства в игре на гитаре, изумлявшего современников.

В 1934 году Рейнхардт со скрипачом Стефаном Граппелли создает квинтет Парижского джазового клуба, в состав которого, кроме них, вошли еще две аккомпанирующие гитары и контрабас. Это был первый в истории джаза ансамбль, состоящий исключительно из струнных инструментов. Именно игра в этом квинтете принесла Джанго славу лучшего гитариста своего времени. Помимо концертной деятельности, Джанго в этот период много сочиняет, записывается на пластинки, аранжирует пьесы. Влюбленный в музыку Баха, он в 1937 году впервые использовал одну из тем скрипичного концерта великого композитора для джазовой обработки, а в 1938 году Д. Рейнхардт сыграл в свинговой манере «Грезы любви» Листа.

В полной мере раскрывается к этому времени его талант непревзойденного импровизатора. «Если

сначала в стиле Джанго было что-то цыганское, то очень скоро он заговорил на чистом языке джаза в чрезвычайно самобытной манере, соединяя горячий цыганский темперамент с французским жизнерадостием» [13, 114]. Почти все импровизации Джанго построены на широком мелодическом дыхании. Пассажи всегда несут смысловую нагрузку, а не являются искусственными связками.

От других гитаристов Джанго отличался выразительным, богатым звуком и своеобразной манерой игры, с продолжительными каденциями через несколько тактов, внезапными стремительными пассажами, стабильным и резко акцентированным ритмом. В моменты кульминации он часто играл октавами. Этот вид техники у него позаимствовал Ч. Кристиан, а двенадцатью годами позже — У. Монтегери. В быстрых пьесах он умел создавать такой огонь и напор, какие ранее встречались только в исполнении на духовых инструментах. В медленных же был склонен к прелюдированию и расчленению, близкому негритянскому блюзу.

Джанго был не только прекрасным виртуозом-солистом, но и великолепным аккомпаниатором. Он опередил многих своих современников в применении минорных септаккордов, уменьшенных, увеличенных и других проходящих аккордов. Большое внимание Джанго уделял стройности гармонических схем пьес, часто подчеркивая, что если в аккордовых последовательностях все верно и логично, то мелодия похлещет сама собой. Аккомпанируя, он часто использовал аккорды, имитирующие звучание секции медных духовых инструментов.

Джанго интересен и как композитор, но не в классическом смысле слова (он не знал нотной грамоты), а как создатель очаровательных мелодий. В его музыке ощущается меланхолическая интонация, а названия произведений имеют привкус таинственности: «Залы моих снов», «Дафна», «Риты будущего», «Джангология», «Островные птицы». Особой популярностью и до наших дней пользуется его пьеса «Облака» («Nuages»). Эта мечтательная баллада написана во время второй мировой войны, когда С. Граппелли уехал в Лондон, Рейнхардт же остался во Франции, но наотрез отказался сотрудничать с фашистами. После освобождения Франции Джанго по приглашению С. Граппелли приезжал в Лондон. При встрече друзья долго музицировали на тему «Марсельезы».

В 1946 году Джанго совершает турне по Америке с оркестром Дюка Эллингтона. Вернувшись в Париж, он возобновляет активную сценическую деятельность, а в 1951 году открывает клуб «Сен-Жермен», где устраиваются джазовые концерты.

Умер Джанго Рейнхардт в 1953 году, в возрасте 43 лет.

Вклад Чарли Кристиана и Джанго Рейнхардта в историю джазовой гитары неоспорим. Эти два выдающихся музыканта выявили неисчерпаемые возможности своего инструмента не только в аккомпанементе, но и в импровизационном соло, предопределили основные направления развития техники игры на электрогитаре на многие годы вперед.

Взросшая роль гитары как солидного инструмента обусловила тягу исполнителей к игре в малых составах (комбо). Здесь гитарист чувствовал себя полноправным участником ансамбля, выполняя функции и аккомпаниатора, и солиста. Популярность гитары ширилась с каждым днем, появлялись

⁵ Джанго — уменьшит. от Жан.

все новые и новые имена галантливых джазовых гитаристов, а число биг бэндов оставалось ограниченным. К тому же многие руководители и аранжировщики больших оркестров не всегда вводили гитару в ритм-секцию. Достаточно назвать, например, Дюка Эллингтона, не любившего совмещать в аккомпанементе звучание гитары и фортепиано.

Однако порой «механическая» работа, служащая для поддержания ритма в биг бэнде, превращается в подлинное джазовое искусство. Речь идет об одном из ведущих представителей аккордово-ритмического стиля игры на гитаре **Фредди Грине** (Freddie Green, род. в 1911 г., настоящее имя Frederick William). С 12 лет он начал самостоятельно осваивать гитару, играл в одном из ночных клубов Нью-Йорка. С 1937 года Фредди Грин — постоянный участник ритм-секции оркестра Каунта Бейси. Virtuозная аккордовая техника, замечательное чувство свинга, тонкий музыкальный вкус отличают его игру. Он почти никогда не играл соло, но в то же время его часто сравнивали с буксиром, влекущим за собой весь оркестр. Именно Фредди Грину в значительной степени обязан биг бэнд Каунта Бейси необычайной компактностью ритм-секции, раскрепощенностью и лаконичностью игры. Этот мастер оказал огромное влияние на гитаристов, предпочитающих аккомпанемент и аккордовую импровизацию игре продолжительных пассажей и однопольных импровизаций.

Творчество Чарли Кристиана, Джанго и Фредди Грина образует как бы три ветви генеалогического древа джазовой гитары. Однако следует упомянуть и еще одно направление, стоявшее несколько обособленно, но в наше время обретающее все большее признание и распространение.

Дело в том, что не для всех гитаристов оказался приемлемым стиль Ч. Кристиана, в руках которого гитара приобретала звучание духовых инструментов (не случайно многие, слушая записи Чарли Кристиана, принимали голос его гитары за саксофон). Прежде всего невозможной оказалась его манера для тех, кто играл пальцами на акустических гитарах. Многие технические приемы, разработанные Ч. Кристианом (продолжительное легато, длинные импровизационные линии без гармонической поддержки, выдержанные ноты, бенды⁶, редкое использование открытых струн и т. д.), для них были малоэффективны, особенно при игре на инструментах с нейлоновыми струнами. Кроме того, появились гитаристы, объединяющие в своей творческой манере классическую игру на гитаре, фламенко и элементы латиноамериканской музыки с джазом. К ним в первую очередь относятся два выдающихся джазовых музыканта: **Лауриндо Альмейда** (Laurindo Almeida) и **Чарли Бёрд** (Charlie Byrd).

Лауриндо Альмейда родился 2 сентября 1917 года в Сан-Паулу (Бразилия). С 12 лет он начал учиться игре на гитаре у своей матери и очень рано добился успеха. Уже в юношеском возрасте Лауриндо выступал с концертами в родном городе и в Рио-де-Жанейро. С 1939 г. он некоторое время жил в Париже, посещал Парижский джазовый

клуб, наслаждаясь игрой Джанго. В 1940 г. Л. Альмейда переезжает в США. Первое время он принимал участие в различных джазовых ансамблях, сочинял музыкальное сопровождение к кинофильмам, в том числе к такой известной ленте, как «Смешная девчонка». А в 1947—1950 гг. Л. Альмейда работает в оркестре Стэка Кентона, который рискнул ввести в состав джазового ансамбля акустическую гитару, снабдив ее усилителем и микрофонами. Гитарные соло Лауриндо внесли в звучание ансамбля свежесть, тепло и новые краски. Многим молодым гитаристам это словно напомнило о традиционных мелодических и тембровых качествах гитары, которые за время массового увлечения электрогитарой оказались забытыми.

Музыкальный кругозор Л. Альмейды чрезвычайно широк. В одном из интервью он так сказал о себе: «Мои музыкальные вкусы простираются от Ренессанса через все периоды, прежде всего через эпохи классицизма и романтизма, вплоть до современной музыки» [37, 34]. И это действительно так. Занимаясь концертной деятельностью, он включает в программы, наряду с джазовой классикой и собственными композициями, произведения Баха, Гайдна, Джулиани, Вилла-Лобоса, сочинения других композиторов Латинской Америки. Играя в джазовом стиле, Лауриндо использует полиритмическое и гармоническое богатство бразильской народной музыки в аккомпанементе и импровизации к исполняемым темам. Благодаря этому синтезу появился новый стиль современного джаза — босса нова, первооткрывателем которого считают Л. Альмейду (первая пластинка в этом стиле — «Бразильяне», записанная в 1953 году с известным альт-саксофонистом Бадом Шенком, в то время не получила признания).

В последующие годы Л. Альмейда плодотворно работает с такими известными джазовыми музыкантами, как Бад Шенк (саксофон), Рей Браун (контрабас) и Шелли Мэнн (ударные) в ансамбле «Эл Эй Фур» («Четверка из Лос-Анжелеса»), а также делает записи с «Модерн-джаз квинтетом».

Другим выдающимся гитаристом, объединившим в своей игре классическую испанскую школу с джазовой техникой, является **Чарли Бёрд** (род. в 1925 г.). Его знакомство с гитарой началось еще раньше, чем у Альмейды, — с 10 лет; первым учителем Чарли был его отец, игравший почти на всех струнных инструментах. Живя в небольшой деревушке в Южной Вирджинии, вдали от проторенных гастролирующими джазовыми музыкантами дорог, одаренный мальчик развивался музыкально вне посторонних влияний. Окончив среднюю школу, он проучился два года в Вирджинском политехническом институте, потом поступил на военную службу — и все это время не расставался с гитарой. Во время своего первого турне по Европе Чарли встретился со многими джазовыми музыкантами, в Париже познакомился с Джанго, игра которого произвела на молодого гитариста огромное впечатление.

После возвращения на родину Ч. Бёрд выступал в большом оркестре и в малых ансамблях в Нью-Йорке. Ему сопутствует успех; постепенно накапливается опыт в исполнении джазовой музыки; и тем не менее Чарли все больше увлекается классической гитарой. В конечном итоге, восхищение творчеством замечательного мастера Андре Сегови заставило Бёрда временно оставить джазовую сце-

⁶ Бэнд (от англ. bend — изгибаться) — разновидность глосса, понижение или повышение звука с быстрым возвращением к нему.

ну. В течение шести лет Ч. Бёрд занимается изучением классического стиля игры на гитаре с Софаклом Паппасом, другом А. Сеговини, а затем проходит курс обучения у самого маэстро. В этот период Чарли делает множество аранжировок классической музыки для гитары, дает сольные концерты и записывает на пластинки музыку XVI и XVII веков для лютни и других предшествующих гитар. Но классический репертуар не вытеснил его первое увлечение — джаз. Он лишь расширил музыкальные возможности гитариста.

Интересно, что сам Чарли — противник соединения классического и джазового стилей в игре на инструменте. Он считает, что совмещение пламенности джаза, ярко выраженного свинга с классикой приведет лишь к потере лучших черт каждого из жанров.

С 1950 года Ч. Бёрд обосновывается в Вашингтоне, где руководит джазовым клубом «Шоубот» (Showboat Club — «Плавучий театр») и играет в трио джазовую музыку наряду с сольным классическим репертуаром. В 1961 году в составе этого трио он совершает трехмесячное турне по Южной Америке. Там он встречается с такими композиторами и гитаристами, как Луис Бонфа, Жуао Жильберто, Антонио Карлос Жобин, знакомится с бразильской музыкой и новым стилем боссы нова в эстрадном варианте (до этого он слушал лишь отдельные записи такой музыки по радио). Вернувшись в США, Чарли Бёрд записывает с саксофонистом Стеном Гетцем пластинку «Джаз-самба». Эта пластинка, вышедшая в 1962 году, вызвала всплеск огромной популярности нового джазового стиля. Появляется целый ряд поклонников боссы нова: флейтист Херби Манн, трубач Диззи Гиллеспи, южноамериканские гитаристы Бола Сете (Bola Sete) и Баден Пауэлл (Baden Powell).

В последующие годы Ч. Бёрд выступает со многими джазовыми музыкантами различных направлений, играющими почти на всех существующих инструментах. Его популярность непрерывно растет. Чарли Бёрд так же, как и Лауриндо Альмейда, повлиял на многих гитаристов классического стиля, продемонстрировав на практике неограниченные возможности акустической гитары.

Однако вернемся к традициям, заложенным Чарли Кристианом и Джанго Рейнхардтом. К прямым последователям Чарли Кристиана можно отнести таких известных джазовых гитаристов, как Оскар Мур (Oscar Moore), наделенный незаурядным талантом, Джимми Шарли (Jimmy Shirley), использовавший электроприспособления типа «вибробла», что придавало его соло полугавайский эффект звучания, Ирвин Эшби (Irving Ashby), известный также как композитор и педагог, Джимми Рейни (Jimmy Raney), игру которого отличала изысканная гармония, а новаторский стиль исполнения оказал значительное влияние на последующие поколения музыкантов, в том числе и на такого выдающегося гитариста современности, как Тал Фарлоу (Tal Farlow).

Особый интерес представляет творчество Барни Кессела (Barney Kessel), Джорджа Барнеса (George Barnes), Леса Пола (Les Paul), Кенни Баррелла (Kenny Burrell) и Уэса Монгомери (Wes Montgomery).

Барни Кессел (род. в 1923 г.) начал учиться играть на гитаре в 12 лет. Уже через два года он вы-

ступал в небольших составах; а вскоре популярность Барни стала столь велика, что Ч. Кристиан в 1939 г. приезжал его слушать, и они даже совместно музицировали. Эта встреча произвела большое впечатление на Барни, и впоследствии он часто говорил о сильном воздействии игры Ч. Кристиана на его творчество. В 1942 году Барни приезжает в Голливуд, где более года работает в небольшом джазовом оркестре, а затем переезжает в Лос-Анжелесе. С этого времени начинается расцвет его творческой биографии. Несколько лет он играл в известных оркестрах — у Чарли Барнета, Арти Шоу, Бенни Гудмана, Шорти Роджерса; совершил ряд гастрольных поездок по приглашению импрессарио Нормана Гранца, который в 1944 году создал концертную организацию «Джаз в филармонии» (Jazz At The Philharmonic, JATP), записал несколько дисков с Чарли Паркером, Сарой Воан и Лестером Янгом.

Однако подлинное признание и всемирную известность Б. Кесселу принесла работа в трио Оскара Питерсона (Oscar Peterson), начавшаяся в 1952 г. В следующем, 1953-м, Барни записал сольную пластинку с ударником Шелли Менном и контрабасистом Реем Брауном. Это была одна из первых записей игры джазового гитариста в трио. Исполнение в таком ансамбле требует виртуозного владения инструментом.

Последующие годы жизни Барни Кессела насыщены разнообразной музыкальной деятельностью. Он активно концертирует, занимается педагогической деятельностью, проводит методические семинары, публикует свою школу игры на электрогитаре, много сочиняет и записывает собственные композиции. Его творчество сыграло значительную роль в формировании последующих поколений гитаристов.

Очень рано — с десяти лет — взял в руки гитару и другой джазовый гитарист упомянутого направления, Джордж Барнет (1921—1977). С 14 лет он играл в квартете, а с 17 — уже работал в качестве профессионального гитариста, дирижера и аранжировщика в одном из джазовых оркестров Чикаго. Большое влияние на его музыкальное развитие оказали Бенни Гудман, Луи Армстронг, Джанго, Чарли Кристиан и Лонни Джонсон. Д. Барнес сделал записи со многими музыкантами, участвовал в оркестре известного тенор-саксофониста Бада Фримана. Прекрасно владея искусством аккомпанеента, он сотрудничал с прославленными вокалистами Фрэнком Синатрой и Бингом Кросби.

Наиболее значительным вкладом Барнеса в историю джазовой гитары являлась игра в дуэтах: в 1963—1965 годах — с Карлом Крессом (Carl Kress), а затем — с замечательным гитаристом Бюком Пизарелли (Bucky Pizzarelli). Этот ансамбль отличают необычайная виртуозность, тонкая нюансировка, ритмическое разнообразие, оригинальная аранжировка, острое чувство свинга. Аккомпанемент Д. Барнеса чрезвычайно подвижен благодаря частой смене аккордов, использованию хроматизмов и постоянному внутритактовому движению гармоний. Путем совмещения блуждающего баса с компингом мастер имитирует одновременное звучание контрабаса и ритм-гитары (этот прием впоследствии получил развитие в игре выдающегося гитариста современности Джо Пасса). Вплетение

контрабасовой партии и постоянная пульсация свинга в аккомпанементе создают впечатление, что играет не дуэт, а квартет (две гитары, контрабас и ударник). Тогда это было большим достижением; оно привлекло внимание многих исполнителей.

Помимо концертной деятельности, Д. Барнес занимался преподаванием, написал две книги о гитаре. Пытался он также, подобно многим джазовым гитаристам, внести усовершенствования в конструкцию электрогитары. Однако в этом смысле наиболее значительный вклад в историю создания инструмента внес Лес Пол (Les Paul, подлинное имя — Lester Polfus, род. в 1916 г.).

Игру на гитаре Лес Пол освоил самостоятельно. Он работал на радио в Чикаго, сотрудничал в небольших джазовых составах, а в 1944 г. организовал свое трио. Играя в традиции Ч. Кристиана, Лес Пол много экспериментировал, постоянно искал новые пути развития джазового стиля игры на гитаре. Он совершенствовал конструкцию инструмента, разрабатывал новые технические приемы. Одним из первых Лес Пол сделал записи методом наложения, последовательно исполняя партии второй и третьей гитары и тем самым совмещая их.

В свое время Лес Пол оказал заметное влияние на молодых джазовых гитаристов, пробуждая в них стремление к выработке индивидуальной манеры игры. И все же в историю развития джазовой гитары он вошел больше как экспериментатор, чем как музыкант, с ярко выраженной индивидуальностью. Его именем названа одна из моделей электрогитары.

Неританский гитарист Уэс Джон Лесли Монтгомери (Wes John Leslie Montgomery) — один из самых ярких музыкантов, появившихся на джазовой сцене после Ч. Кристиана. Он родился в 1925 году в городе Индианаполис; гитарой увлекся лишь в 19 лет под влиянием пластинок Чарли Кристиана и увлеченности своих братьев Бадди и Монка, игравших на рояле и контрабасе в оркестре известного вибравониста Лайонела Хэмптона. Уже через полгода после того, как Уэс впервые взял в руки гитару, его пригласили в местный оркестр, где он часто «дословно» повторял соло Ч. Кристиана, заученные с пластинок на слух. Вскоре Уэс со своими братьями организовал собственное трио. Молодой гитарист много и напряженно работает, настойчиво совершенствуется. Ему удалось добиться необычайно теплого, «бархатного» звука (используя большой палец правой руки вместо медиатора) и настолько развить октавную технику, что он с удивительной легкостью и чистотой исполнил целые импровизационные корусы октавами, часто в достаточно быстрых темпах. Его мастерство так поражало партнеров, что они в шутку прозвали Уэса «Мистер Октава».

Первая пластинка с записью У. Монтгомери вышла в 1959 году и сразу принесла гитаристу успех и широкое признание. Любителей джаза потрясла виртуозность его игры, утонченная и сдержанная артикуляция, мелодичность импровизаций, постоянное ощущение блюзовых интонаций и яркое чувство свингового ритма. Очень интересно у Уэса Монтгомери сочетание солирующей электрогитары со звучанием большого оркестра, включающего струнную группу. Он делает записи с биг бэндами, включает в свой репертуар популярные эстрадные мелодии, обработки песен ансамбля «Битлз» и другие не-джазовые темы.

У. Монтгомери внезапно скончался в 1968 году, в возрасте 43 лет, в полном расцвете творческих сил и артистической славы. Большинство последующих джазовых гитаристов — в том числе такие известные музыканты, как Джим Холл, Джо Пасс, Джон МакЛафлин, Джордж Бенсон, Ларри Корнелл, — признавали большое влияние Уэса Монтгомери на их творчество.

* * *

Уже в 40-х годах стандарты, выработанные свингом, перестали удовлетворять многих музыкантов. Устоявшиеся штампы в гармонии песенной формы, лексика, часто сводившаяся к прямому цитированию выдающихся мастеров джаза, ритмическое однообразие и использование свинга в коммерческой музыке стали тормозом на пути дальнейшего развития жанра. После «золотого периода» свинга наступает время поиска новых, более совершенных форм. Возникают все новые и новые направления, которые, как правило, объединяют общим названием — современный джаз (Modern Jazz). Он включает бибоп («джаз-стаккато»), хард боп, прогрессив, кул, третье течение, босса нову и афро-кубинский джаз, модальный джаз, джаз-рок, фри джаз, фьюжн и некоторые другие. Такое разнообразие, взаимовлияние и взаимопроникновение разных течений усложняет анализ творчества отдельных музыкантов, тем более, что многие из них в свое время играли в самых разных манерах. Так, например, в записях Ч. Бёрда можно найти и босса нову, и блюзы, и свинговые темы, и обработки классики, и кантри-рок, и многое другое. В игре Б. Кессела — свинг, бибоп, босса нову, элементы модального джаза и т. п. Характерно, что сами джазовые гитаристы часто довольно резко реагируют на попытки причислить их к тому или иному джазовому направлению, считая это примитивным подходом к оценке их творчества. Такие высказывания можно встретить у Ларри Корнелла, Джо Пасса, Джона МакЛафлина и других.

И все же, по мнению одного из джазовых критиков И. Берендта, на грани 60—70-х годов в современном гитарном исполнительстве сложилось четыре основных направления: 1) мейнстрим (главное течение); 2) джаз-рок; 3) блюзовое направление; 4) рок.

Наиболее яркими представителями мейнстрима можно считать Джима Холла, Кенни Баррелла и Джо Пасса.

Джим Холл (Jim Hall, род. в 1930 г.) — «поэт джаза», как его часто называют, — пользуется известностью и любовью публики начиная с конца 50-х годов и вплоть до наших дней. Биография его в какой-то мере типична для джазового гитариста: обучаться игре на гитаре начал в 10-летнем возрасте, уже через три года выступал с профессиональными оркестрами, игравшими танцевальную музыку. Впервые услышав на пластинках электрогитару Ч. Кристиана, Холл навсегда стал приверженцем джазовой гитары и традиций этого мастера. Даже в некоторых записях зрелого периода его творчества можно услышать цитаты из знаменитых христиановских импровизаций — дань уважения великому новатору джаза. Позднее состоялось знакомство с записями Жанго, а также с творчеством Тэла Фарлоу, по примеру которого Холл начал ис-

пользоваться в импровизациях широкие интервальные скачки.

Окончив в 1955 году Кливлендский музыкальный институт по специальности теория музыки, Джим Холл отправился на Западное побережье, в Калифорнию, где начал играть в квинтете барабанщика Чико Хэмилтона, а затем — в трио кларнетиста Джимми Джуффри. Но подлинное признание пришло тогда, когда Джим Холл вошел во вновь сформированный квартет тенор-саксофониста Сонни Роллинза.

В основе глубоко лиричного, ярко индивидуального стиля игры Джима Холла — кул джаз в его позднем варианте (уэст коуст джаз).

Мягкий, добрый и открытый характер Джима Холла, оригинальность его личности со всей полнотой выразились в творческой манере, чуждой внешней эффектности, но отличающейся богатством и сложностью гармонического языка, оригинальностью и разнообразием мелодики с использованием секвенций, отклонений и модуляций, отличным свингом. Характернейшая для Холла черта — особая артикуляция с необычайно мягкой атакой и певучестью. Гитарист широко пользуется приемом игры легато, когда мягкий «толчок» медиатором служит как бы для «набора дыхания». Особенно привлекала многих музыкантов его специфическая манера звукоизвлечения.

Уже в ранних записях с Хэмилтоном, Джуффри и особенно с Роллинзом проявился редкий талант Джима Холла как аккомпаниатора. Необыкновенная гибкость и тонкое ощущение развития импровизации солиста позволяли гитаристу органично взаимодействовать с солирующим музыкантом — создавать оригинальные контрапунктические линии, вплетать в музыкальную ткань импровизации сложные полифонические подголоски, а иногда даже выступать в настоящий диалог с солистом. Его гитара фактически заменяла фортепиано, поэтому не случаен был его интерес к пианистам.

Полная дискография Джима Холла насчитывает около 150 альбомов, однако подавляющая часть его сольных пластинок записана в самое последнее время, а разрыв между первым и вторым альбомами составляет 12 лет. Это объясняется огромной требовательностью музыканта к самому себе. В числе лучших его записей — дуэты с Биллом Эвансом, пианистом, очень близким Холлу по духу, дуэты с басистами Ронном Картером и Редом Митчеллом, трио с канадскими музыкантами Терри Кларком (ударные) и Доном Томпсоном (контрабас, а также фортепиано и вибрафон) и другие.

Другой упоминавшийся выше мастер, Кенни Баррел (Kennny Burrell), родился в 1931 году в Детройте в семье музыкантов. В 12 лет старший брат Билл начал обучать Кенни игре на гитаре. Первыми, кто произвел на К. Баррела большое впечатление, были Чарли Кристиан и Оскар Мур (Oscar Moore), игравший в начале 40-х годов в трио Ната Кинга Коула и с Артом Тейтумом. С 1951 года Баррел некоторое время играл с известным трубачом Диззи Гиллеспи, затем руководил собственным ансамблем. В 1955 году входил в трио Оскара Питерсона, временно заменяя гитариста Херба Эллиса (Herb Ellis), а в 1957 году, переехав в Нью-Йорк, поступил в оркестр Бенни Гудмана. С этого времени Кенни Баррел постоянно руководит собственными составами, делает много запи-

сей, которые приобретают огромную популярность во всем мире, систематически участвует в джазовых фестивалях — и в Америке, и в Европе.

Хотя К. Баррела и относят к гитаристам мейнстрима, его творчество не свободно от влияния современных течений. Именно этим можно объяснить разнообразие его репертуара: от блюза и джазовых эвергинов до современного джаза. Игру Баррела отличают лаконичность, диалогичность в импровизации, включение обширных аккордовых солов, блюзовые интонации, высокое качество звука, обостренное чувство свинга. Не зря Дюк Эллингтон считал К. Баррела одним из лучших джазовых гитаристов мира.

Не менее значительных исполнителей мы встречаем и среди приверженцев свинга и бибопа. «Виртуозом джазовой гитары» называют, например, Джо Пасса (Joe Pass, полное имя Джозеф Энтони Джейкоби Пассалакуа). Критики ставят его в один ряд с такими музыкантами, как Оскар Питерсон, Элла Фитцджеральд и Барни Кессел. Огромным успехом пользуются его пластинки с записями дуэтов с Эллой Фитцджеральд и Хербом Эллисом, трио с Оскаром Питерсоном и басистом Нильсом Педерсоном, и особенно его сольные диски «Джо Пасс — виртуоз». В аннотации к выпущенной в нашей стране пластинке «Трио Оскара Питерсона» (О. Питерсон, фортепиано; Джо Пасс, гитара; Нильс Педерсон, контрабас) А. Баташев пишет: «В «Джазовой энциклопедии» о Джо Пассе сказано, что он является образцом современного джазового музыканта, для которого не существует технических трудностей, который не теряет свинга в пьесах бешеного темпа и проявляет исключительную гармоническую изобретательность в балладах. В справедливости этих слов можно убедиться, прослушав записи выдающегося гитариста на многих пластинках, среди которых особенно показательны три диска «Джо Пасс — виртуоз» [4].

Интересно, что Джо Пасс впервые в истории джазовой гитары записал всю пластинку без сопровождения. До тех пор считалось, что это под силу лишь гитаристам, исполняющим классическую музыку. Джо Пасс — один из первых и пока немногих гитаристов джаза, выступающих соло.

Джо Пасс (род. в 1929 г.) вырос в итальянском рабочем квартале американского города Джонстона. В девять лет ему подарили дешевую гитару с массивным и неудобным грифом, а друзья отца, среди которых были музыканты-любители, показали мальчику аппликатуру нескольких аккордов. Позанимавшись некоторое время с профессиональными педагогами, Джо с 14 лет начал играть в местных ансамблях. Примерно в 1948 году он познакомился с записями Чарли Паркера, Диззи Гиллеспи, Колмана Хоукинса и заинтересовался бибопом; а уже через год двадцатилетним юношей, переехав в Нью-Йорк, центр формирования новых направлений джаза, Джо Пасс встречается и играет с этими и другими выдающимися исполнителями: Кенни Кларком, Билли Холлидей, Артом Тейтумом. Позже Джо Пасс переехал в Лос-Анжелес; играл со многими видными джазовыми музыкантами, среди которых особенно близким ему оказался альт-саксофонист Бад Шенк. Параллельно он записывается на пластинки, работает на телестудии, играет в оркестре Геральда Вильсона и в квинтете Джорджа Ширинга.

В 1968 году Джо Пасс подписал контракт на пять лет с концертной организацией Нормана Гранца «Джаз в филармонии». Именно в это время он добивается поистине всемирного признания.

Джо Пасс является одним из самых интересных и универсальных джазовых гитаристов нашего времени, продолжающих традиции Джанго Рейнхардта, Чарли Кристиана и Уэса Монтгомери. Его творчество мало подвержено влиянию новых течений современного джаза: он по-прежнему отдает предпочтение бибопу.

Наряду с концертной деятельностью Джо Пасс преподает, издает методические труды, среди которых особое место занимает его школа «Joe Pass Guitar Style».

Не все джазовые гитаристы, однако, столь преданны «главному направлению». Среди выдающихся музыкантов, тяготеющих к новому в развитии джаза, следует отметить Джорджа Бенсона, Карлоса Сантана, Ола ди Меолу.

Джордж Бенсон (George Benson) родился в 1943 году в г. Питсбурге и уже в детстве пел блюзы и играл на гитаре и банджо. В 15 лет Джордж получил в подарок маленькую электрогитару, а в 17, окончив школу, сформировал небольшую рок-н-ролл-группу, в которой пел и играл. Через год в Питсбург приехал джазовый органист Джек МакДафф. Сегодня некоторые специалисты считают лучшими во всей дискографии Бенсона именно его первые записи с Джеком МакДаффом. Большое влияние на Бенсона оказало творчество Джанго Рейнхардта и Уэса Монтгомери, особенно техника последнего.

К сожалению, Дж. Бенсон не устоял перед соблазном ухода в коммерческую музыку. Однако истинный талант гитариста проявился и здесь. Его пение в унисон с собственной импровизацией на гитаре, изящные, безукоризненно сыгранные соло, блестящая техника и многие другие достоинства отличают этого музыканта с ярко индивидуальным стилем игры. Впрочем, многие любители джаза верят, что своего последнего слова Бенсон еще не сказал. Его участие в записи одного из альбомов саксофониста Декстера Гордона дает все основания для подобных надежд.

Мексиканский музыкант Карлос Сантана (Carlos Santana, род. в 1947 г.) играет в стиле «латин-рок», основанном на исполнении в роковой манере латиноамериканских ритмов (самбы, румбы, сальсы и др.) в сочетании с элементами фламенко.

Сантана родился в селении Аутлан (Мексика) в семье музыканта и уже в пятилетнем возрасте начал учиться играть на скрипке, а затем на контрабасе. Однако наибольший интерес он проявил к гитаре, игрой на которой овладел с помощью отца. С 15 лет Сантана уже работал как профессиональный гитарист. Двадцатилетним юношей в поисках работы он эмигрировал в США и, поселившись в Сан-Франциско, организовал собственную группу, названную им «Сантана». В 1969 году с этой группой гитарист записал свою первую пластинку. За ней последовали альбомы «Абрахас» и «Сантана-3», в которых уже в полной мере проявился талант молодого музыканта. Его игру отличают чувственность в использовании электроники, напевность гитарных соло, совершенно особый звук. «Звук — длинный, тягучий, сочный, «солнечный», —

пишет журналист А. Евгеньев, — с характерными «сантановскими» интонациями — «перетягами»: музыкант очень любит поиграть звуком, «покачать» вибрато, любит использовать «двойную струну» с блюзовым глассандо, любит неартикулированные вскрики-всплески — где-то уже на самом конце грифа, за пределами гитарных ладов — словно не звуки, а стоны» [7, 3 с. обл.].

В 1972 году Сантана записал еще две пластинки: «Carlos Santana & Buddy Miles Live» и «Sagavap-sagaj», а в 1973-м выпустил диск с Джоном МакЛафлином («Carlos Santana & John McLaughlin: Love, Devotion, Surrender»). Хотя в последнем альбоме ощущается техническое превосходство МакЛафлина, темперамент и теплота звука К. Сантаны и здесь заметно украшают композиции дуэта.

Среди гитаристов нового поколения, играющих джаз-рок и развивающих относительно новый джазовый стиль — фьюжн, выделяется Ола ди Меола (Al di Meola, род. в Нью-Джерси в 1954 г.). Увлечение молодого музыканта джазовой гитарой началось с прослушивания записи трио с участием Ларри Кориелла (которого, по стечению обстоятельств, Ола ди Меола через несколько лет заменил в этом же составе). Уже в 17 лет он участвует в записях с Чиком Кориа.

Ола ди Меола виртуозно владеет игрой на гитаре — как пальцами, так и медиатором. Написанный им учебник «Характерные приемы игры на гитаре медиатором» получил высокую оценку специалистов.

В 80-е годы создается группа в составе трех гитаристов-виртуозов: Джона МакЛафлина, Пако де Лусии и Ола ди Меолы, которая с огромным успехом гастролирует в Америке и в Европе и записывает диск «Концерт в Сан-Франциско», переизданный в нашей стране. Позднее Ола ди Меола плодотворно сотрудничает с Чиком Кориа и делает с ним несколько записей под общей рубрикой «Возвращение навсегда». Одновременно выходит несколько его сольных пластинок. Он много сочиняет, аранжирует, экспериментирует. Его игру отличают изысканная, необычная гармония, сочетающаяся с виртуозными пассажами, безукоризненное владение электрогитарой, использование приемов игры и созвучий, характерных для фламенко и восточной музыки. Манера игры Ола ди Меолы оказывает сильнейшее влияние на молодое поколение гитаристов всего мира.

В 80-е годы джаз, как никогда, широко распространился по всему миру. Хотя многие музыканты до сих пор убеждены, что он является исключительно афро-американским явлением, интернациональный характер этого жанра музыки проявляется с каждым днем отчетливее. Один за другим возникают джазовые оркестры, в составах которых — представители различных стран и континентов. Так, например, в известный коллектив «Weather Report» входят музыканты из США, Австрии, Бразилии и Перу. Интернационален также состав другого уникального оркестра, руководимого композитором и пианисткой Тошико Акиёши. И подобных примеров немало. Это явление можно объяснить тем, что иностранные музыканты, создавшие новые формы искусства у себя на родине, пошли собственными путями в поисках новых достижений в рамках американского джаза. И здесь они добились определенного успеха в деле признания

джаза как музыкального искусства в мировом масштабе.

Изменяется и сама структура джаза. Так, в наше время свингование перестало быть его отличительной чертой. По мнению критики, джаз идет на объединение с классическими традициями и будет далее сочетать в себе элементы африканской и южноамериканской музыки, рока и современной поп-музыки, а также использовать самые различные музыкальные источники. Сформировалось, например, новое для джаза импрессионистское направление, в котором преобладают Джон Аберкромби (John Abercrombie), Пат Митени (Pat Metheny) и Ралф Тауэр (Ralph Towner).

К новаторам современности относится также талантливый гитарист Ларри Кориелл, прошедший сложный творческий путь — от увлечения рок-н-ролом до самых новых течений современной джазовой музыки. Он родился в 1943 году в Техасе. С 12 лет начал играть на банджо, а потом на электрогитаре. Молодой музыкант воспитывался на записях Т. Фэрлоу, Д. Смита, Б. Кессела, Л. Пола, но особое впечатление произвел на юношу Уэс Монтгомери, на концерте которого ему удалось побывать. Затем последовало увлечение Джо Пассом и, наконец, предшественником всех этих мастеров Чарли Кристианом. Впоследствии большое влияние на становление Л. Кориелла как джазового музыканта оказали Майлс Девис и Джон Колтрейн. В 1965 году Ларри переезжает в Нью-Йорк, где встречается и играет на джем сессиях с лучшими джазовыми музыкантами того времени; особенно важным было для него знакомство с известным тенор-саксофонистом, флейтистом и аранжировщиком Чарльзом Ллойдом. В этом же году Кориелл организует первую собственную группу «Free Spirits». В 1967 году он играет в составе вибратиста Гарри Бартона. Следует отметить, что ансамбль Бартона своими поисками новых способов импровизации и разработкой джазовых традиций способствовал зарождению характерного для 70-х годов направления — фьюжи. Уже в этот период Ларри постепенно охладевает к «чистому року», в котором он начинал; его все больше привлекает стиль игры, развиваемый Майлсом Девисом, Чиком Кориа и особенно МакЛафлином. Под влиянием последнего Кориелл глубоко занялся изучением индийской музыки и философии, но позднее пришел к выводу, что, при всем его восхищении красотой духовной жизни индусов, проникнуться полностью ее своеобразием он не сможет.

В 1973 году Кориелл организует квинтет «The Eleventh House» и записывает две пластинки. Затем работает в дуэте с гитаристом Стивом Каном, увлекается игрой на акустической гитаре. Критика отмечает его виртуозность, индивидуальность в трактовке тем и импровизаций, творческую зрелость. А сам Ларри в одном из интервью сказал: «Мне нравится спокойная и красивая музыка» [48, 13]. Все чаще он обращается к акустической гитаре, однако это не значит, что Ларри отдает ей предпочтение: «Я всю жизнь играл на электрогитаре и не могу просто так отречься от нее и сказать: хватит, мне это надоело... Однако я бы хотел, чтобы музыка, которую мы играем, была бы более лиричной, то есть чтобы в ней было то, что, на мой взгляд, звучит красиво. Я хотел бы, чтобы на наших электроинструментах мы играли бы спокойно» [48, 14].

В 1970 году Кориелл побывал с концертами в Японии. С этого времени начинаются и его концертные туры по Европе, в которых он выступает как солист и играет в дуэте с бельгийским гитаристом Филиппом Катарике.

Кориелл выработал свою индивидуальную манеру игры на гитаре, являющуюся плодом его углубленных поисков и увлечений, в которой словно сплавлены воедино элементы самых различных направлений, характерных для современного джаза.

Европейский джаз в течение полувека формировался почти полностью под влиянием американского. Поэтому долгое время считалось естественным признавать европейских джазовых исполнителей, в том числе и гитаристов, лишь последователями и подражателями американских мастеров, хотя далеко не всегда это было справедливо.

В настоящее время европейский джаз развивается самостоятельно, находя собственные, оригинальные пути становления. Основа его самобытности в том, что европейские исполнители используют в своем творчестве фольклорные элементы, особенно сти гармонии и мелоса национальной и популярной музыки различных стран.

Первым выдающимся европейским гитаристом, как уже говорилось выше, был Джанго Рейнхардт. Он наметил для европейских энтузиастов джаза те высокие ориентиры, которые и сегодня помогают многим из них находить собственный стиль в искусстве. На первый взгляд это подтверждает мнение Дж. Коллиера, считавшего, что «гитаристы, в отличие от исполнителей на других инструментах, восприняли чисто европейский подход к джазу» [11, 232]. Немалую роль в повышении интереса к джазовой гитаре на континенте сыграл партнер Джанго скрипач Стефан Граппелли: на протяжении более чем полувековой творческой деятельности он постоянно привлекал лучших гитаристов — от таких маститых, как Барни Кессел и Ларри Кориелл, до совсем молодых Мартина Тэйлора и Марка Фосса — к работе в своих составах. Это неудивительно — ведь, как говорит соотечественник Граппелли, известнейший скрипач Жан-Люк Понти, «скрипка и гитара — родные сестры».

Тем не менее, до последнего времени среди деятелей первоклассных джазовых музыкантов Европы едва можно было назвать одного-двух выдающихся гитаристов, даже в таких славящихся своим джазом странах, как Польша или Швеция. Фактически после Джанго только один европейский гитарист достиг безоговорочного признания во всем мире и оказал влияние на развитие джаза в целом — англичанин Джон МакЛафлин. Расцвет его таланта приходится на первую половину 70-х годов — период, когда джаз стремительно расширял свои стилистические границы, смыкаясь с рок-музыкой, экспериментами в электронной и авангардной музыке, различными фольклорными музыкальными традициями. Не случайно МакЛафлина считают «своим» не только джаз: мы найдем его имя в любой энциклопедии рок-музыки.

Джон МакЛафлин (John McLaughlin) родился в небольшом селении Йоркшир (Англия) в 1942 году. С девяти лет начал обучаться игре на фортепиано. Когда мальчику было десять, один из братьев по-

казал ему три аккорда на гитаре, после чего Джон с этим инструментом уже не расставался. В те годы Англию охватило увлечение негритянскими блюзами. Вместе со своими сверстниками Джон слушал пластинки Бит Билла Брунзи, Лидбелли и других известных блюзовых музыкантов. С 15-ти лет он уже играл в местном джаз-клубе, затем — в различных группах ритм-энд-блюз, что сказалося на всем его последующем творчестве. Тогда же МакЛафлин впервые познакомился с записями Джанго и Фэрлоу; эти мастера надолго стали его кумирами.

Творческое кредо МакЛафлина формировалось постепенно. Некоторое время он работал с такими звездами поп-музыки, как Том Джонс и Энгельберт Хампердинк. Потом, переехав в ФРГ, увлекся фри-джазом, сотрудничал с известным западногерманским гитаристом Гюнтером Хемпелем. В результате он пришел к убеждению, которое высказал в одном из интервью: «Чтобы играть по-настоящему свободно, необходимо, во-первых, прекрасно владеть гармонией и мелодией и, во-вторых, быть действительно сильной личностью, настоящим человеком» [26, 31]. Стремясь развить в себе эти качества, МакЛафлин обратился к модной в то время в Европе индийской философии и йоге, начал изучать индийскую музыку. В 1969 году, отправившись по приглашению известного барабанщика Тони Уильямса в США, он записал с составом Майлса Девиса альбом «В молчании», который принес ему известность среди музыкантов джаза и его поклонников. После этого МакЛафлин организовал оркестр «Махавишну» («Великий Вишну»). Помимо клавишных, гитары, ударных и баса, он ввел в его состав скрипку, к которой тяготел еще со времен увлечения Джанго и Граппелли. С этим оркестром гитарист записал ряд пластинок, с восторгом принятых публикой. Рецензенты отмечают виртуозность МакЛафлина, новаторство в аранжировке, свежесть звучания, обусловленную использованием элементов индийской музыки. Но главное — появление этих дисков знаменует собой утверждение и развитие нового джазового направления: джаз-рока. Тогда же к Джону МакЛафлину приходит подлинная слава. Однако его оркестр «Махавишну» в первоначальном составе просуществовал недолго. С одной стороны, не все участники ансамбля восприняли общую идейную концепцию МакЛафлина; с другой — самому руководителю потребовались более сильные партнеры. Состав был обновлен, и в него вошел, в частности, замечательный джаз-роковый скрипач Жан-Люк Понти. Последовали новые записи, развивающие и совершенствующие джаз-рок. Гитарист вводит в аранжировку звучание инструментов симфонического оркестра. В 1974 году он записал пластинку с Лондонским симфоническим оркестром.

Параллельно с оркестром «Махавишну» МакЛафлин участвует в составе индийского ансамбля «Шакти», в котором на традиционных индийских ударных инструментах играли гитарист, скрипач и два барабанщика. Он берет уроки индийской музыки у скрипача Л. Шанкара. С ансамблем «Шакти» МакЛафлин записал три пластинки, которые имели большой успех.

Однако постепенно увлечение индийской музыкой начинает ослабевать. Все чаще МакЛафлин приходит к мысли о том, что принципы ладовой организации восточной музыки не всегда сочетаются с европейской гармонией. «У меня возникла потреб-

ность вернуться к западной музыке, — говорил он, — потому что джаз и западные гармонии являются частью моего я. Я снова хотел играть аккорды с ударником и басом. Поэтому я и выпустил пластинку под названием «Джонни МакЛафлин — электро-гитарист» [26, 35]. Затем появляется еще одна интересная запись — концерт МакЛафлина с двумя другими гитаристами-виртуозами Олом ди Меолой (Al di Meola) и Пако де Лусиа (Paco de Lucia).

В последующих альбомах — «Электрические мечтания» и «Четкий горизонт» — Джон МакЛафлин выступает как зрелый, сложившийся мастер, обладающий виртуозной техникой.

* * *

Первые уверенные самостоятельные шаги европейский джаз сделал в Париже. Этот город, важнейший центр европейской художественной культуры, постоянно манил к себе поэтов, художников, музыкантов, жаждущих творческого роста.

Во второй половине 30-х годов, в период триумфального успеха Джанго, в Париже выступал замечательный гитарист, подлинное значение которого для истории европейского джаза с годами становится все очевиднее. — Оскар Алеман (Oscar Aleman). Он родился в 1905 году; в конце 20-х годов эмигрировал из Аргентины в Испанию, а в 1932-м популярная танцовщица и певица Жозефина Бэйкер пригласила его в Париж, в свой ансамбль, где Алеман преимущественно аккомпанировал. Он сделал ряд превосходных записей с датским скрипачом Свендом Асмуссенем. В оркестре Фрэдди Тейлора Алеман заменял самого Джанго. Вторая мировая война заставила музыканта вернуться на родину, в Буэнос-Айрес, где он занялся преподаванием и изредка выступал публично.

В 1955—1956 годах вдохновенной игрой с американскими музыкантами, приезжавшими в Париж, обратил на себя внимание бельгиец Рене Тома (René Thomas, 1927—1975). Молодого европейца стали приглашать известнейшие саксофонисты Стен Гетц и Сонни Роллинз. Тома записал с ними великолепные пластинки; выпустил он и ряд собственных альбомов. Его стиль игры носил отпечаток манеры Джанго, но в еще большей степени повлиял на него Джими Рейни, который в конце 50-х — начале 60-х годов благодаря успешным гастролям на континенте и записям с европейскими музыкантами был едва ли не самым популярным в Европе джазовым гитаристом.

В числе лучших европейских исполнителей критики называют швейцарца Пьера Кавалли (Pierre Cavalli, род. в 1928 г.), который приехал в Париж в 1953 году и постепенно приобрел популярность. О его одаренности свидетельствуют записи с Квинси Джонсом, Мишелем Леграном и Стефаном Граппелли. Однако главным конкурентом Тома был все же не Кавалли, а совсем молодой тогда французский музыкант Саша Дистэл (Sacha Distel, род. в 1933 г.). После того, как он записал пластинку с Джоном Льюисом и Кенни Кларком, журнал «Jazz Hot» объявил Дистэла первым гитаристом Франции. К сожалению, уже через год многообещающий музыкант резко отошел от джаза: он начал с большим успехом выступать как эстрадный певец и практически перестал заниматься джазовой гитарой.

В 50-е же годы выдвинулся еще один бельгиец — Жан «Тутс» Тилменс (Jean «Toots» Thielmans, род. в 1922 г.). В 1953—1959 годах он входил в состав знаменитого квинтета Джорджа Ширинга, но затем все больше отдавал предпочтение Европе. Тутс Тилменс знаменит и как непревзойденный мастер импровизации на хроматической губной гармонике. В 1972 г. он побывал со своим квинтетом в нашей стране.

Говоря о традиции Джанго в европейском джазе, нельзя обойти имена тех, кто связан с гениальным импровизатором родственными узами. Двоюродный брат Джанго Жозеф Рейнхардт, по словам Коллиера, «возможно, даже не уступал самому Джанго» и был «незаслуженно обойден вниманием» [11, 234]. Музыкальные традиции большой семьи не утасили: очень высокую оценку прессы получили два альбома, которые записали в дуэте братья Булу и Элио Ферре — племянники Джанго. Булу Ферре (Boulou Ferré) записывался и выступал со Стефаном Граппелли, а также с американскими музыкантами, в том числе с Декстером Гордоном. Дюк Эллингтон, слышавший его игру во время своего последнего европейского турне, восторженно отзывался о его мастерстве и называл старшего Ферре «достойным продолжателем традиции Джанго». Большие надежды подает и младший, Элио Ферре (Elios Ferré).

«Молодым Джанго» называют и бельгийца Филиппа Катрина (Philip Catherine). Свой оригинальный подход к гитарной импровизации Катрин выработал, однако, не только под влиянием Джанго — его в равной мере вдохновлял и Рене Тома. Концертные выступления и записи Катрина в дуэте с Ларри Корнеллом обратили внимание всего джазового мира на яркий талант этого европейца.

Недавно ряды продолжателей линии Джанго пополнились еще одним очень молодым и очень талантливым гитаристом. Эльзасский цыган Бирели Лагрене (Bireli Lagrene) записал свой первый альбом, символически названный «Путь к Джанго», в 1980 году, когда ему было 13 лет. Дебют был чрезвычайно успешен. Пресса отмечала, что юный гитарист не просто копирует манеру Джанго, но и развивает его традиции, при этом обогащая их. Щедрые «аваксы» не сбили с толку молодого музыканта, и он не соблазнился легким и недолговечным успехом «саундеркинда»: Лагрене упорно работает и уверенно выдвигается в ряды сильнейших европейских джазовых гитаристов.

Среди наиболее известных и авторитетных гитаристов Франции выделяется Кристиан Эскудэ (Christian Escudé). Стиль его игры вполне самобытен, хотя он испытал, помимо влияния Джанго, заметное воздействие стиля Джими Рэйни, Тэла Ферлоу и (в меньшей степени) Джона МакЛафлина, с которым его связывает тесная дружба. Дуэт Эскудэ — МакЛафлин часто гастрольрует. Кроме того, эти музыканты появляются на сцене и в составе трио с испанским виртуозом фламенко Пако де Лусиа, когда Эскудэ заменяет Ола ди Меолу (ранее в трио ди Меолу заменял Ларри Корнелл). Эскудэ — мастер игры в малых составах. Среди его лучших пластинок — дуэты с контрабасистом Чарли Хейдемом, молодым скрипачом Дидьером Локвудом.

В последние годы во Франции зазвучали новые имена, среди которых особенно часто упоминаются два: Филипп Пети (Phillippe Petit) и Марк Фоссел

(Marc Fossel), записавший альбом в дуэте с Граппелли в 1983 году. В Бельгии также восходит новая звезда гитарного джаза — ученик Филиппа Катрина Никола Физман (Nicolas Fiszman), называющий своим «музыкальным крестным отцом» Тутса Тилменса.

Весьма благоприятными были условия для развития джаза в Великобритании. Так, отсутствие языкового барьера дало возможность британским музыкантам поддерживать прямые творческие контакты с американским джазом, что особенно важно было в период «ученичества». В послевоенные годы здесь выдвинулся джазовый гитарист европейского масштаба Айк Айзекс (Ike Isaacs, род. в 1919 г.), музыкант большой эрудиции, умеющий увлечь слушателя.

Основу для последующих достижений британских джазовых гитаристов составило активное движение 60-х годов, названное «белым блюзом», и творчество глубокого и вдумчивого негритянского рок-гитариста Джими Хендрикса, который тогда жил в Лондоне и пользовался огромным успехом. Из «белого блюза» вышли не только Алексис Корнер, Джон Майол и знаменитая «тройка» группы «Yardbirds» (Эрик Клэптон, Джеф Бек и Джими Хендрикс), но и Джон МакЛафлин.

В те же годы необыкновенную популярность на Британских островах приобрел фри джаз. Именно это направление выдвинуло гитариста, которому было суждено стать вдохновителем всего европейского джазового авангарда, — Дерек Бэйли (Derek Bailey, род. в 1932 г.). Подлинный новатор с необузданной творческой энергией и фантазией, Бэйли стал важнейшей фигурой среди джазовых гитаристов современности, примыкающих к новейшим течениям в искусстве джаза. Человек высокой культуры и прогрессивных убеждений, гуманист, отстаивающий свои принципы в активном творчестве, Бэйли неизменно притягивает к себе молодежь. Вместе с тромбонистом Полом Рэзерфордом он организовал трио «Искра», названное в честь первой большевистской газеты; успех этой группы был немалым. Бэйли — автор фундаментального труда «Импровизация», посвященного истории и значению импровизации в мировой музыкальной культуре.

Среди многочисленных последователей Бэйли наибольшей известности достиг его соотечественник Фред Фрит (Fred Frith, род. в 1949 г.). Он стал популярен прежде всего как организатор экспериментального ансамбля «Генри Коу», в который входили молодые британские коммунисты. Состав просуществовал 10 лет — с 1968 по 1978 год. Дальнейший творческий путь привел этого глубоко мыслящего музыканта к джазовому авангарду. Фред Фрит — автор ряда публикаций по современным приемам гитарной техники.

В последнее десятилетие международного признания добились еще некоторые британские джазовые гитаристы. Широкой известностью пользуется, например, Фрэнк Эванс (Frank Evans), несмотря на то, что он живет вдали от джазовых центров (в Бристолле). Он прежде всего — мастер сольной игры; нередко записывает отличные пластинки в собственной студии. Ирландец Луис Стюарт (Louis Stewart) показал себя с наилучшей стороны, работая в Лондоне в квартете знаменитого саксофониста Ронни Скотта. Записи в составе трио, в дуэте с контрабасом, а также в сольном исполнении утвердили репу-

тацию Стюарта как технически безупречного, эмоционального виртуоза. *Джон Этридж* (John Etheridge) и *Мартин Тэйлор* (Martin Taylor) вошли в состав нового квартета Стефана Граппелли, организованного знаменитым скрипачом в 1980 году. У Этриджа к этому времени прошло увлечение джаз-роком; по рекомендации одного из лучших рок-гитаристов, *Алана Холдсворта*, который, кстати, в собственной игре активно использует элементы джаза, Этридж выступал в составе известной группы «Soft Machine», но со временем ощутил тягу к чистому джазу. В его импровизации техническая виртуозность сочетается с эмоциональной выразительностью. Однако в квартете Граппелли Этриджу, как правило, нелегко достойно отвечать на вдохновенные, блестящие разнообразием и выдумкой соло *Мартина Тэйлора*. Тэйлора относят к числу самых ярких звезд джазовой гитары. Ларри Корнелл отзывался о нем следующим образом: «Это невероятнейший гитарист! Мартин совершенно сразил меня способностью звучать, как целый оркестр. Он просто поражает! А ведь он еще совсем молод» [11, 230]. Вышли в свет сольная пластинка Тэйлора, альбом, записанный им в дуэте с Граппелли, и, наконец, альбом, посвященный пианисту Арту Тейтуму. Последняя пластинка наглядно демонстрирует уникальную пальцевую технику Тэйлора, благодаря которой его гитара «звучит, как целый оркестр».

Среди других наиболее известных британских гитаристов — *Диз Дисли* (Diz Disley), *Седрик Уэст* (Cedric West), *Терри Смит* (Terry Smith), *Дэйв Клифф* (Dave Cliff).

В Германии в период фашистской диктатуры джаз был запрещен, как «варварское искусство низшей расы». Неудивительно, что лишь в 50-е годы немецкие музыканты начали поиски собственного пути в джазе, а гитаристы высокопрофессионального уровня появились — как в ГДР, так и в ФРГ — только в 70-е годы. Единственное исключение — это *Аттила Золлер* (Attila Zoller, род. в 1927 г.), тесно связавший свою творческую судьбу с западногерманским джазом с 1954 года, когда он переехал в ФРГ из Вены. С четырех лет он учился играть на скрипке, а с девяти — на трубе; только в 18 лет Золлер впервые взял в руки гитару. Между тем уже в 50-е годы он пользуется известностью как один из крупнейших джазовых гитаристов Европы. В его дискографии немало прекрасных альбомов, в том числе записи с Оскаром Петтифордом, Херби Хенкоком, Бенни Гудманом, Ли Конитцем, дуэт с Джимми Рэйни.

В 70-е годы на европейскую арену вышли два западногерманских гитариста — *Тото Бланке* (Toto Blanke, род. в 1936 г.) и *Фолькер Кригель* (Volker Kriegel, род. в 1943 г.). Первый из них, Бланке, долгое время экспериментировал с электронными эффектами и преимущественно работал в стиле джаз-рок, но в дальнейшем стал отдавать предпочтение акустической гитаре. Он успешно выступает в дуэтах с двумя известными виртуозами акустической гитары — Филиппом Катрином и чехом *Рудольфом Дашеком*, а в 1982 году на джазовом фестивале в Праге Бланке объединил своих партнеров, и они выступили вместе как трио. На игру Бланке оказали заметное влияние Джон МакЛафлин и саксофонисты Джон Колтрейн и Арчи Шепп. Кригель работает в стилистической манере, близкой к Бланке, но реже использует акустическую гитару. Извест-

ность ему принесла игра в квартете вибрафониста *Дэйва Пайха*. Зрелый талант гитариста проявился в его собственном ансамбле.

Из гитаристов ФРГ младшего поколения в первую очередь следует назвать *Михеля Загмайстера* (Michael Sagmeister), творческий потенциал которого очень высок. Обращают на себя внимание также *Джон Шредер* (John Schröder), *Гюнтер Мель* (Günter Möll) и *Мартин Мюллер* (Martin Müller). Мюллер успешно работает в стиле босса нова, развивая традиции Чарли Бёрда и Бадена Пауэлла. В последнее время большой успех выпал на долю дуэта гитаристов *Зигфрида Шваба* (Siegfried Schwab) и *Петера Хортонна* (Peter Horton). Это своеобразный акустический тандем, тонко пользующийся электронной «подкраской» звука. В джазовом авангарде ФРГ выделяется гитарист *Ханс Райхель* (Hans Reichel).

Среди гитаристов ГДР на европейской сцене наиболее удачно выступают музыканты, играющие в стиле фри джаз, особенно *Уве Кропински* (Uwe Kropinski) и *Хельмут Закзе* (Helmut Sachse). Менее известен широкой публике *Герхард Айтнер* (Gerhard Eitner), хотя его считают одним из наиболее талантливых немецких гитаристов. В творческом становлении Уве Кропински большую роль сыграл выдающийся тромбонист Конрад Бауэр, с которым в различных составах молодой гитарист работал с 1976 года. Этот союз оказался прочным и плодотворным: дуэт Бауэр — Кропински концертирует и сейчас с неизменным успехом. С 1977 года Кропински выступает также и с сольными концертами, а в 1979 году он гастролировал в дуэте с *Рудольфом Дашеком*. Кропински органично сплавляет в своей игре различные стилистические элементы: фри джаз, джаз-рок, латиноамериканскую музыку.

Хельмут Закзе предпочитает работать в дуэте. Среди его постоянных партнеров — гитаристы *Тото Бланке*, *Уве Кропински* и *Рудольф Дашек*, саксофонист *Манфред Херинг*, пианист *Ханс Цербе*. По мнению джазового критика ГДР *Берта Ноглика*, большой опыт Хельмута Закзе позволил ему сделать резкий качественный скачок на рубеже 80-х годов и сформировать оригинальный индивидуальный стиль.

Следует отметить также *Фреда Баумерта* (Fred Baumer). Этот незаурядный музыкант, выступая в секстете *Гюнтера Фишера*, демонстрировал явную джаз-роковую ориентацию. Фактически он не изменил ей и сегодня, играя в дуэте на акустических гитарах с молодым гитаристом *Хансом Бенике* (Hans Benicke).

Своеобразно складывалась история джазового исполнительства в Польше. Польские пианисты, саксофонисты, трубачи, контрабасисты и скрипачи быстро завоевали общеевропейское признание, а гитаристы в это время мало интересовались джазом. Лишь в начале 70-х годов появились и джазовые гитаристы (благодаря увлечению джаз-роком), но только двум музыкантам удалось достигнуть европейского уровня. Эти двое — *Ярослав Сметана* (Jaroslav Smietana, род. в 1951 г.) и *Марек Близиньский* (Marek Bliziński, род. в 1947 г.). Сметана в 1974 году организовал группу «Extra Ball», исполнявшую исключительно джаз-роковую музыку, но к концу 70-х Сметана и его ансамбль стали играть «чистый» джаз, изжив почти все «рок-при-

меси». Ярослав признает влияние Уэса Монтгомери на становление своего стиля, но вместе с тем он говорит: «Я редко слушаю гитаристов. В основном слушаю саксофонистов — Колтрейна, Шортера и других, и у них я многому учусь» [41, 15]. Сметана зарекомендовал себя и как одаренный джазовый композитор: его сочинения составляют основу репертуара «Extra Ball». В последнее время Я. Сметана выступает в ансамбле с саксофонистом З. Намысловским. В 1985 г. они с большим успехом гастролировали в Советском Союзе.

Марек Близиньский начинал в составе джаз-роковой группы «Генерация». Ведущие джазовые музыканты Польши обратили внимание на незаурядную игру гитариста и после распада группы стали приглашать молодого музыканта в свои составы. В 1973—1979 годах Близиньский работал с лидерами польского джаза Эбигнем Намысловским, Михалом Урбаньком, Яном «Пташином» Врублевским и Янушем Муняком. Концепционно его игра близка Джо Пассу, но в то же время он последовательно вырабатывает собственный, глубоко оригинальный стиль, о чем свидетельствует его альбом, выпущенный «Полджем» в 1981 году.

В Швеции джаз живет полнокровной, насыщенной жизнью; тем не менее, здесь до сих пор не сложилась устойчивая традиция джазовой гитары. Лишь один гитарист — *Руне Густавссон* (Rune Gustavsson) — определенно соответствует уровню лучших европейских исполнителей. Среди его достижений — игра в составе, которым руководил американский саксофонист Зут Симс. С недавних пор обнадеживающе джазово звучала гитара другого талантливого шведа — *Георга Вадениуса* (Georg Wadenius), запомнившегося любителям джаз-рока записями с ансамблем «Кровь, пот и слезы». Голландец *Ян Аккерман* (Jan Akkerman) после ухода из группы «Фокус» начал активно выступать на европейской джазовой сцене. Подобный же «зигзаг» сделала и творческая эволюция лучшего финского гитариста *Юкки Толонена* (Jukka Tolonen) — от участника рок-группы до универсального джазового музыканта. В марте 1985 года Толонен успешно гастролировал в СССР, убедительно продемонстрировав свое мастерство.

Север Европы в 70-е годы с удивлением наблюдал быстрый расцвет джазовых талантов в Норвегии, которую прежде на высшем европейском уровне представляла только вокалистка Карин Крог. Саксофонист Ян Гарбарек, барабанщик Йон Кристенсен, контрабасист Арильд Андерсен и гитарист Терье Рюпдаль внесли достойный вклад в развитие современного джаза. *Терье Рюпдаль* (Terje Rypdal) хорошо владеет многими музыкальными инструментами, но в центре его интересов остается гитара, которую он использует несколько необычно с джазовой точки зрения: с безукоризненным вкусом применяя электронные преобразователи звука и педаль громкости, он достиг удивительно свежего и выразительного индивидуального звучания. Импровизационное джазовое начало в его музыке сочетается с глубоко разработанным композиционным мышлением академической традиции, в котором ощутимо влияние Густава Малера. Кстати, Терье Рюпдаль успешно пробует свои силы и как композитор классического направления: он автор нескольких крупных симфонических произведений, в том числе

высоко оцененного норвежцами КондERTA для фортепиано с оркестром.

Среди известных венгерских гитаристов выделяется *Габор Сабо* (Gabor Szabo, 1936—1982). Он закончил американскую джазовую школу в Беркли в 1959 году, после чего успешно работал с такими знаменитостями, как Чико Хэмилтон, Чарльз Ллойд и Пол Дезмонд, а затем много и интересно экспериментировал с собственными составами, используя элементы индийской музыки, рок-музыки и т. д. С конца 70-х годов Габор Сабо регулярно выступал на фестивалях, записывал пластинки, активно влияя на европейский джаз.

На протяжении ряда лет среди лучших джазовых гитаристов Европы выделяется чех *Рудольф Дашек* (Rudolf Dasek). Дашек дебютировал как профессиональный музыкант в 1961 году в составе ансамбля вибратониста Карела Велесбны. В 1966 году Дашек закончил Пражскую консерваторию. Настоящее признание его талант получил благодаря плодотворному сотрудничеству с ведущим чешским мультиинструменталистом Иржи Стивником. Организованный в 1971 году тандем Дашека и Стивника с огромным успехом выступал на всех крупнейших джазовых фестивалях Европы. И в дальнейшем постоянной формулой состава для гитариста оставался дуэт, в котором полнее всего раскрывается его мастерство. Наиболее активным партнером чешского виртуоза стал Тото Бланке, хотя мы уже называли и других — Уве Кропписки, Хельмута Закзе. К ним нужно добавить Кристиана Эскудэ и Владимира Томека.

Владимир Томек (Vladimir Tomek) начал выступать как профессионал еще в 1945 году, в оркестре Карела Влаха. В 1958 году был организован ансамбль, сыгравший особую роль в истории чешского джаза, — «Studio 5»; в него вошел и Томек. Ансамбль снискал европейскую славу. В течение 16 лет, с 1960 по 1976 год, Томек работал в джазовом оркестре Чешского радио. Известен он и как автор композиций для джазовой гитары. Рудольф Дашек и Владимир Томек содействовали большой популярности джазовой гитары в ЧССР.

Значительных успехов на европейской арене достиг и *Зденек Дворжак* (Zdeněk Dvořák), выступающий в дуэте с трубачом Лапо Дечи. Следует упомянуть также очень сильных гитаристов *Антонина Виктору* (Antonín Viktora) и *Любоша Андришта* (Luboš Andršt), выступающего в известных джаз-роковых коллективах «Jazz Q» и «Energit», а также с известным чешским джазовым вокалистом Петером Липой. Иногда в ЧССР выступает интересное гитарное трио в составе: Рудольф Дашек — Зденек Дворжак — Любош Андришт.

В других европейских странах заметна деятельность таких музыкантов: *Раду Голдис* (Radu Guldís) в Румынии, *Харри Перл* (Harry Perl) в Австрии (он превосходно играет в дуэте с вибратонистом Вернером Пирхнером), живущий в Италии бразилец *Ирио де Паула* (Irio de Paula), *Огюстен Видеа* в Болгарии, *Кристос Панагеориду* в Греции. Испанский виртуоз гитары *Пако де Лусиа*, несмотря на свой большой опыт работы с джазовыми музыкантами, джазовым гитаристом себя не считает, хотя и не отрицает того, что стиль фламенко — гитарная музыка испанских цыган — тесно связан с творчеством Джанго и со всей традицией джазовой гитары.

Как на внутренних джазовых фестивалях многих европейских стран, так и на международных, проходящих в крупнейших джазовых центрах Европы, в последние годы все чаще выступают гитаристы, среди которых много молодых талантливых музыкантов. Общий подъем джазового искусства, безусловно, наблюдаемый в 80-е годы, является стимулом для продолжения и развития прекрасных традиций.

В нашей стране джазовая гитара получила должное признание сравнительно недавно. Это обусловлено рядом причин, и прежде всего — отсутствием в течение долгого времени учебных заведений с классами игры на электрогитаре в джазовом стиле. Хотя сейчас в различных городах Советского Союза успешно функционирует более 20 эстрадно-джазовых отделений при музыкальных школах и училищах, зрелых джазовых гитаристов у нас еще мало. Среди них наиболее известны Алексей Кузнецов (Москва) и Тийт Паулус (Таллин) — неоднократные участники и лауреаты республиканских, всесоюзных и международных джазовых фестивалей. Их выступления можно услышать по радио или в телепередачах. Многим любителям джаза известны их пластинки, записанные фирмой «Мелодия», а также публикации методического характера.

Алексей Кузнецов родился в 1941 г. в Челябинске. Вскоре его семья переехала в Москву. Отец, Алексей Кузнецов-старший, был первым в нашей стране джазовым гитаристом. В 1930—1950 годах он работал во многих оркестрах, в том числе в Государственном джаз-оркестре Союза ССР под управлением Виктора Кнушевицкого, где был концертмейстером группы гитар, а позже играл в популярном квартете Бориса Тихонова, репетиции которого часто проходили в доме Кузнецовых. К этому времени Алексей-младший, продолжая семейную традицию, начал учиться игре на гитаре у своего отца. Постоянное присутствие на репетициях квартета, знание основ инструментовки и принципов ансамблевой игры принесли юноше большую пользу. А знакомство с записями известных мастеров привело к увлечению джазом. «Первым гитаристом, который произвел на меня огромное впечатление, был Чарли Кристиан, — вспоминает А. Кузнецов в одном из интервью. — Это история, эпоха в джазовой гитаре. Его запись должен знать каждый джазовый гитарист. Потом меня покорила Джинго и Барни Кессел. Но самое большое впечатление своим мастерством произвел на меня Уэс Монтгомери. Это гитарист большого сердца, чувства... Великий человек и художник. Его творчество настолько яркое и выразительное, человеческое и глубокое, что нельзя не взять всего этого, не прочувствовать все это для себя» [54, 12].

Музыкальное образование Алексей Кузнецов получил в Московском музыкальном училище им. Октябрьской революции, которое окончил в 1962 году по классу домры (поскольку тогда в стране еще не было эстрадных отделений с классами гитары). Однако многие элементы техники игры на домре, а частности владение медиатором и различными ритмическими штрихами, позднее были с успехом перенесены Алексеем на гитару и в какой-то мере определили его индивидуальный стиль игры.

Уже в 50-е годы, играя в танцевальных ансамблях, А. Кузнецов стал одним из наиболее заметных и перспективных джазовых гитаристов. После окончания училища он поступает в Эстрадно-симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения, где работает гитаристом до 1975 года, контактирует с лучшими джазовыми музыкантами Москвы, участвует в программах джазовой музыки, выступает в лекториях, посвященных джазу, играет на джем сэшн. Популярность его растет с каждым годом, но истинное признание его дарования приходит после выступлений на Московских джазовых фестивалях 1965, 1966, 1967 и 1968 годов, где он удостоивался звания лауреата. Критики отмечали незаурядное мастерство гитариста, особенно в аккомпанементе и аккордовой импровизации, подчеркивали редкое ощущение блюза, знание традиционной джазовой стилистики, профессионализм, тщательную отделку качества звука. В эти же годы Алексей Кузнецов пробует свои силы и в сочинении джазовых тем. Широко известна его босса нова «Алеша». На фестивале «Джаз-67» А. Кузнецов исполнял свой блюз «Заводные игрушки» с интересным аккордовым соло, запомнившимся многим слушателям. Уже тогда любители джаза отметили его своеобразную технику игры на гитаре, умелое свингование с «высвечиванием» отдельных аккордов из ритмически насыщенного аккомпанеента, который создает благоприятную основу для импровизации партнеров, и великолепное чувство ансамбля. Важной отличительной особенностью соло А. Кузнецова является постоянное нагнетание и развитие импровизационных линий. Из небольших фраз, напоминающих мотивы блюзов, и их варьирования вырастают импровизации октавами (здесь ощущается влияние Уэса Монтгомери), затем брейки трех- и четырехзвучными аккордами, которые в заключительной части переходят в каскады шестизвучных сложных аккордов, извлекаемых на всем диапазоне гитары. В этих эпизодах порой создается впечатление звучания целого оркестра. Такой стиль игры позволяет музыканту с успехом играть джазовые темы соло и в малых составах. «Я стараюсь строить концертные программы так, чтобы показать разнообразные возможности гитары: в соло, дуэте, трио, реже в квартете», — говорит гитарист [54, 12]. Многие любители джаза слушали его игру в квартетах: И. Бриль — А. Кузнецов — А. Исплатовский — И. Левин; А. Кузнецов — И. Назарук — А. Исплатовский — А. Чернышев; в трио: Л. Чижик — А. Кузнецов — А. Исплатовский; в дуэтах с Т. Куряшвили и в других составах. Проработав год в Государственном эстрадно-симфоническом оркестре Азербайджана под управлением М. Магомаева, А. Кузнецов с 1977 года по настоящее время играет в симфоническом оркестре Государственного комитета СССР по кинематографии под управлением В. Васильева. Свою основную работу он успешно совмещает с участием в джазовых фестивалях, представляя нашу страну и на международной джазовой арене. Высоко оценила советская и зарубежная пресса выступление А. Кузнецова в составе интернационального квартета на «Джаз-Джембори-79» в Варшаве.

В 1982 году музыкальная общественность Москвы отмечала 60-летие советского джаза. К этой дате был приурочен фестиваль «Джаз-82». В одной из

программ фестивалей в рамках «джаз плюс джаз», то есть концертный джем септи, выступил квартет в составе: А. Кузнецов, И. Бухаль (фортепиано), А. Соболев (контрабас) и В. Булашов (барабаны). Вот как охарактеризовал игру Кузнецова Л. Перелер: «Кузнецов мгновенно превращал свое гитарное пианинато то в сухую барабанную дробь, то в гулкий «облуждающий бас», побуждая музыкантов к новому составлению и веселой борьбе, в которой не оставалось победивших, а только все, клокочущие слушателей» [14, 23]. В этом же году с большим успехом гитарист выступает в составе джазового трио «Москва—Тбилиси» на джазовом фестивале «Язэр-82» в Индии.

Сейчас А. Кузнецов в расцвете творческих сил. Он много работает. Свои творческие сам гитарист характеризует так: «Это сольная игра по принципу соединения гармонии, мелодии и ритма в одно непрерывное движение за счет технических возможностей и мышления «через оркестр». Ведь гитара — это оркестр в миниатюре» [5, 15].

Эстонский гитарист Тийт Паулус (род. в 1945 г.) заинтересовался джазом в 18 лет, самостоятельно осваивая игру на гитаре. Наибольшее впечатление на него произвела игра Уэса Монтегю, Барри Кессела, Кеши Баррела, Джорджа Бенсона и особенно Джима Холла. Музыкальный вкус молодого гитариста формировался под влиянием таких известных джазовых музыкантов, как Билл Эвинс, Ля Конитц, Дейв Брубек, Джон Колтрейн, Телониус Монк и Майлс Девис. Первый успех пришел к Тийту Паулусу после выступления на джазовом фестивале в Таллине в 1966 году. До этого он несколько лет играл в ансамбле народного Дома культуры. В 1974 году Тийт Паулус был приглашен в эстрадный оркестр Эстонского радио и телевидения, где начался его творческий контакт с саксофонистом А. Паллироотом. Так возник джазовый дуэт, с искусством которого тайный многолюбитель джаза. Безупречный вкус, единство ансамбля, техническое мастерство и выразительные импровизации характеризуют его игру. Тийт Паулус всегда стремится к выступлению в малом составе (квартет, трио, дуэт); играть solo любит меньше. Наиболее импонирует ему кул джаз: «Мне больше подходит камерный джаз. В музыке важна простота, ясность и содержательность. Люблю особенно новую гармонику. Интересуют фальклором».

Два года Тийт Паулус играл в Таллинском джазовом квартете (Л. Саарсалу, П. Овсаре, Т. Уит и Т. Паулус), с которым записал пластинку. В по-

следнее время сотрудничает с молодым басистом Тааво Реммелом, играл с ним в дуэте.

Тийт Паулус часто выступает по телевидению и радио, неоднократно гастролировал за рубежом, участвует в джазовых фестивалях (Таллин, Тбилиси, Днепрпетровск, Донецк, Рига, Ленинград, Москва). Его игра отличается изысканной гармонией, поиском новых звуков, лирической импровизацией. Тийт Паулус по праву считается одним из лучших джазовых гитаристов в нашей стране.

В последние годы джазовая концертная деятельность в Советском Союзе значительно оживилась. Как уже упоминалось, у нас регулярно устраиваются джазовые фестивали, организуются передачи по радио и телевидению, выступления джазовых ансамблей; выходят в свет научные и популярные издания⁷, посвященные джазу, появляются пластинки с записями джазовой музыки. Выдающийся целый ряд талантливых, перспективных исполнителей, пользующихся заслуженным успехом и способных в ближайшем будущем достойно представлять советское искусство на международной джазовой сцене. Среди них — немало гитаристов. Следует, на наш взгляд, выделить таких музыкантов, как В. Молотков (Киев) — лауреат джазового фестиваля грамзаписей в Праге, автор ряда работ, посвященных джазовой гитаре, и С. Киширин (Ярославль) — лауреат нескольких отечественных фестивалей джазовой музыки. Хорошо зарекомендовала себя и одаренная молодежь: И. Григорьев и В. Зинчук (Москва), А. Рабов и А. Старостенко (Ленинград), Н. Васильев (Горький), В. Ковалев (Жданов) и другие.

Пройдя путь от блюза до джаз-рока, гитара не только не исчерпала своих возможностей, но, наоборот, завоевала лидерство во многих новых направлениях джаза. Достижения в области техники игры на акустической и электрифицированной гитаре, использование электроники, включение элементов фламенко, классического стиля и пр. дают основания считать гитару одним из перспективнейших инструментов этого жанра музыки. Вот почему, на наш взгляд, так важно для музыкантов этого поколения изучение опыта своих предшественников — джазовых гитаристов. Только на этой основе возможны поиски индивидуальной исполнительской манеры игры, путей самоусовершенствования и дальнейшего развития джазовой гитары.

Ю. Длигиревский,
В. Манилов

⁷ См. работы, вышедшие в издательстве «Музыка Улан-Удэ»: Сидоренко В. Ленинский джаз, 1981; Сидоренко В. Молодые джазы, 1981; Манилов В. Опыт импровизации на гитаре, 1983; Молоткин В. Джазовая импровизация на шести-

струнной гитаре, 1983; Манилов В., Молоткин В. Техника джазового импровизационного на десятиструнной гитаре, 1984.

СЕНТ-МУС
St. Louis Blues

У. Канье

Slow

Solo

mf

Gm

Cam

D

Bass

D'

Gm

A'

D'

G'

C

G

G'

C

C'

G

D'

Eb'

D'

G

First system of musical notation. Treble staff: G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). Bass staff: G2 (quarter), A2-B2 (beamed eighth notes), C3 (quarter), B2-A2 (beamed eighth notes), G2 (quarter). Chords: G' (above measure 2), C (above measure 3), G (above measure 4).

Second system of musical notation. Treble staff: G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). Bass staff: G2 (quarter), A2-B2 (beamed eighth notes), C3 (quarter), B2-A2 (beamed eighth notes), G2 (quarter). Chords: G' (above measure 1), C (above measure 2), C' (above measure 3), G (above measure 4).

Third system of musical notation. Treble staff: G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). Bass staff: G2 (quarter), A2-B2 (beamed eighth notes), C3 (quarter), B2-A2 (beamed eighth notes), G2 (quarter). Chords: D' (above measure 2), Eb' (above measure 3), D' (above measure 4), G (above measure 5).

Fourth system of musical notation. Treble staff: G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). Bass staff: G2 (quarter), A2-B2 (beamed eighth notes), C3 (quarter), B2-A2 (beamed eighth notes), G2 (quarter). Chords: D' (above measure 1), Gm (above measure 2), Cm (above measure 3), D' (above measure 4).

Fifth system of musical notation. Treble staff: G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). Bass staff: G2 (quarter), A2-B2 (beamed eighth notes), C3 (quarter), B2-A2 (beamed eighth notes), G2 (quarter). Chords: Cm' (above measure 1), D' (above measure 2), Gm (above measure 3), Eb' (above measure 4), D' (above measure 5).

First system of musical notation. The treble staff contains a melody with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass staff contains a melody with a half note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a half note D3. Chords are indicated below the bass staff: Gm (G3, Bb3, D4), Cm (C4, Eb4, G4), and D7 (D4, F4, A4, C5).

Second system of musical notation. The treble staff contains a melody with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass staff contains a melody with a half note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a half note D3. Chords are indicated below the bass staff: Cm6 (C4, Eb4, G4, Bb4), D7 (D4, F4, A4, C5), Gm (G3, Bb3, D4), A7 (A3, C4, E4, G4), D7 (D4, F4, A4, C5), G (G3, B3, D4), and C (C3, E3, G3).

Third system of musical notation. The treble staff contains a melody with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass staff contains a melody with a half note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a half note D3. Chords are indicated below the bass staff: G (G3, B3, D4), Em (E3, G3, B3), G (G3, B3, D4), G7 (G3, B3, D4, F4), G (G3, B3, D4), and C (C3, E3, G3).

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melody with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass staff contains a melody with a half note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a half note D3. Chords are indicated below the bass staff: G (G3, B3, D4), C (C3, E3, G3), G (G3, B3, D4), and D7 (D4, F4, A4, C5).

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melody with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass staff contains a melody with a half note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a half note D3. Chords are indicated below the bass staff: G (G3, B3, D4), G (G3, B3, D4), C7 (C3, Eb3, G3, Bb3), and G (G3, B3, D4).

КОШКИ, ДА И ТОЛЬКО!

Wholly Cats

Б. Гудман

Bright 4

Sheet music for "Wholly Cats" by Б. Гудман, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is arranged for piano and saxophone.

Section A: Measures 1-8. Chords: G, G⁷, C, E^b⁷, G, G⁷, C, Cm, G.

Section B: Measures 9-16. Chords: B^b^o, Am⁷, G, G^b^o, Am⁷, Cm, G, B^b^o, Am⁷.

Section C: Measures 17-24. Chords: G, G^b^o, Am⁷, D⁷, G⁶, G⁷, C, E^b⁷, G⁶, G, G⁷. Includes a "Sax solo" section from measure 19 to 24.

Section D: Measures 25-32. Chords: C, Cm, G, G⁶, B^b^o, Am⁷, G⁶, G⁷, C, E^b⁷, G⁶, G, G⁷. Includes a "Piano solo" section from measure 25 to 32.

Section E: Measures 33-40. Chords: C, Cm, G, G⁶, B^b^o, Am⁷, G⁶, G^b^o, Am⁷, D⁷, G⁶. Includes a "Solo" section from measure 33 to 40.

First five staves of musical notation. Chords indicated above the staves include: C, Eb⁷, G, G⁷, Cm, G, Bb^o, Am⁷, G, C, Eb⁷, G, G⁷, C, Cm, G, Bb^o, Am⁷, D⁷.

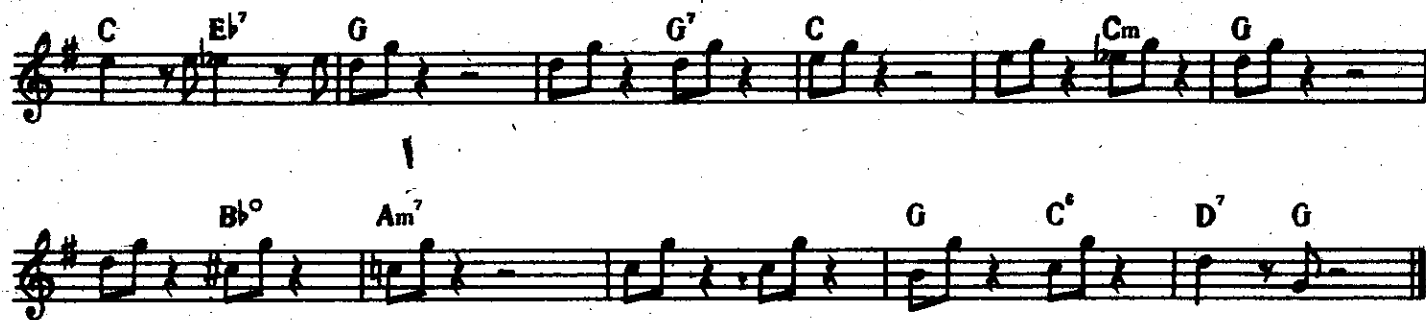
Clarinetto solo

I - J

Next three staves of musical notation. Chords indicated above the staves include: G, G⁷, C, Cm, G, G⁷, Gb^o, Am⁷, Am⁷, G⁷, Gb^o, Am⁷, D⁷, G⁷, Gb^o, Am⁷.

K - L

Last three staves of musical notation. Chords indicated above the staves include: G, G⁷, C, Cm, G, G⁷, Gb^o, Am⁷, D⁷, G⁷, Gb^o, Am⁷, G, G⁷.



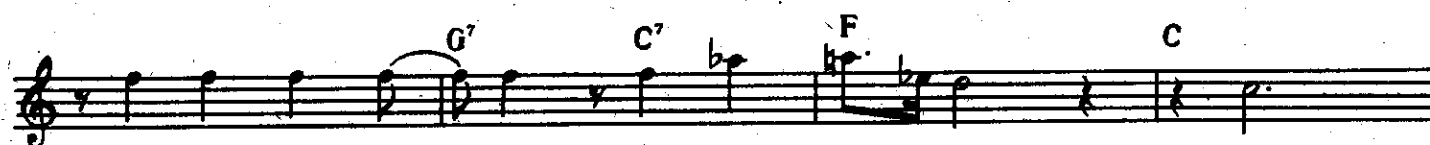
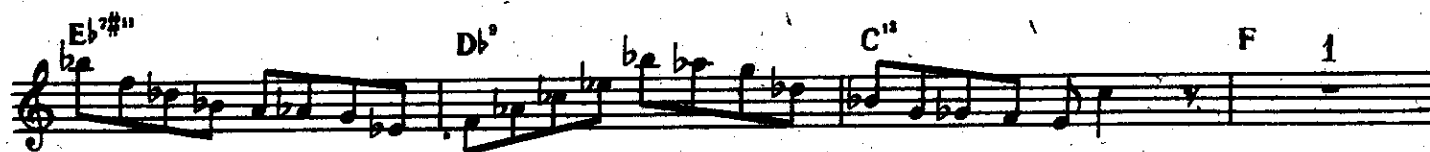
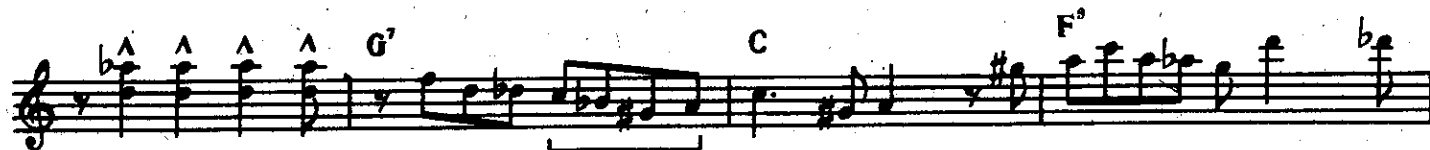
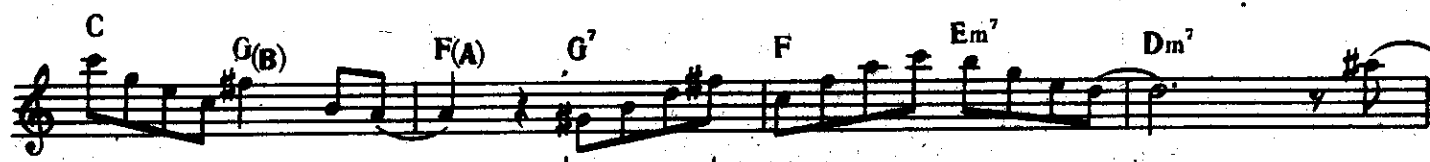
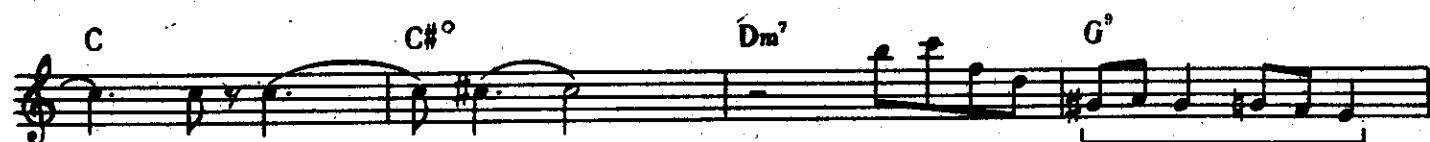
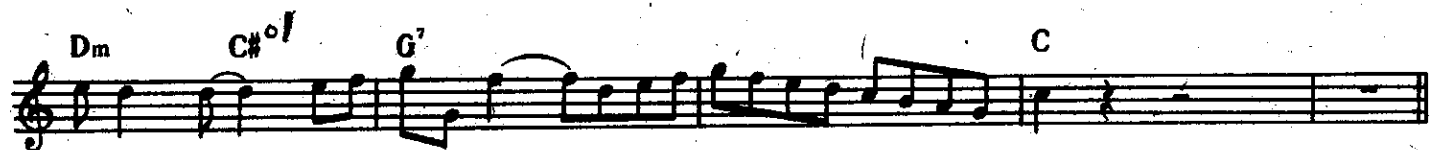
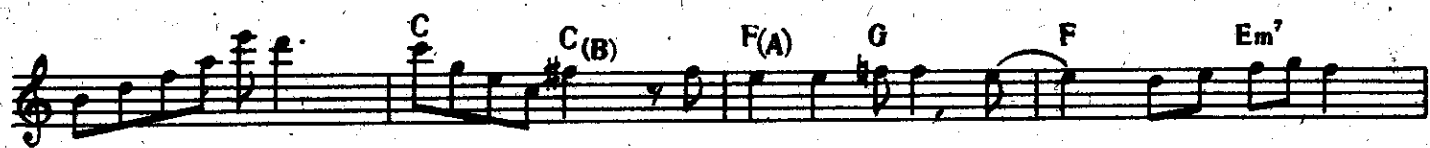
САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ПОЛЕТ

Solo Flight

Б. Гудман

Moderately

Second system of musical notation. The first staff contains measures with chords C°, C#°, bA, bG°, and G°. The second staff contains measures with chords C°, C#°, bA, G° add°, and a triplet of notes. The third staff contains measures with chords bA, C, G(B), F(A), G, F, and Em7. The fourth staff contains measures with chords Dm, C#°, G7, and C. The fifth staff contains measures with chords B, C°, C#°, G°, and G° add°. The sixth staff contains measures with chords C, C#°, bA, and G° add°.



Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various chords and melodic lines. Chords are labeled above the staves: C^{tr}, Dm⁷, G⁷, C, E⁷, Am, G, F, C, Dm, B^b, G⁷, Solo, (G⁷), C⁷, E, F, G⁷, C, F, A, G⁷, C, F⁷, E^b, D^b, C⁷, F, G⁷, C⁷, F, C, C^{tr}, Dm⁷, G⁷, C, C^{tr}, Dm⁷, G⁷, C, E⁷, Am, G, F, C, Dm, B^b, G⁷, (Break), C, 2.



ОБЛАКА

Nuages

Дж. Рейнхардт

Moderato

Музыкальный фрагмент в нотной записи, состоящий из девяти строк. Ключевая подпись: **Moderato**. Темпознак: **♩**. Динамика: **p**. Гармонизация и нотация:

- Строка 1: C° , $F\sharp m^{7b9}$, H^7 , E
- Строка 2: E , C° , $F\sharp m^{7b9}$, H^7 , E , E^b , E
- Строка 3: $G\sharp^7$, $G\sharp^7$, $C\sharp m$, $C\sharp m$
- Строка 4: $F\sharp^{\circ}$, $F\sharp m^{7b9}$, $F\sharp^7$, H^7 , $C\sharp^{\circ}$, $C\sharp^7$, H^7
- Строка 5: C° , $F\sharp m^{7b9}$, H^7 , E , E
- Строка 6: F° , Hm^{7b9} , E^{7b9} , A , A
- Строка 7: Am , Am , C^7 , E , E
- Строка 8: C° , C^{7b9} , $F\sharp m^{7b9}$, H^7 , $Am(maj^{7b9})$, E , Am , E Guitar solo
- Строка 9: Иск. ф.

This image displays a page of musical notation, likely for a piano or guitar, consisting of ten staves. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and uses a treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, as well as slurs and dynamic markings like accents (>). A dashed line is present at the top of the first staff, possibly indicating a repeat or a specific performance instruction. The page number 28 is visible at the bottom center.

ЗВЕЗДНЫЙ ГОРОД

Блюз
Star City Blues

Л. Пол

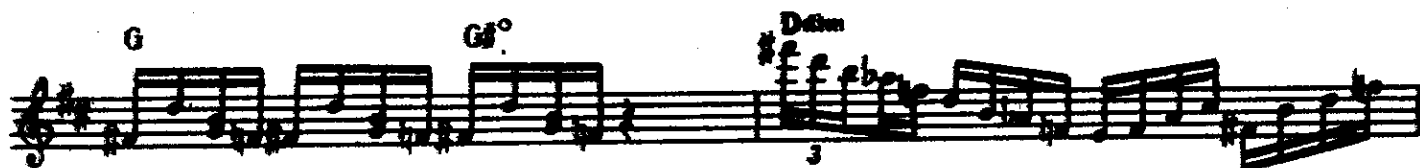
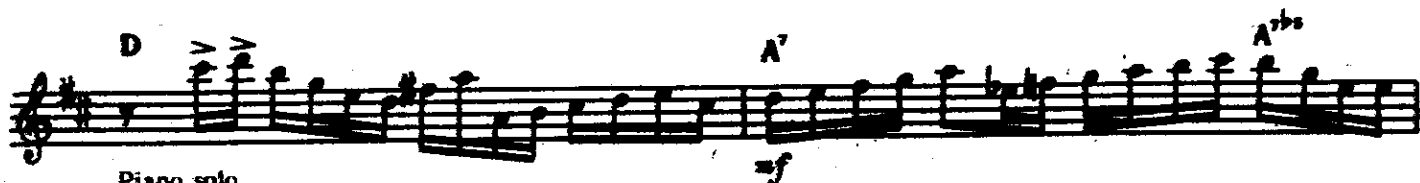
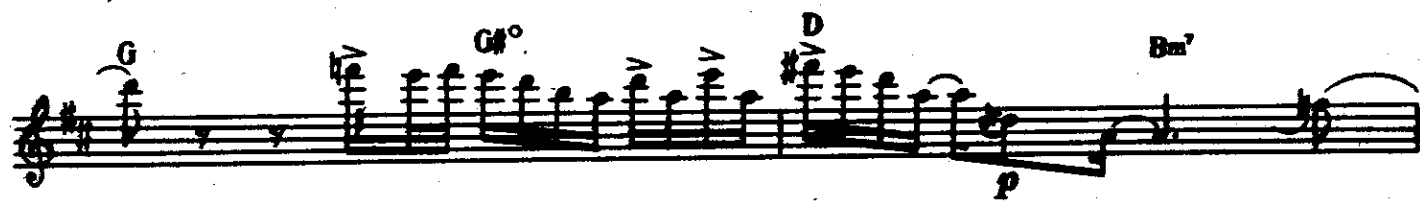
Slow Blues

A D G G#° D Bm' Em' A' D G G#° D Em' A' D G G#° D

B Piano solo D G' Ab' G' Db' G' G7b9 C' D# C' B' Bb A' Ab' G' Gb' F' E' Eb'

C Guitar solo D Bm' Em' A' D G G#° D Bm' Em' G#° A' D G G#°

D D



G G[°] D Bm⁷ Em⁷ G[°] D
 G G[°] D E⁷ E⁷ rit. D
 p

ПЛАЧ ПО СТРУНАМ Lament For Strings

А. Пон

Medium Slow

8-
 p
 A G F⁷
 G G F⁷ G G F⁷
 B G A⁷ D⁷ G G F⁷
 C G A⁷ D⁷ G E^b D^b
 D E^b E⁷ E^b E⁷ E^b E⁷ E^b E⁷ E^b D^b
 f p mp

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The notation includes various chords and melodic lines with triplets and dynamic markings.

Staff 1: Chords D, Eb, G, F#. Melody includes triplets of eighth notes.

Staff 2: Chords G, F#, G, F#. Melody includes triplets of eighth notes.

Staff 3: Chords G, A, D, G, E, F#. Melody includes triplets of eighth notes.

Staff 4: Chords G, F#, G, F#. Melody includes triplets of eighth notes.

Staff 5: Chords G, F#, G, A, D, G. Melody includes triplets of eighth notes.

Staff 6: Chords G, F#, G, F#. Melody includes triplets of eighth notes.

Staff 7: Chords G, F#, G, F#. Melody includes triplets of eighth notes.

Staff 8: Chords G, A, D, G, F#. Melody includes triplets of eighth notes.

Staff 9: Chords G, Eb, D, Eb, E. Melody includes triplets of eighth notes.

Staff 10: Chords Eb, D, Eb, D, Eb, E. Melody includes triplets of eighth notes.

Dynamic Markings: *f* (forte) is marked at the beginning of the final staff.

D^7 G F^7 G G F^7
 G F^7 G A^7 D^7
 rit. Slowly

ИЗ РЕПЕРТУАРА ЧАРЛИ БЕРДА

ДЖАЗ «ЭН» САМБА

Jazz "N" Samba

⑥ - Re

Fast

А. Жобим

Em^7 A^{7b9} Em^7 A^{7b9}
 D^7 E^7 G^7
 Em^7 A^7 D^7 G^7
 D^7 Em^7 A^7 D^7
 Am^7 D^7 G^7 Bm^7 E^7
 A^7 D^7 G^7 Em^7 A^7 D^7

(D⁶)

Em⁷ Dmaj⁷ G⁷ Dmaj⁷

G⁷ E⁶ Em⁷

D⁶ Am⁷ D⁷ G⁶

Bm⁷ E⁷ A⁷

D⁶ G⁷ E⁶ 3 3

Em⁷ / A

ЭТОТ ТВОЙ ВЗГЛЯД
That Look You Wear

А. Жобим

Bossa nova

Fmaj⁷ F⁰ Cm⁷ D⁷

G⁷ Gm⁷ C^{12b9} F C^{12b9}

mf

Handwritten musical score on ten staves, featuring complex chord progressions and melodic lines. The notation includes various chords (F, F°, Gm7, G#°, Am7, A7, Bb6, Bbm6, C7, Am, D7, Gm7, C7, Fmaj7, F°, Gm7, G#°, Am, A7, Gm7, Gm7b9, F, F°, Cm7, D7, G7, Gm, F, Am7, Gm7, Fmaj7, F°, Gm7, G#°, Am7, A7, Bb6, Bbm6, F, F°) and melodic fragments with triplets and slurs. The score is written in a single system across ten staves.

F° Gm7 C7 Am7 D°
 Gm7 C7b9 F F° Gm
 G#° Am A7 G'' Gm7b9
 F F° Cm7 D7
 G7 Gm7 F F°
 Gm7 C7b9 F°

БЛЮЗ УЖЕ В ПРОШЛОМ

No More Blues

А. Жобим

Bossa nova tempo

mf
 A7
 A7#6

E E⁷ B^b Gm⁷ Gm^{7b9} Aug

G

Am B^b add⁹ B^b E⁷

Asus

3 3 3 3

Handwritten musical score on ten staves, featuring treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various musical notations including notes, rests, and chords. The score includes several chord labels: A⁷, E⁹, Gm, E, E⁷, F#, F#⁷, B⁹, B⁷, Gm⁹, F#m⁷, B⁹, B⁷, E⁹, E⁷, F#⁷, B⁷, Asus, D^{1,2}, and D. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

ГОЛУБАЯ ЛУНА

Blue Moon

Р. Роджерс

Moderato

The musical score is written for guitar and voice. It consists of eight staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and fingerings. There are also Roman numerals (I, II, III, IV) indicating chord positions. The Russian lyrics are written below the notes: 'i m i p i m i' and 'm o'. The score is a transcription of the original work by R. Rodgers.

ЛОРА
Laura

Д. Рахмани

⑥-Re

Moderato

ad libitum

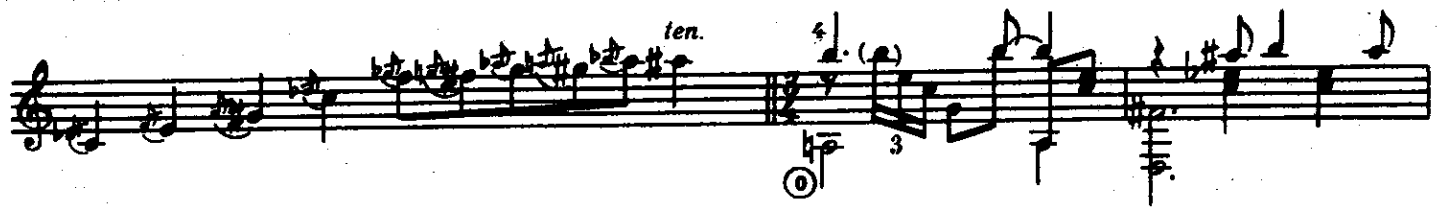
This page of musical notation contains ten staves of music, likely for a piano solo. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp and one flat), time signatures (4/4, 3/4, 2/4), and dynamic markings (p, f, ten.).

Key markings and tempo changes include:

- molto rit.** (much slower) appearing on the second staff.
- a tempo** appearing on the third staff.
- ten. a piacere** (ad libitum) appearing on the fifth staff.
- Quasi lento** (quasi-slow) appearing on the sixth staff.
- rit.** (ritardando) appearing on the sixth staff.
- Slowly, a tempo** appearing on the seventh staff.
- molto rit.** appearing on the eighth staff.
- Cadenza** appearing on the ninth staff.
- ten.** appearing on the tenth staff.
- a piacere** appearing on the tenth staff.

The notation also features numerous fingerings (numbers 1-5), slurs, and other musical ornaments.

Più mosso



Poco meno mosso

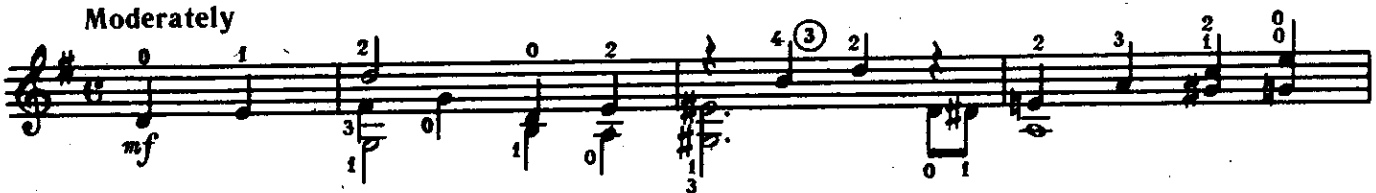


В БАГРОВЫХ ТОНАХ

Deep Purple

П. де Розе

Moderately



VIII

VII

V

ИЗ РЕПЕРТУАРА МИККИ БЕЙКЕРА

ХАНДРА
A Dash Of Funk

М. Бейкер

Slowly

$Bb\text{maj}^7$ D^7 $Gb\text{maj}^7$ $B\text{maj}^7$ $Bb\text{maj}^7$ Bb^6

Bbm⁷ Bbm⁶ Bbmaj⁷ Bb⁶ Fm⁷ Bb¹²
 Bbm⁷ Bbm⁶ Bbm⁷ Bbm⁶ Bbmaj⁷ Cm⁷
 Dm⁷ Dbm⁷ Cm⁷ Cm⁶
 Cm⁷ B^{#6} Bbmaj⁷ Bb¹² Eb⁶ E^o
 F^o Eb⁶ Cm⁷ B^{#6} Bbmaj⁷ Bb⁶ Bbm⁷ Bbm⁶
 Bbmaj⁷ Bb⁶ Fm⁷ Bb¹² Bbm⁷ Bbm⁶
 Bbm⁷ Bbm⁶ Bbmaj⁷ Cm⁷
 Dm⁷ Dbm⁷ Cm⁷ Cm⁶
 Cm⁷ B^{#6} Bbmaj⁷ Dm⁷ Dbm⁷ Cm⁷ B^{#6}

$B\flat maj^7$ $D\flat^7$ $G\flat maj^7$ $B\flat maj^7$ $B\flat maj^7$ $D\flat^7$
 $G\flat maj^7$ $B\flat maj^7 B\flat^6$ $B\flat^7$ $B\flat m^7$ $B\flat m^6$ $B\flat m^7$ $B\flat m^6$
 $B\flat maj^7$ Cm^7 Dm^7 $D\flat m^7$ Cm^7 Cm^6
 Cm^7 $B\flat^9$ $B\flat maj^7$ $B\flat^{13}$ $E\flat^6$ E^7
 F^6 $E\flat^6$ Cm^7 $B\flat^9$ $B\flat maj^7$ $B\flat^{13}$ $E\flat^6$ E^7 F^6 $B\flat maj^7$

ИЗ РЕПЕРТУАРА УЭСА МОНТГОМЕРИ

ОКОЛО ПОЛУНОЧИ
Round About Midnight

К. Уильямс, Т. Монк

Ballad, slow swing

$E\flat m^7$ $A\flat^{13}$ $A\flat m$
 $D\flat^9$ $G\flat maj^7$
 $E\flat^6$ $E\flat maj^7$
 $E\flat m^7$ (maj^7) $E\flat m^7$ $(E\flat m^6)$ B^7 $B\flat^9$

Ebm⁹ Ab⁷ Bm E⁷ Bbm Eb⁷
 Abm Db^{7b9} Gbmaj⁷ B¹²
 Gbm⁷ B⁷ Fm¹¹
 B⁷ Bb^{7#5} Ebm⁷ Ebm⁶
 B⁷ Fm^{7b9} Bb^{7#5} Ebm⁹
 Ab⁷ Bm E⁷ Bbm Eb⁷ Abm
 Db^{7b9} Gbmaj⁷ B¹² Fm¹¹
 Bb^{7#5} Ebmaj⁷ B⁷
 Bbm^{7b9} B¹¹ B⁷
 Fm¹¹ Eb^{7b9} Abm
 Db⁹ Gbmaj⁷ B¹¹ B⁷ Abm Db⁹

Gm C[°] Gbm B[°] Fm Bb[°] Ebm[°]
 Ebm B[°] Bb^{7#5} Ebm[°]
 Ab⁷ Bm E[°] Bbm Eb[°] Abm
 Db^{7b9} Gbmaj⁷ B[°] Fm[°]
 Bb^{7b9} Ebmaj⁷ Ebm
 Ebm (maj⁷) B[°] Fm^{7b9} Bb⁷ Ebm
 Ab⁷ Bm E[°] Bbm Eb[°]
 Abm Db^{7b9} Gbmaj⁷
 Gbm B[°] Fm
 Bb^{7#5} Ebm[°] Ebm
 B[°] Fm[°] Ebm

Musical notation featuring ten staves of music. The notation includes various chords and melodic lines. Chord labels are placed above the staves, indicating the harmonic structure. The key signature is complex, with many flats and naturals. The music features a mix of eighth, sixteenth, and triplet notes, along with rests and dynamic markings like accents and slurs.

Chord labels visible above the staves include: $A\flat^7$, Bm , E° , Bbm , $E\flat^{\circ}$, $A\flat m$, D° , $Gbmaj^7$, B^{12} , Fm , $B\flat^7$, $Ebmaj^7$, Gbm , B^7 , Fm^{11} , $B\flat^7$, $F\sharp m$, B^7 , Fm , $B\flat^7$, $B\flat^7$, $A\flat m$, $D\flat^{\circ}$, $Gbmaj^7$, B^7 , $A\flat m$, $D\flat^{\circ}$, Gm , C° , Gbm , Ebm^7 , Ebm° , B^7 , $B\flat^{\sharp\circ}$, Ebm° , $A\flat^7$, Bm , E° , Bbm , $E\flat^{\circ}$, $A\flat m^7$, $D\flat^{7b9}$, $Gbmaj^7$, and B^{12} .



АНГЕЛ

Angel

У. Монтгомери

Fast

Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷ Am⁷ G⁹ C B⁷

Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷ Dm⁹ G⁹

Cmaj⁷ B¹³ Am⁷ C⁹

F#m B⁷ Em⁷ Dm⁹ G⁹

Cmaj⁷ B¹³ Bm G⁹ F#m B⁷ ⊕

Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

ДНИ ВИНА И РОЗ

Баллада

The Days Of Wine And Roses

Ballad

Г. Манчини

Moderato

mf

⊕

Handwritten musical score for piano and voice. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of six systems of staves.

System 1: Treble clef staff with a melodic line featuring triplets and a forte (*f*) dynamic marking. Bass clef staff with accompaniment.

System 2: Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with accompaniment.

System 3: Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with accompaniment. Chord symbols are present: E^0 , $E^{\flat 7\sharp 9}$, $B^{\flat 7}$, $E^{\flat}maj^7$, Cm^7 , $D^{\flat}maj^7$, and $B^{\flat}m^7$.

System 4: Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with accompaniment. Chord symbols are present: $C^{\sharp 6}$, $C^{\flat 9}$, $C^{\flat 9}$, and Fm^7 .

System 5: Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with accompaniment. Chord symbols are present: Fm^7 and $Fm^{\flat 6}$.

System 6: Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with accompaniment. Chord symbols are present: $B^{\flat 7\sharp 9}$, $E^{\flat}maj^7$, Fm^7 , $G^{\flat 9}$, Cm^7 , and $C^{\flat 9}$.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

First system of musical notation. The top staff is a single melodic line with triplets and sixteenth notes. The bottom two staves are a grand staff with chords and bass notes. Chords are labeled Fm^7 , Fm^6 , Fm^7 , Fm^6 , and Dm^7 .

Second system of musical notation. Similar to the first, with a melodic line and a grand staff. Chords are labeled Ebm^7 , Dbm^7 , Cbm^7 , Fm^7 , Gm^7 , Abm^6 , and E^7 .

Third system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom two staves show chords $Ebmaj^7$ and $Dbmaj^7$.

Fourth system of musical notation. The top staff has a melodic line with a fermata. The bottom two staves show chords C^7b^9 and $C^7b^9b^5$.

First system of musical notation. The top staff features a complex melodic line with triplets and a 7-measure rest. The bottom staves show a piano accompaniment with chords labeled $Fm^{\#}$ and Fm^7 .

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staves show a piano accompaniment with chords labeled Fm^{7b5} , $Ebmaj^7$, and Abm° .

Third system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staves show a piano accompaniment with chords labeled $Ebmaj^7$, Fm^7 , G^{7b5} , and Cm^7 .

Fourth system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staves show a piano accompaniment with chords labeled $Cm^{\#}$, Cm° , $Ebm^{\#}$, and F^{7b5} .

First system of musical notation. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a piano accompaniment with chords labeled Dm^7 , $Emaj^{11}$, Fm^9 , and Bb^{12} .

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with various accidentals. The bottom staff features sustained chords with long horizontal lines indicating their duration.

Third system of musical notation. The top staff features a complex melodic passage with many accidentals and a $\% \oplus$ symbol. The bottom staff contains sustained chords.

Coda

Fourth system of musical notation, labeled "Coda". The top staff begins with a mf dynamic marking and includes the instruction "ad lib." above a melodic flourish. The bottom staff contains sustained chords with long horizontal lines.

ИЗ РЕПЕРТУАРА БАРНИ КЕССЕЛА

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО АЛАБАМЕ

The Travel To Alabama

Б. Кессел

Allegro moderato

Chord symbols: Fmaj⁷, Dm⁷, Gm⁷, C⁷, F⁶, A⁷, B^b₆, D⁷, Gm⁷, E⁷, A^m⁷, D⁷, Gm⁷, G⁶, Gm⁷, C⁷, Fmaj⁷, Dm⁷, Gm⁷, C⁷, F⁶, A⁷, B^b₆, D⁷, Gm⁷, B^b_m⁶, Fmaj⁷, D⁷, G⁷, C⁷, Fmaj⁷, A^b₆, D^bmaj⁷, C⁷, Fmaj⁷, Dm⁷.

Gm⁷ C⁷ F⁶ A⁷
 Bb⁶ D⁷ Gm⁷ E⁷
 Am⁷ D⁷ Gm⁶ G⁷₁₁
 Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ Dm⁷
 Gm⁷ C⁷ F⁶ A⁷
 Bb⁶ D⁷ Gm⁷
 Bbm⁶ Fmaj⁷ D⁷ G⁷
 C⁷ F⁶ Dm⁷ Gm⁷ C⁷

ИЗ РЕПЕРТУАРА КЕННИ БАРРЕЛА

КАК ГЛУПО МЕЧТАТЬ О ТЕБЕ

I'm A Fool To Want You

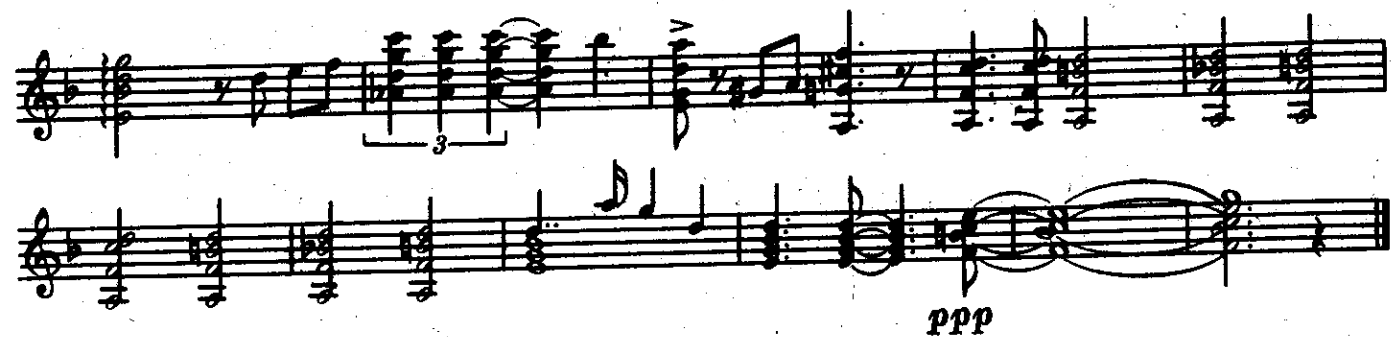
К. Херрон

Moderato

This image displays a page of handwritten musical notation, consisting of ten staves. The notation is written in a single system, likely for a piano or similar instrument. The music is characterized by complex harmonic structures, including many chords and triplets. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (accents). The staves are connected by a single horizontal line, and the notation is written in a clear, legible hand. The overall style suggests a personal or working manuscript.

This page contains ten staves of musical notation. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. Key elements include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes followed by a quintuplet of eighth notes.
- Staff 2:** Continues the melodic line with more triplets and a decuplet (marked '10').
- Staff 3:** Shows a triplet of eighth notes and a decuplet (marked '10').
- Staff 4:** Features a triplet of eighth notes and a decuplet (marked '10').
- Staff 5:** Includes a triplet of eighth notes and a decuplet (marked '10').
- Staff 6:** Shows a triplet of eighth notes and a decuplet (marked '10').
- Staff 7:** Features a triplet of eighth notes and a decuplet (marked '10').
- Staff 8:** Includes a triplet of eighth notes and a decuplet (marked '10').
- Staff 9:** Shows a triplet of eighth notes and a decuplet (marked '10').
- Staff 10:** Features a triplet of eighth notes and a decuplet (marked '10').



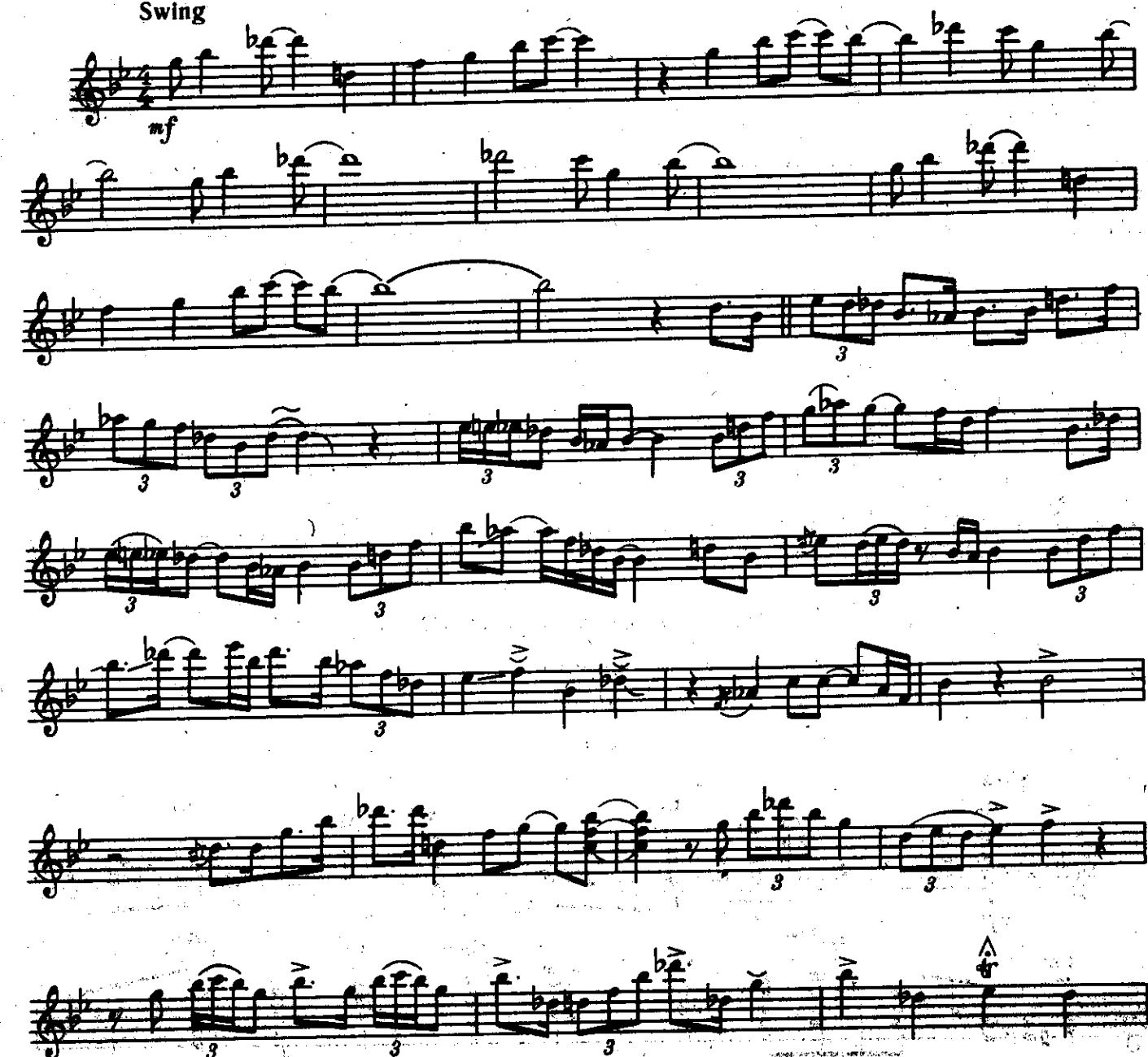
ИЗ РЕПЕРТУАРА ДЖИМА ХОЛЛА

С ВОСТОКА НА ЗАПАД

Degrees East — Three Degrees West

Дж. Левис

Swing



ИЗ РЕПЕРТУАРА ДЖО ПАССА

БЛЮЗ

Blues

Дж. Пасс

Slow

Bb¹²

mp

Fm⁷

Bb^{7#11}

Eb⁹

Eb¹²

Bbm⁹

Eb⁹

F^{7#11}

(4) (4)

B \flat 7 Eb9 Ab13 Db13 C13b9
 (4) (4)
 Cm9 Gb13 F13 F7#9 Bb7 G7b9 C7 F7 F7#9
 (4) (2) (3)
 Fm7 Eb13 Eb9 Bb9 Bb7 F7#9
 (4) (4)
 Fm9 Bb7 Eb9 Eb11 Bbm7 Eb13 E9 Eb9 Bb9 B13
 (4) 3 (5)
 Bb9 Eb9 D#9 G7#9 C13 Db13 C9
 (5) (5)
 F9 G13 F13 A13 Bb13 Ab13 Gb13 G13 Db9 B9
 (5) (5) (4)
 C9 Gb13 C9 F13 Bb9 Fm7 Bb13 Bm7 Bbm7 B#9
 3 (4) (4) (5)
 Bb9 Fm9 Bb13 B13 Fm9 Bb13 B13 Bb13 D9
 (5) 3 (4)
 Eb9 Bbm7 m9 m7 Eb9 Bb9
 3 3 3

First system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. It contains several measures of music with chords Bb⁹, Ab¹², and G^{7#6}. The second staff continues the melody with chords C^{7#9}, Cm⁷, Cm⁹, and A¹². The third staff has chords Bb¹², Eb⁷, Bb⁹, B⁷, and Bb⁷. There are some markings like (5) and (3) below the staves.

СОЛНЕЧНО

Sunny

Дж. Пасс

Second system of musical notation, starting with the tempo marking 'Fast' and the dynamic marking 'mf'. It consists of six staves. The first staff has chords Am⁷, Abm⁷, Gm⁷, C⁹, and F⁹. The second staff has Bm^{7b9}, E^{7#9}, Am⁷, D⁹, Db⁹, Gm⁹, Cb^{7#9}, and Fmaj⁷. The third staff has Bm^{7b9}, E^{12b9}, Am⁹, Gm⁹, C^{12b9}, and Fmaj⁹. The fourth staff has Bb¹², Bm⁷, E⁷, E^{7#9}, F^{7#9}, E^{7b9}, E^{7#9#9}, Am⁹, G^{7#9}, and G^{7#9}. The fifth staff has F⁷, F^{7#9}, E^{7#9}, Am⁷, Gm⁷, C¹², Fmaj⁹, and a triplet of three notes. The sixth staff has E^{7#9}, Am⁷, Gm⁷, C¹¹, and C⁹. There are many triplet markings throughout the system.

First system of musical notation for 'The Days Of Wine And Roses'. It consists of three staves of music. The first staff contains the following chords: Fmaj⁷, Em⁷^{#9}, Dm⁷, Bm⁷^{b9}, F⁷^{#9}, E⁷^{#9}, Am⁷, G⁹^{#9}, C⁹, and F⁷. The second staff contains: C⁷^{#9}^{#9}, F⁹, B^b⁷, Bm¹¹, E⁷, and E⁷^{#9}^{#9}. The third staff contains: Am⁷, G¹³, F¹³, E¹³, Am¹¹, and D⁹. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

ДНИ ВИНА И РОЗ

Баллада

The Days Of Wine And Roses

Ballad

Г. Маччини

Moderato

Second system of musical notation for 'The Days Of Wine And Roses'. It consists of four staves of music. The first staff contains: Fmaj⁷, F⁹, Fmaj⁷, Bbm¹¹E^b¹³, Am⁹, D⁹, and Eb⁹. The second staff contains: D⁹, Bb⁹ A⁹, Gm⁷, Gm⁷, Bbm⁷, and Eb⁹. The third staff contains: Eb⁹, Fmaj⁷, C[#]⁹ Dm⁹, D¹³, Gm¹¹, Abm⁷, and Gm⁷. The fourth staff contains: Em⁷^{b9}, A⁷^{#9}, Dm⁷^{b9}, G⁷^{b9}, G¹³, Db⁹, C⁹ A⁹ Gm⁷ C⁹ Gm⁹, and Abm⁷. The fifth staff contains: Gm⁷, C¹³, C⁷^{b9}, F⁹, Fmaj⁷, Eb¹³, Am⁷, and Eb⁹ D⁹. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'mf'.

B° D7b9 Gm7 Gm7 Abm7 Gm7 Gm7 Bbm7
 C7#9 C7b9 F% 3 Fmaj7 F% Fmaj7 Fmaj7 E7#9
 E7#9 B13 E7#9b9 Am7 D7b9 3 Gm7 C7b9 F% C° Gm7
 C13 C7#9b9 F% Eb13 Eb9 D9 Am7 Eb13 D13
 D7b9 Gm7 Bbm7
 Eb9 C7#9b9 3 F% Dm7 D13 D7#9 Gm11
 C13 A7 Dm9b9 G7b9 Dm7 G13 Gm7 C11
 A13 C13b9 F% B13b9 Bb13 E7#9 Am7 D7

The musical score is written for guitar and consists of eight staves. The notation includes various chords, scales, and technical markings such as triplets and accidentals. The chords are labeled with letters and superscripts, indicating specific harmonic structures.

Staff 1: Gm^7 , Eb^{7b9}

Staff 2: Eb^{7b9} , C^{13b9} , $Fmaj^9$, Bm^{11} , Bm^7 , E^9

Staff 3: Bb^{13} , $Fm^7 Bb^9$, Am^7 , Ab^{13} , $Abm^7 Gm^7$, $C^{7\#9}$, F , D^{7b9}

Staff 4: Gm^7 , C^{13} , $C^{7\#9}$, $Fmaj^7$, Eb^{13} , Eb^{9b9} , Am^7 , E^{7b9} , $Am E^{7b9}$, $Am^9 Eb^9$

Staff 5: D^{13} , Gm^7 , Eb^{7b9} , Bbm^{11}

Staff 6: Eb^{7b9} , $C^{7\#9}$, $Fmaj^9$, $C\#^0$, Dm^{11} , Gm^7

Staff 7: Eb^{7b9} , C^9 , Eb^{7b9} , Dm^{11b9} , C^{13} , G^{11} , Gm^7 , $C^{13\#9\#9}$

Staff 8: F^9 , Bm^{11} , E^{13} , Bbm^9 , Eb^{13} , Db^9 , D^9 , Am^9 , Eb^{13} , D^{13}

First system of musical notation for the piece "Misty". It consists of three staves of music. The first staff contains chords Gm⁷, Gm⁷, Bbm⁷ Eb^{7b9}, Bbm¹¹, Eb^{7b9}, and C^{7#9}. The second staff contains F⁷, Fm^{7b9}, C⁷ Dm⁷, F¹³, Bb¹³, and Bb¹³. The third staff contains Am⁷, D^{7#9}, Ebm⁷ Ab¹³, Dbmaj⁷ Gb⁹, Gm⁷ C^{7#9}, B^{13b9}, and Bb¹³. The music features complex harmonic structures with many accidentals and fingerings indicated by numbers 3 and 5.

ТУМАННО

Misty

Э. Гарнер

Moderato

Second system of musical notation for the piece "Misty". It consists of five staves of music. The first staff contains chords Bb¹³, B¹³, Ebmaj⁷, Bb^{7#9}, Eb⁷, Bbm⁷, and Eb¹³. The second staff contains Abmaj⁹, Db⁹, Ebmaj⁷, Db⁹, and C¹³. The third staff contains Fm⁷, B⁷, Bb⁷, Ab^{7b9}, G⁷, C^{7b9#9}, Fm⁷, and Bb^{7b9}. The fourth staff contains Ebmaj⁹, Gm⁷, Bbm⁷, Eb⁹, Ab⁷, Eb^{7b9}, and Abmaj⁷. The fifth staff contains Abmaj⁷, Db⁹, Ebmaj⁷, G^{7#9#9}, C^{7#9#9}, Fm⁷, B¹³, Bb¹³, and Fm⁷. The music is marked "Moderato" and includes a "mf" dynamic marking. It features complex harmonic structures with many accidentals and fingerings indicated by numbers 3, 4, 5, and 6.

This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar, featuring various chords and fingerings. The notation includes treble clefs, key signatures, and specific chord symbols above the notes. Fingerings are indicated by numbers in parentheses below the notes, and triplets are marked with a '3' and a bracket.

Staff 1: Chords include Eb° , Db° , $Bb^{\circ}\sharp\sharp$, $Ebmaj^7$, Eb° , E° , F° , E° , and Eb° . Fingerings include (4), 3, and (4).

Staff 2: Chords include Bbm^7 , Eb° , Eb° , Ab° , Eb° , $Abmaj^7$, Db° , and $Abmaj^7$. Fingerings include (4), 3, and (4).

Staff 3: Chords include $Abmaj^7$, Am^7 , and D° . Fingerings include (4), (4), (4), and (4).

Staff 4: Chords include Cm^7 , F° , Fm^7 , and $C^{\circ}\flat$. Fingerings include 3, (4), 3, and 3.

Staff 5: Chords include Fm^7 , $Bb^{\circ}\flat$, Bb° , Eb° , Bbm^7 , and Eb° . Fingerings include (4), 3, 3, (5), and (4).

Staff 6: Chords include $Abmaj^7$, $Ab^{\circ}\sharp\sharp$, Db° , $Ebmaj^{\circ}$, C° , $C^{\circ}\flat$, Fm° , and Bb° . Fingerings include (5), (4), (4), (4), (5), (4), and 3.

Staff 7: Chords include $Gm^{\circ}\flat$, $C^{\circ}\sharp$, and Fm^7 . Fingerings include 3, (4), 3, (4), and (5).

Staff 8: Chords include B° , Bb° , Eb° , Am^7 , Abm^7 , Gm^7 , Gb° , F° , E° , $Bb^{\circ}\flat$, and $Ebmaj^{\circ}$. Fingerings include (4), (5), (4), and (4).

БЛЮЗ В СОЛЬ

G Blues

Дж. Пасс, Х. Эллис

Fast

mf

G⁷ C⁷ G⁷

G⁷ C⁷ C⁷

G⁷ E^{7b9} A^{m7}

D⁷ G⁷ D⁷

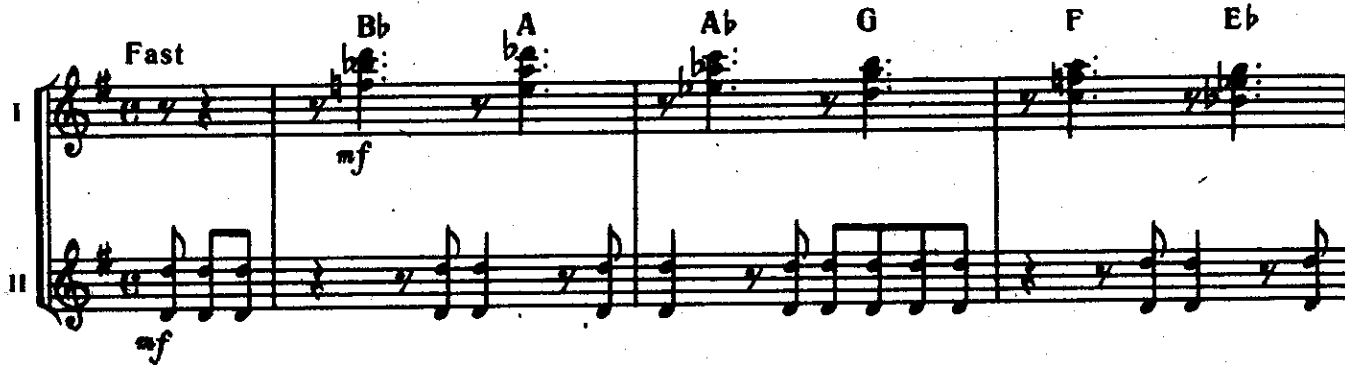
3 3





ПЕРВОКЛАССНАЯ ВЕЩЬ
Hot Stuff

Дж. Пасс, Х. Эллис



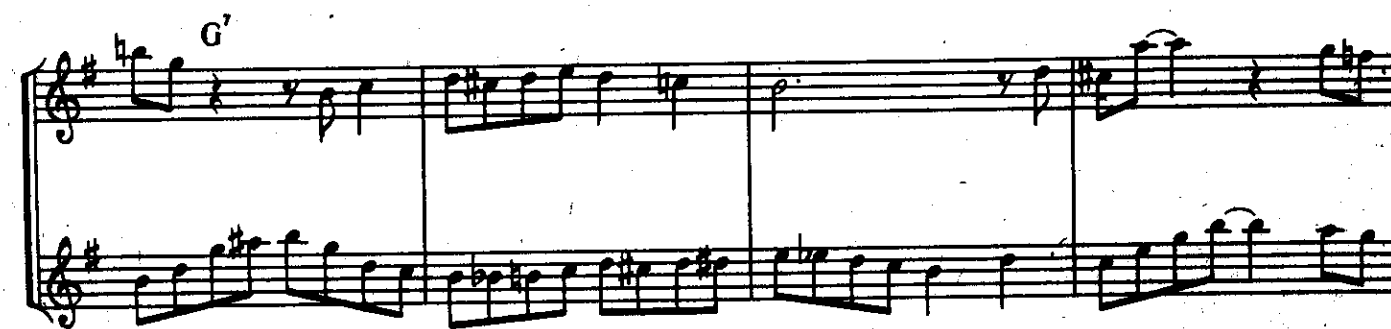
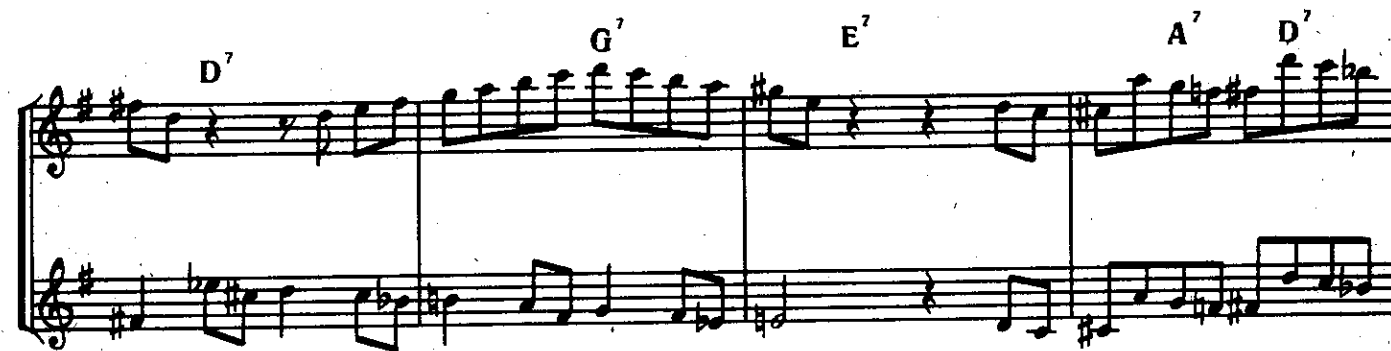
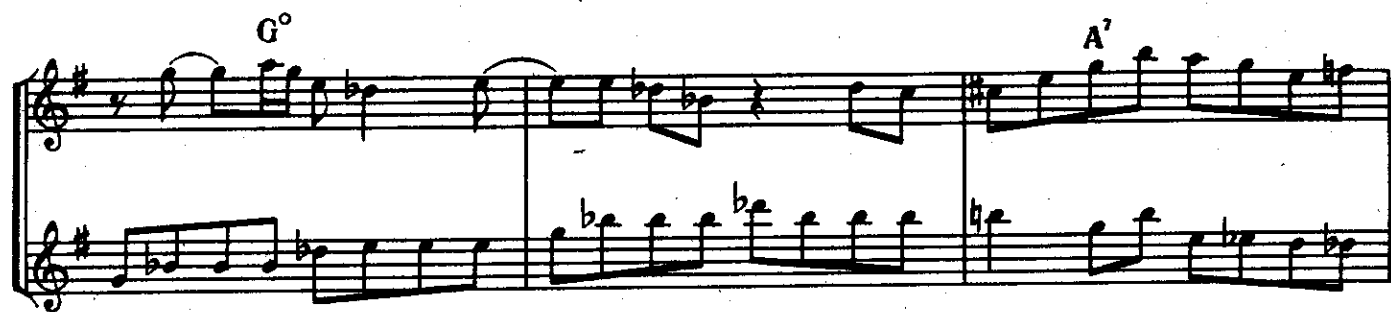
First system of musical notation. Chords indicated above the staff: D⁷#⁹, D⁷b⁹, G⁷, E⁷, A⁷. The notation includes treble and bass staves with various musical notes and rests.

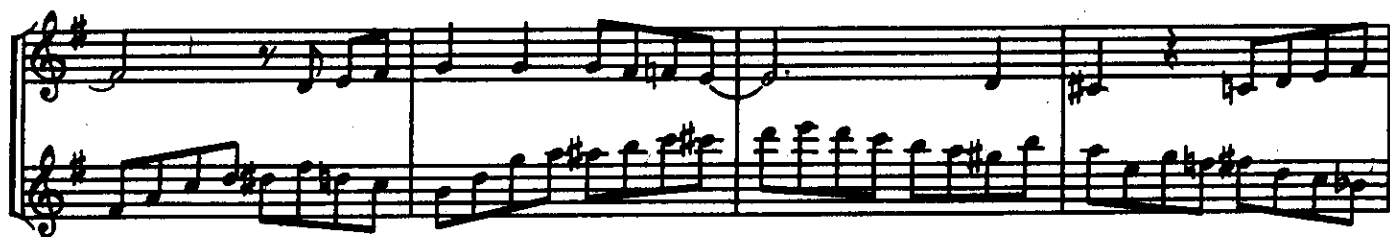
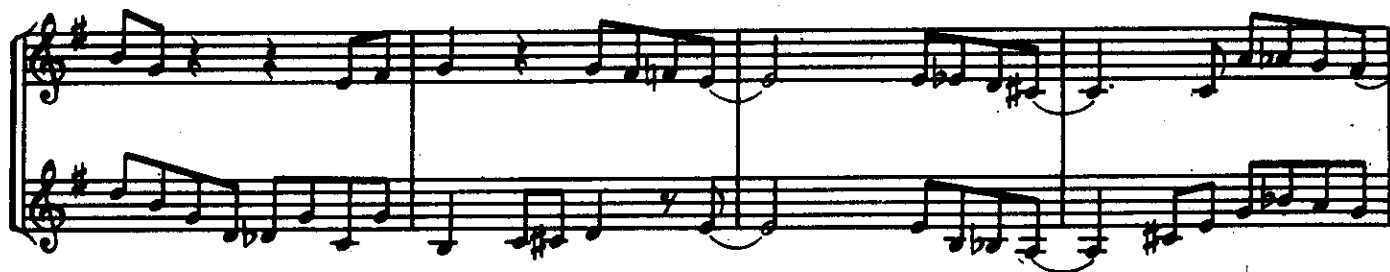
Second system of musical notation. Chords indicated above the staff: D⁷, G⁷, E⁷, A⁷, D⁷. The notation includes treble and bass staves with various musical notes and rests.

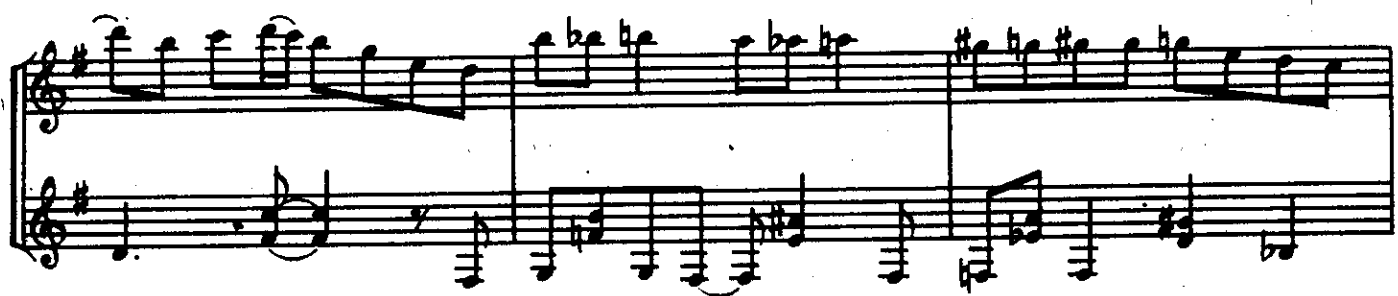
Third system of musical notation. Chords indicated above the staff: G⁷, E⁷, A⁷. The notation includes treble and bass staves with various musical notes and rests.

Fourth system of musical notation. Chords indicated above the staff: D⁷, G⁷, E⁷. The notation includes treble and bass staves with various musical notes and rests.

Fifth system of musical notation. Chords indicated above the staff: A⁷, D⁷b⁹, G⁷, G⁷. The notation includes treble and bass staves with various musical notes and rests.









ИЗ РЕПЕРТУАРА ДЖОРДЖА БЕНСОНА

БЛЮЗ

Blues

Дж. Бенсон

Moderato

mf

F⁷

B^b7

F⁷

C⁷

B^b7

F⁷

♩ F⁷

B^b7

F⁷

C⁷

B^b7

F⁷

Fine

F⁷ Riff

B^b7

F⁷

C⁷

B^b7

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains several measures with triplets and individual notes, some marked with fingerings like 1, 2, 3. The middle staff is in treble clef and contains chords and some melodic lines. The bottom staff is in bass clef and contains a continuous melodic line with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the melodic line with various fingerings and slurs. The middle staff shows chords and some melodic fragments. The bottom staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff begins with a measure marked with a '2' in a box, followed by complex melodic passages with many fingerings. The middle staff contains chords and some melodic lines. The bottom staff continues the bass line.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff features more complex melodic lines with many fingerings and slurs. The middle staff contains chords and some melodic fragments. The bottom staff continues the bass line.

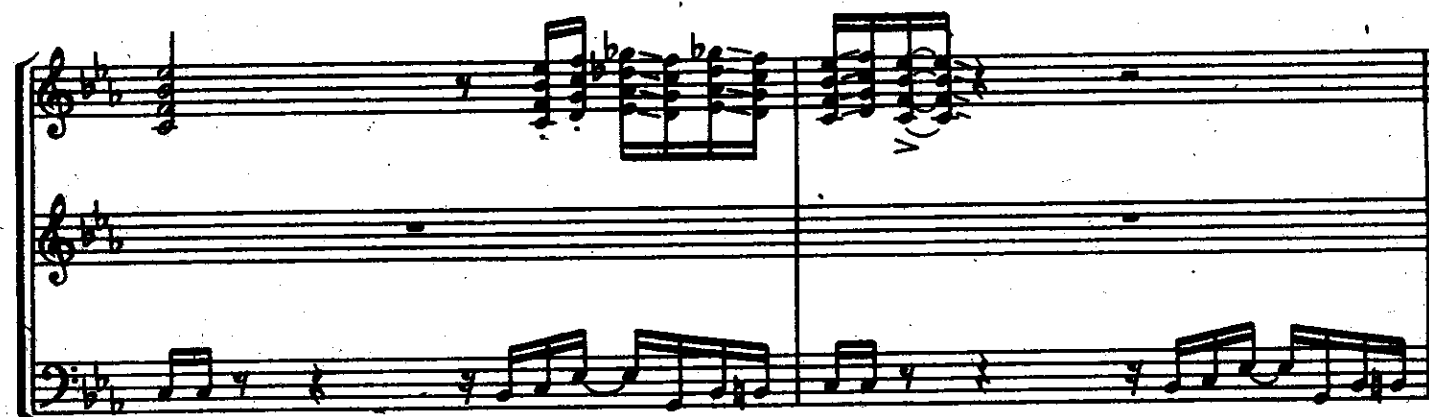
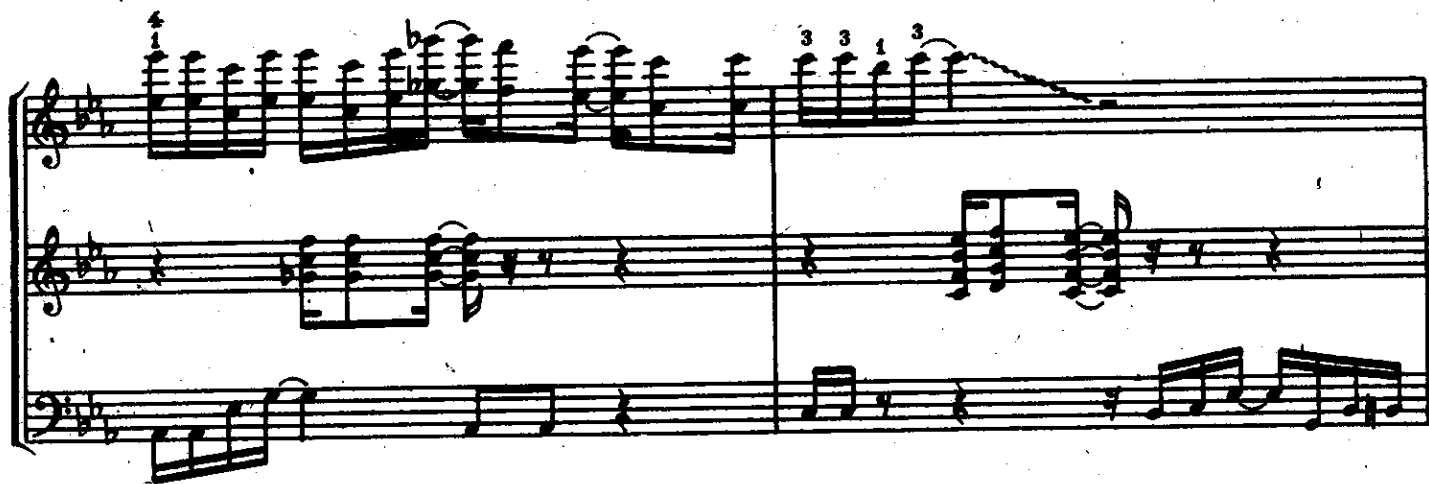
The first system of musical notation consists of three staves. The top staff features a series of eighth-note triplets and sixteenth-note patterns, with fingerings such as 3 1 3 1, 3 1 3 1 3 1, and 3 1 3. The middle staff contains block chords and dyads, some with slurs. The bottom staff has a continuous eighth-note accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues with eighth-note and sixteenth-note patterns, including fingerings like 4, 3 1 1 3, and 1 3 4 2 4 2 1 3 1. The middle staff shows block chords and dyads. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a more complex melodic line with many slurs and fingerings, including 3 1 2 4 1 2 1 3 2, 1 3 1 2 4 2 1 2 4 4, and 1 3 1 2 4 2 1 2 4 4. The middle staff contains block chords and dyads. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff features a rapid sixteenth-note passage followed by a triplet and other notes, with fingerings like 2, 1 2 3, and 1 2 3. The middle staff contains block chords and dyads. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

4



First system of musical notation. The bass staff contains the following chord labels: Bb^{13} , Eb^9 , Eb^9 , and $Edim$.

Second system of musical notation. The bass staff contains the following chord labels: Bb^{13} , Dbm^7 , Gb^{13} , and Cm^7 .

Third system of musical notation. The bass staff contains the following chord labels: Cm^7 , F^{7b9} , and Bb^{13} .

Fourth system of musical notation. The bass staff contains the following chord labels: Bb^{13} , Eb^9 , and Bb^{13} . A triplet "3" is marked above the second measure of the bass staff.

Fifth system of musical notation. The bass staff contains the chord label Eb^9 . Triplet "3" markings are present above the second, third, and fourth measures of the treble staff.

B \flat ¹¹ Dm⁷ G^{7b9} Cm⁷

ІЗ РЕПЕРТУАРА ТИЙТА ПАУЛУСА

БЛЮЗ ДЛЯ ДВОИХ

Т. Паулус

Moderato

p p

СЕНТ-ТОМАС
St. Thomas

С. Роллинз

Moderato

Chord Symbols and Fingerings:

- System 1: $C^{\%}$, mf
- System 2: III , C , Dm^7 , G^7 , C , C , A^7
- System 3: $Dm^{\%}$, A^b^{11} , G^{13} , Em^{7bs} , A^7 , Dm^7 , B^b^{7bs}

This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar. The notation includes various chords and fingerings:

- Staff 1:** Chords include C^7 , F , $F\sharp^{\circ}$, C/G , G^7 , C , $V C$, and $F\sharp^{\circ}$. A *Fine* marking is present.
- Staff 2:** Chords include $E\flat^7$, A^7 , $D\flat^7$, G^7 , C , A^7 , and $D\flat^7$. A $A\flat^{12}$ marking is at the end.
- Staff 3:** Chords include G^{12} , $E\flat^{7b9}$, A^7 , $D\flat^7$, G^{12} , C^7 , F° , and $F\sharp^{\circ}$.
- Staff 4:** Chords include C/G , G^7 , $\oplus C$, VII , C , D^7 , G^7 , and C .
- Staff 5:** Marked with VII , it features a series of eighth notes with fingerings (3, 1, 1, 3, 1, 1, 4, 1, 1, 4).
- Staff 6:** Continues the eighth-note pattern with fingerings (2, 1, 1, 3, 1, 1, 4, 3, 1, 4, 2, 1, 4).
- Staff 7:** Continues the eighth-note pattern with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1).
- Staff 8:** Continues the eighth-note pattern with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1).
- Staff 9:** Continues the eighth-note pattern with fingerings (1, 2, 4, 4, 4, 4, 3, 1, 4).
- Staff 10:** Continues the eighth-note pattern with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1).

VII 1 3 4 1 IX 2 4

ЖИМОЛОСТЬ Honeysuckle Rose

Ф. Уоллер

Аранжировка М. Григорьева

Rubato Fast

Guitar solo *mf*

Bass

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains complex chords and melodic lines, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains complex chords and melodic lines, while the bass staff provides a steady accompaniment. A box labeled **B** is present in the treble staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains complex chords and melodic lines, while the bass staff provides a steady accompaniment. A box labeled **A₃** is present in the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains complex chords and melodic lines, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains complex chords and melodic lines, while the bass staff provides a steady accompaniment. A box labeled **A₁** is present in the treble staff.

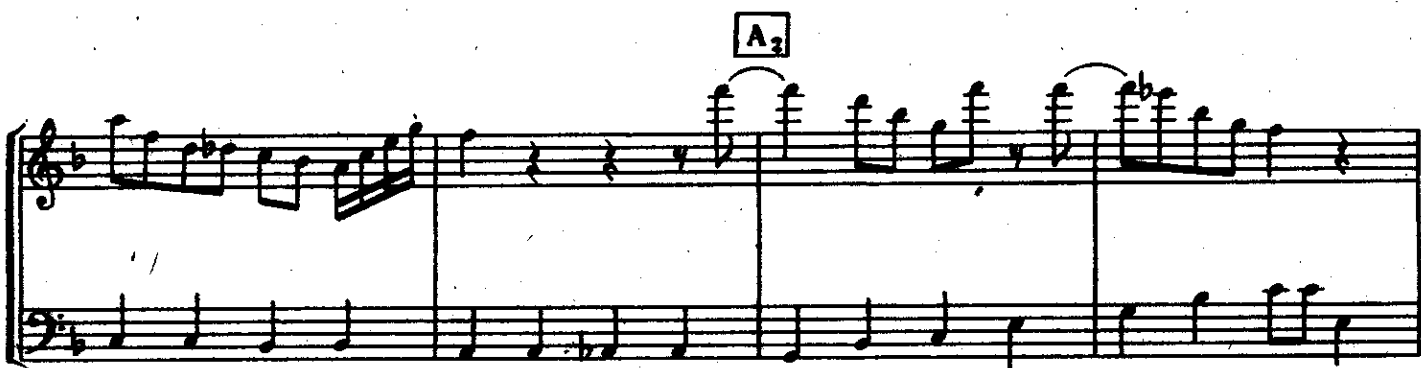
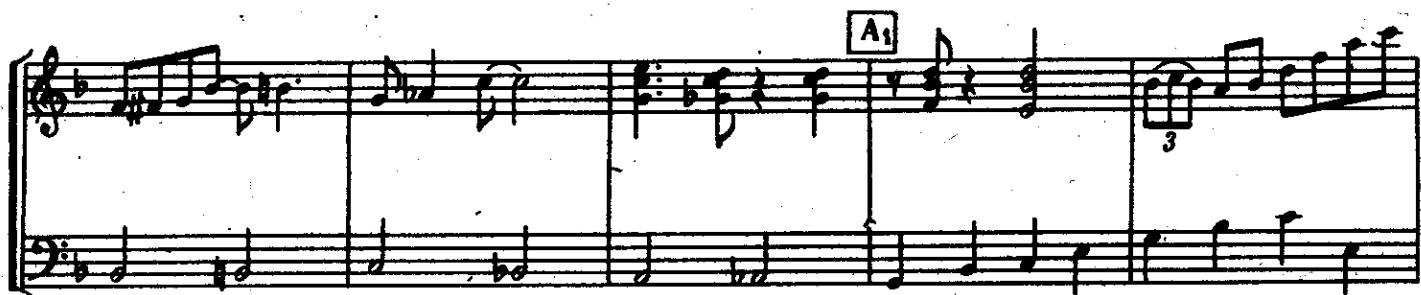
The first system of musical notation consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a measure with a complex chordal structure indicated by a bracket and a fermata. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system is labeled **A₂** in a box at the beginning. It continues the melodic and harmonic development from the first system, featuring similar rhythmic patterns and chordal structures in both staves.

The third system is labeled **B** in a box. It introduces a new section with a more active treble staff, including sixteenth-note runs and complex chords. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system continues the musical piece, showing further development of the themes established in the previous systems. It features a mix of melodic lines and harmonic support.

The fifth system is labeled **A₃** in a box. It features a treble staff with triplets (indicated by a '3' over the notes) and complex chordal figures. The bass staff provides a consistent accompaniment.



Handwritten musical score system 1. The system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, followed by a measure with a repeat sign and a box labeled **B** above it. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat, containing a sequence of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score system 2. The system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, followed by a measure with a repeat sign and a box labeled **(b) #** above it. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat, containing a sequence of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score system 3. The system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, followed by a measure with a repeat sign and a box labeled **A₂** above it. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat, containing a sequence of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score system 4. The system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, followed by a measure with a repeat sign and a box labeled **(b) #** above it. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat, containing a sequence of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score system 5. The system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, followed by a measure with a repeat sign and a box labeled **A₁** above it. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat, containing a sequence of eighth and sixteenth notes.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff contains a more complex line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast, rhythmic accompaniment. A '3' is written below the first triplet in the bass staff.

A₂

The second system, labeled A₂, continues the musical piece. The treble staff features a series of beamed sixteenth notes, creating a rapid, flowing melody. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

The third system shows a change in texture. The treble staff has several whole and half notes, some with complex chordal structures indicated by multiple stems. The bass staff continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

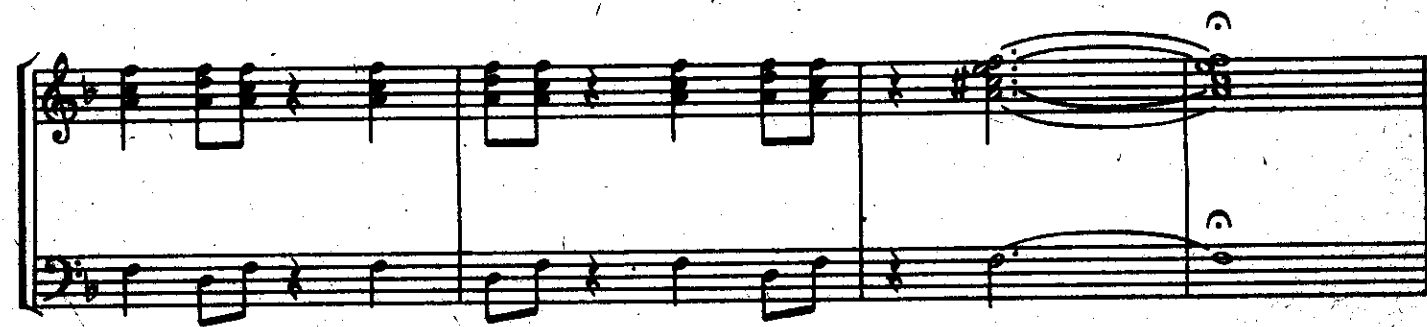
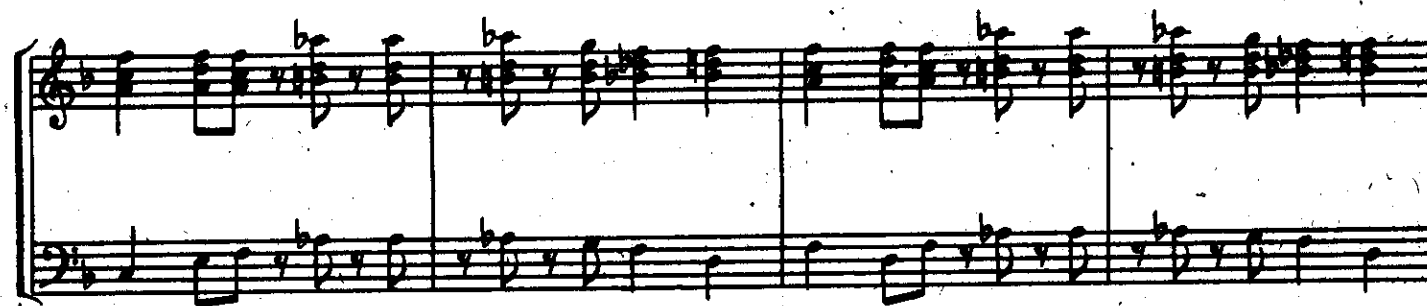
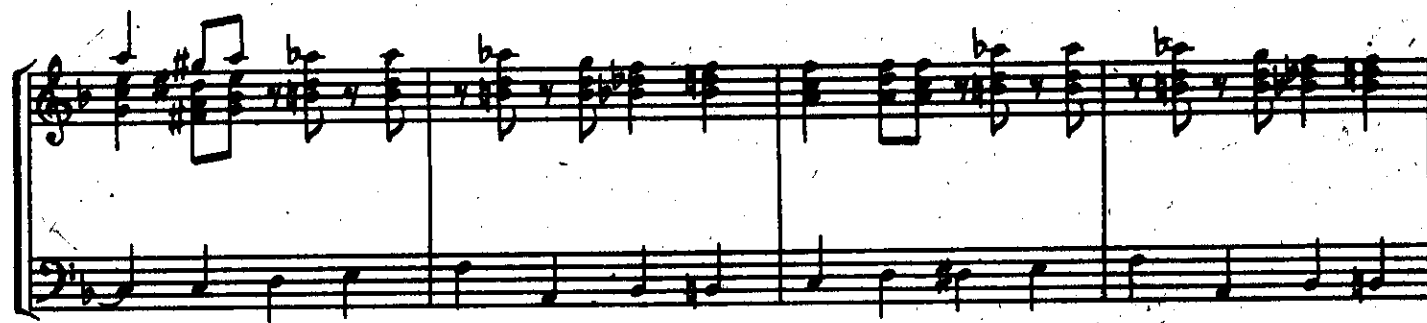
B

The fourth system, labeled B, introduces a new melodic theme in the treble staff, characterized by a sequence of eighth notes with various accidentals. The bass staff continues with a similar rhythmic accompaniment.

The fifth system features a more complex arrangement. The treble staff has several measures with whole notes and complex chords, some marked with a 'b' and a 'B' symbol. The bass staff continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes.

A₃

The sixth system, labeled A₃, returns to a fast, rhythmic texture. The treble staff is filled with beamed sixteenth notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment of eighth notes.



БЛЮЗ

Blues

Т. Шуман

Аранжировка С. Москаленко

Moderato

The musical score is written for guitar and consists of eight staves. It begins with a 'Moderato' tempo marking. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets (indicated by a '3' over a group of notes), sixteenth notes, and slurs. Fingering numbers (1-4) are provided for many notes. Section markers 'IV', 'V', and 'VI' are placed above the staves to indicate different parts of the piece. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score concludes with a final chord and a double bar line.

First staff of musical notation. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several slurs and accents. A circled '5' appears below the first measure.

Second staff of musical notation. It continues the melody with similar rhythmic patterns. Fingerings and slurs are present. A circled '5' is visible below the first measure.

Third staff of musical notation. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Fingerings and slurs are present. A circled '5' is visible below the first measure.

Fourth staff of musical notation. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Fingerings and slurs are present.

Fifth staff of musical notation. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Fingerings and slurs are present.

Sixth staff of musical notation. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Fingerings and slurs are present.

Seventh staff of musical notation. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Fingerings and slurs are present.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баташев А. Советский джаз.— М.: Музыка, 1972.
2. Баташев А. Аннотация к пластинке «Джанго. Джазовые композиции». С 60—11247—48.
3. Баташев А. Аннотация к пластинке «Голубой коралл. Алексей Кузнецов (гитара)». С 60—15527—28.
4. Баташев А. Аннотация к пластинке «Трир Оскара Питерсона». С 60—16557—60.
5. Баташев А. Всего шесть струн.— Муз. жизнь, 1984, № 23.
6. Гораат I., Вассербергер I. Основы джазовой інтерпретації.— Київ: Муз. Україна, 1980.
7. Евгеньев А. Карлос Сантана: рок в стиле самбы.— Клуб и худ. самодеятельность, 1980, № 16.
8. Зинкина И. Импровизация.— Кругозор, 1981, № 3.
9. Конен В. Блюзы и XX век.— М.: Музыка, 1980.
10. Конен В. Рождение джаза.— М.: Сов. композитор, 1984.
11. Коллиер, Дж. Становление джаза. Пер. с англ.— М.: Радуга, 1984.
12. Оякяр В. Аннотация к пластинке «Тийт Паулус и друзья». С 60—15457—8.
13. Панасье Ю. История подлинного джаза. Пер. с франц.— Л.: Музыка, 1978.
14. Переверзев Л. Москва, «Джаз 82».— Муз. жизнь, 1982, № 12.
15. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке.— В кн.: Конен В. Пути американской музыки.— М.: Сов. композитор, 1977.
16. Симоненко В. Лексикон джаза.— Киев: Муз. Україна, 1981.
17. Симоненко В. Мелодии джаза.— Киев: Муз. Україна, 1984.
18. Троицкий А. Эрик Клэптон.— Муз. жизнь, 1984, № 1.
19. Ухов Д. Пути и перепутья американской музыки.— Сов. музыка, 1981, № 7.
20. Феофанов О. Рок-музыка вчера и сегодня.— М.: Дет. лит-ра, 1978.
21. Эппай А. Аннотация к пластинке «Утверждение. Джазовые композиции». С 60—10897—98.
22. Эппай А., Розенберг В. Джон МакЛафлин и оркестр «Махавишну».— Муз. жизнь, 1983, № 1.
23. Яловец А. Джанго Рейнхардт.— Кругозор, 1971, № 10.
24. Almeida L. Contemporary moods for classical guitar.— New York, 1964.
25. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspekte.— Berlin, 1966.
26. Berendt I. John McLaughlin.— Jazz Forum, 1982, N 3.
27. Berendt I. Od raga do rocka: Wszystko o jazzie.— Kraków, 1979.
28. Berg Chuck. Jim Hall. The slow refined triumph of class.— Down beat, 1976, 16 Dec.
29. Bohländer C., Holler K.— H. Jazzführer, v. 1, 2.— Leipzig, 1980.
30. Cress B. The musical philosophy of Jim Hall.— Down beat, 1962, 19 July.
31. Delannay Ch. Django Reinhardt.— London, 1968.
32. Feather L. The book of jazz: A guide to the entire field.— New York, 1957.
33. Feather L. The encyclopedia of Jazz in the sixties.— New York, 1966.
34. Forte D. Leading British Jazz stylist at Grapelli's side.— Guitar Player, 1984, Jan.
35. Fox Ch. Аннотация к пластинке «The genius of Django».— SM 641—SM 646. World Records Limited.
36. Jazz Forum, 1976, N 2.
37. Jazz Forum, 1981, N 73.
38. Lehmann T. Blues and trouble.— Berlin: 1981.
39. Miller M. ED. Bickert En A Mellow Tone.— Down beat, 1984, Nov.
40. Nelsen D. Unassuming Jim Hall.— Down beat, 1985, 1 July.
41. Pass J. Chord/solos.— New York: 1970.
42. Pass J. Guitar style.— New York: 1970.
43. Powroznicek I. Gitarzen-Lexikon.— Berlin: 1979.
44. Schneckloth T. Joe Pass on guitar.— Down beat, 1984, March.
45. Sohmer I. Les Paul.— Coda, 1980, 174.
46. Stankiewicz A. Gitara wczoraj i dziś.— Warszawa: 1974.
47. Summerfield M. Biographical section of the jazz guitar.— London: 1980.
48. Tesser N. Larry Coryell leveling off.— Down beat, 1976, 26 Febr.
49. The guitar magic of Les Paul.— New York, 1961.
50. Ulanow B. Handbook of jazz.— The Viking Press, 1960, N 4.
51. Underwood L. Life on the far side of the hour glass Joe Pass.— Down beat, 1975, N 13.
52. Viera I. Elementy jazzu.— Kraków, 1978.
53. Viera J. Jazz in Europa. Eine zusammenfassende Darstellung.— München, 1965.
54. Welch I. Jim Hall—quiet strength.— Down beat, 1971, 10 June.
55. Wheeler T. American guitars: An illustrated History.— New York: 1982.